

Vorstellungen von Amors Residenz in der Renaissance

Hubertus Günther

Wie die meisten Götter hat Amor seinen ersten Wohnsitz bekanntlich im Olymp. Dieses Domizil wird über den Wolken lokalisiert. In Darstellungen der Renaissance – etwa derjenigen Raffaels von Amors Hochzeitsfeier – wird es ähnlich wie irdische Wohnungen möbliert (Abb. 1). Aber es hat keine feste Form, denn antike Götter gehören eigentlich nicht dauerhaft in Mauern eingezwängt. Bei Amor ist das etwas anders, verfügt er doch auch über eine irdische Residenz. Von ihr berichtet Apuleius in der Fabel von Amor und Psyche.¹ Die Geschichte beginnt so: Es war einmal eine schöne Königstochter mit Namen Psyche. Sie war so anmutig, dass sich alle Männer in sie verliebten und darüber immer mehr den Kult der Venus vernachlässigten. Die Göttin der Liebe wurde von Eifersucht ergriffen und bat ihren Sohn Amor, die Nebenbuhlerin mit seinen Liebespfeilen auszuschalten. Er soll sie in Liebe zu einem möglichst hässlichen Geschöpf versetzen. Amor fliegt vom Olymp zur Erde herab, um seinen Auftrag zu erfüllen. Aber als er die Prinzessin erblickt, entbrennt er selbst in Liebe zu ihr

und entführt sie schließlich. Der linde Frühlingshauch des Zephyr trägt Psyche über die Abgründe eines hohen Felsengebirges in ein weites Tal fern von allen Menschen und bettet sie sacht nieder auf einem blühenden Rasen. Als sie aus süßem Schlummer erwacht, erblickt sie inmitten eines „anmutigen Lustwaldes“ an kristallin glänzenden Gewässern einen Palast, „nicht von Menschenhand erbaut, sondern durch Götterkunst“, so heißt es. Es ist Amors Residenz, stellt sich später heraus.

Apuleius berichtet jetzt nicht gleich, was Psyche tut. Er charakterisiert zunächst das Haus. Die äußere Erscheinung erwähnt er dabei überhaupt nicht, obwohl sie Psyche als erstes aufgefallen sein sollte. Vielmehr beginnt er damit zu erklären, welcher Eindruck sich beim Eintritt ergebe. Da erkenne man gleich, meint er, hier sei die Lustwohnung eines Gottes. Das Vestibül, seine Wände, Säulen, Decken und Böden strahlen in Gold und Silber, Elfenbein, Zedernholz und Mosaiken. Auch die übrigen Räume schimmern in solchem Glanz, heißt es, dass sich das Haus sein eigenes Tageslicht schaffe, selbst wenn die



Abb. 1: Raffael: Hochzeit von Amor und Psyche, Fresko in der Eingangsgloggia der Farnesina, Rom

Sonne nicht scheint. In den Zimmern sind Tiere, wilde und andere, höchst lebendig mit übermenschlicher Kunstfertigkeit dargestellt. Wie die Disposition des Hauses und seiner einzelnen Räume beschaffen ist, bleibt völlig offen. Apuleius bestätigt abschließend nochmals, wegen seiner überirdischen Pracht könne man das Haus

mit Recht für einen „Himmelspalast“ halten.

Erst nach der Charakterisierung des „Himmelspalastes“ wendet sich Apuleius wieder Psyche zu. Er lässt sie ohne jeden Zwischenaufenthalt in das Haus eintreten. Sie bewundert erst einmal die ganze Herrlichkeit. Dann geht die Handlung weiter.



Psyche hört die Stimmen unsichtbarer Geister. Die schicken sie ins Bad, ins Schlafzimmer, dann in den Speisesaal. Die Zimmer werden nicht nochmals charakterisiert; Psyche erkennt die Bestimmung des Speisesaals an einem halbrunden Lager. Die Gestaltung der Möblierung hält sich an irdische Verhältnisse: Man tafelte

zur Zeit des Apuleius an solchen Lagern. Dort speist Psyche, unterhalten von melodischer Musik und bedient von den unsichtbaren Geistern. Sie genießt ein wahrhaft wunderbares Wohllieben in Amors Residenz. Schließlich legt sie sich im Schlafzimmer nieder, und dann kommt erst der eigentliche Höhepunkt: In der Nacht

wohnt ihr Amor bei – im Dunkeln, denn die Sterbliche darf den Gott nicht sehen. Wir brechen die ausschnitthafte Nacherzählung hier ab, weil an anderen Stellen nicht angesprochen wird, wie der Palast aussieht. Nur so viel sei gesagt: Psyche macht eine lange Leidensgeschichte voller Verwirrungen durch. Ihr Unglück beginnt schon, bevor Amor sie entführt, weil die Liebesgöttin, durch Amors Liebe zu Psyche noch eifersüchtiger als am Anfang, sie mit ihrer Missgunst verfolgt. Die Leidensgeschichte wird unterbrochen durch Amors Zuwendung, sie geht weiter, nachdem Psyche des Nachts ein Licht entzündet hat, um Amor zu sehen, und ihn damit vertreibt. Aber ihre Liebe ist so stark, dass sie ungeheure Hindernisse überwindet. Am Ende heiratet Amor Psyche. Die Geschichte der Psyche ist eine Metapher für die Freuden, Schmerzen und Irrungen, die Liebe verursacht. Schon in der Antike verband sich mit den Hymnen auf Amor die moralisierende Warnung vor dem Leid und der Erniedrigung des Geistes, die er bereitet.

Die Fabel von Amor und Psyche erschien bereits im 15. Jahrhundert im Druck. Sie wurde sowohl ins Italienische übersetzt als auch frei nachgedichtet und ausschnitthaft paraphrasiert.² Viele Liebesdichtungen der Renaissance beziehen sich, indem sie eine Residenz Amors ansprechen, auf die Fabel des Apuleius, auch wenn sie eigene Handlungen erfinden und metaphorisch psychische Zustände schildern. Ihre Protagonisten sind stets Liebende; auf der Suche nach Liebe finden sie zu Amors Residenz.

Besonders beliebt war die Fabel am Hof von Ferrara in der Zeit um 1500. Herzog Ercole I. d'Este las täglich Apuleius, wird berichtet, und ließ den ganzen Hauptsaal seiner Villa Belguardo mit der

Fabel von Amor und Psyche ausmalen. Er arbeitete selbst das Programm der Fresken aus. Matteo Bojardo übersetzte Apuleius ins Volgare (vor 1479). Niccolò da Correggio widmete 1491 Ercoles Tochter Isabella d'Este eine Nachdichtung der Fabel in Stanzen. Galeotto del Carretto, der in enger Beziehung zu Isabella d'Este stand, schrieb eine Commedia mit dem Titel *Tempio d'Amore* (1504, 1519 publ.).

Niccolò da Correggio hält sich in seiner Nacherzählung von Apuleius an die Handlung, schmückt die Beschreibung von Amors Residenz aber wortreich über neun Strophen aus.³ Wie bei Apuleius tritt Psyche, kaum dass sie erwacht ist, in den Palast ein. Eine kurze Bemerkung, dass die Türschwellen aus Gold und Edelstein sind, reicht als Hinweis darauf, welche Herrlichkeit sie erwartet. Dann wird sie sogleich zum Essen geleitet. Es findet in einer Loggia unter großen Säulen statt. Nach einem üppigen Mahl wird sie in eine andere Loggia geführt, deren Wände bemalt sind. Dargestellt sind Venus mit ihrem Geliebten, dem Kriegsgott Mars, und Flora; zudem kehren dort berühmte Gemälde wieder, die antike Autoren als Beispiele höchster künstlerischer Vollkommenheit beschrieben haben: die *Verleumdung* des Apelles und die *Trauben* des Zeuxis. Auf die Betrachtung der Loggia folgt die Beschreibung von Psyches Aufenthalt in Amors Residenz; über die Erscheinung der Innenräume erfährt man nichts mehr.

Mehr als zwei Drittel der Beschreibung widmet Niccolò da Correggio dem Garten, der vor der zweiten Loggia liegen soll. Er ist mit einer Vielfalt von Bäumen und Blumen wie Rosen, Myrte und Jasmin bepflanzt, viele Arten von einheimischen und exotischen Tieren laufen dort herum oder schwimmen in Fischbecken, in den Bäumen zwitschern Vögel. Es gibt alles

an Vergnügungen, was die Erde bieten kann, heißt es. Der Garten ist kunstvoll in unterschiedlich gestaltete Bereiche geteilt. Diese liebliche Welt setzt sich auf den Dächern des Palastes als hängende Gärten fort. Hohe Aquaedukte versorgen das Ganze reichlich mit Wasser, nicht nur Springbrunnen in den Gärten, sondern auch die Innenräume wie Bad, Toilette, Küche etc. Es gibt also fließendes Wasser, ein damals höchst ungewöhnlicher Luxus.

