

CHRISTOPHER F. LAFERL / SALZBURG

Erzählende Urnen und webende Nymphen

Ekphrasis bei Garcilaso de la Vega

(I.) Beschreiben und Erzählen — doppelte Mimesis und *verisimilitudo*.

In den letzten beiden Jahrzehnten hat sich die Erforschung von Ekphrasen, die ich hier im engeren Sinne als Beschreibungen von Kunstwerken verstanden wissen will, in literarischen Werken verschiedenster Sprachen großer Aufmerksamkeit erfreut, und es gibt keine Anzeichen dafür, daß dieses Interesse im Begriffe wäre abzunehmen. Selbst für das Kastilische, das im Mittelalter weit weniger Texte, die umfangreichere Ekphrasen beinhalten, anzubieten hat, ist eine Zunahme hinsichtlich der diesbezüglichen Forschungstätigkeit zu verzeichnen, wenngleich auch nicht in einem dem Mittel- und Neulatein, Deutschen oder Englischen vergleichbaren Ausmaß.

Auch in theoretischer Hinsicht ist die Frage der Ekphrasis seit Jean Hagstrums 1958 erschienener Monographie intensiv diskutiert worden¹; die Ergebnisse dieser Diskussion sind mittlerweile in eigenen Publikationen oder in Vorworten zu ekphrasologischen Studien zu verschiedenen Werken und Epochen zusammengefaßt worden². Aus diesem Grund ist es hier nicht nötig, eigens darauf einzugehen, es muß aber sehr wohl darauf hingewiesen werden, daß die im folgenden diskutierte Fragestellung durch diese Diskussion angeregt wurde. In engerem Sinn interessiert mich hier,

¹ J. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958; siehe ferner z. B. M. Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore / London 1992; J. A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago / London 1993.

² J. Jurt, *Ekphrasis: Durch Worte zum Sehen bringen*, in: E. Kimminich – C. Krülls-Hepermann (Hgg.), *Zunge und Zeichen*, Frankfurt am Main / Berlin / Brüssel etc. 2000, 71 – 98; V. Pineda, *La invención de la écfrasis*, in: *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero, Cáceres 2000*, 251 – 262; M. Klarer, *Ekphrasis. Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare*, Tübingen 2001, 1 – 44.

welcher Natur die Ekphrasen in Garcilaso de la Vegas zweiter und dritter Ekloge sind und inwiefern sie überhaupt diesen Namen verdienen. Das Faszinosum der Beschäftigung mit Ekphrasen liegt ja zu einem Teil daran, daß in ihnen eine wesentliche Eigenart von Sprache und Literatur explizit gemacht wird. Sowohl Werke der Bildenden Kunst, von abstrakter Kunst einmal abgesehen, wie auch Werke der Literatur (auch hier sollen Konkrete Poesie und ähnliche Strömungen nicht berücksichtigt werden) sind durch Mimesis gekennzeichnet, d. h. sie haben Verweischarakter, sie bilden ab und stellen dar, was sie ‚materiell‘ nicht sind. Dieser referentielle Aspekt wird vom Betrachter, Leser oder Zuseher ausgeblendet, indem er sich der Illusion des Beschriebenen oder des Dargestellten hingibt und nicht Farbe sieht oder Laute hört, sondern sich Bilder und Handlungen suggeriert. Ekphrasis, die Beschreibung von Kunst in Literatur, macht durch ihren doppelt mimetischen Charakter auf die Abbildungsfunktion aufmerksam, indem bereits Abgebildetes nochmals abgebildet, d. h. beschrieben wird. Zugleich macht sie aber auch deutlich, daß es um zwei verschiedene Medien geht, auch wenn beide Abbildungscharakter haben. Nimmt man die Forderung nach *verisimilitudo* ernst, so gilt es bei der Beurteilung von Ekphrasen auch immer nach der Präsenz des Kunstwerks im Inneren der Beschreibung zu fragen. Je nach dem Grad der Präsenz des Kunstwerks im Inneren der Beschreibung möchte ich eine Unterscheidung zwischen echten Ekphrasen und Rahmenekphrasen vorschlagen. Heißt es im Text nur, daß diese oder jene Szene auf einem Bild, einem Relief etc. zu sehen ist, ohne daß bei der anschließenden Beschreibung der Szene der Bildträger weiterhin präsent bleibt, so bildet dieser nur den Rahmen und hat keine weitere Funktion, was die Art der Darstellung betrifft. Fast könnte man meinen, daß die Ekphrase in diesem Fall auch durch eine eingeschobene Erzählung ersetzt werden könnte. Wenn zwischen der Beschreibung eines Bildporträts und jener des Porträtierten kein Unterschied besteht, außer daß der Porträtierte einmal direkt als Mensch und das andere Mal indirekt als Porträt eingeführt wird, so kann die Beschreibung des Porträts m. E. nur als Rahmenekphrasen bezeichnet werden. Die Bedeutung der Ekphrasen für Inhalt und Struktur des gesamten Texts bleibt davon natürlich unberührt, die Form der Darstellung, die Frage der Erzähltechnik, jedoch nicht. Sind aber für den Rezipienten des Texts der ‚Inhalt‘ des Kunstwerks und auch seine Beschaffenheit präsent, so handelt es sich um eine echte Ekphrasen.

