

HUBERTUS GÜNTHER

Amor und Psyche. Raffaels Freskenzyklus in der Gartenloggia der Villa des Agostino Chigi und die Fabel von Amor und Psyche in der Malerei der italienischen Renaissance

Historische Übersicht über den Bestand an Darstellungen der Fabel von Amor und Psyche, die hier angesprochen werden

Die Darstellung der Fabel von Amor und Psyche wie auch anderer antiker Mythen in Bildern und Fresken lebt zu Beginn der Renaissance auf. Sie findet sich zunächst nicht auf einzelnen mobilen Bildwerken, sondern nur in Bildzyklen. Erst im Verlauf der Hochrenaissance formiert sich allmählich eine einzelne Szene als Paradigma für die gesamte Fabel zum Sujet von Bildern, das ist die nächtliche Entdeckung Amors durch Psyche. Darauf gehe ich hier nicht ein. Graphische Illustrationen der Fabel lasse ich ebenfalls aus. Hier werden nur die gemalten Zyklen der Fabel behandelt.

Die frühesten Darstellungen der Fabel in der Renaissance gehörten zu den typischen Ausstattung von profanen Wohnräumen im Quattrocento. Und zwar befanden sie sich in einem der prominentesten Räume vornehmer Häuser, der sogenannten Camera. In der Camera schlief der Hausherr oder die Hausfrau; zudem wohnten und arbeiteten sie hier, vor allem empfingen sie hier auch ihren Besuch. Die Darstellungen gehörten also ebenso zur privaten wie zur öffentlichen Sphäre. Die Wände der Camera waren über den Tapeten oft mit einem Fries von Bildern dekoriert, der sog. Spalliera¹. Zur

Ausstattung der Camera gehörten ein Paradebett, das am Sockel oft einen Bildzyklus trug, und die Cassoni, die Hochzeitstruhen, die zur Aufbewahrung von Wäsche dienten². Schränke waren in Italien während des Quattrocento nicht üblich. Die Cassoni waren aufwendig gestaltet, oft waren sie bemalt. Sie bildeten die Prunkstücke der Mitgift der Hausfrau; sie wurden sogar beim Hochzeitszug mitgeführt.

Vasari berichtet gebündelt, an den Cassoni, Bettsockeln oder Spalliere seien meist Fabeln von Ovid und anderen Dichtern oder Szenen aus der antiken Geschichte ebenso wie Jagden, Feste, Liebesgeschichten und ähnliches dargestellt³. Wie man sieht, gab es keinen einheitlichen Modus der Sujets: Man konnte ebenso rein Erfreuliches wie Erbauliches oder Belehrendes wählen. Am beliebtesten waren berühmte Frauen und deren Geschichten. Das hängt bei den Cassoni offenbar damit zusammen, daß die Frauen sie in die Ehe einbrachten. Weiter läßt sich die Thematik nicht einschränken, zumindest nicht moralisch. Tugendheldinnen wie Lucretia, Virginia, Susanna oder Esther kamen ebenso vor wie die verschiedensten Arten von Liebespaaren: etwa Helena und Paris, Thisbe und Pyramus, Dalilah und Samson, Stratonice und Antiochus, Medea und Jason, Dido und Äneas, Ariadne und Theseus oder Ariadne und Bacchus, Apoll und Daphne, sogar Pasiphae mit dem Stier — und eben auch Amor und Psyche. Darstellungen



1) Erster Teil der Fabel der Psyche vom Medici-Cassone. Berlin, Bode-Museum.

von Amor und Psyche sind auf zwei Paaren von Tafeln und einer einzelnen Tafel, die einst an den langen Seiten von Cassoni angebracht waren, und einer einzelnen Tafel von der schmalen Seite eines Cassone erhalten [Abb. 1-4]⁴. Sie stammen alle aus Florenz. So gering der Bestand ist, weist er doch darauf hin, daß sich in Florenz während des Quattrocento ein gewisser Darstellungsmodus der Fabel durchsetzte.

Die Darstellung der Fabel von Amor und Psyche auf Spalliere ist nur durch eine sienesische Tafel aus dem späten Quattrocento überliefert, die Psyche beim Tempel der Juno zeigt⁵. Carlo Ridolfi (1648) beschreibt zwölf Bilder Giorgiones, die den gesamten Zyklus zeigten⁶. Sie könnten ehemals eine Spalliera gebildet haben; aber wir wissen es nicht genau. Die Bilder sind verschollen.

Als Freskenzyklus ist die Fabel von Amor und Psyche erstmals in der Villa Belriguardo überliefert, dem größten und schönsten Landsitz der Herzöge von Ferrara. Ercole I. ließ die Fresken 1493 durch den großen ferraresischen Maler Ercole de' Roberti ausführen. Damals wurde die Fabel am Hof von Ferrara sehr beliebt. Niccolò da Correggio, Graf von Brescello, ein Verwandter der d'Este, widmete 1491 Isabella d'Este eine Nachdichtung in *Stanzen*⁷; Matteo Maria Bojardo (1441-94) übersetzte den *Goldenen Esel* in *Volgare*. Es ist überliefert, daß Ercole I. täglich Apuleius las und daß er mit großen Engagement selbst das Programm der Fresken ausarbeitete⁸. Heute ist die Villa weitgehend zerstört, aber wir kennen ihr Aussehen durch einen Grundriß und durch eine genaue Beschreibung der Architektur und der Ausmalung, die Giovanni

Sabadino degli Arienti 1497 dem Herzog widmete⁹. Man darf wohl annehmen, daß Sabadino das Programm, das der Adressat seiner Schrift ausgearbeitet hatte, sinngemäß berücksichtigte. Der Zyklus von Amor und Psyche bildete nach der Beschreibung Sabadinos den künstlerischen Höhepunkt des Schlosses; er scheint ein Hauptwerk der gesamten ferraresischen Malerei der Frührenaissance gewesen zu sein. Er schmückte die Wände des Hauptsaals von Belriguardo. Der Zyklus muß immense Größe gehabt haben, denn der Saal maß ca. 25 m x 10 m. Die Decke war, dazu passend, über und über mit Rosen, der Blume der Liebe, bemalt. In drei weiteren prominenten Räumen des Hauses war Ercole I. mit seiner Familie und seinem Hofstaat dargestellt. Nur um eine gewisse Vorstellung von der Erscheinung des Hauptsaals in Belriguardo zu geben, sei an den Hauptsaal der Villa Schifanoia erinnert, den Borso d'Este, der Vorgänger Ercoles, ausmalen ließ.

Den nächsten bekannten Freskenzyklus der Fabel von Amor und Psyche ließ Agostino Chigi, einer der reichsten Kaufleute seiner Zeit, in seiner römischen Villa durch Raffael und seine Schüler malen [Abb. 5-14]¹⁰. Die Villa, heute Farnesina genannt, liegt in einem Garten vor der Porta Settimiana zwischen der Straße zum Vatikan und dem Ufer des Tibers. Sie war 1510 im wesentlichen vollendet. Anschließend folgte die aufwendige Ausstattung, und dazu gehörte auch die Ausmalung mehrerer Räume. In der Camera wurde Alexander der Große mit Roxane dargestellt. In der ehemaligen Nebenloggia, die auf den Tiber blickt, dekorierte Baldassare Peruzzi das Gewölbe einschließlich der Lunetten



2) Zweiter Teil der Fabel der Psyche vom Medici-Cassone. Berlin, Bode-Museum.

darunter mit Sternzeichen, dem Horoskop Chigis, wie man annimmt, und Raffael malte dort die berühmte Galathea. Erst einige Jahre später folgte die Dekoration der Loggia di Psyche, obwohl sie besonders offiziellen Charakter hatte. Sie diente zugleich als Vestibül der Villa und als offener Festsaal bzw. als Speisesaal, denn in ihr war ein großer, schwer beweglicher Tisch aufgestellt¹¹. Der Entwurf der Fresken in der Loggia geht auf Raffael zurück, die Ausführung besorgten wie so oft in der Spätzeit Raffaels Schüler. Die Wandfelder zwischen der architektonischen Gliederung sollten wohl Landschaften oder Gartenmotive wiedergeben. Das Gewölbe einschließlich der Lunetten war für die Fabel von Amor und Psyche bestimmt. Nur die Ausmalung des Gewölbes gelangte zur Ausführung. Mit dem Abschlagen des Gerüstes für die Maler endeten die Arbeiten. Die Wandfelder und Lunetten blieben leer. Die Dekoration wurde nicht einmal in den untersten Teilen der Zwickel fortgeführt. Erst im 17. Jahrhundert wurde die Ausmalung in der heutigen Form vollendet. Warum ein so reicher Mann wie Chigi das Begonnene einfach unfertig ließ, wissen wir nicht. Jedenfalls fehlt deshalb ein wesentlicher Teil unserer Fabel. Trotzdem wurde die Dekoration der Loggia di Psyche in der Renaissance hochberühmt. Vasari behandelt sie ausführlich an mehreren Stellen seiner *Viten*, während er die "Galathea" nur in einem Nebensatz erwähnt¹².

In den folgenden Jahrzehnten wurde die Fabel als Raumdekoration beliebt. Raffaels Schüler dekorierten mit ihr mehrere Räume in prominenten Residenzen.

Am bekanntesten ist die Sala di Psyche im Palazzo Tè, der großartigen Villa, die Giulio Romano für den Herzog Federico II. Gonzaga von Mantua errichtete und ausmalte [Abb. 15-17]¹³. Der Zyklus füllt hier das Gewölbe einschließlich der Lunetten und erstreckt sich mit den beiden abschließenden Szenen auch auf die Wände. Ein anderer Teil der Wände ist weiteren Liebesgeschichten gewidmet: Bacchus und Ariadne, Venus und Mars, Venus hält Mars von der Verfolgung ihres anderen Liebhabers Adonis ab, Jupiter besteigt Olympia, die Mutter Alexanders des Großen [Abb. 17], und Pasiphae besteigt den Stier. Die Sala di Psyche scheint ähnlich prominent wie die Loggia di Psyche gewesen zu sein. Als Kaiser Karl V. Mantua besuchte, speiste Federico nämlich dort mit ihm.

