



# Facetten der Freundschaft in Bildern des 18. Jahrhunderts

Aus der Stammbuchsammlung von Goethes Schwager Christian August Vulpius stammt das Freundschaftsalbum eines Juristen aus Hirschberg in Schlesien. Es war von 1789 bis 1801 in Benutzung. Ein Künstler namens Meyer hat hierfür ein in grauer Sepiatusche gemaltes Titelblatt gefertigt mit einer gewissen emblematischen Aufladung. Offenbar auf einem Arbeitstisch steht ein kleines zweireihiges mit einem Vorhang weitgehend verhängtes Bücherregal. Auf dem Vorhang findet sich ein Medaillon mit der Aufschrift: „Denkmal Edler Goenner und Freunde. C. E. Müller, Hirschberg 1789“. Auf dem Regal ein Blumentopf, links vom Regal die abgelegte Waage der Justitia, daneben eine strahlend leuchtende Kerze auf einem Kerzenständer. Sie steht wohl für die der Wahrheit verpflichtete Erleuchtung des Juristen; rechts lehnen am Regal zwei weitere Bücher, finden sich Federn und Tinte und ein Glas mit einem Blumenzweig. Vor dem Regal jedoch ein aufgeschlagener Foliant, das Corpus Juris. In winziger Schrift ist angemerkt, dass der Band aus der Bibliothek des genannten C. E. Müller stammt, in dem wir uns den Besitzer des Freundschaftsalbums denken müssen. Unter dem von einem Lorbeerkranz gekrönten Gesetzesbuch liegt ein handbeschriebener Bogen. Das Lesezeichen im Corpusband macht uns darauf aufmerksam, dass der Jurist die Vorschriften



**Messer von Lex Barker  
als Old Shatterhand (1966)**

Was ist das Zeichen echter Freundschaft? Winnetou und Old Shatterhand beantworteten diese Frage quasibiologisch: Um ihre Freundschaft nicht nur durch Worte unter Beweis zu stellen, ritzten sie sich mit einem Messer ihre Haut und schlossen durch das Berühren ihrer Wunden Blutsbrüderschaft.

**Benjamin West,  
Colonel Guy Johnson und  
Karonghyontye (1776)**

Die enge Freundschaft zwischen dem Superintendenten für Indianische Angelegenheiten und dem Irokesen-Häuptling ist als harmonische, aber nicht als gleichberechtigte dargestellt. Der Häuptling nimmt zwar den gleichen Bildraum ein, tritt aber wegen seiner dunkleren Gesichtsfarbe in den Hintergrund.



sorgfältig zur Anwendung gebracht hat. Dem Titel folgt eine alphabetische Auflistung der Beiträge des Freundschaftsalbums. Das ergibt Sinn und erscheint nötig, damit die Beiträge des fast 700 Seiten umfassenden Bandes diesen an beliebiger Stelle aufschlagen und nutzen konnten. Hinter jedem Namen der Auflistung erscheint die Zahl der Seite, auf der er sich verewigt hat, der Band ist handschriftlich durchnummeriert. Schlägt man Seite 462 (Abb. 1) auf, so bekommt man ein für die Zeit typisches Beispiel eines geradezu panegyrischen Denkmals der Freundschaft geboten. Oben ein längerer Text in Versform über die Freundschaft und die Trauer darüber, dass man sich trennen musste. Darunter die aufgeklebte schwarze Silhouette des in die Ferne gegangenen, durchaus noch jugendlichen Freundes, links der Silhouette Ort und Datum: „Hirschberg den 10. des Aprils 1789“, rechts die Unterschrift des Freundes mit Schlusswidmung: „fester und bester meiner Freunde, denk zu weilen an Deinen redlichen Freund J.E. Fromhold“, unter der Silhouette schließlich: „Leb wohl. Bis wir uns wiedersehen!“ Unten rechts dagegen hat der Adressat C. E. Müller fünf Jahre später notiert: „Ist seit 1½ Jahren Prediger ... bey Oppeln. Den 7t. Juny 94“. Auf der gegenüberliegenden Seite vermerkt der Freund ein Wiedersehen im Jahr 1792. Noch einmal denkt er wehmütig an die Jugendzeit und die genossenen Freuden zurück, die nicht wiederkehren, um dann zu betonen: „Es bleibt beim Alten liebes Brüderchen, bleibe treuer Freund Deinem treuen Freunde und Br. [Bruder]“. Offenbar hatten sie einer gemeinsamen studentischen Vereinigung angehört, wie das Zeichen unter der Widmung andeutet. Die ausführlichen Verse zur Freundschaft auf der Hauptseite lauten: „Süßes Vergnügen der Freundschaft, wie Morgentraum bist du entschwunden,/ Jahre entflohen mir froh, denn Freund dich hatt' ich gefunden/ und unsre Schicksale theilten wir gern./ Mir fließen heute Freund die süßen Abschiedszähren,/ doch dieses soll mir jetzt den süßen Trost gewähren,/ daß unsre Freundschaft ewig währt,/ weil sie die Tugend stets genährt“.

Nimmt man all dies zusammen, so hat man einerseits ein über Jahrhunderte gültiges Freundschaftsprogramm und andererseits eine für das 18. Jahrhundert charakteristische Zuspitzung. Dies lässt sich an zwei Begriffen festmachen: an der beschworenen Tugend, die die Freundschaft auf ewig begründet, und an den Tränen, die die Trennung vom Freunde hervortreibt. Dieser Zusammenhang von



Abb. 1

Freundschaft und Tugend entstammt den klassischen Freundschaftslehren von Aristoteles und besonders Cicero. Bei Aristoteles heißt es im 8. Buch der *Nikomachischen Ethik*: „Vollkommene Freundschaft ist die der trefflichen Charaktere und an Trefflichkeit einander Gleichen. Denn bei dieser Freundschaft wünschen sie einer dem anderen in gleicher Weise das Gute, aus keinem anderen Grunde als weil sie eben trefflich sind, und trefflich sind sie ‚an sich‘, wesensmäßig.“ Einen Paragrafen weiter beruft Aristoteles die andauernde Freundschaft eben auf der Basis der Trefflichkeit beider Seiten. Noch direkter Cicero: „Diejenigen freilich, die in der Tugend das höchste Gut sehen, haben ein hohes Ziel vor Augen: Gerade diese Tugend ist es ja, die Freundschaft entstehen läßt und erhält; ohne Tugend kann echte Freundschaft nie und nimmer bestehen.“ Und wenig später heißt es mit Bezug auf Aristoteles' Vorstellung vom trefflichen Charakter beider Freundschaftspartner: „Weil natürliche Veranlagung aber keiner Veränderung unterliegt, bleiben wahre Freundschaften auch ewig bestehen.“ Freundschaft gründet nach Cicero auf Freundesliebe, „weil ihr eigenster Genuß schon in der Liebe selbst besteht“. Auch die Rolle der Erinnerung an alte Freundschaft und den verfloßenen Freund findet ihren beredtesten Ausdruck bei Cicero: „Waren die Erinnerung und das Andenken an diese Dinge nun zugleich mit ihm [dem Freund] dahin, dann konnte ich die Sehnsucht nach einem so eng vertrauten und so innig geliebten Mann nie und nimmer ertragen. Doch das alles ist ja nicht ausgelöscht, es wird vielmehr genährt und nährt sich noch in meinem Zurückdenken und Erinnern.“