Abschließend wird die gesamte Erscheinung der Residenz zusammenfassend charakterisiert: Es sei die schönste Architektur, die je von künstlerischer Hand errichtet wurde, heißt es. Der Bau sei quadratisch und habe an den vier Ecken große Türme mit Diamantrustika, seine Öffnungen hätten das rechte Maß, die Wände beständen aus parischem Marmor, Porphyry und Serpentin, Türen und Fenster aus vergoldeter Bronze.

Die Vorstellung von Amors Residenz als prominent aufragendem Kastell mit Türmen passt nicht recht zu den weiten Gärten und der Loggia, die es einschließen soll. Aber bewehrte Landsitze waren schon seit dem Mittelalter verbreitet. Ein berühmtes Beispiel dafür bildete einst das Lustschloss Poggio Reale, das der spätere König Alfonso II. bei Neapel ab 1487 errichten ließ. Es verfiel im 17. Jahrhundert und wurde 1789 vollends abgetragen. Der Hauptbau erhob sich über rechteckigem Grundriss, hatte vier Ecktürme und umschloss einen Hof mit Säulengängen. Daran angegliedert waren ein separater Hof mit Portiken und inmitten von Gärten eine große Loggia vor einem Wasserbecken.⁴ Niccolò da Correggio bezieht sich mit seiner Charakterisierung der Disposition von Amors Residenz wohl auf reale Architektur, denn er gibt an, die Mauern seien mit

Diamantrustika verkleidet, und diese Art von Dekor war zu seiner Zeit typisch für Ferrara. Noch heute sind in der Emilia viele Landsitze in Gestalt von Vierturm-Kastellen zu sehen, sowohl im Gebiet des ehemaligen Herzogtums Ferrara, als auch in anderen Regionen.

Einen solchen Landsitz bei Bologna hat der Bologneser Humanist Filippo Beroaldo in seinem Kommentar zu Apuleius beschrieben und mit der Residenz des Amor in Zusammenhang gebracht (1500).⁵ Er hat sich dort oft als Gast seines gelehrten Freundes Mino de' Rossi aufgehalten. Das „amouröse Anwesen“, schwärmt er, liege in einer schönen, wasserreichen Landschaft auf einem sanft ansteigenden Hügel. Innen liege ein Hof, der an allen Seiten von Portiken umgeben sei. Von außen habe es mit seinen Türmen den Aspekt eines Kastells.

Beroaldo führt in der Villa seines Freundes viele Räume und Lauben im Einzelnen auf. Darauf gehen wir nicht weiter ein. Sie mögen für den architektonischen Bestand der Villa interessant sein. Aber uns geht es um ihren „amourösen“ Charakter, um bei Beroaldos Epitheton zu bleiben, und dafür reicht es, dass die Aufzählung insgesamt die Vorstellung vermittelt, hier sei für jeden Komfort gesorgt. Zudem, stellt Beroaldo fest, sei alles mit „subtiler architektonischer Schönheit und Großartigkeit“ gebaut. Am ausführlichsten beschreibt er Brunnen, Wasserbecken und Kanäle in der Villa. In der anmutigen Abgeschlossenheit dieses Anwesens, abseits der Betriebsamkeit, schließt der Bericht, gab sich Beroaldo mit Rossi Freuden hin und der literarischen „Wollust“, wie er sagt, abwechselnd Körper und Geist erfrischend. So dürfe die Villa mit Recht, fügt er an, als die Residenz Amors angesehen werden, die Apuleius beschreibe.

Noch der neapolitanische Dichter Giovanni Battista Marino verbindet die Vorstellung vom Liebespalast mit einem Kastell, das weitläufige Gärten, ja ganze Gartenlandschaften einschließt.⁶ In seinem Epos *Adonis* (1623) gelangt der Held, Adonis, zur Residenz von Amor und Venus. Von außen erscheint sie als ein diamantenes Kastell, quadratisch im Grundriss, mit wehrhaften Mauern, quadratischen Türmen an den vier Ecken und in der Mitte einem großen runden Donjon. Im Innern nehmen weite und vielfältige Gärten mit üppiger Flora und Brunnen den Raum ein zwischen Mauern und Türmen und erstaunlicherweise in den Türmen selbst. Alle architektonischen Elemente strahlen in buntem, unglaublich kostbarem Material aus vielen Ländern des Orients. Allenthalben sind amouröse Szenen oder Götter dargestellt, aber nicht in geschlossenen Räumen, sondern in endlosen Loggen. Nur ein geschlossener Raum ist in Amors Reich erwähnt: ein riesiger, enorm prächtiger Saal, der durch hundert Fenster aus Kristall Licht empfängt und von allen vier Himmelsrichtungen durch Türen betretbar ist. In ihm ist die ganze Welt dargestellt: an den vier Wänden die Erde mit ihren vier Elementen und all ihren Tieren, am Boden die Unterwelt und an der Kuppel, die ihn überwölbt, das Firmament, getragen von einem Atlanten aus Edelstein, der in der Mitte des Saals steht. Der Prachtsaal soll oberhalb einer Wendeltreppe liegen, die frei im Raum steht; wie man von dort zu ihm gelangen soll und wohin seine Eingänge führen, bleibt offen. Nach dem, was sonst beschrieben wird, ist nirgendwo Platz für ihn.

Das gesamte Innere von Amors Residenz ist phantastisch ausgestattet mit vielen Brücken, Balkons, Wendeltreppen und Portiken, die nur zu sich selbst führen statt

in geschlossene Räume, abgesehen von dem Saal, für den es wiederum keinen Platz gibt. Wenn ich noch an die vielfältigen bunten Materialien, Bilder, Plastiken und Brunnen oder Gewässer denke, die zu diesem wundersamen Gefüge gehören, stelle ich mir seinen Anblick extrem verwirrend vor, und das Ganze wird noch konfuser dadurch, dass die Beschreibung in manchen Teilen eklatant widersprüchlich ist und dass sie, zerrissen in einzelne Teile, unzusammenhängend in dem langen Text zwischen endlosen Bildbeschreibungen und allegorischen Deutungen verstreut ist. Zwischendurch bemerkt Adonis auch noch, dass der Eingang verschwunden ist, sodass er von Amor gefangen ist, und erkennt, dass er sich mit seiner Liebe selbst in ein Labyrinth verstrickt hat.

Die Vorstellung von Amors Residenz war nicht fest mit einem Kastell verbunden. Eine andere Version schildert der Mantuaner Literat und Höfling Ercole Udine in dem langen Reimgedicht mit dem Titel *La Psiche*, das er der Herzogin Leonora von Mantua 1599 widmete.⁷ Der Hof der Gonzaga in Mantua war eng mit demjenigen von Ferrara verbunden. Isabella d'Este heiratete den Markgrafen Gianfrancesco Gonzaga. Galeotto del Carretto hielt sich oft bei ihr in Mantua auf. Inspiriert von Niccolò da Correggio, erzählt Udine die Fabel des Apuleius nach und schmückt dabei die Beschreibung der Orte, auf die Psyche trifft, weitschweifig aus. Nachdem Psyche durch einen herrlichen Zaubergarten gelaufen ist, kommt sie zu Amors Palast. Kaum dass festgestellt ist, er sei „erhaben und würdig“, ist sie schon eingetreten. Das Vestibül, das sie empfängt, ist gewölbt, und das Gewölbe wird wie bei Apuleius und Niccolò da Correggio von Säulen getragen. Gegenüber im Westen liegt eine Loggia. An das Vestibül und die

Loggia grenzen Fluchten von vielen Räumen. Sie geben Ausblick auf herrliche Gärten mit reicher Flora, Wasserläufen und Brunnen. Die Zimmer des Hauses sind wieder ausgemalt, viele mit amourösen Sujets. Psyche besichtigt erst ausführlich das ganze Anwesen und bewundert es gebührend. Alle Bildzyklen werden dabei beschrieben. Erst anschließend nimmt sie, wie Apuleius will, ein Bad, ruht sich im Schlafzimmer aus und tafelt dann.