Zwischen 1533 und 1537 dekorierte Perino del Vaga für den Dogen Andrea Doria seine neuerdings erweiterte Familienresidenz in Genua mit Fresken. Er malte nach alter Tradition die Vorfahren der Doria und römische Tugenden, nach dem Vorbild des Palazzo Tè Jupiter, der die Giganten erschlägt. Im Appartement Andreas stellte er Perseus, Kadmos und ähnlich wie in der Farnesina Sternzeichen dar, im Appartement von dessen Gattin Peretta Usodimare Amor und Psyche, Szenen aus Ovids *Metamorphosen* und Phaeton. Die Fabel von Amor und Psyche schmückt die Lunetten unter dem Gewölbe¹⁴. Die abschließenden Szenen fehlen; aber da die Fabel erst mit der Vergöttlichung der Psyche ihr rechtes Ziel erreicht, darf man annehmen, daß die Schlußszenen als Dekor der Wand wie im Palazzo Tè geplant waren, vielleicht nicht als Fresken, sondern als Teppiche. Fortan wurde in Genueser Palästen und Villen,



3) Jacopo del Sellaio, Erster Teil der Fabel der Psyche von einem Cassone. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

zudem in dem Mailänder Palast des Genueser Magnaten Tommaso De Marino während des Cinquecento auffällig oft die Fabel von Amor und Psyche darstellt¹⁵. Im Palast des Agostino Pallavicini (um 1560) wie kurz zuvor im Kastell des Giordano Orsini in Bracciano sind der Geschichte der Psyche jeweils in einem anderem Raum die Taten Alexanders des Großen gewissermaßen gegenübergestellt. Die Vorbilder der Hochrenaissance wirkten hier nach. Sogar die Verbindung mit Alexander dem Großen ist dort vorgebildet. Weshalb die Thematik gerade in Genua so beliebt war, ist eine offene Frage.

Selbst in die Gemächer von Kirchenfürsten drang die Fabel von Amor und Psyche ein. Giovanni da Udine malte sie 1545/46 für Papst Paul III. in einem der Räume der Engelsburg¹⁶. Der Zyklus zieht sich hier nur über einen Fries, der ähnlich einer Spalliera unter der Decke herläuft. Um die gleiche Zeit ließ der Kardinal Giovanni Grimani das Gewölbe eines Saales in seinem Venezianischem Palast durch Francesco Salviati mit der Fabel der Psyche ausmalen (verloren)¹⁷. Das Programm war singulär: Es ging allein um Psyche. Ihre Verehrung durch die Freier stand im Mittelpunkt.

Quellen der Darstellung

Die Darstellungen der Fabel folgten in der Renaissance anscheinend durchgehend der Erzählung des Apuleius. Es ist

denkbar, läßt sich aber nicht sicher belegen, daß moderne Dichtungen wie diejenige des Niccolò da Correggio hinzukamen. Der Apuleius-Kommentar des Bologneser Humanisten Niccolò Beroaldo, der erstmals 1501 erschien und dann noch oft aufgelegt wurde, war seinerzeit so berühmt, daß er in unserem Rahmen jedenfalls beachtet werden sollte¹⁸. Auf den Cassoni wird mehrfach als Auftakt der Fabel dargestellt, wie der Sonnengott Apoll der Mutter der Psyche beiwohnt. Von dieser Szene steht nichts bei Apuleius, aber in einer allegorischen Auslegung der Fabel spricht der spätantike Enzyklopädist Martianus Capella Psyche als eine Tochter des Apoll an¹⁹. Boccaccio zitiert dies als Teil einer ähnlich abstrakten Allegorese der Fabel in der *Genealogia deorum gentilium*²⁰. Da die *Genealogia* auch in der Renaissance prominent blieb, darf man annehmen, daß die Darstellungen dieser Szene direkt auf sie zurückgehen. Indessen läßt sich keine weitere Darstellung aus der Fabel so klar auf Boccaccio zurückführen.

Arten der Darstellung

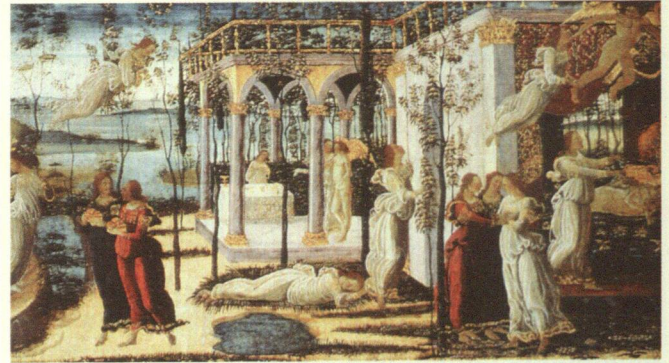
Das Kernproblem bei der Darstellung lag darin, daß die Fabel einen ungemein vierteiligen und abwechslungsreichen Verlauf nimmt. Man braucht ungefähr vierzig Szenen, um sie vollständig wiederzugeben. Daher war es nötig zu bündeln.

Die Auswahl der Szenen war seit den frühesten Cassoni im Prinzip festgelegt, wenn auch durchaus nicht im einzelnen. Man wählte in erster Linie diejenigen Szenen, die die Handlung vorantreiben. Wichtig in diesem Sinn waren beispielsweise die Verehrung der Psyche durch die Freier als Auslöser des Geschehens, dann als Wendepunkte Psyche auf dem Felsen, Psyche entdeckt Amor oder zum Schluß die Götterversammlung, in der Jupiter die Vergöttlichung der Psyche bekannt gibt. Alles, was mehr zur Kommentierung geeignet ist, war weniger wesentlich. Auslassen konnte man die Verhandlungen der Götter unter sich: Szenen wie Venus, die Amor beschimpft, oder Venus, die sich bei Ceres und Juno über ihren Sohn beklagt, oder Venus, die Jupiter um Unterstützung bittet. Auch Merkur war nicht nötig, denn als er die Suche nach Psyche ausposaunt, stellt diese sich ohnehin von selbst. Meistens spielen die Götter in den Darstellungen nur dann eine Rolle, wenn sie direkt mit Psyche in Kontakt kommen.

Wegen der verschlungenen Entwicklung der Fabel sind die einzelnen Szenen meist mit wenig Aufwand dargestellt. Gewöhnlich bestehen sie nur aus Psyche mit einem Ansprechpartner und typischer Kennzeichnung des Orts der Handlung. Besonders auffällig wird die Beschränkung bei so komplexen Szenen wie der Bewältigung der Aufgaben der Venus. Ausnahmen von dieser Regel bilden drei Stationen der Fabel: nämlich diejenigen, die Psyche in ihrem Elternhaus, in Amors Palast und im Olymp zeigen.

Die einfachste Möglichkeit des Arrangements bestand darin, die Szenen einfach gleichberechtigt wie im Comic Strip nacheinander folgen zu lassen. Dieser Weg wurde gewöhnlich in den Raumdekorationen gewählt. Das ist die Lösung, die sich zunächst anbot bei langen Bildfriesen wie demjenigen des Perino del Vaga in der Engelsburg oder in Giorgiones Bildfolge, aber auch bei einer Abfolge von Lunetten unter einem Gewölbe wie im Palazzo Doria, und selbst Giulio Romanos Dekor am Gewölbe der Sala di Psiche im Palazzo Tè bleibt dabei [Abb. 15].

Da die Bildstreifen auf den Cassoni gemessen an der Länge der Geschichte kurz sind und viele Szenen auf einer Tafel eng zusammengestellt werden mußten, war dort ein besonderes Arrangement üblich: Man nutzte die Höhe der Bildstreifen für eine Darstellung in zwei Etagen: unten die wesentlichen Szenen, die mit Ausnahme des Götterrats meist auf der Erde spielen, oben die weniger wichtigen Szenen, die meist im Himmel spielen. Die Ausmaße der Szenen schwanken nach ihrer Bedeutung: die unteren Szenen sind groß, die oberen klein. Von den unteren Szenen sind wiederum die wichtigeren durch ihre Größe hervorgehoben; zugleich werden auf diese Weise Akzente in der Komposition gesetzt. Das

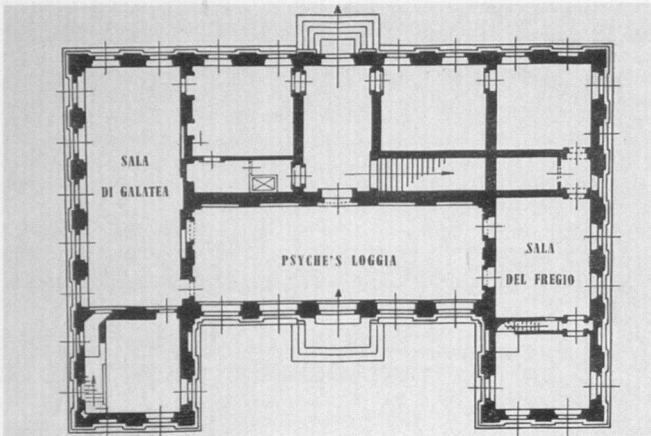


4) Jacopo del Sellaio, «Haus des Amor», rechte Hälfte eines Cassone. Boston, Museum of Fine Arts.

sei jetzt an den wenigen bekannten Exemplaren demonstriert. Die Länge der Fabel zwingt mich ähnlich wie die Maler der Renaissance zu bündeln.

Das früheste bekannte Beispiel bildet ein Paar von Tafeln, die einst die Langseiten eines Cassone schmückten (Berlin) [Abb. 1-2]. Sie wurden im Umkreis Granaccis um die Mitte des 15. Jahrhunderts für die Medici gemalt, vielleicht 1444 für die Hochzeit des Piero Guttoso mit Lucrezia Tornabuoni.

Die erste Tafel bildete wohl das Hauptbild an der Vorderseite des Cassone. Sie ist links und rechts durch zwei große Paläste gerahmt. Links das Elternhaus der Psyche, darin unten der Beischlaf von Psyches Mutter mit dem Sonnengott nach Boccaccio, auf der Loggia darüber im Hintergrund die Schwestern Psyches und an der Brüstung Psyche, vor dem Haus auffällig groß die Verehrer, die Psyche offensichtlich wie eine Göttin kniend und mit gefalteten Händen anbeten. Winzig klein erscheint dagegen Venus im Himmel über den Verehrern, um Amor ihre Konkurrentin zu zeigen. Offenbar ist sie in der Darstellung unwesentlich wie alle Götter ohne Psyche. Es folgen von links nach rechts: die Eltern der Psyche befragen das Orakel, Psyche wird zum Felsen geführt, Psyche auf dem Felsen in der Mitte der Tafel. Der rechte Teil der Tafel wird vom Palast des Amor und seinem Garten eingenommen. Über dem Eingang in den Palast des Amor ist das Wappen der Medici angebracht. Daher weiß man, daß der Cassone für die Medici bestimmt war. Die Szenen, die sich in Amors Anwesen abspielen, folgen offenbar aus Platzgründen nicht ganz konsequent der Chronologie: Links oben im Hintergrund trägt Zephyr Psyche ins Anwesen des Amor, Psyche schläft im Garten,



5) Farnesina, Grundriß (nach P. D'Ancona 1955).