Diese klassische Freundschaftslehre hatte nicht nur über Jahrhunderte Bestand, sondern prägte nachhaltig auch die verschiedenen Formen des Freundschaftsporträts. Es ist kein Wunder, dass diese Tradition im frühen Humanismus des 15. Jahrhunderts begann und sich bereits hier zu einem Kult der Freundschaft entwickelte. Am Anfang scheinen Porträtmedaillen als Freundschaftsgaben gestanden zu haben. Sie waren aus Erz und zielten schon von daher auf Ewigkeit, zudem konnten sie vom Freunde, dem sie übereignet wurden, an einer Kette um den Hals getragen werden. Die Vorderseite der Medaille zeigte das Porträt des Auftraggebers, die Rückseite seine Imprese, bestehend aus einem zeichenhaften Bild und einem schriftlichen Motto, zumeist in lateinischer Sprache. Die Imprese konnte auf allgemeine Tugendansprüche oder bevorzugte Eigenschaften des





**Albrecht Dürer,**  
*Marter der zehntausend*  
*Christen* (1508)

Im Zentrum des Wimmelbildes wandeln der Maler und sein enger Freund Willibald Pirckheimer unbeeindruckt durch ein Meer von Grausamkeiten. Mit ihren schwarzen Roben heben sie sich von dem unübersichtlich bunten Hintergrund ab und sind kaum Teil der Szenerie. Freundschaft erscheint wie eine Insel der Zivilisation.

**Jacopo da Pontormo,**  
*Bildnis zweier Freunde*  
(um 1521-1524)

Die beiden Freunde stehen so nah beieinander, dass ihre schwarzen Roben einen einzigen Körper zu bilden scheinen. Die Zeit hat einen feinen Riss durch die Farbschicht gezogen und macht aus ihnen wieder zwei Personen. Welchem humanistischen Freundschaftsideal sie hier naheifern, deuten sie mit ihren Blicken auf ein Schriftstück an: Es ist ein Ausschnitt aus Ciceros *Laelius de amicitia*.

Stifters verweisen. Es konnte sich aber auch um eine kryptische, nur dem Eingeweihten verständliche Zeichensprache handeln. Freundschaftsgaben und Freundschaftsporträts dieser Art waren für lange Zeit eine männliche Domäne. Und nicht selten ist es auch so, dass sich hinter der kryptischen Einkleidung ein homoerotisches Bekenntnis verbirgt, insbesondere, wenn es sich um die Verehrung eines älteren Mannes für einen jüngeren handelt. Nach antikem Vorbild sollten so die Weisheit des Alters und die Schönheit der Jugend zusammenfinden. In eher platonischem Sinne wird dies auch bei Cicero reflektiert. „Amicitia“, Freundschaft, sei vom Wortstamm „amor“, Liebe, abgeleitet: „... amare aber bedeutet nichts anderes als einen Menschen zu erwählen, den man liebt, ganz ohne ihn nötig zu haben, ohne einen Vorteil zu suchen: Dieser erblüht jedoch von selbst aus der Freundschaft ...“ Seinen idealen Ausdruck findet dies in der wechselseitigen Liebe von Alt und Jung: „Mit diesem Gefühl der Zuneigung haben wir in unserer Jugend jene älteren Männer geliebt, die uns Vorbild waren. [...] Andererseits finden wir in unserem Alter Freude und Befriedigung in der Liebe jüngerer Leute ...“ Diesem Verhältnis ist von jeher eine homoerotische Dimension inhärent, ob nun platonisch verstanden oder nicht. Wie wir sehen werden, gilt dies bis ins 18. Jahrhundert hinein. Nun ist dies für das Einzelporträt kein eigentliches Problem, es war so oder so zu begründen und sein Verständnis aus klassischen Traditionen zu rechtfertigen. Schwieriger war dies beim Doppelporträt von Freunden. Berührung von Männern im Bild war lange Zeit tabu, Ausnahmen bestätigten die Regel.

Die Geschichte des Doppelporträts von Freunden, von dem man in der Forschung lange annahm, es sei der eigentliche Typus des Freundschaftsbildes, beginnt mit einer im Übrigen nicht leicht zu lesenden Ausnahme. Raffaels „Selbstbildnis mit einem Unbekannten“ (S. 133, Abb. 2) von 1517/19 im Louvre ist gleich in mehrerer Hinsicht einschlägig. Auf den ersten Blick scheint der Unbekannte im Zentrum des Bildes zu stehen, er nimmt den meisten Platz ein. Doch dann begreift man, dass Raffael nicht nur im Wortsinn der Höherstehende ist, sondern auch das Geschehen dominiert, selbst wenn er hinter dem Unbekannten steht. Er blickt gelassen, fast ein wenig blasiert auf den Betrachter und scheint zu wissen, worum es geht. Sehr im Gegensatz zum Unbekannten, der zwar auf etwas Unsichtbares vor dem Bild mit der Hand nachdrücklich verweist, dann sich aber

doch wie hilfeschend zu Raffael umwendet, als würde er von ihm Aufklärung bekommen können. Raffael hat ihm begütigend die linke Hand auf die Schulter gelegt, die rechte scheint ihn an die Hüfte zu fassen, wie um ihm Sicherheit zu geben. So ist hier eine Interaktion, die wir nicht genau benennen können, zwischen zwei Personen verbildlicht, die auf das Geschehen unterschiedlich reagieren, und der Betrachter vor dem Bild hat sich auf das Gezeigte seinen Reim zu machen. Da die weisende Hand des Unbekannten in starker Verkürzung aus dem Bild zu ragen, die ästhetische Grenze zu überwinden scheint, ist der Kontakt zu unserer Welt in besonders lebendiger Weise gestiftet. Selbst wenn Aristoteles und Cicero Freundschaft in erster Linie bei gänzlicher Gleichgestimmtheit und Gleichberechtigung gegeben sehen, so lehrt doch die Bildtradition, dass eine gewisse Subordination durchaus möglich ist, ja, dass in vielen Fällen gerade unterschiedliche Veranlagung Voraussetzung für Freundschaft sein kann. Gegensätze ziehen sich an. Doch auch dies lässt sich klassisch rechtfertigen und auf den Begriff der „concordia discors“ bringen. Erst die Ergänzung unterschiedlicher Anlagen führt zur vollkommenen Freundschaft.