Die Beschreibung des Hauses ergibt insgesamt, dass Udine einen realen Bau vor Augen hatte, nämlich den Palazzo Te, das Lustschloss, das Giulio Romano zwischen 1524 und 1535 für den Markgrafen und späteren Herzog Federico II. Gonzaga von Mantua in einem Kastanienhain vor den Toren der Stadt errichtet hat. Udines Beschreibung entsprechend fassen auch da lange niedrige Raumfluchten einen weiten Hof ein und rückwärts schließt ein großer Garten an. Die Übereinstimmung reicht noch weiter. Das Vestibül des Palazzo Te ist wie bei Udine das Vestibül von Amors Residenz gestaltet: Es wird auf beiden Seiten von Säulenportiken begleitet. Udine führt ein solches Detail offenbar deshalb an, um von vornherein die Parallele mit dem Palazzo Te aufzuzeigen.

Vor allem beschreibt Udine als Ausmalung der Zimmer von Amors Residenz die gleichen Sujets in gleicher Verteilung auf die Räume wie im Palazzo Te. In einem der Zimmer von Amors Residenz ist sogar wie im Palazzo Te die Fabel der Psyche von Anfang bis Ende dargestellt, obwohl sie in Udines Nacherzählung noch längst nicht abgeschlossen ist. Damit die Unstimmigkeit nicht als Achtlosigkeit des Autors erscheint, wird eigens klargestellt, dass Psyche die Darstellung ihrer Geschichte nicht verstehen könne.

Das phantastische und das reale Schloss unterscheiden sich nur in der Beschaffenheit des Materials, mit dem sie gebaut sind, voneinander, allerdings ist der Unterschied gewaltig. Der Palazzo Te besteht aus Haustein. In Amors Residenz sollen, nach Udine, die Säulen aus Diamant und anderen kostbaren Materialien sein, ihre Basen aus Gold, die Mauern aus weiß schimmerndem Alabaster, die Gesimse aus Silber, die Türen aus Zedernholz mit goldenen und silbernen Reliefs, die Fußböden aus Perlen und Korallen, die Gewölbe aus Silber oder aus Sarpedon, der mit zahllosen goldenen Flecken übersät ist, ect. Entsprechend zauberhaft sind die Gärten und ihre sprudelnden Brunnen. Diese Pracht gleicht dem, was Apuleius für Amors Residenz beschreibt. Wie dort wird sie noch überhöht durch ihren strahlenden Glanz. Die grünen Gewölbe mit den goldenen Flecken sollen dem sternensprangenden Firmament gleichen; von den silbernen Decken heißt es, sie seien so hell wie Lichtstrahlen.

Die Beschreibung von Amors Residenz bildet in Udines Gedicht eine Metapher für den Palazzo Te als Ort des Wohllebens. Vielleicht kursierte diese Metapher längst am Mantuaner Hof, womöglich war sie vom Baubeginn an beabsichtigt. Nachdem Federico Gonzaga sein neues Lustschloss Kaiser Karl V. vorgeführt hatte, speiste er mit ihm in dem Raum, in dem die Fabel von Amor und Psyche dargestellt ist. Er maß ihr demnach besondere Bedeutung bei.

Die Verklärung eines Lustschlosses zu Amors Residenz war nicht neu. Schon Giovanni Sabadino degli Arienti flocht sie in seine ausführliche Beschreibung von Belriguardo ein, die er dem Herzog Ercole I. d'Este 1497 widmete.⁹ Belriguardo war der größte und schönste Landsitz der

Herzöge von Ferrara. Heute ist die Anlage beträchtlich dezimiert. Sie liegt in einer herrlichen Landschaft im Po-Delta. Lange Raumfluchten mit Portiken umgaben einst zwei weite Höfe, die Gärten mit diversen Brunnen und einem Fischteich einschlossen. Sabadino schildert sachlich die Räume der Villa mit ihrer Ausstattung und die vielfältige Flora ihrer Gärten. Der Zyklus von Amor und Psyche, der vorhin angesprochen wurde, bildete den künstlerischen Höhepunkt des Schlosses. Er hatte immense Größe. Der Hauptsaal, dessen Wände er schmückte, maß ca. 25 auf 10 Meter. Die Decke war, passend zur Geschichte der Psyche, über und über mit Rosen, der Blume der Liebe, bemalt. Unter Bezug auf das Fresko, das zeigte, wie Zephyr Psyche in das Tal mit Amors Residenz trägt, schreibt Sabbadino: „(...) wo ein Palast wie dieser (Belriguardo) von wunderbarer Schönheit steht.“ Dem Wortlaut dieser Sentenz nach war hier Belriguardo als Amors Residenz dargestellt. Jedenfalls ist die Parallele zwischen den beiden Residenzen hergestellt.

Belriguardo und der Palazzo Te gleichen sich bei allen stilistischen Unterschieden mit ihrer Lage inmitten der freien Natur und in der Weiträumigkeit und geringen Höhe der Raumfluchten um ihre Höfe und Gärten. Dadurch hoben sie sich markant von dem ab, was seinerzeit als Villa oder Schloss üblich war. Hingegen näherten sie sich der damaligen Vorstellung von der Disposition eines vornehmen antiken Hauses. Auf Grund von Vitruvs Beschreibung stellte man sich nämlich ein vornehmes antikes Haus, im Unterschied zu einer normalen Villa oder einem Palast der Renaissance, als eine weiträumige eingeschossige Anlage vor, die einen Hof mit niedrigen Raumfluchten einfasst und an deren Rückseite ein zweiter Hof mit Garten an-

schließt.⁹ So wie man Vitruv verstand, führte der Eingang auf eine Halle, die an beiden Seiten von Säulen begleitet wurde. Das Vestibül des Palazzo Te richtet sich danach. Zu Vitruvs Angaben passen die Säulen, die Apuleius und nach ihm Niccolò da Correggio und Ercole Udine als Bestandteil des Vestibüls von Amors Residenz beschreiben. Sogar die Idee, den Palazzo Te zu Amors Residenz zu erklären, hat antike Wurzeln. Statius rühmt, die Villa des Manlius Vopiscus sei von Voluptas, der Tochter von Amor und Psyche, entworfen, Venus habe ihr süßen Charme verliehen und ihre geflügelten Kinder, die Amoretten, angewiesen, an dem Ort zu verweilen.¹⁰

Auch andere Elemente von Amors Residenz mögen von der Antike angeregt sein. Die Art der Wasserversorgung etwa, die Niccolò da Correggio Amors Residenz zuordnet, findet ihr Vorbild in antiken Aquaedukten. Die Idee, die Fauna auf die Dächer auszudehnen, erinnert an die Hängenden Gärten der Semiramis, die als eines der Sieben Weltwunder gut bekannt waren. Schon Filarete stattete einen Palast in seiner Idealstadt Sforzinda entsprechend aus. In der realen Architektur der Renaissance gab es kaum Dachgärten. Die *Hypnerotomachia Polifili* oder Giangiorgio Trissinos *Italia liberata dai Goti* bilden Beispiele dafür, dass antike Bauten oder Baubeschreibungen und sogar Vitruvs allgemeine Regeln in Dichtungen Eingang fanden.¹¹

Die Assoziation von Amors Residenz ruft auch die Elogie wach, die Egidio Gallo auf die Villa des Agostino Chigi, eines der reichsten Männer der Hochrenaissance, anlässlich ihrer Vollendung (1511) dichtete.¹² Sie liegt in einem Garten vor dem nördlichen Tor von Trastevere, zwischen der Straße zum Vatikan und dem Ti-

ber. Heute wird sie Farnesina genannt. Das Haus gleicht den typischen Villen seiner Zeit: ein kompakter Baukörper über zwei Geschosse mit Seitenrisaliten und in der Mitte eine Loggia, durch die ursprünglich der Eingang ins Haus führte. Gallo bettet die Beschreibung des Anwesens in eine Rahmenhandlung ein: 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 von dem edlen Haus und seinem üppigen Garten dermaßen angezogen, dass sie beschließt, sich dort niederzulassen. So wird die Farnesina zur Residenz der Venus.

Die rhetorische Formel von der „Residenz des Amor“ bot sich für die Farnesina geradezu an, weil zu Chigis Imprese ein Bündel von Pfeilen gehörte. Das Haus war dementsprechend ausgestattet. In mehreren Räumen waren Liebesszenen aus der antiken Mythologie dargestellt, die Fassade war mit weiteren solchen Liebesszenen, Amoretten und Satyrn dekoriert.¹³ Im Garten gegenüber der Eingangsloggia stand eine Statue der Psyche.¹⁴

Anlässlich der Heirat Agostino Chigis mit Francesca Ordeaschi malte Raffael die Loggia mit der Geschichte der Psyche aus (Abb. 1).¹⁵ In der Loggia fand das Hochzeitsmahl statt. Diese Hochzeit hob sich ähnlich derjenigen Amors von dem ab, was üblich war: Agostino heiratete wie Amor weit unter seinem Stand, er entführte die Tochter eines fremden Markthändlers, ließ sie zur feinen Dame erziehen, und nachdem sie die Prüfungen ihrer Ausbildung überstanden hatte, führte er sie zum Altar. Raffaels Fresken haben viele Ele-

mente mit der Darstellung der Psyche in Belriguardo und der Dichtung des Niccolò da Correggio gemein. Der ferraresische Einfluss erklärt sich damit, dass Agostino mit Isabella d'Este befreundet war.