Psyche betritt Amors Palast, davor Psyche mit ihren Schwestern, die Schwestern verlassen mit ihren Geschenken Amors Anwesen, ganz rechts Psyche entdeckt Amor, darüber die Flucht Amors.

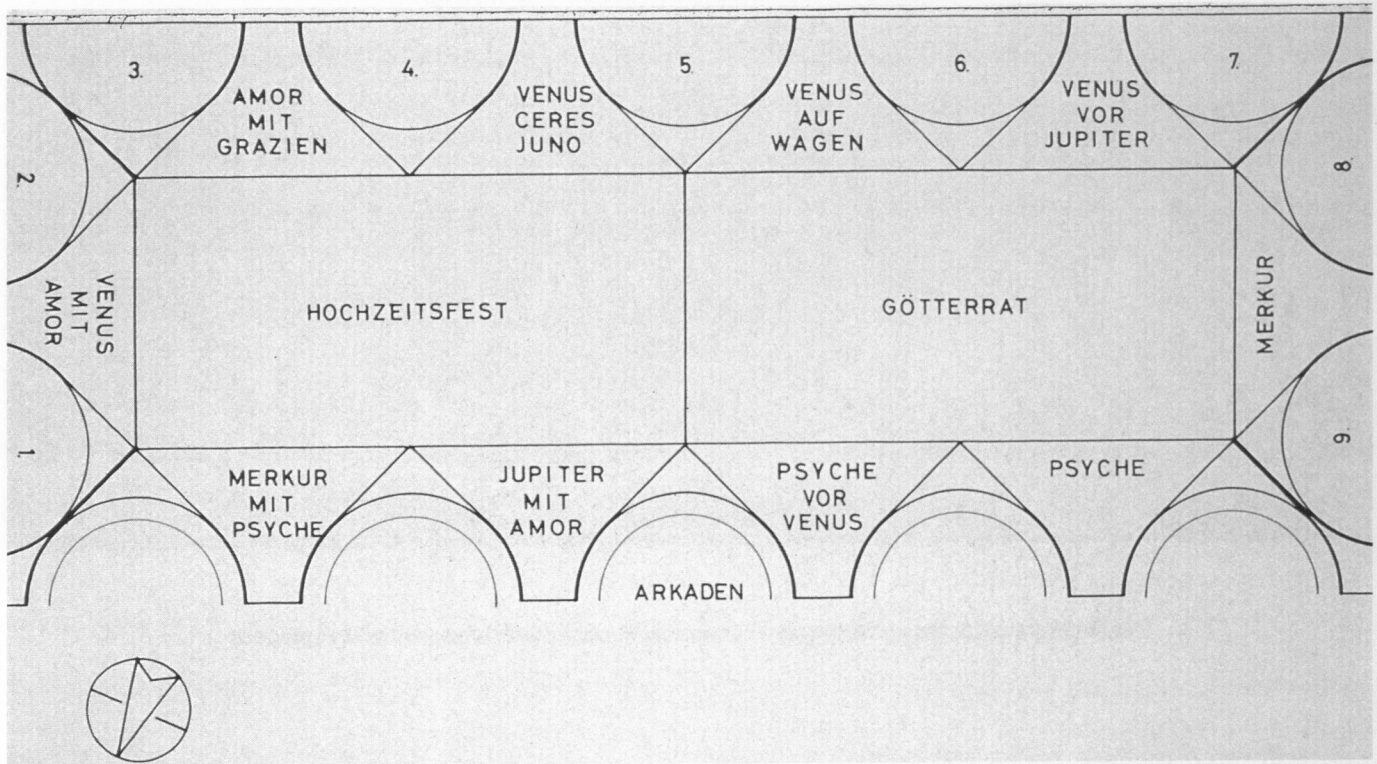
Die Darstellung auf der zweiten Tafel, die wohl auf der Rückseite des Cassone angebracht war, schließt unvermittelt an. Sie ist erheblich weniger klar geordnet als diejenige auf der ersten Tafel: Amor hält Psyche ihre Verfehlung vor, Psyche ist verzweifelt zu Boden gestürzt, die Begegnung mit Pan fehlt, dann Psyche jeweils einer ihrer Schwestern berichtend. Es ist auffällig, daß trotz der vielen Darstellungen der Schwestern deren Bestrafung fehlt. Sie gehört nicht eigentlich zur Entwicklung von Psyches Geschichte. Dann im Hintergrund Psyche bei Ceres, groß im Vordergrund Psyche bei Juno. Die Szene ist hier vielleicht deshalb so herausgestellt, weil Juno die Göttin der Ehe und die Beschützerin der Schwangeren ist. Rechts neben dem Tempel der Juno wird Psyche von Consuetudo, einer Dienerin der Venus, geschlagen. Psyche kniet in demutsvoller Geste, um zu zeigen, daß sie sich selbst gestellt hat. Dann Psyche wird Venus vorgeführt, Venus, in ihrem Palast sitzend, erteilt Psyche die Aufträge, rechts die (um mit Apuleius zu sprechen) legitime Hochzeit der Psyche vor dem Götterrath. Die Götter stehen hier auf Wölkchen, um klarzustellen, daß die Szene im Olymp spielt, auch wenn sie im unteren Bereich der Tafel plziert ist. Obwohl es nichts über dem Olymp geben sollte, ist oben noch eine Zone von kleinen Bildern angeordnet. Sie folgen nicht der Chronologie, sondern



6) Farnesina, Blick in die «Loggia di Psyche».

bildern eher Erklärungen dafür, wie es zu den Hauptszenen kam: Venus bittet Jupiter um Unterstützung und Merkur posaunt die Suche nach Psyche aus, und dies erklärt, wie es zur Gefangennahme darunter kam; rechts Amor bittet Jupiter um Psyches Hand, und das erklärt, wie es zur legitimen Hochzeit darunter kam. Es fehlt, wie Psyche die Aufträge der Venus bewältigt. Vielleicht war das an den beiden Schmalseiten des Cassone separat dargestellt. Allerdings scheint mir diese Lösung seltsam. Viel näher läge es doch, diese Prüfungen noch auf der langen Tafel unterzubringen und die Hochzeit zu separieren.

Kurz nach dem Medici-Cassone malte Jacopo del Sellaio ein Paar von Tafeln für einen Cassone (Cambridge, Amsterdam) [Abb. 3]. Jacopo geht von dem älteren Schema der Darstellung aus, klärt es aber. Kurz zusammengefaßt kann man beschreiben, das Elternhaus der Psyche mit den Freiern davor, die an Zahl zugenommen haben, nimmt jetzt fast so viel Raum wie der Palast des Amor ein, nämlich fast die gesamte



7) Farnesina, «Loggia di Psiche», Schema der Bilder im Gewölbe.

(Hypothetische Rekonstruktion der geplanten Ausmalung in den Lunetten:

1. «Verehrung der Psyche»; 2. «Orakel» / «Gang zum Felsen»; 3. «Psyche von Zephyr getragen»; 4. «Toilette der Psyche»; 5. «Psyche tafelt»; 6. «Psyche erkennt Amor»; 7. «Flucht des Amor»; 8. «Psyche sucht Asyl»; 9. «Gefangennahme der Psyche»).

linke Bildhälfte. Die Parallelisierung der beiden Häuser wird durch die Ähnlichkeit der Gestaltung der großen Betten für den Beischlaf mit dem Zeltdach unterstrichen. Die Gegenspielerin der Psyche hat dagegen merklich an Bedeutung in der Darstellung verloren. Oben im Himmel erscheint sie garnicht mehr. Nur noch Amor sieht Psyche, als sie verehrt wird, und nur noch er bittet Jupiter um Hilfe. Es fehlt sogar, wie Venus die Aufträge an Psyche erteilt. Dafür ist Psyches Begegnung mit Pan zwischen die Bitte um Asyl bei Ceres und Juno eingefügt. Selbst in dem immens großen Zyklus von Belriguardo war Venus so unwichtig, daß ihr Auftreten im Himmel vor der legitimen Hochzeit ausgelassen wurde; auch Merkur fehlte dort.

Eine weitere Cassone-Tafel des Jacopo del Sellaio (Boston) [Abb. 4] verdient aus zweierlei Gründen Beachtung: Erstens fehlt der Beischlaf des Sonnengottes und damit der Bezug auf Boccaccio. Der Bezug auf Boccaccio war also nicht unbedingt erforderlich, auch wenn sonst das alte Schema beibehalten wurde. Trotzdem nimmt das Elternhaus der Psyche mit den Verehrern davor wieder fast die gesamte linke Bildhälfte ein. Zweitens ist der Palast des Amor beträchtlich gewachsen. Ihm ist jetzt noch eine anmutige Loggia mit Blick in die Gärten ringsumher angebaut, und in ihr ist ein Tisch aufgestellt, an dem Psyche speist, während Amor, man muß wohl annehmen, unsichtbar in der Loggia herumspaziert und eine seiner Dienerinnen anweist, Psyche aufzuwarten. Diese Szene



8) Raffael und Schule, «Götterrat». Farnesina, «Loggia di Psiche», Gewölbespiegel.

entspricht wohl dem Sinn der Handlung, aber Apuleius erwähnt sie nicht. Die gleiche Interpolation wird uns später in prominenterer Stellung wieder begegnen.

Die weitläufige Ausmalung des Elternhauses der Psyche mit den Verehrern ist eine Sonderheit der Cassoni. Später ist die Szene stark reduziert. In Sabadinos Beschreibung von Belriguardo ist sie überhaupt nicht erwähnt. Wahrscheinlich erklärt sich die Hervorhebung des Elternhauses der Psyche als eine Huldigung an die Frauen, die die Cassoni in die Ehe brachten, bzw. an ihr Elternhaus.

Die ausgiebige Darstellung der Szenen, die sich im Palast des Amor abspielen, fand dagegen Nachfolge. Auch der Zyklus in Belriguardo verweilte offenbar weit ausführlicher darauf, als es für Fortgang der Handlung nötig ist²¹: Nachdem Psyche im Palast des Amor angekommen ist, wird sie erst von Nymphen bedient und vom Chor der Musen mit Gesang verehrt, dann steigt Amor zu ihr ins Bett, am Morgen danach tafelt sie, Nymphen tragen die Speisen auf. Da weitet sich die kleine Szene im Hintergrund des Bostoner Cassone [Abb. 4] zu einem ganzen eigenen Bild im Freskenzyklus aus. Erst anschließend folgten die üblichen Szenen: Besuch der Schwestern, Entdeckung des Amor etc.