131

## **Ungleiche Freundschaften**

Der Maler, der im Bild den Ausgleich unterschiedlicher Charaktere als das Ideal von Freundschaft wie kein anderer propagiert, ist Anton van Dyck, englischer Hofmaler von 1632 bis zu seinem Tod 1641 und von größtem Einfluss auf so gut wie alle englischen Porträtmaler des späteren 17. und des gesamten 18. Jahrhunderts. Das beginnt mit dem ganzfigurigen Doppelbildnis des George Digby, 2nd Earl of Bristol, und William Russell, 5th Earl und 1st Duke of Bedford. Die beiden waren seit 1633 verschwägert, hatten in Oxford studiert und waren offenbar schon früh befreundet. Ihre im Bild demonstrierte Charakterdifferenz ist offensichtlich. Digby, links im Bild in dunkler Gewandung, ist zurückgenommen, in sich gekehrt vor einer schweren Säule, zu seinen Füßen eine Armillarsphäre, Bücher und ein Bogen Papier, er zeigt wissenschaftliche Interessen und ist der „vita contemplativa“ hingegeben; der forsche Russell in leuchtend rotem Gewand vor wehendem Vorhang ist höchst energisch mit in die Seite gestemmtem Arm und tritt vor seinen Freund, zu seinen



**Peter Paul Rubens,**  
*Selbstbildnis im Kreise der*  
*Mantuaner Freunde* (um 1602–1605)

Das Bild zeigt eine fiktive Zusammenkunft zwischen dem Maler und seinen Freunden vor den Stadttoren von Mantua, wo er als Diplomat tätig war. Die Blicke der Abgebildeten sind in unterschiedliche Richtungen gewendet und kreuzen sich an keiner Stelle, so als wären sie an unterschiedlichen Orten und dennoch beieinander: ein Sinnbild für Nähe und gleichzeitige Distanz in der Freundschaft?



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 7



Abb. 8

Abbildungen zu Werner Busch,  
Facetten der Freundschaft in Bildern des 18. Jahrhunderts

Abb. 2, Raffael, *Selbstbildnis mit einem Unbekannten* (1517/19)

Abb. 3, Anton van Dyck, *Endymion Porter and Anton van Dyck* (ca. 1635)

Abb. 7, Thomas Gainsborough, *The Linley Sisters* (1772)

Abb. 8, Thomas Gainsborough, *The Blue Boy* (1770)

Füßen Rüstungsteile, er verkörpert die „vita activa“, zugleich haben wir eine Gegenüberstellung von „litterae“ und „arma“, von Werken der Gelehrsamkeit und Waffen, die im Übrigen auch als die zwei Seiten ein- und derselben Persönlichkeit zitiert werden können und eine klassische Idealvereinigung darstellen. Der eine nach innen gewendet, der andere nach außen, ihre Freundschaft wird den einen animieren, den anderen mäßigen, so werden sie sich ergänzen.

Wenig später hat van Dyck sein berühmtes Selbstbildnis mit Endymion Porter (S. 133, Abb. 3) gemalt, es handelt sich um Hüftbildnisse in einer Ovalform. Endymion Porter, der deutlich Ältere, ruht in sich, schaut auf den Betrachter, sein Gewand ist weiß, er steht vor einer abendlichen Landschaft. Van Dyck erscheint rechts in dunklem Gewand vor einem Innenraumvorhang, er ist seitwärts zu Porter gewendet, hat jedoch den Kopf über die Schulter aus dem Bild herausgedreht. Die rechte Hand hat er auf die linke Brustseite gelegt und weist mit dem Zeigefinger auf sein Herz – ein Standardmotiv bei van Dyck, um freundschaftliche Verbundenheit anzudeuten. Cicero spricht vom Freund als Abbild seiner selbst, als „alter ego“, davon, dass Freunde ein Herz und eine Seele sind, Aristoteles formuliert es nicht anders. Cicero ist es auch, der auf die besondere Freundschaft von älteren und jüngeren Männern abhebt. Wie immer bei van Dycks Doppelbildnissen von Freunden lässt sich ein besonderer biografischer Zusammenhang der Freunde rekonstruieren. Das Bild war wohl ein Geschenk von van Dyck an Porter gewesen, der Verweis auf sein Herz unterstreicht dieses Verhältnis. Porter hatte beste und engste Verbindungen zum Hof, war der Vertraute König Charles I., er hatte van Dyck befördert, ihn wohl auch an den englischen Hof geholt und ihm Aufträge verschafft. Van Dyck konnte mit Porters Kunstverständnis rechnen, und so ist dieses Freundschaftsportrait vielfach aufgeladen. Beide legen eine Hand auf einen Fels im Vordergrund, ihre Freundschaft ist unverrückbar. Das Licht liegt auf Porters Hand, sie hat van Dyck geholfen. Van Dycks Kopfwendung über die Schulter (die sog. „sopra di spalla“-Wendung) kennzeichnet den inspirierten Künstler, seine Stirn ist erleuchtet, ihm kommt der Bildgedanke, er ist der Animierte. Und selbst die höchst ungewöhnliche Ovalform, die eine Ellipse beschreibt, hat ihren tieferen Sinn. Die Ellipse hat zwei Brenn- bzw. Konstruktionspunkte auf einer Ebene. Von ihnen aus wird die Ganzheit der Form gestaltet. Gefasst durch die Ellipse bilden die beiden

Freunde eine höhere Einheit, so kann die Ellipse zur Metapher, zum Inbegriff der Freundschaft werden. Van Dyck hat auch Freundschafts-Doppelporträts in zwei Varianten gefertigt, auf denen die Freunde ganz offensichtlich wechselseitig einander verehren. Einmal weist der eine auf sein Herz, einmal der andere, und jeweils ergänzen sie sich, indem der eine der „vita contemplativa“, der andere der „vita activa“ hingegeben ist. Die Anlässe können durchaus persönlicher Natur sein.