Weiterer Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die von Lessing im Laokoon aufgestellte These³, daß für die Malerei und ihr verwandte Künste das Prinzip des räumlichen Nebeneinanders bestimmend sei, während die Literatur durch das zeitliche Nacheinander charakterisiert würde⁴. Indem er jeder der beiden Künste, die man bis dahin als im Wettstreit stehend verstand, einen fundamentalen Unterschied zur je anderen zuschrieb, erteilte er gewissermaßen der reinen Beschreibung von Gegenständen, und mehr noch von Werken der Bildenden Kunst in literarischen Texten eine Absage. Das Beschreiben eines Nebeneinander eigne eben dem Medium der Literatur nicht. Für den deutschen Dichter der Aufklärung hat Ekphrasis nur dann ihre Berechtigung, wenn das beschriebene Kunstwerk in der Erzählung in ein Nacheinander aufgelöst werden kann — jedes andere Verfahren sei der Literatur nicht angemessen, da es nur Langeweile (ein Eckpunkt in seiner Argumentation) produziere. Als Beispiel für eine gelungene Kunstbeschreibung führt er die Beschreibung des Schildes des Achilles im 18. Gesang der Ilias an, gewissermaßen die Urekphrase, die in keiner Abhandlung über Ekphrasis fehlen darf (und so auch hier nicht). Homer habe es verstanden, den Schild ansprechend zu beschreiben, weil er gar nicht den Gegenstand selbst, den Schild, beschreibe, sondern wie dieser gemacht würde: „Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedient, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen“⁵. Vergil sei das bei seiner Schildbeschreibung in der Aeneis nicht gelungen, da er den Schild des Aeneas als fertigen präsentiere: „Sie (sc. Venus) lehnet sie (sc. die Waffen) an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet, und bestaunet, und betastet, und versucht, hebt sich die Beschreibung, oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei stehet, und Nicht weit davon siehet man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen“⁶.

³ G. E. Lessing, Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1964, dort vor allem Kapitel XVII – XIX, 122 – 145.

⁴ Kognitionstheoretische Fragestellungen bezüglich des Erfassens von Texten und der ‚Lesbarkeit‘ von Bildern werde ich hier nicht berühren.

⁵ Lessing 134.

⁶ Lessing 136.