Die ausgiebige Darstellung der Szenen im Palast des Amor findet ein literarisches Gegenstück in der ausführlichen

Nacherzählung der Fabel, die Niccolò da Correggio zwei Jahre, bevor die Villa von Belriguardo ausgemalt wurde, Isabella d'Este widmete. In zwölf Strophen schildert Niccolò den Palast des Amor und seine herrlichen Gärten²². Unter den großartigen Säulen einer Loggia, die auf den Garten blickt, hatten die Grazien eine prächtige Tafel bereitet, Nymphen und der olympische Mundschenk Ganymed servieren Psyche ein wahrhaft göttliches Mal; der Hochzeitsgott Hymen spendet mit seiner Fackel himmlische Düfte, und die Musen singen im Chor dazu. Aber, heißt es dann, derjenige, der das alles besorgte, blieb ihr unsichtbar²³. Da ist die Szene beschrieben, die auf dem Bostoner Cassone [Abb. 4] dargestellt war, allerdings kräftig bereichert um Elemente aus dem Göttermahl, das bei Apuleius die Fabel abschließt. Mit dem Cassone stimmen generell die Ausschmückung der Szene und die Rolle des Amor als Anweiser der Bedienung überein. Aus dem Göttermahl stammt die Beteiligung von Ganymed, Hymen, den Musen und den Grazien. So ähnlich wie bei Niccolò da Correggio könnte die entsprechende Szene auch in Belriguardo ausgesehen haben; zumindest der Musenchor und die Nymphen als Serviererinnen stimmten mit Niccolos Dichtung überein.

Zunehmend wurde in den Freskenzyklen auch die legitime Hochzeit von Amor und Psyche im Olymp ausgeschmückt.



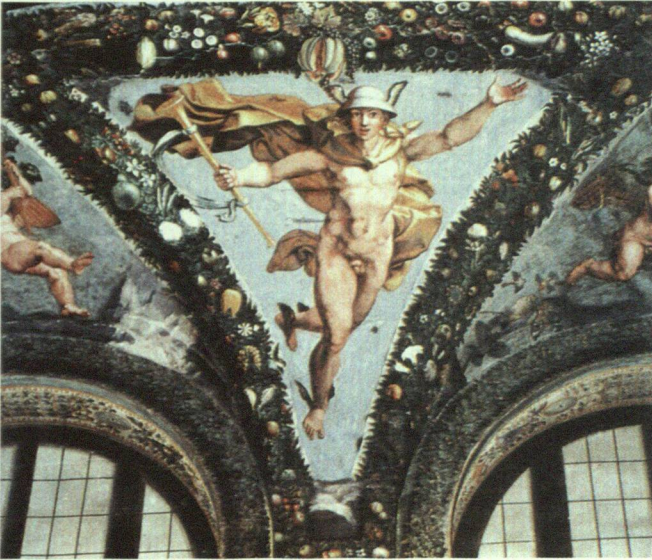
9) Raffael und Schule, «Göttermahl». Farnesina, «Loggia di Psiche», Gewölbespiegel.

Bereits in Belriguardo waren Götterrath und Hochzeitsfest getrennt in zwei Bildern, und sie waren so vielteilig, daß man vermuten darf, sie hatten größere Dimensionen als die übrigen Bilder. Sabadino beschreibt²⁴: Im Götterrath schließt Jupiter die legitime Hochzeit, Juno stimmt zu und Merkur hat Psyche in den Himmel geführt. Beim Hochzeitsmahl kümmern sich Ganymed, Hymen, Bacchus und Vulcan um die Tafel. Die Horen streuen Blumen; die Grazien verströmen Düfte. Wie Apuleius will, stimmt Apoll mit den Musen Gesang an, und Venus tanzt dazu mit Satyr und Pan. Die Szene sei so schön gemalt, berichtet Sabadino, daß es der berühmte griechische Maler Protogenes kaum hätte übertreffen können. Das ist ein klassischer rhetorischer Topos, seine Anwendung dieser Stelle weist ebenfalls auf die besondere Prominenz der Darstellung hin.

Dem Beispiel von Belriguardo folgten die meisten späteren Raumdekorationen: Giorgione widmete den beiden olympischen Szenen zwei von seinen zwölf Tafeln. Raffael stellte diese Szenen zudem ungleich größer als die anderen dar und gab ihnen die zentrale Stellung im Zyklus der Farnesina. Im Palazzo Tè und wohl ebenso im Palazzo Doria lösten sich die olympischen Szenen vom Rest der Fabel in der Gewölbezone und schmückten statt dessen die Wand. Giulio Romano machte aus dem Göttermahl sogar zwei Szenen. Vor dieser Kulisse

tafelte Karl V. Agostino Chigi bewirtete seine Gäste unter dem Göttermahl.

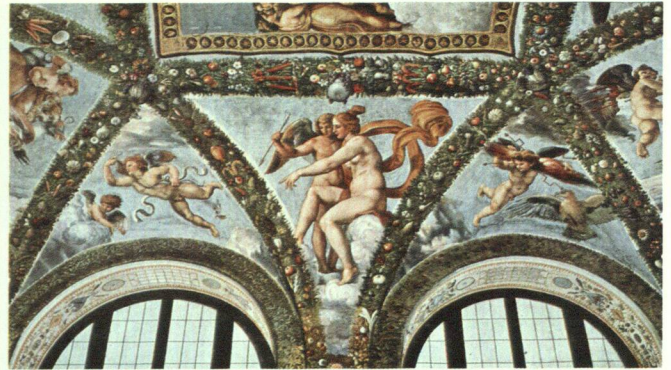
Damit kommen wir zur Farnesina. Aber bevor ich darauf eingehe, sei noch eine andere Maltradition kurz dargelegt, die die Fresken von Amor und Psyche betrifft, genauer: deren Disposition. Es geht darum, in welcher Form zuvor normalerweise komplexe Gewölbe wie dasjenige in der Loggia di Psiche (Spiegelgewölbe mit Stichkappen) dekoriert wurden. Im Unterschied zu Wänden begegnete die Ausmalung von Gewölben zwei besonderen Schwierigkeiten. Die eine war die Untersicht. Aus diversen Gründen ließen sich normalerweise Szenen nicht einfach so wiedergeben, wie man sie von unten sieht. Zweitens ergeben sich durch die Einschnitte der Stichkappen sehr unruhige Bildgrenzen. Deshalb wurden komplexe Gewölbe gewöhnlich in viele kleine Felder unterteilt, und diese Felder wurden mehr dekorativ gefüllt. Das gilt generell, nicht nur bei der Darstellung von Amor und Psyche. Ein Beispiel dafür liefert die Farnesina selbst, mit Peruzzis Dekoration der Loggia di Galatea. Giulio Romano übernahm die übliche vielteilige Gliederung des Gewölbes in der Sala di Psiche, und brachte die Szenen aus der Fabel in den kleinen Bildfeldern unter, die sich dadurch ergaben. Ein besonders durchdachtes Prinzip der Anordnung läßt sich nicht bei ihm erkennen. Dagegen ordnete Michelangelo an der Decke der



10) Raffael und Schule, «Merkur posaunt die Suche nach Psyche aus». Farnesina, «Loggia di Psiche», Lunette.



12) Raffael und Schule, «Amor zeigt den Grazien Psyche». Farnesina, «Loggia di Psiche», Lunette.

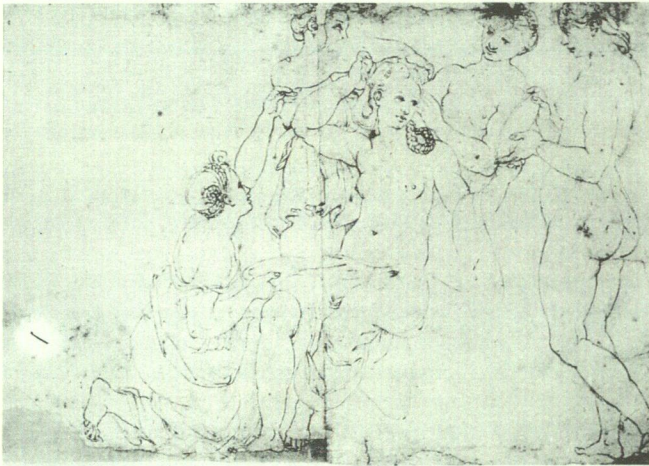


11) Raffael und Schule, «Venus zeigt Amor die Verehrung der Psyche». Farnesina, «Loggia di Psiche», Gewölbeansatz an einer Schmalseite, Darstellung in Lunette.

Sixtinischen Kapelle (1507-12) ausnahmsweise größere Bildfelder an. Sie nehmen die plane Fläche des Gewölbes ein; die Zwickel sind abgetrennt, und die Darstellungen auf ihnen erhalten eine begleitende Bedeutung: sie zeigen Sibyllen und Propheten.

Raffael ging von Michelangelos Disposition aus und führte dessen Idee noch weiter, indem er die gesamte plane Fläche des Gewölbes mit nur zwei Bildern füllte. Bei den relativ kleinen Bildern an der Decke der Sixtinischen Kapelle fällt kaum auf, daß sie nicht in Untersicht gemalt sind. Bei den großen Deckenbildern in der Farnesina ging das nicht so einfach. Deshalb stellte Raffael die beiden Szenen hier so dar, als schmückten sie Teppiche, die über der Loggia aufgespannt sind. Die fingierten Teppiche zeigen den Götterrat und das Göttermahl.