Wenn van Dyck Thomas Killigrew und William, Lord Crofts (?) 1638 malt, dann handelt es sich um ein Bild der Tröstung aufgrund eines Trauerfalls. Killigrews Frau Cecilia Crofts war in jungen Jahren gestorben, und womöglich spendet der Bruder Trost, was schon bei Cicero als Freundespflicht deklariert wird: „... [die Freundschaft] macht ... das Unglück aber, indem sie es teilt und damit halbiert, leichter“. Und auch Aristoteles lobt den, „der Leid und Freud mit dem Freunde teilt“, oder auch ganz entsprechend wie bei Cicero: „Es ist ja allein schon die Gegenwart des Freundes angenehm, im Glück genauso wie im Unglück, denn für die Bedrückten ist es eine Erleichterung, wenn die Freunde das Leid teilen“. Beim Trost muss der Freund taktvoll sein. Das ist sicher die eine Dimension des Bildes. Killigrew sinnt melancholisch über das Schicksal nach, die dunkle Zeichnung in seiner Hand bezieht sich vermutlich auf seine Frau, ihre ebenfalls gerade verstorbene Schwester und das gemeinsame Kind, am linken aufgestützten Arm trägt er ein schwarzes Trauerband mit dem Ehering seiner Frau, doch sein Gegenüber mit dem hellen leeren Blatt in der Hand, auf das er weist, dürfte die Zukunft berufen, und die abgebrochene Säule, auf deren Plinthe sich Killigrew lehnt, dürfte, emblematisch verstanden, auf „fortitudo“ verweisen. Killigrew soll Stärke in der Trauer beweisen und nicht in ihr untergehen.

135

## **Natur der Freundschaft**

Van Dyck variiert seine Grundmotive, gelegentlich reicht eine Gegenüberstellung von warmer und kalter Farbigkeit, um die Protagonisten zu charakterisieren, wie bei dem ganzfigurigen Bruderpaar Lord John und Lord Bernard Stuart, das wohl ebenfalls um 1638 entstanden ist. Das 18. Jahrhundert hat all dies sorgfältig studiert,



**Raffael,**  
*Die drei Grazien* (um 1503-1505)

Die drei Grazien dienten vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert häufig als Allegorie der Freundschaft und als Illustration für die drei von Aristoteles definierten Freundschaftsarten: Tugend-, Nutzen- und Lustfreundschaft. Ihre Nacktheit steht für die Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit, die unter Freunden herrschen soll, ihre körperliche Verbundenheit für Treue und Zuverlässigkeit.

**Samuel Theodor Gericke,**  
*Das Dreikönigstreffen* (1709)

Nach Vorbild der drei Grazien ließen sich der preußische König Friedrich I., Kurfürst August der Starke von Sachsen und König Friedrich IV. von Dänemark porträtieren, als sie sich auf dem Schloss Caputh trafen, um einen Freundschafts- und Neutralitätsvertrag zu schließen. Ihre Pose signalisiert, dass alle drei Herrscher gleichgestellt sind.



in Varianten zur Anwendung gebracht und versucht, den letztlich doch zeichenhaften Verweisen des 17. Jahrhunderts durch Einschreibung einer stärkeren Dimension von Empfindsamkeit ausgeprägtere Individualität zu verleihen. Das ist kein einfacher Prozess gewesen, denn Bilder kommen nur schwer ohne Verweischarakter, das heißt aber auch ohne Textreferenz aus. Der Prozess beginnt ganz am Anfang des 18. Jahrhunderts mit John Clostermans ganzfigurigen Porträts des Bruderpaares Lord Shaftesbury, und Maurice Ashley-Cooper (Abb. 4). Anthony Ashley-Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, ist mit seinen moraltheoretischen Schriften vielleicht der einflussreichste Theoretiker der Freundschaft für die Folgezeit gewesen. Wenn auch schon die antiken Theoretiker Tugend und Freundschaft untrennbar verbunden haben, so verschieben sich die Gewichte bei Shaftesbury doch insofern, als er das natürliche Gefühl für Tugend stärkt, Freundschaft und Liebe, auch in allgemein menschlicher Hinsicht, auf tiefer Sympathie begründet sieht. Nicht abstrakte Setzungen, sondern konkrete Empfindungen lösen Freundschaftsgefühle aus und führen – recht verstanden – notwendig zur Tugend. Clostermans Bild, sicher künstlerisch nicht das bedeutendste, lässt das Bruderpaar frontal in der Natur stehen. Freundesliebe und Liebe zur Natur sind für das 18. Jahrhundert eng aneinander gebunden, denn um die Natur des Menschen geht es den Theoretikern dieses Jahrhunderts. Maurice Ashley-Cooper steht links in braunem Gewand und agiert in die Natur hinein mit weit ausholender Geste, sein Bruder Lord Shaftesbury ist an ihn gelehnt, sein rechter Arm ruht auf der Schulter des Bruders. So ist wieder der eine der Aktive, der andere der Passive. Cooper steht in bewegtem Kontrapost, Shaftesbury in ruhendem, bei dem beide Füße auf dem Boden stehen. Man hat nachweisen können, dass die gesamte Darstellung auf eine Moralabhandlung von Shaftesbury aus dem Jahr 1700 rekurriert, die in Dialogform nach antikem Vorbild Philokles und Theokles miteinander in der Natur über das Wesen des Glücks diskutieren lässt. Maurice übernimmt die sokratische Rolle des Wortführers in Gestalt des Theokles, Shaftesbury als Philokles ist eher der Zuhörende. Vom Rückzug in die Natur als Voraussetzung zum Glück ist die Rede, von der Sympathie zwischen Mensch und Natur, im Bilde verkörpert durch den auch im Traktat berufenen Baum, hier eine Eiche, aus deren einer Wurzel zwei Hauptstämme hervorstehen und damit auf die brüderliche Einheit verweisen. Letztlich geht es um einen Selbster-



Abb. 4



Abb. 5

kenntnisprozess, sie fragen sich, wer sie sind, wie ihre Sympathie zu verstehen ist und verweisen dabei auf Marmorfiguren von Phidias oder Praxiteles, die sie zu übertrumpfen suchen. Der Verweis ist eindeutig und wird im Bilde anschaulich: Die Figuration der Brüder folgt der antiken Ildefonso-Gruppe (Abb. 5), die Praxiteles oder Phidias zugeschrieben wird und die seit ihrem Auftauchen im früheren 17. Jahrhundert als das halbgöttliche Dioskurenpaar Castor und Pollux identifiziert wurde. Diese Figurengruppe, vielfach abgegossen und grafisch reproduziert, hat für eine Fülle von gemalten Brüderpaaren des 18. Jahrhunderts das Modell abgegeben: Brüderpaare und nicht Freundespaare, denn die enge körperliche Zuwendung war weiterhin für Freundespaare tabu, wollten sie nicht in den Verdacht gleichgeschlechtlicher Liebe geraten. Nach wie vor stand auf nachgewiesene Sodomie Todesstrafe.