Lessing hätte mit seinem Urteil vielleicht Recht, wenn die Dinge so wären, wie er sie darstellt. Das scheint mir aber deshalb nicht der Fall zu sein, weil er nicht genau genug nach der Natur des auf den Schilden Dargestellten fragt, sondern sich nur mit der Art der Darstellung beschäftigt. Die Natur des Dargestellten ist nun aber bei Homer und Vergil ähnlich, geht es doch in beiden Fällen um die bildnerische Darstellung von Szenen auf einem Schild; bei Homer sind diese ganz verschiedener Natur, und bei Vergil werden die zukünftigen Heldentaten der Römer thematisiert. Wesentlich ist, daß es in beiden Fällen nicht um ein Kunstwerk geht, auf dem ein statisches Objekt abgebildet wird, sondern ein Handlungsablauf. Damit liegt der ‚Fehler‘ aber nicht mehr bei den Dichtern, die den Schild beschreiben, sondern den fiktiven Künstlern, also dem Gott Hephaistos bzw. Vulkan, die auf ihrem Schild versuchten, Narratives bildlich zu fassen. Lessing hätte viel eher die Urheber der Schilde — alles natürlich im Rahmen der Fiktion der Erzählung — kritisieren müssen, denn sowohl Homer wie auch Vergil holten ja nur mit der Beschreibung der Schilde eigentlich narrative Szenen in ihr ureigenstes Medium, jenes der Literatur, zurück.

Nach der Frage der Präsenz der Beschaffenheit des Kunstwerks im Text ist die Frage nach der Natur des Dargestellten der zweite springende Punkt für die Bewertung von Ekphrasen. Ist der Gegenstand des Kunstwerks statischer Natur, oder ist in ihm Handlung ‚eingefroren‘? Im ersten Fall ist die Frage nach der Auflösung der Beschreibung im Nacheinander des Textes eine echte, im zweiten Fall nicht, denn hier muß der Erzähler nur mehr die narrative Handlung in sein eigenes Medium, jenes der Literatur, die eben durch Narrativität gekennzeichnet ist, übernehmen, des Beschreibungsmodus, der nach Lessing die Gefahr der Langeweile in sich berge, braucht er sich dann gar nicht mehr zu bedienen.

In den folgenden Ausführungen sollen diese beiden Fragen, die nach der Präsenz des Kunstwerks im Text der Beschreibung und jene nach der Art des im beschriebenen Kunstwerk Dargestellten, im Zentrum stehen. Den Objektbereich, an den diese Fragen herangetragen werden sollen, bilden wichtige Ekphrasen aus der kastilischen Literatur vom Hohen Mittelalter bis zur beginnenden Renaissance.

(II.) Ekphrasen in der spanischen Literatur vor Garcilaso.

Im Unterschied zur französischen und deutschen Literatur sind nur wenige Heldenlieder und Epen in kastilischer Sprache aus dem Mittelalter erhalten. Vom Poema de Mío Cid, dessen genaue Entstehungszeit nach wie vor ungeklärt ist und relativ weit zwischen dem Ende des 12. Jahrhunderts

und der Mitte des 13. angesetzt wird⁷, abgesehen, liegen uns Heldenlieder im engeren Sinne aus dem Hohen Mittelalter nur in Fragmentform vor. Ab dem 13. Jahrhundert wurde allerdings doch eine beträchtliche Anzahl an epischen Texten innerhalb der gelehrten Tradition, des *mester de clerecía*, geschaffen, wie z. B. die anonymen Texte *El Libro de Alexandre*, *El Poema de Fernán González*, *El Poema de Alfonso Onceno* oder *El Libro de Buen Amor*. Sucht man nach längeren Ekphrasen in diesen Texten, so verdient hauptsächlich der spanische Alexanderroman aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts Aufmerksamkeit. Erst rund zweihundert Jahre später sollte ein zweiter Text geschrieben werden, für den Ekphrasen von ähnlich großer Bedeutung sind, *El Laberinto de Fortuna* von Juan de Mena. In den anderen genannten Texten gibt es hingegen kaum längere Beschreibungen von Kunstwerken.