Etlliche Beschreibungen von Amors Residenz lassen völlig offen, wie die Disposition war. In dem Reimgedicht *Psyche*, das der toskanische Dichter Francesco Bracciolini 1599 verfasste, erfährt der Leser über Amors Residenz nur, dass die Innenräume in Gold, Edelstein und Perlen glänzen und ausgestattet sind mit feinsten Wandteppichen und kostbaren Möbeln.¹⁶

Galeotto del Carretto schildert in seiner *Commedia vom Tempio d'amore* Amors Residenz im Rahmen einer Diskussion um das Wesen der Liebe.¹⁷ Der Tempel oder Palast des Amor – die Bezeichnungen meinten hier dasselbe – bildet im Wesentlichen den Hintergrund für Amors Trophäen und für Bildzyklen oder Statuen, die antike Legenden, meist Liebesmythen, und Götter, große Poeten oder Allegorien darstellen. Die äußere Erscheinung wird überhaupt nicht angesprochen. Auch hier wird gleich am Eingang deutlich, welche Herrlichkeit die Besucher erwartet. Die Tür ist aus Gold, dahinter stehen Säulen aus Kristall mit goldenen Kapitellen und Basen aus Jaspis. Wenn man die zwischen den vielen Bildbeschreibungen verstreuten Angaben zusammennimmt, bildet die Residenz eine endlos weite Anlage mit diversen Säulenhöfen und Loggen, in denen zauberhafte Gärten mit Brunnen und Statuen liegen, und in den Gärten befinden sich sogenannte Heiligtümer oder Räume. Von einem Tempel wird ausdrücklich gesagt, er sei als Loggia inmitten von Gärten gebaut, zwischen zahllosen Statuen von Poeten, unter anderem auch des Niccolò da Correggio. Dort gibt es auch viele Bilder, unter anderem ist die *Verleumdung* des Apelles

wiedergegeben. Am Ende der Gärten erhebt sich eine große Loggia. Sie ist ganz übersät mit goldenen Rosen, ihre Wände bestehen aus Smaragd, die Säulen aus Alabaster mit goldenen Kapitellen und Basen. Hier ist die, wie es heißt, „leidvolle“ Geschichte der Psyche dargestellt, und sie wird nun ausführlich nacherzählt. In der Strophe, die Amors Residenz betrifft,¹⁸ heißt es, nachdem Zephyr Psyche vor Amors Residenz niedergelegt hat: „[...] und wiedererwacht, geht sie in die goldene Loggia/wo Amor in Freuden wohnt.“ Hier reduziert sich Amors Residenz also auf eine Säulenhalle.

Die Commedia fasst auch Amor als Triumphator ins Auge, ein Motiv, das aus Petrarcas *Trionfi* bekannt ist: Das Brautgemach, in dem sich Amor aufhält, hat Mauern aus Feuer, das nicht in Flammen aufgeht, sondern dunkel schwelt; es ist gedeckt mit goldenen Balken, in die Amors Pfeile eingraviert sind; der Fußboden besteht aus einer Mischung von Blut und Asche aus den Knochen derjenigen, die gegen Amor rebelliert haben oder undankbar gegen ihn gestorben sind.

Auch andere Schlösser, die mit Liebe verbunden sind, können in der Literatur der Renaissance wie Amors Residenz beschrieben werden. Matteo Bojardo, der Übersetzer von Apuleius, erzählt in seinem Roman *Orlando innamorato*,¹⁹ wie Rinaldo, der Vetter Orlandos, von der schönen Prinzessin Angelica auf eine liebliche Insel gelockt, von weitem inmitten von Wiesen und Wäldern einen herrlichen Palast erblickt, „Palazzo Zoioso“, „lustvoller Palast“ genannt. Wie dieser Bau im Ganzen aussah, bleibt offen. Eine Dienerin der Angelica führt Rinaldo zu dem Schloss. Jetzt wird nur ein Ausschnitt vom Haus ins Auge gefasst: der Eingang. Er besteht aus buntem Marmor und ist strahlend weiß

und rot. An seinen beiden Seiten schließen schöne Loggen an. Auf den Dächern und auf der Erde sind Gärten in frischem Grün. „[...] aus Gold und Edelstein schön gemalt sind all die noblen und lustvollen Orte; unendlich klare und frische Brunnen sind von schattigen Hainen umgeben, vor allem hat dieser Ort einen Duft, der jedes bekümmerte Herz fröhlich macht“, heißt es wörtlich. Dann betreten die Dienerin und Rinaldo eine Loggia, prächtig mit Gold und Edelstein ausgestattet, mit Säulen aus Kristall. Grüne Büsche spenden an dem offenen Ort Schatten.

Fassen wir die Elemente zusammen, mit denen Amors Residenz in der Renaissance beschrieben wird: Ihre Gestalt bleibt oft vage. Das gilt auch für solche Dichtungen, die sich auf einen realen Bau beziehen lassen. Das markanteste Beispiel dafür bildet Udines *Psiche*: Udine gibt nicht ausdrücklich an, dass er sich am Palazzo Te orientiert; er spricht nur vereinzelte Elemente an und schließt nicht aus, dass andere nicht genannte Elemente hinzukommen könnten, wie etwa ein umlaufender Portikus im Hof. Die Gestalt bleibt also auch hier nur vage fixiert; der Phantasie dessen, der den Palazzo Te nicht vor Augen hat, ist ein weiterer Spielraum gelassen. Klarer zeichnet sich die Disposition eines Vierturm-Kastells ab, die viele Dichter Amors Residenz geben. Das Kastell meint hier sicher keine kriegerische Anlage. Sonst könnte es kaum die weiten Gärten einschließen. Venus und ihr Sohn sind Götter des Friedens. Wenn Venus dem Mars beiwohnt, herrscht Frieden. In Bildern der Renaissance wird das veranschaulicht, indem Amor und Amoretten Rüstung und Waffen des Kriegsgottes wegräumen. Das Kastell hat hier in erster Linie symbolische Bedeutung; es bildet, passend zur Pracht seines Materials, ein



Abb. 2: Meister der Liebesgärten: Liebesgarten, um 1440–50, Kupferstich

Hoheitszeichen wie die bewehrten Landsitze der Renaissance; es drückt die Macht der Liebe aus. Zugleich manifestiert es wie die viel besungene Tugendburg Festigkeit oder Unbezwingbarkeit. In diesem Sinn erwähnt der Chronist Rolandus von Padua schon 1214 eine Minneburg, die von Frauen gegen anstürmende Männer verteidigt wird.²⁰

Da Apuleius keine Gestalt festlegt, kann die Residenz nur derart auf Amor bezogen werden, dass sie mit entsprechenden Darstellungen ausgestattet wird, also mit Liebesgeschichten und besonders mit der Fabel von Psyche. Ähnlich werden in Beschreibungen anderer phantastischer Orte oft Darstellungen beschrieben, um ihren Charakter zum Ausdruck zu bringen.

Auch die Dekoration der fiktiven Gewölbe in der Art des Himmels findet in anderen imaginierten Bauten Parallelen, in Sakralbauten kam sie sogar realiter, wenn auch weniger prächtig vor.

Amors Residenz liegt stets, wie Apuleius will, weitab von Städten in der freien Natur, nicht etwa in der Wildnis, sondern in einer anmutigen Landschaft oder umgeben von Gärten mit üppiger Flora und klaren Gewässern. Diese Lage hat sie mit den schönen Villen der Renaissance gemein. Die Sentenzen, mit denen Beroaldo die Beschreibung von Rossis Landsitz abschließt, knüpfen deutlich an die Panegyrik der Renaissance auf das Villenleben an. Dort wird das ungezwungene Leben in der freien Natur dem geschäftigen Betrieb



Abb. 3: Giulio Romano: Hochzeit von Amor und Psyche, Fresko in der Sala di Psyche des Palazzo Te, Mantua



in der Stadt mit seinen Zwängen und seiner Verderbnis gegenübergestellt.²¹ Die bukolische Welt Arkadiens im Unterschied zur Zivilisation wird evoziert. Aber das Landleben dient nicht nur der Belustigung, dort gibt es auch Landarbeit – Beroaldo spricht sie bei Rossis Villa an – und dort gibt es vor allem gelehrte Studien. Das spricht Beroaldo ebenfalls an, und das war es, was die Literaten generell am Landleben besonders schätzten. Das Villenleben wurde zum Ideal erhoben, weil es erlaubte, zu sich selbst zu finden. Diese Selbstfindung bezogen die Literaten auf den Intellekt. In Amors Residenz ist eher das Gefühl, die Psyche angesprochen.