Die beiden olympischen Szenen bilden den eigentlichen Kern der Dekoration [Abb. 6-9]. Die Darstellungen in den vielen kleinen Feldern, die sie umgeben, sind den Mittelszenen nur begleitend beigeordnet. Die Stichkappen sind dekorativ bemalt, mit den Zeichen der Götter [Abb. 11]. Die Zwickel und Lunetten sollten in chronologischer Folge die Geschichte der Psyche zeigen [Abb. 10-14]. Die Szenen an den Zwickeln erinnern mit ihren großgesehenen und vereinzelter Figuren oft mehr an Michelangelos Sibyllen und Propheten als an frühere Zyklen von Amor und Psyche. Und doch hat Raffael hier ein wesentliches Element von den Cassoni übernommen, nämlich die Unterteilung in die Abenteuer der Psyche auf Erden, die für



13) Alberto Alberti nach Raffael, Entwurf für die «Toilette der Psyche» in der «Loggia di Psiche». Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

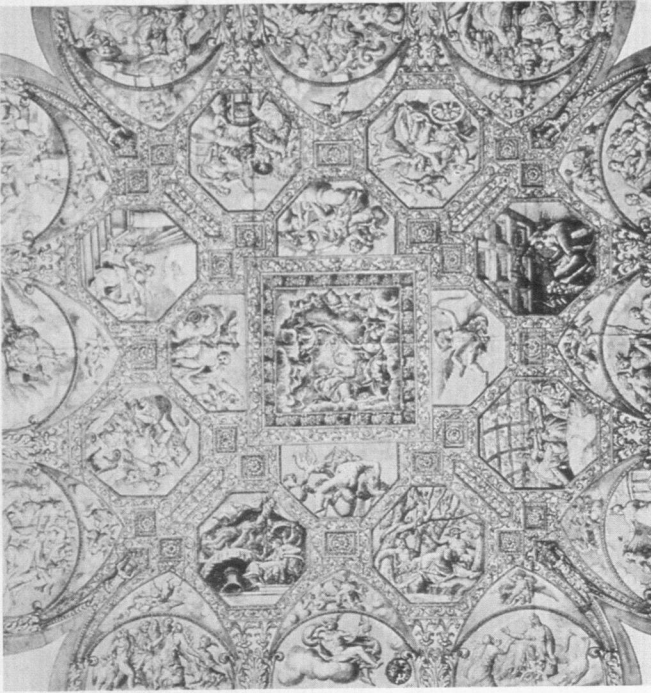
die Lunetten vorgesehen waren, und in den Zwickeln darüber die Region der Götter, die das irdische Geschehen beeinflussen. Allerdings bedingt hier die Disposition der Architektur im Gegensatz zu den Cassoni, daß sich mehr himmlische als irdische Szenen ergeben. Die olympische Komponente der Fabel tritt markanter denn je in den Vordergrund. Hier geht es hauptsächlich um Götter und weniger um irdische Abenteuer. Raffael ersetzte die üblichen epischen Bilderfolgen durch ein geschlossenes Dekorationssystem, das in monumentaler Weise die Essenz der Fabel, die Erhebung Psyches in den Olymp, bündelt. Diese Disposition hebt gemeinsam mit der klassischen Gestaltung der einzelnen Figuren die Fresken in der Loggia di Psiche als eines der klassischen Werke der Hochrenaissance heraus, auch wenn Raffael sie nicht selbst ausführte und obwohl sie nicht ganz vollendet wurden. Ich denke, man darf im Sinn der Hochrenaissance hier und bei anderen Spätwerken Raffaels sagen: Der Concetto war so großartig, daß der Meister die Ausführung Gehilfen überlassen konnte.

Daß Raffael die Zwickel der himmlischen Sphäre vorbehalten wollte, wird an den Zwickeln über den Arkaden besonders deutlich, die sich zum Garten hin öffnen [vgl. Abb. 7]. Hier fehlen Lunetten, und mit ihnen fehlen die Handlungen der Fabel, die auf der Erde spielen. Statt dessen erscheinen in den



14) Raffael und Schule, «Venus beklagt sich bei Ceres und Juno über Amor». Farnesina, «Loggia di Psiche», Lunette.

Lunetten nur Szenen in himmlischer Sphäre, die indirekt auf die irdische Handlung hinweisen. Die Darstellungen hier sind dem Schluß der Fabel vorbehalten: Psyche fährt mit dem Wasser des Styx in den Himmel, Psyche präsentiert Venus die Salbe der Persephone, Amor erhält von Jupiter die Zustimmung zur legitimen Hochzeit. Zudem ist eine Szene interpoliert, die Apuleius nicht erwähnt: Merkur trägt Psyche in den Himmel.



15) Jacopo Strada, Decke der «Sala di Psiche» im Palazzo Tè. Düsseldorf, Kunstmuseum.

Die erste Szene der Fabel, die zur Ausführung gelangte, erscheint am Zwickel einer Schmalseite der Loggia: Venus weist Amor auf die Lunette davor bzw. eine Szene hin, die dort dargestellt werden sollte [Abb. 11]. Also war die Lunette davor für die Verehrung der Psyche bestimmt²⁵. Die Lunette danach mag für die Befragung des Orakels oder für den Gang zum Felsen vorgesehen gewesen sein. Am Zwickel der anderen Schmalseite fliegt Merkur und posaunt die Suche nach Psyche aus [Abb. 10]. Die Lunette davor wird für die Asyl suchende Psyche, die Lunette danach für die Gefangennahme Psyches vorgesehen gewesen sein.

Darstellungen auf den Zwickeln über der Rückwand der Loggia: Der erste Zwickel (von links, wo Venus dem Amor Psyche zeigt) zeigt, wie Amor drei Frauen auf eine Szene hinweist, die in der Lunette davor dargestellt werden sollte; es handelt sich wohl um die Grazien oder andere himmlische Wesen, die Psyche bei Niccolò da Correggio bedienen [Abb. 12-13]. Die Szene ist eine Interpolation Raffaels. Apuleius erwähnt sie,

wie schon gesagt, nicht. Die drei nach rechts folgenden Zwickeln zeigen: Venus beklagt sich bei Juno und Ceres über ihren Sohn [Abb. 14], Venus fährt zu Jupiter, Venus bittet Jupiter um Unterstützung. Wir sahen, daß keine dieser Szenen früher essentiell für die Darstellung der Fabel war; insbesondere die Reise der Venus ist für den Gang der Handlung überflüssig. Diese Szenen sind offenbar nur deshalb eingeschoben, weil geplant war, in allen Lunetten an der Rückseite der Loggia die Ereignisse im Palast des Amor darzustellen. Die Lunette vor dem ersten Zwickel (Amor weist die Bedienerinnen an) sollte vermutlich zeigen, wie Zephyr Psyche in das Anwesen des Amor trägt. Die Lunette danach war für die "Toilette der Psyche in Amors Palast" vorgesehen. Zu diesen beiden Szenen sind Vorzeichnungen überliefert [Abb. 13]. Was die "Toilette der Psyche" betrifft, so bezieht sie sich wohl auf die kurze Bemerkung des Apuleius, daß sich Psyche nach Besichtigung von Amors Palast durch ein Bad erfrischt habe. Danach sollte die in Bildzyklen übliche Bewirtung der Psyche folgen. Jedenfalls waren die beiden folgenden Lunetten sicher für "Psyche erkennt Amor" und die "Flucht des Amor" bestimmt. Im Einzelnen ist die geplante Verteilung der Darstellungen in den Lunetten diskutabel. Trotzdem ergibt sich im Ganzen ein sicheres Ergebnis: Die Ereignisse im Palast des Amor sollten in der Farnesina offenbar ähnlich wie auf dem Cassone in Boston und wie in Belriguardo besonders ausführlich dargestellt werden. Die übrigen Erlebnisse der Psyche auf Erden sollten dagegen auf ein Mindestmaß zusammengedrängt werden.

Neben seinem Rückgriff auf die Bildtradition der Cassoni war Raffael anscheinend in mehrer Hinsicht von der Behandlung der Fabel in Ferrara beeinflusst. Der Götterrat und das Göttermahl enthalten viele Elemente, die in Belriguardo bereits vorkamen, auch solche, die nicht von Apuleius vorgegeben sind [Abb. 8-9]. Denn wie dort gehören zum Götterrat Venus, die ihre Zustimmung zur Hochzeit gibt und Merkur, der Psyche im Olymp einführt. Wie dort kümmern sich Ganymed und Bacchus beim Göttermahl um die Bedienung, die Horen streuen Blumen, die Grazien verströmen Düfte, Apoll singt mit den Musen, und Venus tanzt dazu. Die für die Lunetten vorgesehene Bedienung der Psyche durch die Grazien beschreibt Niccolò da Correggio. Die Darstellung der Götterzeichen in den Stichkappen findet ebenfalls ihre Parallele in den Stanzten des Niccolò da Correggio. Dort ist ein weiter Wiesengrund geschildert, in dem Amor die Zeichen der von ihm besieigten Götter aufgerichtet hat. In diesem Ambiente erzählt Amor die Fabel der Psyche. Der ferraresische Einfluß erklärt sich leicht damit, daß Agostino Chigi mit Isabella d'Este befreundet war. Zumindest für den Baubetrieb ist gut überliefert, daß es unter Fürsten üblich war, sich gegenseitig über ihre künstlerischen Aktivitäten zu informieren.

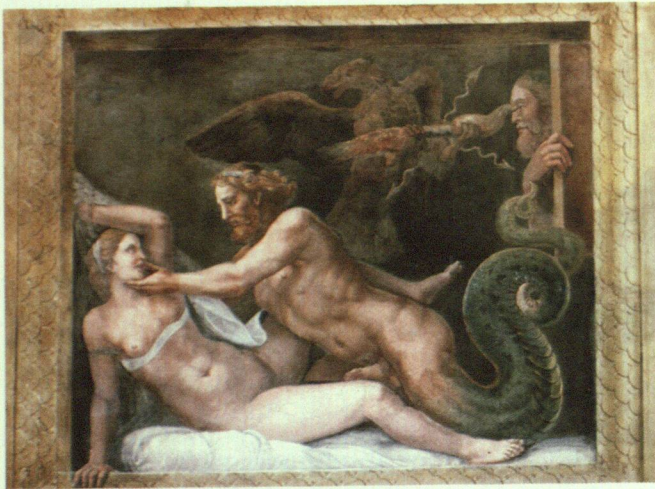


16) Giulio Romano, «Göttermahl». Palazzo Tè, «Sala di Psiche».

Deutung der Darstellungen

Die Besonderheit der Cassone-Bilder, daß der Beischlaf von Psyches Mutter mit dem Sonnengott einbezogen ist, kann als ein Anstoß dafür verstanden werden, Boccaccios allegorische Auslegung der Fabel auf die gesamte Darstellung der Fabel zu übertragen. Psyche verkörpert demnach die verständige Seele, die sich eigentlich nach der himmlischen Liebe alias Amor sehnt. Die schlechten Einflüsterungen der Sinnlichkeit, die ihre Schwestern verkörpern, bringen sie auf Abwege. Aber nachdem sie bereut und geläutert wird, erreicht sie schließlich den Segen der himmlischen Liebe. Das Thema ist gut bekannt. Ich brauche deshalb nicht weiter darauf einzugehen. Ich möchte nur noch anfügen, daß man m.E. nicht anzunehmen braucht, die allegorische Deutung wäre für alle

Betrachter jederzeit zwingend gewesen. Wir sahen, daß die Cassoni auch ohne den direkten Bezug auf die "Genealogia" auskommen konnten, und wir werden unten sehen, daß der Beischlaf von Psyches Mutter mit dem Sonnengott auch mehr panegyrisch als allegorisch verstanden werden konnte. Zudem weist Boccaccios *Decamerone* darauf hin, daß man damals im Schlafzimmer auch auf weniger theoretische Gedanken kam. Was immer außen am Cassone zur Schau gestellt wurde, wenn der Deckel aufklappte, so erschien innen oft die natürliche Darstellung eines nackten Mannes oder einer nackten Frau oder von beiden zusammen. Je nach eigener Konstitution kann man hier an nichts anderes denken als an das praktische Desiderat, die nackten Körper mit der Kleidung in der Truhe zu verhüllen, oder sich an die erbauliche Lektüre der diversen Novellen Boccaccios erinnern, in denen



17) Giulio Romano, «Jupiter und Olympia». Palazzo Tè, «Sala di Psiche».

der vom Ehegatten überraschte Liebhaber aus dem Bett der Hausfrau springt, um sich in der Wäschetruhe zu verstecken. Solche Assoziationen mögen dann manchmal auf das Verständnis der Bilder an der Außenseite abgefärbt haben.