Der *Cantar de Mio Cid* ist überhaupt sehr arm an ausführlichen deskriptiven Stellen⁸. Mehr als vier bis fünf beschreibende Verse schenkt der Erzähler den erwähnten Personen, Orten und Gegenständen kaum. So ist z. B. zwar von der Stadt Valencia (1610 – 1616), vom Gefolge des Cid (1985 – 1990), vom Zelt des Königs Yúsus von Marokko (1785 – 1792) oder dem Hochzeitssaal der Töchter des Cid (2205 – 2208) die Rede, ein anschauliches Bild kann man sich aber durch keine dieser Angaben machen.

Das gleich gilt für den *Poema de Fernán González* (um 1250)⁹, in dem nur kurz das Begräbnis des Conde de Tolosa beschrieben¹⁰ und eine Statue des Titelhelden erwähnt wird.¹¹ Auch hier erfährt man nichts Genaueres. Ebenso verhält es sich beim *Poema de Alfonso Onceno* (zwischen 1344 und 1348 entstanden), in dem zwar der Krönung des Königs eine lange Passage gewidmet ist¹², aber auch diese ist arm an Beschreibungen von bildlichen Darstellungen; mehr Aufmerksamkeit bringt der Erzähler der Musik entgegen.

Der *Libro de Alexandre* aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts spricht hier eine ganze andere Sprache¹³. In ihm machen Ekphrasen einen

⁷ Vgl. dazu A. Montaner, *La composición del Cantar de Mio Cid*, in: *Cantar de Mio Cid*, Barcelona 1993, 3 – 14.

⁸ Vgl. dazu Montaner 64f.

⁹ *Poema de Fernán González*, hg. M. A. Muro, Logroño 1994.

¹⁰ *Poema de Fernán González* 175f., Strophen 379 – 385.

¹¹ *Poema de Fernán González* 263, Strophen 672f.

¹² *Poema de Alfonso Onceno*, hg. J. Victorio, Madrid 1991, 119 – 124, Strophen 390 – 417.

¹³ Die Strophenangaben beziehen sich auf die Handschrift aus Madrid (wegen ihres ursprünglichen Aufbewahrungsortes in der Bibliothek der Familia Osuna mit der Sigle

guten Teil des Texts aus. So werden das Grabmal des Darius (Strophen 1629 – 1641) und seiner Gattin (1219 – 1229), der Palast des Königs Porus (1956 – 1979) und schließlich das Zelt Alexanders des Großen (2375 – 2595) mehr als ausführlich beschrieben. In fast allen diesen Beschreibungen, die von der Literaturkritik als die großen Vorzüge des Werks angesehen werden¹⁴, lehnt sich der Autor eng an sein Vorbild, das Epos Alexandreis des Walter von Châtillon¹⁵, an. In der Darstellung des Grabmals der Stateira¹⁶, der Gattin des Perserkönigs Darius, reduziert der Autor des Libro de Alexandre die 99 Verse der Vorlage auf 44, erwähnt wie diese als den Architekten des Mausoleums Apelles, und auch die auf dem Grabmal dargestellten Szenen aus dem Alten Testament sind im wesentlichen übernommen. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Beschreibung des Grabmals des Darius selbst, für das auch wieder in beiden Epen Apelles als Schöpfer genannt wird¹⁷:

1629 *Apelles en comedio || obro la sepultura*
la copa de primero || despues la cobertura
las basas de tres guisas || de comunal mesura
tant eran bien iuntadas || que non pareçie iuntura

O bezeichnet), die von einem zweiten in Paris befindlichen Manuskript an manchen Stellen nicht unbeträchtlich abweicht. In der Ausgabe von R. S. Willis (Hg.), *El Libro de Alexandre. Texts of the Paris and the Madrid Manuscripts*, Princeton / Paris 1934, werden sowohl eine Konkordanz beigegeben (xxxviii – xl) als auch im Text selbst die beiden Handschriften einander gegenübergestellt. Für Textüberlieferung und Edition siehe auch F. Marcos Marín, *El Libro de Alexandre: Notas a partir de la primera edición unificada por ordenador*, in: M. Ariza – A. Salvador – A. Viudas (Hgg.), *Actas del I congreso internacional de historia de la lengua española*, Cáceres, 30 de marzo – 4 de abril de 1987, Madrid 1988, 1025 – 1064.