Die Beschreibungen der Renaissance fügen Amors Residenz ein Element an, das nicht von Apuleius vorgegeben ist: nämlich die schönen Gärten, die sie einschließen soll, mit ihrer vielfältigen Flora und Fauna, ihren fließenden und sprudelnden Wassern, Flüssen, Kanälen und Brunnen. All das ist unendlich reich, hinreißend schön, kunstvoll gestaltet. Die Gärten werden meist viel ausführlicher als die Architektur beschrieben. Sie bringen Freude und Natürlichkeit, die zur Liebe gehören, erst recht zum Ausdruck. Niccolò da Correggio nennt sie „Ort des Wohllebens“. Ähnlich viel Gewicht haben die Gärten in den Beschreibungen idealer Landsitze von Literaten wie denjenigen von Petrarca oder Erasmus von Rotterdam.²² Allerdings schwärmen manche Intellektuellen da weniger von berauscher Uppigkeit, als dass sie über botanische Spezies aufklären. Amors Gärten stehen in der Tradition antiker Zaubergärten und spätmittelalterlicher Paradiesgärten. Mit ihrer äußeren Erscheinung als Kastell stammen sie letztlich vom bewehrten „Hortus conclusus“ des *Hohelieds*.²³ Seit dem frühen 15. Jahrhundert konnten sich Liebesgärten auch zu

Sujets eigener Bilder verselbständigen (Abb. 2).²⁴ Das Liebesleben verbindet sich in ihnen gewöhnlich, ähnlich wie bei Psyches Ankunft in Amors Residenz, mit Speisen. Im Palazzo Te ist die Hochzeit von Amor und Psyche in einem tropischen Garten dargestellt, während sich die übrigen Szenen zwischen Wolken im Himmel abspielen (Abb. 3).

Die Architektur von Amors Residenz erhält in der Dichtung der Renaissance ein zentrales Element, das ebenfalls nicht von Apuleius vorgegeben ist: Sie öffnet sich in die freie Natur mit Loggien oder Säulengängen. Obwohl Apuleius nicht davon spricht, kehrt dieses malerische Element in vielen Beschreibungen wieder. Das entspricht den Säulenhöfen in Lustschlössern wie Belriguardo oder Poggio Reale, oder den typischen Villen der Renaissance mit ihren zentralen Eingangsloggien wie bei der Farnesina oder den Portiken der Anbauten. Bei Niccolò da Correggio wird eine Loggia zum konkreten Ort der Handlung: Dort tafelt Psyche, bevor sie sich schlafen legt und Amor ihr beiwohnt. In der Darstellung der Fabel der Psyche, die Galeotto del Carretto anführt, reduziert sich die Residenz des Amor sogar auf eine Loggia.

In manchen Bildern der Renaissance erscheint eine Loggia als Teil von Amors Residenz.²⁵ Ein schönes Beispiel dafür bildet die Cassone-Tafel des Jacopo del Sellaio im Museum of Fine Arts in Boston (Abb. 4). Sie gibt in vielen Szenen die erste Hälfte der Fabel von Amor und Psyche wieder, endend am rechten Rand mit dem Aufenthalt der Psyche in Amors Residenz. Amors Haus ist auf die Elemente beschränkt, die für die Handlung wichtig sind: den Eingang, auf den Psyche zutritt, reduziert auf eine Arkade in einer weißen Wand zwischen Pilastern, rechts das

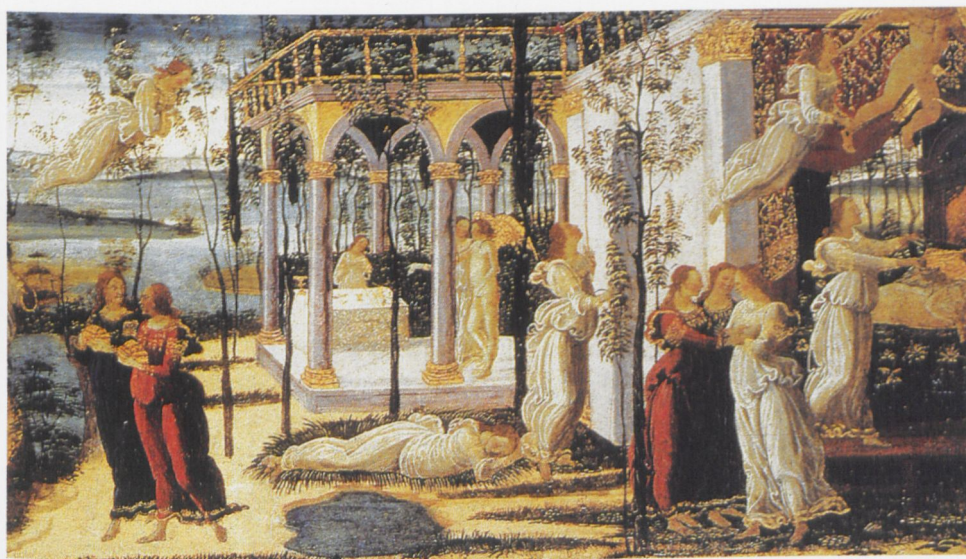


Abb. 4: Jacopo del Sellaio: *Psyche in Amors Residenz*, Cassone-Tafel

Schlafzimmer, komprimiert zum Bett für den Beischlaf und das Speisezimmer, kenntlich am Esstisch. Das Speisezimmer liegt nicht im Haus, wie Apuleius will und wie es in der Renaissance üblich war. Es bildet eine Loggia, die separiert ist vom Haus und sich, soweit man sieht, allseits weit in die freie Landschaft öffnet. Diese Vorstellung blieb verbreitet, obwohl sie abweicht von der antiken Erzählung und von dem, was in der Renaissance üblich war. Dabei achtete man im übrigen auf das, was Apuleius angibt. Das halbrunde Lager, das Apuleius als Speisetafel angibt, weil er es so gewohnt war, ist bei Jacopo del Sellaio dem in der Renaissance üblichen Esstisch angepasst. In späteren Darstellungen ist der Tisch jedoch gewöhnlich rund, um wenigstens halbwegs dem zu entsprechen, was Apuleius angibt. Als ein späteres Beispiel für eine entsprechende Tafelszene sei ein Gobelin aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angeführt, der aus Fontainebleau stammt (Abb. 5). Psy-

che sitzt hier vor bzw. unter einem gewebten Baldachin an einem runden Esstisch. Der Raum, in dem sie tafelt, geht noch mehr ins Freie über als bei Jacopo del Sellaio. Er hat keine Decke, und die Säulereihe, die ihn abgrenzt, setzt sich anscheinend nach hinten fort als Front einer Laube, die einen Garten einfasst. Man darf wohl sagen, Psyche sitzt hier mehr im Garten als im Haus.

Das häufig verwendete Motiv der Loggia bringt zum Ausdruck, dass sich Architektur und Natur in Amors Residenz durchdringen. Manchmal bestärken Gärten auf dem Dach des Hauses oder Darstellungen natürlicher Szenen in den Räumen diesen Eindruck.

Die Verschmelzung von Architektur und Natur kommt auch in anderen Liebeschlössern zum Ausdruck, die in der Dichtung der Renaissance geschildert werden. Ein besonders schönes Beispiel dafür liefert Bojardo im *Orlando innamorato*. Von der Erscheinung des Palazzo Zoioso, den

Rinaldo inmitten von Wiesen und Wäldern erblickt, sagt er nur, er sei „aus Marmor gemacht so klar und blank, / dass sich der Garten ganz in ihm spiegelt“.²⁶ In diesem phantastischen Bild verschmilzt die Architektur völlig mit der Landschaft. In Übereinstimmung damit erstrecken sich auch hier die Gärten auf das Dach. Im Ganzen bedient sich Bojardo der üblichen Motive, die zur Residenz der Liebe gehören, aber er vergegenwärtigt die Durchdringung von Architektur und Natur suggestiver als sonst.