Wohlhabende englische Jünglinge, zumal aus dem Adel, pflegten zwischen 18 und 21 Jahren auf die Grand Tour nach Italien zu gehen. Begleitet wurden sie entweder von einem Tutor, der Lehrer und Quartiermeister zugleich war, oft aber auch ein sehr vertrautes Verhältnis zu seinem Zögling unterhielt, das nach dem klassischen Modell einer Freundschaft von älterem weisen Mann und vorwärtsdrängendem Jüngling strukturiert war, oder aber von einem befreundeten Altersgenossen. Begriffen wurde die Tour weniger als Bildungs- denn als Abenteuerreise, vor allem aber gehörte sie zu den „rites de passage“, zum endgültigen Erwachsenwerden. Nicht selten war die Reise von Kunstkäufen als typischer Gentleman-Aktivität begleitet und auch von Porträtaufträgen, die die Reise mit Tutor oder Freund verewigen sollten. Ein einschlägiges Beispiel: 1770 malte Joshua Reynolds, der englische Akademiepräsident, das Doppelporträt von Thomas Townshend und Colonel Acland (Abb. 6), die gemeinsam ihre Grand Tour absolviert hatten. Es stellt sie etwas überraschend als Bogenschützen dar, wie sie nach rechts gewendet ein Ziel anvisieren. In der Tat existierten Bogenschützenvereinigungen zum gesellschaftlichen Divertimento, doch warum wählten Reynolds oder der Auftraggeber, bei dem es sich offensichtlich um Acland handelt, das seltsame Motiv und warum konnte es an die Grand Tour erinnern? Reynolds gab das Motiv die Möglichkeit, die unterschiedlichen Charaktere der beiden Freunde festzuhalten. Der vordere grüngewandete und etwas ältere Thomas Townshend sucht festen Stand, lehnt sich



Abb. 6



**Francisco de Goya,**  
**Selbstbildnis mit Dr. Arrieta**  
 (1820)

Goya zeigt sich und seinen Arzt in genau dem Moment, als der Arzt den vom Schmerz Geplagten gerade noch dem Totenreich entreißt. In der Bildinschrift wird Arrieta als Freund bezeichnet. Aber kann es echte Freundschaft sein, wenn diese aus der Not des einen geboren ist, dessen Leben in den Händen des anderen liegt?

**Adriaen Brouwer,**  
**Die Raucher** (1636)

Zusammen mit seinen Freunden sitzt der Maler in einer Rauchstube beim Genuss von Alkohol und Tabak. In diesem Zustand zeigen die Freunde ihr wahres Gesicht. Oder ist es nur der dicke Dunst, der ihre Gesichter zu Fratzen verzerrt? Liegt im Wein die wahre Freundschaft oder währt der Rausch der Freundschaft wie der des Weins nur eine Nacht?



zurück, um den Bogen zu spannen, der hintere, leicht versetzte, rotgewandete, jüngere Acland stürmt mit gewaltigem Ausfallschritt und gänzlich gespanntem Bogen kurz vor dem Schuss voran. Townshend ist der Bedachtere, Acland der Impulsivere, so werden sie sich auf der Tour erfahren und ergänzt haben. Doch das Bogenschützenmotiv ist auch ein Kunstzitat. Beider Figuration entstammt einem berühmten Kupferstich von Antonio Pollaiuolo, „Kampf nackter Männer“ von 1470. Bei Vasari, der verbindlichen Quelle für die italienische Kunst, Nachschlagewerk für jeden halbwegs gebildeten Connoisseur, konnten die beiden Touristen nachlesen, dass Pollaiuolo der erste Künstler gewesen sei, der detaillierte anatomische Studien getrieben habe, um die innere Verfassung von Körperbau und Muskeln zu begreifen und vor allem exemplarisch zur Anschauung zu bringen. Einer der Reisenden wird diese Inkunabel für die Darstellung ausgeprägter Bewegungsabläufe in Italien gekauft haben, und Reynolds' Kunst bestand darin, sich Motive aus diesem Stich für sein Doppelporträt anzuverwandeln.

Die Vereinigung gegensätzlicher Charaktere als Idealform der Verkörperung von Freundschaft bleibt ein englisches Thema für die Porträtkunst des gesamten 18. Jahrhunderts und findet ihren schönsten Ausdruck in Thomas Gainsboroughs Porträt der hochmusikalischen Linley Sisters (S. 133, Abb. 7) von 1772, die eindeutig auf die van Dyck'sche Tradition rekurrieren. Die Töchter entstammen einer reinen Musikerfamilie, der Begabteste war wohl der früh verstorbene Bruder Tom, dessen anrührende Begegnung mit Mozart in Florenz, wo sie gemeinsam musizierten und sich nicht trennen mochten, überliefert ist. Doch auch Elizabeth, die vier Jahre ältere der beiden auch wegen ihrer Schönheit gefeierten Schwestern, galt als Ausnahmetalent. Sie war Sängerin, und ihre Stimme wurde als himmelsgleich gepriesen, der Vergleich mit der Hl. Cäcilie war naheliegend. Ihre Schwester Mary eiferte ihr nach und begann 1771/72 aufzutreten, wenn auch, wie ihre Schwester, zumeist auf privaten Soireen, die Moral erforderte dies. Im Bilde ergehen sich die Schwestern in der Natur, sind Natur. Die stehende Elizabeth ist blau gewandet, die, wie man seit Dürers Zeiten sagt, auf einer Rasenbank sitzende Mary, die den Betrachter unmittelbar anschaut, trägt ein braunes Kleid. Der Blick ihrer Schwester schweift in die Ferne, ins offene Feld nach links, sie ist leicht auf die Schulter der Jüngeren gelehnt und hält zugleich mit der Linken eine Gitarre,

das Instrument der „fêtes champêtres“. Die gewagte Gegenüberstellung der kalten Farbe Blau und der warmen Farbe Braun entstammt dem genannten van Dyck'schen Doppelporträt der Brüder John und Bernard Stuart, das Gainsborough in den 60er-Jahren kopiert hatte. Was er schon dort hatte lernen können und was er zur Perfektion führen sollte, das war die Abschwächung der farbigen Antithese, indem er die Farben des Bildes im Licht aufeinander abfärben ließ. Das starke Braun von Marys Gewand hinterlässt deutliche Spuren auf Elizabeths blauer Robe. Doch die farbige Antithese dient auch der Charakterisierung der beiden: Es ist die Antithese von Himmel und Erde. Elizabeths himmlische Stimme korrespondiert mit ihrem entrückten Blick, Mary ist erd- und naturverbunden, ist in ihrem direkten Blick auf uns ganz von dieser Welt.