In späteren Darstellungen der Fabel fehlen Hinweise auf eine Deutung im Sinn der «Genealogia». Es ist offenkundig, daß der sinnliche Gehalt zunehmend in den Vordergrund trat. Das Götterfest und die Liebesfreuden im Palast des Amor rücken ins Zentrum. Im Palazzo Tè verbindet sich dies noch mit anderen mythologischen Liebschaften. Die drastische Schilderung der Kopulation des Zeus mit der Olympia legen schwerlich Gedanken an höhere sittliche Güter nahe [Abb. 17]. Vielleicht wird hier das Liebesverhältnis des Federigo II. Gonzaga zu Isabella Boschetti gefeiert²⁶. Die Eingangsfront der Farnesina war mit Liebeszenen der Götter und Satyrn bemalt²⁷. Für die Fresken in der Loggia di Psiche ist die erotische Wirkung durch Paolo Giovio und Vasari direkt bezeugt²⁸. Vasari behauptet sogar, in den Fruchtgirlanden, die die Bildfelder rahmen, werde absichtlich ein Phallus evoziert [Abb. 10].

In Anbetracht der vornehmen Ambienti, in denen die Fabel erscheint, speziell der Räume von Kirchenfürsten, sollte man trotzdem denken, daß auch weniger sinnliche Deutungen möglich waren.

Der Medici-Cassone gibt einen Hinweis darauf, welche Rhetorik sich mit der Fabel verbinden ließ. Der Palast des

Amor trägt dort das Wappen der Medici [Abb. 1]. Er ist also zugleich als Haus der Medici gekennzeichnet, und dann darf man auch umgekehrt sagen: das Haus der Medici präsentiert sich als Residenz des Amor. Ein ähnlicher Bezug wird ausdrücklich im Apuleius-Kommentar des Filippo Beroaldo hergestellt. Beroaldo kommentiert den Bericht des Apuleius über den Palast des Amor, indem er in aller Ausführlichkeit die Villa seines Freundes Mino de' Rossi in Pontecchio bei Bologna mit ihren Gärten beschreibt und als «eine Herberge der Psyche» apostrophiert²⁹.

Wir sagten schon, daß Niccolò da Correggio über zwölf Strophen hinweg den Palast des Amor mit seinen Gärten schildert. Die Beschreibung der Gärten ist zu detailliert und präzise, um ganz phantastisch zu wirken. Hier ist wohl ein realer Ort angesprochen. Man darf sich vielleicht die ehemaligen Gärten von Belriguardo ähnlich vorstellen³⁰. Aber der Palast des Amor gleicht nicht der Villa³¹. Er hat die Form eines regelmäßigen Vierturmkastells. So etwas gab es in Italien nur in Ferrara und Mantua. Niccolò hatte offenbar Ferrara im Auge, denn der Palast des Amor ist mit der für Ferrara typischen Diamantquaderung verziert. Also hier erscheint die Residenz der d'Este als Palast des Amor. Die Fresken, die ausschließlich Amor und Psyche und Ercole I. mit seinem Hofstaat zeigten, kennzeichneten auch Belriguardo als einen Palast des Amor. Sabadino vergleicht den Palast des Amor, der in der «Ankunft Psyches im Anwesen des Amor» dargestellt war, mit Belriguardo: dort sei «ein Palast wie dieser von wunderbarer Schönheit»³². Die Betten in diesem Haus rühmt Sabadino damit, daß sie die Triumphe des Ehegottes Hymen ehren würden. Diese Art von Rhetorik paßte gut nach Ferrara, zumindest zu Isabella d'Este, die sich viel mit entsprechenden Themen theoretisch befaßte. Man denke nur an die diversen Traktate über die Natur der Liebe, die in ihrem Umkreis verfaßt wurden (Mario Equicola, Baldassare Castiglione), und die Bücher über Ehefrauen, die zu ihrer Bibliothek gehörten³³.

Als Agostino Chigi seine römische Villa vollendet hatte, wurden zwei lange Lobgedichte darauf publiziert. Das eine beschreibt nur das Anwesen. Das andere, von Egidio Gallo verfaßt, bettet die Beschreibung in eine mythologisierende Rahmenhandlung ein³⁴: Venus verläßt mit großem Gefolge ihren Göttersitz, um sich auf eine Reise durch den Kosmos zu begeben. Sie besucht viele Länder mit Herrschern in prächtigen Palästen. Doch am meisten bewundert sie Rom, und sie beschließt, dort zu verweilen. Auf der Suche nach einer Wohnung entdeckt sie Chigis Anwesen. Sie ist so davon ange- tan, daß sie beschließt, sich dort niederzulassen. Die Farnesina wird zur Residenz der Venus. Diese Eloge könnte sich auf die ungewöhnlich häufige Präsenz der Venus in Raffaels Fresken beziehen.

Das hinderte sicher nicht, die Farnesina auch als Palast des Amor anzusprechen. Die rhetorische Formel vom "Palast des Amor" bot sich für die Farnesina geradezu an, denn zur Imprese des Agostino Chigi gehörte ein Bündel von Pfeilen. Der pfeilschießende Schwarm von Amoretten um die Galatea läßt sich am ehesten als Anspielung auf diese Imprese verstehen³⁵. Auch zur rhetorischen Formel vom "Palast des Amor" paßt die Dekoration der Loggia di Psiche. Wer die Farnesina durch den Haupteingang betrat, sah zuerst die Rückwand der Loggia di Psiche, an der auf ganzer Breite die Szenen im Palast des Amor dargestellt werden sollten [vgl. Abb. 5-7]. Die Loggia di Psiche erinnert im Ganzen an die Beschreibung des Niccolò da Correggio von dem Mahl, das Psyche nach ihrer Ankunft im Palast des Amor einnimmt. Auch dort ist die Loggia mit Bildwerken geschmückt, und zwar geradezu paradigmatisch: der "Verleumdung des Apelles" und den "Trauben des Zeuxis". Die Elemente vom Göttermahl, die Niccolò in die Handlung einbaut, erscheinen in der Farnesina als Teile von Bildern. So ließe sich auch ikonographisch verstehen, warum Raffael Götterrat und Göttermahl nicht als fiktive Realität, sondern als Darstellungen auf Teppichen wiedergegeben hat. Der Raum gehört eben nicht zum Olymp, sondern zum Palast des Amor. Im Rahmen seiner Nacherzählung der Fabel von Psyche schildert Ercole Udine (1599), daß die gleiche Fabel im Palast des Amor dargestellt ist³⁶. Der Palast des Amor gleicht in diversen Elementen dem Palazzo Tè. Vor allem sieht Psyche hier einen Raum, der genau wie die Camera di Psiche ausgemalt ist.

Es stellt sich die Frage, was man konkreter damit verbunden haben mag, wenn man ein Haus als Palast des Amor feierte. Manchmal sollte vielleicht einfach die Ehe des Patron mit derjenigen Amors rhetorisch verbunden werden. Die Parallele konnte man darin sehen, daß Amor mit Psyche Voluptas zeugt. Was Voluptas bedeuten sollte, Wollust, Gefallen oder Frömmigkeit, das konnte jeder nach seiner eigenen Konstitution bestimmen³⁷.

Im Hinblick auf die Parallele der Ehe von Amor und Psyche mit der Ehe des Hausherrn bildete der Saal mit dem Psyche-Zyklus in Belriguardo ein anspruchsvolleres Gegenstück zum Salotto der kleineren Villa Belfiore, den Ercole I. mit der Ankunft seiner Gemahlin Eleonora von Aragon und der gemeinsamen Hochzeit ausmalen ließ. Wie in Belriguardo war auch dort die ganze Decke mit Rosen geschmückt³⁸.

Agostino Chigi ließ die Loggia di Psiche kurz vor seiner Hochzeit mit Francesca Ordeaschi im Jahr 1519 ausmalen. Die plötzliche Beendigung der Malerarbeiten erklärt sich am ehesten mit dem Anbruch der Hochzeitsfeier. Die Nähe der Termine zueinander erweckt den Eindruck, als sei die Dekoration im Hinblick auf dies Ereignis erfolgt. Agostinos

Lebensumstände ließen sich gut mit der Fabel von Amor und Psyche vergleichen³⁹. 1508 starb seine erste Frau aus gutbürgerlichem Hause nach kinderloser Ehe. Daraufhin hatte er mehrere Jahre ein Verhältnis mit der berühmten Kurtisane Imperia. Nach deren Tod suchte er eine neue Gattin, die ihm auch einen Erben für sein enormes Vermögen gebären sollte. Inzwischen war er zu hohem gesellschaftlichen Rang aufgestiegen. Der Papst hatte ihn sogar in seine Familie aufgenommen. Jetzt strebte er danach, in höfische Kreise einzuheiraten. Er warb um Margarita Gonzaga, eine natürliche Tochter des Markgrafen von Mantua. Die Ehe kam nicht zustande. Da änderte Agostino seine Planung. Bei einem Geschäftsbesuch in Venedig 1511, noch während er mit Imperia verbunden war, lernte er die schöne Francesca Ordeaschi kennen, Tochter eines einfachen Markthändlers. Er raubte sie aus ihrem Elternhaus und entführte sie nach Rom. Zunächst gab er sie in ein Nonnenkloster zur Erziehung; dann holte er sie in sein Haus. Nachdem sie ihm bereits vier uneheliche Kinder geboren hatte, entschloß er sich 1519 endlich, sie zu heiraten. Die Parallele liegt nahe: Agostino, der edle Herr, der die schöne Francesca aus einfachen Verhältnissen entführt und umhegt, schließlich heiratet und gesellschaftlich erhöht wie Amor Psyche, das schöne irdische Wesen, in sein Haus entführt, heiratet und in den Olymp erhebt. Man denke auch daran, daß die Fabel bei Apuleius einem geraubten Mädchen zum Trost erzählt wird.