Das auffälligste Motiv, das in den Beschreibungen von Amors Residenz immer wiederkehrt, ist die unerhörte Pracht und der strahlende Glanz. Alles besteht aus edelstem Material, aus Gold und Edelstein, Kristall und Elfenbein etc. So kostbar aus-

gestattete Räume, wie sie für den Sitz des Gottes beschrieben werden, hat es auf Erden nie gegeben. Aber sie sind typisch für phantastische Orte in der Literatur. Dafür gibt es zahllose Beispiele, in der Antike ebenso wie im Mittelalter, in der Renaissance und noch später. Wie bei Amors Residenz bleibt die Disposition der phantastischen Orte in der Literatur generell oft vage. In der Antike und nach deren Vorbild in der Renaissance wurden den fiktiven Palästen, wie bei Amors Residenz, gern besonders noble Architekturmotive angedichtet, wozu Säulen und Gewölbe gehören, ohne eigens zu spezifizieren, wo diese Schmuckstücke sein sollen. Der Opulenz der Architektur entspricht die überbordend üppige Flora in den Gärten, die sie einschließt.

Abb. 5: Psyche in Amors Residenz, Gobelin aus Fontainebleau

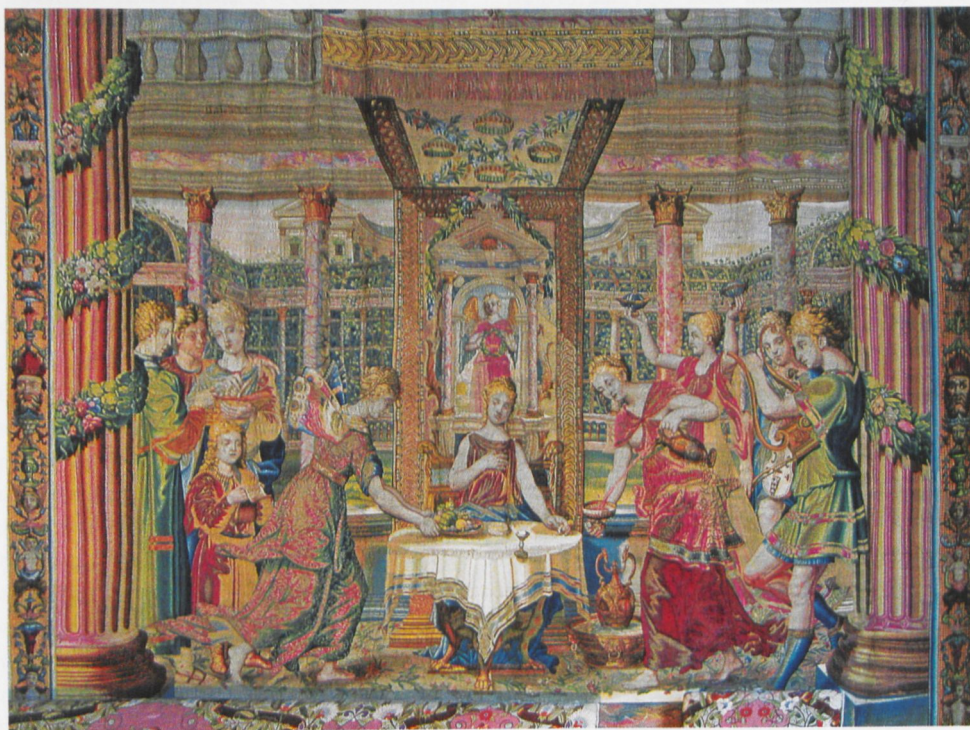




Abb. 6: Meister der Argonauten: *Psyche in Amors Residenz*, Cassone-Tafel

Allerdings wurde nicht erwartet, dass die Leser alle Epitheta wörtlich nehmen. Davon zeugen die Illustrationen zur Fabel von Amor und Psyche. Sie stellen Amors Residenz erheblich näher an der Realität dar, ohne auch nur ansatzweise zu versuchen, die Pracht des von den Dichtern beschriebenen Baumaterials und die Disposition als Kastell oder weitläufiges Schloss wiederzugeben. Zwei Cassone-Tafeln des 15. Jahrhunderts (im Bode-Museum in Berlin und im Fitzwilliam Museum in Cambridge) geben dem Palast die Gestalt eines zeitgenössischen Hauses (Abb. 6). Der Zyklus von Kupferstichen, den der Meister mit dem Würfel und Agostino Veneziano um 1530/40 der Geschichte der Psyche gewidmet haben, zeigt den Palast außen stilistisch überhöht als Ansamm-

lung von Säulen und innen ungefähr so, wie Zimmer in der Renaissance normalerweise aussahen und eingerichtet waren (Abb. 7).²⁷ Die Erstausgabe von Ercole Udines *Psyche* enthält eine Illustration, die Amors Residenz darstellt mit einigen Phasen der Geschichte, die in dem Buch erzählt werden: im Vordergrund erscheint Psyche auf dem Weg zu dem Haus, im Haus sieht man ihr Wohlleben mit einer bequemen Einrichtung, rechts im Bad mit großem Kachelofen, links an der Tafel, immer bedient von den für sie unsichtbaren Geistern (Abb. 8). Der Palast besteht unten nur aus Säulen mit Gebälk und Giebel; auf dem Dach sprießen Pflanzen, und in seiner Mitte erhebt sich eine Loggia, in der Amor Psyche beiwohnt, mit offenen Arkaden trotz des für die ganze Fabel entscheidenden

den Motivs, dass Psyche Amor wegen der Dunkelheit nicht sehen kann. Dieses Gebäude hat kaum etwas gemein mit der Beschreibung von Amors Residenz, die es illustrieren soll. Seine tempelartige Erscheinung erinnert eher an die Charakterisierung überirdischer Häuser durch Säulenportiken, die in der antiken Literatur verbreitet sind.

Manchmal jedoch ist die Panegyrik, genau genommen, nicht durchgehend kohärent: Apuleius, beispielsweise, schwärmt einerseits, wie vorhin zitiert, alle Räume in Amors Residenz würden in solchem Glanz schimmern, dass sich das Haus sein eigenes Tageslicht schaffe, selbst wenn die

Sonne nicht scheine. Das widerspricht der folgenden Erzählung vom Beischlaf des Amor, weil es demnach in der Nacht so dunkel im Schlafzimmer sein soll, dass Psyche Amor nicht sehen kann. Die Metapher meint nur, es ist strahlend hell, wie es heller kaum sein kann, oder metaphorisch genommen: es herrscht helle Freude.

Gelegentlich wurde solche Pracht sogar ohne Umschweife rhetorisch auf reale Bauten übertragen, nicht nur – wie bei Ercole Udine – eingekleidet in eine Fiktion von Amors Residenz. Beispielsweise dichtete Alberto Avogadro dem Palazzo Medici in Florenz an, er bestehe aus Alabaster,

Abb. 7: Meister mit dem Würfel: Psyches Ankunft in Amors Residenz, Kupferstich





Abb. 8: Psyche in Amors Residenz, Kupferstich, Illustration zu Ercole Udine, *La Psyche*, 1599

Porphyr und Serpentin statt aus Haustein, wie es realiter ist.²⁸ Giovanni Pontano hat gelegentlich unter Bezug auf Vergil erklärt, was solche Epitheta bedeuten: Sie sollen nur unterstreichen, dass die Bauten Bewunderung beim Betrachter auslösen.²⁹

Ähnliche rhetorische Topoi kehren auch oft in der Liebeslyrik der Renaissance wieder. Dafür seien einige von unzähligen

Beispielen angeführt: Andrea Falconieri (ca. 1590–1656) besingt den wunderbaren Mund der Geliebten wie viele Dichter den Eingang von Amors Residenz als Paradigma für deren Glanz: „Bella porta di rubini, ch’apri il varco ai dolci accenti, che nei risi peregrini scopri per le rilucenti (...)“. In einem anderen Madrigal (*Occhietti amati*) erscheint Falconieri der geliebte

Mund wie Perlen und Rubine, also weiß und rot wie der Eingang in Bojardos Palazzo Zoioso: „Bocca vermiglia/ch'hai per confini/o meraviglia, perle e rubini...“ Giovanni Battista da Gagliano (geb. ca. 1580) bezeichnet in einem Madrigal (*Pupille arciere, pupille nere*) die Augen als „regio albergo d'Amore“. Die Blumenpracht mit ihren lieblichen Farben und dem Duft, der, wie Bojardo schreibt, „jedes bekümmerte Herz fröhlich macht“, versinnbildlicht in der Liebeslyrik der Renaissance den Reiz der Geliebten (z.B. Claudio Monteverdi, *La violetta ch'en su l'herbetta*, 1607, Francesco Gonzaga gewidmet). Amor als Triumphator ist natürlich auch ein Motiv der Liebeslyrik (z.B. *Amor, ch'attendi*, Giulio Caccini, 1545/51? – 1618). Solche Epitheta, mit denen etwa Falconieri den geliebten Mund beschreibt, sagen so viel aus wie die Inschrift, die über dem Eingang in Marinos Residenz von Amor und Venus prangt: „Dies ist der Himmel auf Erden, und von hier aus geht man zu den Glückseligkeiten Amors.“

Der Phantasie der Leser bleibt also ein weiter Spielraum. Aber ihr sind doch Grenzen gesetzt. Die Dichter der Renaissance wollten sicher nicht die Vorstellung von Märchenschlössern in der Art von Neuschwanstein, Walt Disney oder Peter Jacksons Filmen nach John Tolkiens *Herr der Ringe* hervorrufen. Solche bizarren Schöpfungen sind von mittelalterlichen Bauten inspiriert. Sie weichen in eine fremdartige Welt fern der Realität aus und evozieren die Aura des Phantastischen durch extravagante Formen. Die Illustrationen der Renaissance bleiben, um eine Vorstellung von Amors Residenz zu vermitteln, beim Stil ihrer Zeit oder nehmen wie die zeitgenössische Architektur die Antike zum Vorbild. Daher war es in der Dichtung ohne weiteres möglich, Amors

Residenz mit einem zeitgenössischen realen Bau zu verschmelzen.