### **L'amour bleu**

Wir hatten gesagt, dass im Doppelporträt, was männliche Vertrautheit angeht, eine gewisse Vorsicht geboten war, während dem Einzelporträt sich durchaus eine subkutane homoerotische Dimension einschreiben konnte. Die englische Kunstgeschichte schweigt sich zu diesem Thema bis heute aus, dabei scheint es eine ganze Tradition gewollt homoerotischer Bildnisse zu geben. In den meisten Fällen handelt es sich dabei um Aufträge eines Älteren, der einen verehrten Jüngling oder Knaben verewigt sehen möchte. Im Zusammenhang mit dem englischen 18. Jahrhundert hat man zu Recht von einem homosozialen Milieu gesprochen, das intensive Männerfreundschaften befördert: Schule, Bildungsreise, Universität und Club waren reine Männerveranstaltungen. Eine Ahnung von diesem Milieu bekommt man aus den ausführlichen, zumeist lebenslangen Briefwechseln, wie sie etwa zwischen Sir Horace Mann, dem englischen Gesandten in Florenz, und dem elf Jahre jüngeren Autor und Sohn des Premierministers Horace Walpole stattfanden oder zwischen dem Höfling und Parlamentsmitglied George Selwyn und dem 29 Jahre jüngeren Lord Carlisle, den er seinen „petit millord“ nannte. Reynolds hat sie in einem Doppelporträt von 1770 verewigt. Selwyn war ein bekannter Exzentriker, dessen homoerotische Neigungen ein offenes Geheimnis waren. Selwyn schrieb Carlisle in späteren Jahren beinahe täglich und berichtete – wie Walpole Sir Horace



**Pierre-Paul Prud'hon,**  
*Die Vereinigung von Liebe und Freundschaft* (1793)

Ist Freundschaft zwischen den Geschlechtern möglich? Wie lassen sich Freundschaft und Liebe voneinander abgrenzen? In dieser allegorischen Darstellung bilden die weibliche Amicitia und der männliche Amor ein Paar. Das Motiv geht zurück auf eine Darstellung von Madame de Pompadour, die damit ihr Liebesverhältnis zu Louis XV. als keusche Freundschaft umdeuten wollte.



**Giovanni Serodine,**  
*Das Martyrium des Petrus und Paulus* (1625/1626)

Der Philosoph Giorgio Agamben sieht in diesem Bild eine „vollendete Allegorie der Freundschaft“: Die beiden in ihrem Martyrium vereinten Freunde blicken sich inmitten des brutalen Geschehens aus so großer Nähe an, dass sie einander kaum erkennen können. Dabei schütteln sie sich die Hände wie zu einem Pakt über den Tod hinaus.

Mann – detailliert über die Parlamentsdebatten und über Klatsch und Tratsch in der City. Reynolds hat Selwyn gleich fünfmal, auch in Einzelporträts, gemalt, sie verkehrten in sich überschneidenden Kreisen und denselben Clubs. Mag das Verhältnis von Sir Horace Mann und Horace Walpole platonisch gewesen sein, von Verehrung auf der einen und von Fürsorge auf der anderen Seite getragen, so war Sir Horace Manns „Fürsorge“ für den Maler Thomas Patch direkter. Patch hatte wegen allzu offensichtlicher Sodomie Rom, wo er engen Kontakt zu Reynolds während dessen Studienjahren hatte, verlassen müssen, war nach Florenz gegangen und sofort von Sir Horace unter dessen Fittiche genommen worden. Er wohnte direkt gegenüber dem Stadtpalast von Sir Horace und war sein täglicher Hausgenosse, der sich dadurch auszeichnete, dass er die zahlreichen englischen, auf der Tour durchreisenden Gentlemen in karikierenden Conversation Pieces festhielt. Die Reisenden fanden sich allabendlich an der großzügigen Tafel von Sir Horace ein. Und auf so gut wie all diesen Konversationsstücken erscheinen Sir Horace Mann und Thomas Patch traut vereint.

146

Ihr enges Verhältnis war kein Geheimnis und ist am schönsten auf dem berühmten Conversation Piece der Florentiner „Tribuna“ von Johan Zoffany zur Anschauung gebracht worden. Dort standen unter zahllosen englischen „Milords“ Patch und Sir Horace im Vordergrund bei der Betrachtung der aus dem Rahmen genommenen und von Patch gehaltenen Tizian'schen „Venus von Urbino“. Doch Patch weist Sir Horace auf die antike Ringergruppe im Hintergrund mit den beiden ineinander verkeilten Männern hin, offenbar interessieren diese mehr. Es geht das Gerücht, ursprünglich sei auf den Hinterbacken des einen Ringers von Zoffany ein schwarzer Fleck, englisch „patch“, angebracht gewesen. Zoffanys Darstellung der „Tribuna“ ist voll versteckter Anspielungen auf Eigenheiten und Charakterzüge der englischen Besucher.

Dass der Übergang des Jünglings ins Erwachsenenalter in diesem Kontext ein reizvolles Thema ist, belegt am schlagendsten Thomas Gainsboroughs „The Blue Boy“ (S. 133, Abb. 8) von 1770. Dargestellt ist Jonathan Buttall, doch hat sich das Wissen um den Dargestellten früh verloren. Das hängt einerseits mit dem Faktum zusammen, dass in den Akademieausstellungen die Dargestellten normalerweise nicht mit Namen genannt wurden, so war hier im Katalog die Rede von einem