Von Belriguardo ist überliefert, daß ein moralischer Hintergrund gesehen wurde. Sabadino spricht von einer "cosa tanta morale" oder "beata" oder von "morale amore". Aber was war die Moral in Belriguardo? Auch wenn für eine allegorische Deutung hier wie in den folgenden Bildzyklen jeglicher Anhalt fehlt, lassen sich die Bilder mit neuplatonischen oder moralischen Gedanken verbinden. Allerdings lösen sich die moralischen Betrachtungen zur Fabel von Amor und Psyche in der Literatur der Renaissance von den arg abstrahierenden Allegoresen mittelalterlicher Tradition und öffnen sich dem Humanismus in dem Sinn, daß sie den Bezug zum realen Leben, zur humanen Sphäre herstellen. Es geht dabei gerade nicht um hochfliegende Hirngespinnste, sondern um ganz biederer bürgerliches Leben, um menschliche Gemeinschaft so wie etwa in Albertis Traktat über das Hauswesen und unzähligen anderen einschlägigen Schriften der Renaissance. Mir scheint, es ist durchaus im Sinn des Humanismus, wenn die vollmundige Rhetorik vom Haus des Amor letztlich einfach in biedere Lebensweisheiten mündet.

Filippo Beroaldo berichtet, was Martianus Capella oder Fulgentius zur Legende von Amor und Psyche sagen. Aber es ist keineswegs so, daß er sich den hergebrachten neuplatonischen und ähnlichen Allegoresen anschließen würde. Im

Gegenteil, er setzt sich ausdrücklich kritisch davon ab: "Ich aber werde bei der Erläuterung dieser Erzählung weniger auf Allegorien als auf den wörtlich-historischen Sinn ausgehen und eine Interpretation der weniger bekannten Dinge und Worte geben, um nicht statt eines Kommentators ein 'Philosophaster' zu scheinen"⁴⁰. Mit "Philosophaster" meint Beroaldo einen versponnenen Ideologen, auf den das oft von ihm angeführte Exempel von dem Philosophen zutrifft, der über der Betrachtung der Sterne in den Brunnen fällt, weil er nicht mehr sieht, was vor seinen Füßen liegt⁴¹. Generell besteht das Besondere an den Kommentarwerken der Renaissance gerade nicht darin, sich in ideologischen Höhenflügen zu ergehen, sondern darin, in die historische Bildungswelt des kommentierten literarischen Werks einzudringen. Sie sammeln alles relevante Material zusammen, das geeignet sein könnte zu klären, wie die Verhältnisse in der Antike waren, und werten es aus. Nur mit dieser positivistischen Haltung konnten die Altertumswissenschaften in der Renaissance ihren unerhört rapiden Fortschritt nehmen. Beroaldo führt die Deutungen des Martianus Capella oder Fulgentius nur an. Gleichermaßen zitiert er Vitruv, wenn es um den Palast des Amor geht, Aulus Gellius oder andere Grammatiker bei fraglichen Worten, ebenso antike Spezialliteratur zu Medizin, Naturwissenschaften, Landwirtschaft oder, wie wir noch sehen werden, zur Jurisprudenz.

Beroaldo streut in seinen Kommentar oft Beschreibungen moderner Verhältnisse ein, um die antike Abhandlung durch die Konfrontation mit der lebendigen Wirklichkeit zu veranschaulichen und zu aktualisieren. Das ist eine ganz außergewöhnliche Besonderheit. Sie wird heute geschätzt, weil sie das Werk unterhaltsam und historisch interessant macht. Seinerzeit stieß sie aber manchmal auf Kritik, und Beroaldo entschuldigt sich selbst für seine unwissenschaftlichen Abschweifungen. Eine von diesen unwissenschaftlichen, aber für uns historisch interessanten Abschweifungen wurde oben zitiert: Die Beschreibung der Villa von Beroaldos Freund Mino de' Rossi. Hier gewinnt eine zweite Bedeutung: Der Kommentar mündet darein, daß Beroaldo die eigene Ehe in Parallele zum Verhältnis von Amor und Psyche setzt⁴². Er selbst habe neuerdings eine Ehe geschlossen, heißt es, die im Gegensatz zu Amors überstürztem Verhältnis mit Psyche legitim sei und Gott und den Menschen gefalle. Beroaldo preist, daß seine Gattin alle Vorzüge einer guten Hausfrau habe. Was ihr Aussehen betrifft, so sei sie weder zu schön noch zu häßlich. Zu große Schönheit sei nicht erstrebenswert, sie erzeuge nämlich, wie die Geschichte der Psyche lehrt, nur Mißheiligkeiten. Im Ganzen zieht Beroaldo aus der Fabel die Konsequenz, daß ein geordneter Hausstand im Mittelmaß am glücklichsten mache. Chigi folgte mit seiner Heirat dieser Idee. Er

gab sein langjähriges illegitimes Liebesleben auf und gründete wirklich einen soliden Hausstand.

Daß Amor und Psyche Voluptas zeugen, regt Beroaldo zu der Hoffnung an, daß auch aus seiner Ehe *voluptas* hervorgehen möge und daß er sich an einem *concordi voluptarioque coniugio* erquicken könne, denn die aus der Liebe geborene *voluptas* sei nach dem Urteil der prominentesten Philosophen das höchste Gut.

Auch Niccolò da Correggio knüpft in seinem Apuleius-Kommentar an die Fabel eine eigene Betrachtung an und bezieht sie auf sich selbst. Auf der Suche nach seiner vergeblich geliebten Nymphe gelangt der Dichter auf den Wiesengrund mit den Zeichen der von der Liebe besieigten Götter. Dort erscheint Amor und berichtet, um ihn zu trösten, von seinem Erlebnis mit Psyche. Er zeigt ihm an diesem Beispiel, welche Widrigkeiten die Liebe bei aller Lust erzeugt, denn die Frauen sind unberechenbar und abhängig vom Gefühl. Psyche zerstört mit ihrer Naivität, Neugier und Redseligkeit Amors Liebesparadies. Daß sie die Aufgaben der Venus erfüllt, liegt nur an der Hilfe von anderen. Sie selbst wäre zuletzt an ihrer Putzsucht gescheitert. "O sexo muliebre, quanto ponno in vui le vane pompe e gli ornamenti", stöhnt Amor noch in der Erinnerung daran, daß sie die Salbe der Persephone ausprobieren wollte. Und dann der ewige Neid der Frauen: auf Erden die bösen Schwestern und im Himmel Venus, die nicht viel besser ist. Dabei hat sie am wenigsten Grund, das Liebesverhältnis Amors anzuprangern. Sie selbst betrügt ihren Gatten mit Mars und Adonis, sie verliebte sich sogar in ihren eigenen Sohn, nämlich Amor. Daran erinnern sie bei Apuleius Juno und Ceres in dezenten Andeutungen; Niccolò streicht das drastischer heraus. Sein Fazit aus all diesen Mißheiligkeiten: Er wendet sich von der *vita amorosa* ab, um die *vita quieta* des rechten Literaten zu führen, und diese Lebensweisheit empfiehlt er seinen Lesern zur Nachahmung⁴³.

Der Rückzug des Philosophen in die *vita quieta*, den Niccolò als Lehre aus der Fabel von Amor und Psyche zieht, wurde von vielen und berühmten Humanisten gepriesen. Ein Beispiel dafür bildet Leon Battista Alberti. In seinem kleinen Traktat *De Amore* wendet er sich vehement gegen die Liebe, weil sie nichts als Unruhe und Mißheiligkeiten erzeuge. Sie sei des Literaten unwürdig. Er rät zur Abkehr von ihr, um sich ungestört den Studien hinzugeben. Diese Form der Zurückgezogenheit berührt uns hier nicht. Aber das Lob der *sobria vita solitaria* gehört auch zu den klassischen Topoi der Renaissance-Literatur zum Villenleben⁴⁴. Nach diesem kontemplativen Ideal sind Literatur und Künste in der Villa zuhause. Die Renaissance-Literatur zum Villenleben ging von der Emilia aus, und so beeinflusste sie auch Beroaldo. Er nennt die

Villa seines Freundes Mino de' Rossi eine Herberge der Psyche, weil man dort der Betriebsamkeit entfliehe und sich der lautersten Lust (*voluptas*) hingeben könne, abwechselnd Körper und Geist zu erfrischen in der süßen Gesellschaft von Büchern, ohne die keine Lust vollkommen sei. Solche Rhetorik paßte auch vorzüglich zu den Villen der d'Este, Gonzaga oder des Agostino Chigi. Im Vorhof der Farnesina stand eine Statue der Psyche⁴⁵. Auch die exzeptionelle Konzentration der Dekoration im Palast des Kardinals Grimani auf Psyche paßt zu Beroaldos Kommentar.

Über den Rückzug in die *vita sobria* konnte man zu neuplatonischen Ideen gelangen, ohne die abstrakte Allegorese Boccaccios zu bemühen. Alvise Cornaro zeigt den Weg. In seinen Schriften über die *vita sobria* weist er zunächst höchst pragmatisch auf, welche Vorteile die Mäßigkeit für physische Gesundheit und geistige Frische bringe. Abschließend bestärkt er seine Empfehlung, Maß zu halten, mit der Folgerung, bei hellem Geist und munterem Gemüt sei es leicht, mit höchstem Vergnügen von den irdischen Dingen zu der hohen Betrachtung des Göttlichen aufzusteigen und zu erkennen, wie groß die Macht, Weisheit und Güte Gottes seien⁴⁶. Allerdings sollte man, wenn man von neuplatonischen Deutungen spricht, klarstellen, welche Art davon man meint, entweder eine abstrakte Allegorese oder ein gelehrtes ideologisches Programm wie bei Pietro Bembo's *Asolani* oder, wie bei Cornaro, eine schlichte Lebensweisheit.

Umgekehrt kann die Darstellung der Fabel auf den Cassoni auch im Sinn Beroaldos aufgefaßt worden sein, und selbst der Beischlaf der Mutter der Psyche mit dem Songott läßt sich ohne weiteres in seinem Sinn deuten. Mehrfach stellt Apuleius ausdrücklich die Beziehung des Verhältnisses von Amor und Psyche zum bürgerlichen Eherecht her. Venus beklagt sich immer wieder darüber, daß es nicht standesgemäß sei, etwa so: "Denn die ungleiche Ehe, die außerdem noch auf dem Lande ohne Zeugen und ohne Einwilligung des Vaters geschlossen ist, kann ja nicht rechtsgültig sein". Wenn Jupiter seine Absicht verkündet, das Verhältnis zu legitimieren, so faßt er das in die Worte: "Ich will sofort machen, daß die Ehe keine Mißheirat ist, sondern gesetzlich und bürgerlichem Recht entsprechend". Ohne Rücksicht auf die Ironie solcher Reden kommentiert sie Beroaldo mit der römischen Literatur zum Eherecht⁴⁷. Er klärt genau ab, wie das Heiratsrecht nach Klassen im alten Rom geregelt und was mit

einer Heirat unter Stand konkret gemeint war. Was seine eigene Ehe betrifft, so hebt er sie gegen das Verhältnis von Amor und Psyche ab, weil sie standesgemäß ist⁴⁸. Seine Frau ist nämlich die Tochter eines ehrbaren Rechtsanwalts. Was die Darstellung der Fabel von Amor und Psyche auf einem Cassone betrifft, so hat sie den Nachteil, daß sie den Eindruck erwecken kann, die Frau, die den Cassone mit in die Ehe bringt, wäre womöglich nicht standesgemäß. Den sorgfältigen Heiratsverträgen der Renaissance nach spielten solche Überlegungen sicher nicht nur bei Beroaldo oder Agostino Chigi eine große Rolle. Um einem solchen erniedrigenden Eindruck entgegenzuwirken, war es günstig, den Stand der Psyche aufzuwerten, und das gelang, indem sie einen Gott zum Vater erhielt. Vielleicht deshalb hat Jacopo del Sellaio die Betten von Psyches Eltern und von Amor so deutlich einander angeglichen. Mit einer solchen Überlegung soll nicht die herkömmliche Deutung im Sinn der neuplatonischen Allegorese ersetzt, sondern nur noch eine andere mögliche Sicht aufgewiesen werden.