Apuleius und die Dichter der Renaissance rühmen immer wieder, Amors Residenz und ebenso ihre Gärten seien mit höchster Kunstfertigkeit gestaltet. Auch diese Elogien folgen einem rhetorischen Topos, der auf viele Bauten angewandt wurde. Aber mit der Kunstfertigkeit verband sich eine feste Vorstellung. Kunstvoll gestalten bedeutete in der Renaissance: das Ebenmaß wahren.³⁰ Dafür galt selbstverständlich die Antike als Vorbild. Die mittelalterliche Architektur wurde dagegen allgemein als „barbarisch“ diffamiert, weil sie das Ebenmaß durchbreche. Es stand frei, wie Amors Residenz im einzelnen aussehen soll, wenn sie nur das Ebenmaß wahrte.

Niccolò da Correggio weist ausdrücklich darauf hin, dass Amors Residenz dem rechten Maß entspreche. Marino geht ausführlich auf ihre unvergleichliche Schönheit ein. Dafür zieht er sogar die damalige Kunsttheorie heran. Dieses strahlend schöne Haus, sagt er, sei mit hohem *disegno*, göttlichem Verstand und himmlischem Ingenium gebaut. Es nehme seine *simmetria* – das meint soviel wie ideale Proportionierung – vom menschlichen Körper. Als Abbild Gottes bilde der menschliche Körper die untrügliche Norm für das gesamte All und alle seine Teile: „In so einer vollendeten Architektur formen Zirkel und Winkelmaß alles.“ Auf diese allumfassende *simmetria* bezieht sich offenbar die Ausmalung in dem Prachtsaal oberhalb des Wendels.

Ebenso kunstvoll wie die Architektur und die Gärten ist die Ausmalung von Amors Residenz. Marino verbindet ihre Beschreibung mit einer ganzen Serie von Elogien auf die Maler seiner Zeit. Andere Dichter geben an, dass berühmte Sujets

wie die *Verleumdung* des Apelles oder die *Trauben* des Zeuxis dargestellt seien.

Die vollendete Schönheit seiner Residenz ist Amors Wesen angemessen. Amor hat den Anstoß zur Erfindung der Malerei bei den Menschen gegeben. So will es die Legende der Debutade, die beim Abschied ihres Geliebten seinen Schatten an der Wand umreißt, um wenigstens ein Bild von ihm zu behalten.³¹ Amor ist selbst Künstler. Marino sagt das ausdrücklich, um das Bildnis einer Dame von Domenico Passignano zu rühmen: Es sei so schön, dass es kein Mensch gemalt haben könne, sondern nur Amor. Amor sei ein göttlicher Künstler, der das Urbild vom Himmel genommen, seinen Pfeil zum Pinsel gemacht und damit das Gemälde erfunden habe.³² In einem anderen Madrigal bittet Marino Amor um Hilfe, um das Bild einer Dame

zu malen. Oder er greift die alte Metapher auf, dass Amor das Bild einer Dame ins Herz des Verliebten malt. Schönheit erzeugt Liebe, sagt schon Musaios in *Heros und Leander*³³ und seit dem *dolce stile nuovo* wurde das endlos oft paraphrasiert.³⁴ Metaphorisch ausgedrückt heißt das: Amor setzt Schönheit ein, um Liebe zu erzeugen. Ein Beispiel dafür, das die bildende Kunst direkt berührt, ist die Legende von Pygmalion, der die Statue einer Frau so schön schnitzt, dass er sich glühend in sie verliebt und Venus sie für ihn zum Leben erweckt.³⁵ Natürlich weiß auch die Liebesdichtung davon, dass Amor durch Schönheit Herzen entflammt. Michelangelo hat das Thema in mehreren Gedichten variiert mit dem Tenor: „Amore è un concetto di bellezza / immaginata o vista dentro al core.“

ANMERKUNGEN

- 1 APULEIUS: *Metamorphoseon/Asinus aureus*, lib. 4–6; Carl SCHLAM/Ellen FINKELPEARL: *A Review of Scholarship on Apuleius' Metamorphoses 1970–1998*, in: *Lustrum* 42, 2000, S. 7–230.
- 2 Julia Haig GAISSER: *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass. A Study in Transmission and Reception*, Princeton 2008; Robert H. F. CARVER: *The Protean Ass. The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, Oxford 2007; Franziska KÜENZLEN: *Verwandlungen eines Esels. Apuleius' Metamorphosen im frühen 16. Jahrhundert*, Heidelberg 2005, S. 314–376; József JANKOVICS/S. Katalin NÉMETH (Hg.): *Der Mythos von Amor und Psyche in der europäischen Renaissance*, Budapest 2002; Sonia CAVICCHIOLI: *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venedig 2002 (ohne Erwähnung von Stumfalls grundlegendem Buch); reich bebilderte Version: DIES.: *Amore e Psiche*, Mailand 2002; auch in engl. u. franz. Sprache publ. in New York und Paris 2002; Balthasar STUMFALL: *Das Märchen von Amor und Psche in seinem Fortleben in der französischen, italienischen und spanischen Literatur bis zum 18. Jahrhundert*, Leipzig 1908; Gerhard GOEBEL: *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971.
- 3 Niccolò DA CORREGGIO: *Fabula Psiches et Cupidinis poema iocundissimum efflagitatumque opus*, in: Ders.: *Opere*, Bari 1969, S. 48–96; Rainer STILLERS: *Erträumte Kunstwelt. Niccolò da Correggios „Fabula Psiches et Cupudinis“ (1491)*, in: Jankovics/Németh: *Der Mythos von Amor und Psyche* (wie Anm. 2), S. 131–150; GAISSER: *Fortunes of Apuleius* (wie Anm. 2), S. 187f.
- 4 Gennaro TOSCANO: *La Villa de Poggio Reale et un relevé inédit de Pierre-Adrien Pâris*, in: *Journal de la Renaissance*, 3, 2005, S. 165–175; David Ryley MARSHALL: *A view of Poggioreale by Viviano Codazzi and Domenico Gargiulo*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 45, 1986, 1, S. 32–46; Fritz-Eugen KELLER: *Die Zeichnung Uffizien 363 A von Baldassare Peruzzi und das Bad von Poggio Reale*, in: *Architettura* 1973, S. 22–35.
- 5 Filippo BEROALDO: *Commentarii conditi in asinum aureum Lucii Apulei*, Paris 1512, fol. 71v–72r; Julia Haig GAISSER: *Filippo Beroaldo on Apuleius: Bringing Antiquity to Life*, in: Marianne PADE (Hg.): *On Renaissance Commentaries*, Hildesheim 2005, S. 87–109, hier: S. 107–109.
- 6 Giovanni Battista MARINO: *L'Adone poema*, Paris 1623, canto 2. 14–34; 3. 164–172; 5. 112f.; 6. 7–76; 8. 8–53; GOEBEL: *Poeta faber* (wie Anm. 2), S. 87–97; STUMFALL: *Das Märchen von Amor und Psche* (wie Anm. 2), S. 91–101.
- 7 Ercole UDINE: *Avvenimenti amorosi di Psiche*, Venedig 1617, Canto 3, Strophe 11–33, S. 41–48; Ercole UDINE (1540–1609), *La Psiche*, hrsg. von Salvatore Ussia, Vercelli 2004, S. 62ff.; Rodolfo SIGNORINI: *La „fabella“ di Psiche e altra mitologia secondo l'interpretazione pittorica di Giulio Romano nel palazzo del Te a Mantova*, Mantua 1989, S. 117; CAVICCHIOLI: *Le metamorfosi di Psiche* (wie Anm. 2), S. 103ff.; Bodo GUTHMÜLLER: *Amor und Psyche in Mantua. Zur „Psyche“ des Ercole Udine*, in: Jankovics/Németh: *Der Mythos von Amor und Psyche* (wie Anm. 2), S. 69–82; STUMFALL: *Das Märchen von Amor und Psyche* (wie Anm. 2), S. 49–66.
- 8 Giovanni SABADINO DEGLI ARIENTI: *De triumphis religionis*, in: Werner Gundersheimer (Hg.): *Art and life at the court of Ercole I d'Este*, Genf 1972, S. 62–64; GAISSER: *Fortunes of Apuleius* (wie Anm. 2), S. 188–