„full length of a boy“. Dennoch weiß man von so gut wie allen Dargestellten bei Gainsborough aus anderen Quellen, um wen es sich handelt. In diesem Falle hat sich allerdings schnell durchgesetzt, dass von dem Bild nur unter dem Namen „Blue Boy“ die Rede war. Offenbar hatten von Anfang an Darstellungsweise und Darstellungstypus die Frage nach dem Dargestellten in den Schatten treten lassen. Von klassischer Position aus bestritt man, dass eine kühle Farbe wie Blau ein Bild dominieren könne und dürfe, und nahm an, Gainsborough habe den Gegenbeweis antreten, die Notwendigkeit eines vorherrschenden warmen Tons in der Tradition der Altmeisterbilder in Frage stellen wollen. Neuere Forschung hat rekonstruieren können, dass Jonathan Buttall im Jahr 1770 18 Jahre alt war. So ist dies ein Porträt des Übergangs: Noch trägt der Dargestellte ein Van-Dyck-Kostüm, was für Jünglinge erlaubt war, noch trägt er das natürliche Haar lang und noch nicht eine gepuderte Perücke, noch schaut er fast kindlich unberührt auf den Betrachter vorm Bild. Doch der warme Ton des Hintergrunds mit der in orangen Tönen untergehenden Sonne in einem aufgeladenen Gewitterhimmel deutet an, was kommen wird. Erinnern wir uns an Winckelmanns Beschreibung des „Apollo von Belvedere“, des jugendlichen Apoll, in dessen jünglingshaft weicher Gestalt Winckelmann Schönheit ohne Begierde verkörpert sieht, dann geht es allein darum zu zeigen, dass die Seele des Apoll noch nicht aufgerührt ist. Goethe zählt das Blau zu den Minusfarben, es ist die Farbe der Ferne, sie scheint vor uns zurückzuweichen, um uns aber doch anzuziehen. Und zugleich ist Blau die Farbe der Homosexualität, „l'amour bleu“. Der Tumult der Sinne steht bevor, der Knabe weiß noch nicht davon, doch der männliche Betrachter kann ihn auf die schöne Gestalt projizieren, wie Winckelmann es bei dem belvederischen Apoll getan hat.

147

Beim „Blue Boy“ verbleibt diese Dimension im Potentialis, doch es geht auch direkter: Von Reynolds existiert ein in der Tat wunderschönes Porträt von Master Hamilton (Abb. 9), der noch nicht Mister ist, aus dem Jahr 1782. Es war von dem extrem reichen William Beckford, der für seine Knabenliebe so berühmt und berüchtigt war, dass er das Land für einige Jahre verlassen musste, in Auftrag gegeben worden. Alexander Hamilton war ein entfernter Verwandter von Beckford und muss ihn in seiner jugendlichen Schönheit entzündet haben. Der Knabe war zum Zeitpunkt des Gemäldes 14 oder 15 Jahre alt, und Reynolds tat alles, um ihn



Abb. 9



**Philipp Otto Runge,**  
*Wir drei* (1805)

Auf diesem Selbstporträt, das den Maler zusammen mit Bruder und Ehefrau zeigt, verwischt Runge gezielt die Grenzen zwischen Freundschaft, Verwandtschaft und Liebe. Es kommt nicht auf den Status der Bindung an, sondern auf ihr Wesen. Dieses nicht sichtbare Wesen visualisiert Runge mit einer Pflanzensymbolik: Der feste Eichenstamm, von Efeu umrankt, an den sich der Bruder lehnt, steht für die Stabilität und Treue ihrer Beziehung.



**Friedrich Overbeck, *Italia und Germania* (1828)**

Für seine Darstellung der freundschaftlichen Verbindung von Italien und Deutschland nahm Overbeck die *Allegorie der Freundschaft* seines Lukasbruders Franz Pforr zur Vorlage. Anders als dieser griff er jedoch nicht auf bestehende Freundschaftssymbole und -allegorien zurück, sondern schuf ein Bild der Freundschaft, das idealtypisch und zugleich singular ist.

verführerisch erscheinen zu lassen. Die langen braunen Haare umschmeicheln das Gesicht mit dem leicht geöffneten Mund und den aufmerksam und zugleich ahnungslos auf den Betrachter gerichteten Augen. Auf der Haut des Gesichts und im Schatten der Nase finden sich pinkfarbene Lichter, das gerüschte Hemd ist weit über dem roten Samtrock geöffnet. Zugegeben, der Knabe ist unwiderstehlich, und er hat in Reynolds auch einen sensibilisierten Maler gefunden. Denn auch Reynolds selbst, ein Bachelor, dem seine Nichte den Haushalt führte, hatte eine ausgeprägte Vorliebe für Knaben, die er sich von der Straße als Modell holte. Sie waren vielleicht nicht wirklich schön, aber ausdrucksvoll mit großen, forschend schauenden Augen, wie der „Schoolboy“ von 1777. Überliefert ist, dass es sich bei diesem Knaben um ein Waisenkind und einen „beggar boy“ gehandelt habe. Reynolds hat ihn mehrfach als Modell genommen und die Bilder für wert gehalten, in Mezzotinto druckgrafisch reproduziert zu werden. Dass man Reynolds in dieser Hinsicht eine Neigung unterstellen kann, wird zwar nie direkt ausgesprochen, aber indirekt angedeutet. Man verbreitete zeitgenössisch die Mär, er habe eine Affäre mit der Malerin Angelika Kauffmann, die Reynolds in der Tat gefördert hat. Doch wusste man nur zu gut, dass die immer engelhaft genannte Angelika Kauffmann, die, um künstlerisch tätig sein und sich als Frau in der Öffentlichkeit bewegen zu können, den älteren Maler Antonio Zucchi 1781 in London geheiratet hat, als sie 40 und er 55 Jahre alt war, und dass dies eine Vernunftehe war, die den künstlerischen Aktivitäten beider zugutekam. Angelika war und blieb ein Blaustrumpf. Nathaniel Hone hat 1775 in einem bössartigen Bild mit dem Titel „The Conjuror“, der Zauberer oder besser der Taschenspieler, Reynolds' permanente Benutzung klassischer Vorbilder bloßgestellt. In der ursprünglichen Fassung hat er die arme Angelika Kauffmann oben links im Bilde nackt mit anderen Nackten vor der St. Paul's Cathedral tanzen lassen. Als die Bedeutung des geradezu blasphemischen Bildes entdeckt wurde, hat man es sofort aus der Akademieausstellung des Jahres 1775 entfernt. Diese Form eines wirklich grobschlächtigen Humors ist für die Zeit nicht ungewöhnlich. Im Übrigen ist leicht zu belegen, dass es eine Tradition von Bildnissen schöner und verehrter Knaben gibt: Horace Walpole schwärmte in höchsten Tönen von einem Hirtenknaben, den Sir Peter Lely gemalt hatte, George Romney hat für Beckford dessen größte Liebe Kitty verewigt etc.