Hier sollte generell vermieden werden, den Bildern apodiktisch eine Interpretation überzustülpen, weil es keine wirklich konkreten Zeugnisse dafür gibt, was ursprünglich beabsichtigt war. Statt dessen sollte ein Spektrum von Deutungen aufgezeigt werden, die seinerzeit möglich waren. Das hier aufgezeigte Spektrum ist sicher noch nicht vollständig. Man sollte mit weiteren überraschenden Möglichkeiten rechnen. Man sollte andererseits auch damit rechnen, daß nicht immer ein bestimmtes Verständnis der Bilder über den epischen Sinn hinaus festgelegt gewesen sein muß, daß bewußt Mehrdeutigkeit angestrebt oder billigend in Kauf genommen wurde oder daß das Verständnis nicht immer übertrieben ernst genommen werden sollte, daß manchmal die geistige Überhöhung womöglich mehr zur äußerlichen Rechtfertigung diene, daß schöne Rhetorik im Vordergrund stand oder daß, wie in der Erzählung des Niccolò da Correggio, Ironie mitschwang. Allerdings will ich auch nicht behaupten, daß das Spektrum der Deutungen ganz wahllos zur Verfügung stand. Diverse Faktoren hatten Einfluß darauf, welche Arten von Deutungen jeweils aktuell waren oder sich normalerweise anboten: so besonders die gesellschaftliche Sphäre, zu der die Bilder gehörten, oder die generelle Entwicklung des Zugangs zu antiken Mythen und deren Deutung im Verlauf der Renaissance, die Bodo Guthmüller eindrücklich beschrieben hat⁴⁹.

¹ A. Barriault, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrian Homes*, Pennsylvania 1994; J. K. Lydecker, *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance*, Florence 1987.

² P. Schubring, Cassoni. *Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig (2. Aufl.) 1923; G. Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Printed Marriage Chests 1400-1550*, London 1997; C. L. Baskins, *Cassone Painting. Humanisms and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge 1998.

³ G. Vasari, *Le opere*, ed. G. Milanesi, Florenz 1906, II, S. 148f.

⁴ R. Foerster, "Amor und Psyche vor Raffael", in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* XVI, 1895, S. 215-223; L. Vertova, "Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLII, 1972, S. 104-121; Dies., "La fortuna della favola di Psiche da Cosimo Pater Patriae al Gran Principe Ferdinando de' Medici", in: *Gli Uffizi. Studi e Ricerche* XI, 1993, S. 27-62.

⁵ Vertova 1972, S. 116ff.

⁶ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, ed. D. von Hadeln, Berlin 1914, I, S. 102-105; Foerster 1895, S. 216-219.

⁷ N. da Correggio, *Opere*, Bari 1969, S. 49-96.

⁸ A. Venturi, "Ercole de' Roberti fa cartoni per le nuove pitture della delizia di Belriguardo", in: *Archivio Storico dell'Arte* II, 1889, S. 85; Vertova 1972, S. 119.

⁹ *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The "De triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti*, ed. W. L. Gundersheimer, Genf 1972, S. 56-66.

¹⁰ Grundlegend: J. Shearman, "Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil", in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* LX, 1964, S. 59-101; M. Marek, "Raffaels Loggia di Psyche in der Farnesina: Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung", in: *Jahrbuch der Berliner Museen* XXVI, 1984, S. 257-290. Zudem: J. L. de Jong, "De oudheid in fresco. De interpretatie van klassieke onderwerpen in de Italiaanse wandchilderkunst, inzonderheid te Rome, circa 1350-1555", Diss. Leiden 1987; Ders., "Renaissance Representations of Cupid and Psyche. Apuleius versus Fulgentius", in: *Groninger Colloquia on the Novel* II, 1989, S. 75-87; G. Caneva, *Il mondo di Cerere nella loggia di Psiche*, Rom 1992; K. Oberhuber, "Raphael's Drawings for the Loggia of Psyche in the Farnesina", in: *Raffaello a Roma*, Rom 1986, S. 189-207.

¹¹ C. L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, S. 47f.

¹² Vasari 1906, IV, S. 367, 644; V, S. 524; VI, S. 558.

¹³ F. Hartt, "Gonzaga Symbols in the Palazzo del Tè", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII, 1950, S. 151-188. E. Verheyen, "Die Malereien in der Sala di Psyche des Palazzo del Tè", in: *Jahrbuch der Berliner Museen* XIV, 1972, S. 38-68. A. Belluzzi, *Palazzo Tè a Mantova*, Modena 1998 I, S. 371-390.

¹⁴ E. Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genua 1986, S. 278.

¹⁵ K. Höltege, *Die Freskenprogramme der Pallavicino-Paläste*, Frankfurt a.M. 1996, S. 196-259.

¹⁶ *Gli Affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione 1543-1548*, Kat. Ausstg., Rom 1981/82, II, S. 87-90. Parma Armani 1986, S. 209ff.

¹⁷ Höltege 1996, S. 211f.

¹⁸ Filippo Beroaldo, *Commentarii conditi in asinum aureum Lucii Apulei*. Hier zitiert nach der Ed. Paris 1512.

¹⁹ Martianus Capella, *De nupt. Merc. et Phil.* I 7.

²⁰ Boccaccio, *De geneal. deor.* V 22.

²¹ Sabadino 1972, S. 62.

²² N. da Correggio 1969, Strophe 63-74.

²³ N. da Correggio 1969, Strophe 63-64.

²⁴ Sabadino 1972, S. 64.

²⁵ Eine ähnliche Disposition zeigt der Zyklus von Amor und Psyche im Gewölbe einer Loggia, die Raffael und Giulio Romano im Hintergrund eines Portraits der Isabella von Neapel malte. M. P. Fritz, *Giulio Romano et Raphael. La vice-reine de Naples*, Paris 1997.

²⁶ So Verheyen 1972. Trotz allem wurde sogar hier eine neuplatonische Bedeutung postuliert: F. Hartt, "Gonzaga Symbols in the Palazzo del Tè", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII, 1950, S. 151-188.

²⁷ Überliefert sind: "Pasiphae und der Stier", "Mars und Venus". C. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien/München 1967/68, S. 64f., Abb. XVIIa, XXIIb.

²⁸ Vasari 1906, VI, fol. 558.

²⁹ Beroaldo 1512, S. 71v-72r.

³⁰ Wie die Gartenanlage von Belriguardo ursprünglich aussah, ist unbekannt. Zu ihrer Erscheinung gegen Ende des 16. Jhs. cf. P. Kehl, "Die Entwicklung der estensischen Renaissance-Gärten", in: *Architecture, Jardin, Paysage. L'Environnement du Château et de la Villa aux XVe et XVIe siècles*, Paris 1999, S. 80-86.

³¹ Zur ehem. Erscheinung der Villa cf. Gundersheimer in Sabadino 1972, S. 22ff.

³² Sabadino 1972, S. 62.

³³ C. Fahy, "The Early Renaissance Treatises on Woman", in: *Italian Studies* XI, 1956, S. 30-55.

³⁴ E. Gallo, *De viridario Augustini Chigii vera libellus*, Rom 1511. Frommel 1961, S. 5, 39ff. Ders., *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, II, S. 150f., Dok. 16.

³⁵ C. Thoenes, "Zu Raffaels Galatea", in: *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Frankfurt 1977, S. 249.

³⁶ E. Udine, *Avvenimenti amorosi di Psiche*, Venedig 1617, S. 41-48, Strophe 17; R. Signorini, *La "fabella" di Psiche e altra mitologia secondo l'interpretazione pittorica di Giulio Romano nel palazzo del Tè a Mantova*, Mantua 1989, S. 117.

³⁷ Vgl. W. Liebenwein, "Honestas Voluptas. Zur Archäologie des Genießens", in: *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter 1993, S. 337-350.

³⁸ Sabadino 1972, S. 71.

³⁹ G. Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico*, Rom 1878; Frommel 1961, S. 4ff; Ders. 1973, S. 163ff; Marek 1984, S. 285ff.

⁴⁰ "Sed nos non tam allegorias in explicatio ne huiusce fabulae sectabimur quam historicum sensum et rerum reconditarum verborumque interpretationem explicabimus ne philosophaster magis videar quam commentator". Beroaldo 1512, 67v. Vgl. K. Krautter, *Philologische Methode und humanistische Existenz. Filippo Beroaldo und sein Kommentar zum Goldenen Esel des Apuleius*, München 1971. M. Gilmore, ad vocem in: *Dizionario Biografico degli Italiani*.

⁴¹ Krautter 1971, S. 149f.

⁴² Beroaldo 1512, fol. 96v-97r.

⁴³ Niccolò da Correggio 1969, Strophe 177ff.

⁴⁴ B. Rupprecht, "Villa. Zur Geschichte eines Ideals", in: *Probleme der Kunstwissenschaft* II, 1966, S. 210-250.

⁴⁵ E. Schwarzenberg, "Raphael und die Psyche-Statue Agostino Chigis", in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* LXXIII, 1977, S. 107-136.

⁴⁶ G. Fiocco, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Venedig 1965, S. 181; A. Cornaro, *Scritti sulla vita sobria, Elogio e lettere*, Ed. M. Milani, Venedig 1983, S. 100f; Ders., *Vom maßvollen Leben*, Heidelberg 1991, S. 53f.

⁴⁷ Beroaldo 1512, fol. 74v, 88r, 95r.

⁴⁸ Beroaldo 1512, fol. 96v-97r.

⁴⁹ B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Rom 1997, S. 37-64 (Concezioni del mito antico intorno al 1500).