- 192; CAVICCHIOLI: *Le metamorfosi di Psiche* (wie Anm. 2), S. 56–60.
- 9 Hubertus GÜNTHER: *La concezione delle case private nel „De re aedificatoria“*, in: Arturo CALZONA/Paolo FIORE/Alberto TENENTI/Cesare VASOLI (Hg.): *Leon Battista Alberti. Teorico delle Arti e gli Impegni civili del „De re aedificatoria“*, Florenz 2007, S. 787–813; DERS.: *Dal palazzo di Mecenate al palazzo Farnese: la concezione rinascimentale della casa antica*, in: Aurora Scotti Tosini (Hg.): *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo*, Mailand 2000, S. 218–239.
- 10 STATUS: *Silvae* 1.3. 8–12.
- 11 GOEBEL: *Poeta faber* (wie Anm. 2), S. 38–68, 77f.; Dorothea SCHMIDT: *Untersuchungen zu den Ekphrasen in der Hypnerotomachia Poliphili. Die Beschreibung des Venus-Tempels*, Frankfurt a.M. 1978; Rudolf WITTKOWER: *Architectural principles in the age of Humanism*, London 1962 (1. Ed. 1949), S. 57ff.
- 12 Egidio GALLO: *De viridario Augustini Chigii vera libellus* (Rom 1511), hrsg. und besprochen von Mary Quinlan McGrath, in: *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies* 38, 1989, S. 1–99; Christoph L. FROMMEL: *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, Bd. 2, S. 150f., Dok. 16.
- 13 Christoph L. FROMMEL: *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien/München 1967/68, S. 64f.
- 14 Erkinger SCHWARZENBERG: *Raphael und die Psyche-Statue Agostino Chigis*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 73, 1977, S. 107–136.
- 15 CAVICCHIOLI: *Le metamorfosi di Psiche* (wie Anm. 2), S. 68–83; 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*, in: Jankovics/Németh: *Der Mythos von Amor und Psyche*, S. 47–68.
- 16 Francesco BRACCIOLINI DELL'API: *Psiche poe-metto e l'Ozio sepolto, l'Oreste e l'Olimpia drammi*, hrsg. von Mario Menghini, Bologna 1889 (Scelta di Curiosità Letterarie inedite o rare 234), S. 12; STUMFALL: *Das Märchen von Amor und Psche* (wie Anm. 2), S. 67–74.
- 17 Galeotto DEL CARRETTO: *Tempio d'amore*, hrsg. von Cristina Caramaschi, Einl. Franca Magnani, Rom 1997; STUMFALL: *Das Märchen von Amor und Psche* (wie Anm. 2), S. 14–35. GAISSER: *Fortunes of Apuleius* (wie Anm. 2), S. 193–195;
- 18 DEL CARRETTO: *Tempio d'amore* (wie Anm. 17), S. 4421ff.
- 19 Matteo Maria BOLIARDO/Niccolò DEGLI AGOSTINI/Lodovico DOMENICHI: *Orlando innamorato*, insieme con i tre libri di Nicolo degli Agostini, Venetia 1560, Canto 1.8.3ff.
- 20 Otto LAUFFER: *Frau Minne in Schrifttum und bildender Kunst des deutschen Mittelalters*, Hamburg 1947, S. 71–77; Markus MÜLLER: *Ein neuerlicher Angriff auf die Minneburg. Sprachbilder und Bildsprache der Minne*, in: Elisabeth Vavra: *Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter*, Klagenfurt 1999, S. 89–109.
- 21 Bernhard RUPPRECHT: *Villa. Zur Geschichte eines Ideals*, in: *Probleme der Kunstwissenschaft* 2, 1966, S. 210–250.
- 22 Florian NEUMANN: *Francesco Petrarca, Reinbeck bei Hamburg* 2005, S. 19, 36–38, S. 116ff.; Erasmus von ROTTERDAM: *Colloquia familiaria*, in: Ders.: *Ausgewählte Schriften*. Darmstadt 1967, Bd. 6, S. 20–123; Martin WACKERNAGEL: *Der ideale Landsitz eines christlichen Humanisten der Renaissancezeit*, in: Wilhelm Tack (Hg.): *Festgabe für Alois Fuchs*, Paderborn 1950, S. 159–172, bes. S. 159ff., S. 163f.
- 23 Nele STRÖBEL/Walter ZAHNER (Hg.): *Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild*, München 2006; Kate BAKER: *Captured landscape: The paradox of the enclosed garden*, London 2012.

- 24 Anja GREBE: In the paradise of love. Medieval love gardens, topography and iconography, in: Sieglinde Hartmann (Hg.): Fauna and Flora in the Middle Ages, Frankfurt a.M. 2007, S. 225–248; Michael NIEDERMEIER: Erotik in der Gartenkunst. Eine Kulturgeschichte der Liebesgärten, Leipzig 1995.
- 25 CAVICCHIOLI: Amore e Psiche (wie Anm. 2), S. 66–78; 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, in: *Artibus et Historiae* 22, 2001, S. 149–166, bes. 153–156; Mariantonietta ACOCELLA: L'Asino d'oro nel Rinascimento, Ravenna 2001, S. 108–157; Jan L. DE JONG: Il pittore a le volte è puro poeta. Cupid and Psyche in Italian Renaissance Painting, in: Maaïke Zimmerman u. a. (Hg.): *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, Bd. 2, Groningen 1998, S. 189–215; Luisa VERTOVA: Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42, 1979, S. 104–121.
- 26 BOIARDO: Orlando innamorato (wie Anm. 19), Canto 1.8.2.
- 27 COVACCHIOLI: Le metamorfosi di Psiche (wie Anm. 2), S. 139–141; GAISSER: Fortunes of Apuleius (wie Anm. 2), S. 277–279; Peter Thornton hat mit einigen Blättern aus dem Zyklus das Interieur italienischer Häuser der Renaissance veranschaulicht: Peter THORNTON: *The Italian Renaissance interior 1400–1600*, New York 1991, Taf. 244, 349.
- 28 Rab HATFIELD: Some unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459, in: *The Art Bulletin* 52, 1970, S. 232–248.
- 29 Giovanni PONTANO: *I trattati delle virtù sociali*, Rom 1965, S. 240 („De magnificentia“); Hubertus GÜNTHER: Phantasiearchitektur in Wort und Bild. Ein Vergleich am Beispiel der Vorstellungen von der römischen Antike, in: Lukas Madersbacher/Thomas Steppan: *De re artificiosa*. Festschrift für Paul von Naredi-Rainer zu seinem 60. Geburtstag, Regensburg 2010, S. 199–216.
- 30 Hubertus GÜNTHER: Was ist Renaissance? Eine Charakteristik der Architektur zu Beginn der Neuzeit, Darmstadt 2009, S. 221–230.
- 31 PLINIUS: *Nat. hist.* 35. 12.
- 32 Giovanni Battista MARINO: *La Galleria, Venedig 1635*, S. 304f. Marianne ALBRECHT-BOTT: Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studie zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von Gio. Batt. Marinos „Galleria“, Wiesbaden 1976, S. 113.
- 33 MUSAÏOS: Hero und Leander, aus dem Altgriechischen neu übers. und hrsg. von Marion Giebel, Frankfurt a.M. 2009, S. 92–95.
- 34 Julian KLIEMANN: Kunst als Bogenschießen. Domenichinos „Jagd der Diana“ in der Galleria Borghese, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, S. 273–312, spez. S. 300–309.
- 35 Am ausführlichsten OVID: *Metamorphosen* 10, S. 243–294.

BILDNACHWEIS

- 1, 3, 7, 8 Archiv des Verfassers
 2 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
 4 Museum of Fine Arts, Boston
 5 Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin
 6 Bode-Museum, Staatliche Museen zu Berlin