## Freundesgruppen

Doch auch andere Freundschaftsbildtypen wären zu nennen, und zwar mit mehr als zwei Personen – wobei sofort Schillers „Bürgerschaft“ in den Sinn kommt, die ein absolutes Freundschaftsverständnis beruft und bekanntlich mit den Worten des von der Freundestreue bekehrten Tyrannen endet: „Ich sei, gewährt mir die Bitte, / In eurem Bunde der Dritte“. Und in der Tat sind Dreierbildnisse, aber auch Viererbildnisse nicht selten. Sie haben Züge des Conversation Piece insofern, als sie als Verbindendes zwischen den drei Personen eine gemeinsame Beschäftigung zeigen: Die Dargestellten betrachten Kunst und unterhalten sich darüber, gehen wissenschaftlichen Interessen nach oder beugen sich über Bücher und Manuskripte, nicht ohne dass einer der Beteiligten auf einen Passus oder eine Zeichnung hinweist und dabei auch noch an den Betrachter appelliert, um ihn mit einzubeziehen, wie auf Reynolds' sogenannter „Conversation“ von 1760/61, die Richard, den 2. Lord Edgcumbe, George James Williams und George Augustus Selwyn zeigt. Da das Bild von Horace Walpole in Auftrag gegeben wurde, ist er der Vierte im Freundschaftsbunde oder, um es so auszudrücken, der erste Adressat vor dem Bild. Die Tradition geht zurück auf Rubens' berühmtes Mantuaner Freundschaftsbild (S. 132), bei dem der realiter bei diesem Treffen nicht anwesende Philosoph und Philologe Justus Lipsius am rechten Bildrand als Bindeglied für die Dargestellten fungiert, von zweien war er der Lehrer, für weitere Vorbild durch sein stoisches Denken. Wenn Johann Heinrich Füssli sich mit seinem vertrauten Lehrer Johann Jakob Bodmer im Gespräch zeigt, auf einem Gemälde, das wohl 1780 in London entstanden ist, dann taucht zwischen ihnen eine antike Büste – von manchen als Homer identifiziert – auf. Sie hat offenbar den Anlass zu einem intensiven Gespräch gegeben. Eine andere vergleichbare Form findet sich auf dem Doppelporträt der beiden Malerbrüder Wilhelm und Heinrich Jakob Tischbein von 1782, das den schönen Titel trägt „Einer den anderen gemahlt“ (Abb. 10). Sie haben sich wechselseitig verewigt und an der Wand im Hintergrund drei Gemälde aufgehängt, die ihre Vorbilder und Freunde Johann Caspar Lavater, Salomon Gessner und den genannten Johann Jakob Bodmer darstellen. Das Gemälde auf der Staffelei zeigt zudem Diogenes, der am hellen Tag mit seiner Lampe einen Menschen sucht

151



Abb. 10





**Winslow Homer,**  
*Snap the Whip* (1872)

Das Bild zeigt ein unbeschwertes Spiel, das ebenso Teamwork erfordert wie Konkurrenz erzeugt und eine Parabel auf die Wechselwirkungen innerhalb einer Gesellschaft ist: Die Kinder bilden eine Kette, indem sie sich an den Händen halten. Der Kopf der Kette gibt die Richtung vor. Doch je länger die Kette ist, desto schwieriger wird es, sie nicht reißen zu lassen.

**Pierre-Auguste Renoir,**  
*Vertrauliche Gespräche*  
(1876–1878)

Während in der Renaissance Männerfreundschaften häufig als über ein Schriftstück vermittelt dargestellt wurden, ist es hier das gesprochene Wort, das Nähe und Vertrautheit zwischen den beiden Frauen herstellt.

153

**Marie Bashkirtseff,**  
*Ein Meeting* (1884)

Mit ernster Miene beratschlagen sich sechs Schuljungen, ohne dass für Außenstehende zu erkennen ist, worum es dabei geht. Geteilte Geheimnisse sind oft ein Merkmal jugendlicher Freundesgruppen, wie auch die bewusste Exklusion anderer, worauf womöglich das aus dem Bild hinausgehende Mädchen hinweist.



und selbst im städtischen Gewimmel keinen finden kann. Freundschaft, so wird  
angedeutet, muss mit dem Herzen erkannt werden und von Herzen kommen.

## Verwendete Literatur

- Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, übers. und Nachwort von Franz Dirlmeier, Anmerkungen von Ernst A. Schmidt, Stuttgart 2013.
- Baader, Hannah: „Sehen, Täuschen und Erkennen. Raffaels Selbstbildnis aus dem Louvre“, in: *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, hrsg. von Christine Göttler u. a., Emsdetten 1998, S. 40–59.
- Baur-Callwey, Marcella: *Die Differenzierung des Gemeinsamen. Männliche Doppelportraits in England von Hans Holbein d. J. bis Joshua Reynolds*, München 2002.
- Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- Busch, Werner: „Gainsboroughs ‚Blue Boy‘ – Sinnstiftung durch Farbe“, in: *Städel-Jahrbuch*, Neue Folge, Bd. 17, 1999, S. 331–348.
- Busch, Werner: *Great wits jump. Laurence Sterne und die bildende Kunst*, Paderborn 2011.
- Cicero, Marcus Tullius: *Laelius über die Freundschaft*, aus dem Lateinischen übers. und hrsg. von Marion Giebel, Stuttgart 2014.
- Kanz, Roland: *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993.
- Kat. Ausst. *Reynolds*, hrsg. von Nicholas Penny, Royal Academy of Arts, London 1986.
- Kat. Ausst. *A Nest of Nightingales. Thomas Gainsborough „The Linley Sisters“* (Painting and their Context II), Dulwich Picture Gallery, London 1988.
- Kat. Ausst. *Anthony van Dyck*, hrsg. von Arthur K. Wheelock, Jr., Susan J. Barnes und Julius S. Held, National Gallery of Art, Washington 1990.
- Kat. Ausst. *Van Dyck 1599–1641*, hrsg. von Christopher Brown und Hans Vlieghe, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen; Royal Academy of Arts, London 1999.
- Kat. Ausst. *Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity*, hrsg. von Martin Postle, Tate Gallery, London 2005.
- Kat. Ausst. *The Conversation Piece. Scenes of fashionable life*, hrsg. von Desmond Shawe-Taylor, The Queen's Gallery, Buckingham Palace, London 2009.
- Kat. Ausst. *Johan Zoffany RA. Society Observed*, hrsg. von Martin Postle, New Haven/London 2011.
- Pfisterer, Ulrich: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.
- Solkin, David H.: *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven/London 1993.
- Tasch, Stephanie Goda: *Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds*, Weimar 1999.
- Walpole, Horace: *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, 48 Bde., hrsg. von W. S. Lewis, New Haven/London 1937–1983 (bes. Bd. 17–21).