¹⁴ Vgl. A. Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, Tomo I: *Edad Media*, Barcelona ⁹1981, 128f.

¹⁵ Für die Ekphrasen in der Alexandreis des Walter von Châtillon siehe Ch. Ratkowsch, *Descriptio Picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts*, Wien 1991 (Wiener Studien Beiheft 15), 135 – 174.

¹⁶ Die diesbezügliche Stelle fehlt in der Handschrift O, im Pariser Manuskript erstreckt sie sich von den Strophen 1219 bis 1229.

¹⁷ Text nach Willis (s. Anm.13) 313. Die Übersetzung dieses Zitats, wie auch aller anderen des Beitrags, stammt von mir: „Gut geplant schuf Apelles das Grabmal, zuerst die Grabstätte, danach das Dach; die dreigeteilte Basis von üblichem Ausmaß war so gut gefügt, daß keine Fugen zu sehen waren. Auf dem Grabmal zeichnete er ganz wunderbar den Lauf der Sonne, des Mondes und der Sterne, wie Tage und Nächte ihnen folgen, wie es Damen und Mädchen im Mai machen; welche Länder reich an Brot und Wein sind, welche Völker wohlhabend und welche armselig sind, woher und wohin die Wege führen und wie auf ihnen die Pilger gehen sollen.“

- 1630 *Deboxo el sepulto || a muy grandes marauijas
cuemo corre el sol || la luna e las estrellas
cuemo pasan los dias || las noches en pos ellas
cuemo fazen en mao || las donnas e las doncellas*
- 1631 *Quales tierras son bonas || de panes e de uinnas
quales pueblos son ricos || e quales son mesquinos
de qual lugar a qual || responden los caminos
cuemo an andar || por ellos los peregrinos.*

Die Machart des Mausoleums wird im Libro de Alexandre im Detail anders beschrieben als in der Alexandreis des Walter von Châtillon, die Aufzählung verschiedener Länder und Regionen auf einer Weltkartendarstellung hingegen ist jener der Vorlage sehr ähnlich, und die lateinische Grabinschrift ist in der Handschrift von Paris fast wortwörtlich aus der Alexandreis übernommen¹⁸. Hier mußte sich der spanische Autor freilich an die Vorgabe halten, jede andere Formulierung hätte ihm den Vorwurf der Unkenntnis der Sachlage eingetragen.

Weiter vom lateinischen Vorbild entfernt sind die Beschreibungen des Palasts des Königs Porus, der als ausgesprochen prächtig geschildert wird, mit Türen aus Elfenbein, Hunderten von Säulen und Zimmern, und einem wunderbaren Garten, in dem ein goldener Baum steht, in dessen Zweigen künstliche Vögel zwitschern. Gleich zu Beginn dieser Passage setzt der Erzähler einen für Ekphrasen typischen Kunstgriff ein, den Ausdruck des Unvermögens, alles in seiner Pracht so zu beschreiben, wie es tatsächlich sei, ohne unglaublich zu erscheinen¹⁹:

- 1956 *La obra del palacio || non es de olvidar
pero non la podriemos || derecha mentre contar
por que mucho queramos || de la uerdad lexar
aun auran por esso || algunos a dular.*

Die Krönung der Ekphrasen, die sich alle auf Architektur beziehen, stellt aber das Zelt Alexanders am Ende des Buches dar, werden doch hier auch in den Seidenstoff eingewebte Bilder genau beschrieben. Das Zelt, das wieder von Apelles entworfen wurde, bringt eine Darstellung der Engel — mit dem für Luzifer ausgesparten Platz —, der zwölf Monate des Jahres, denen allen je vier Verse gewidmet sind, der Eroberung Trojas, was

¹⁸ Willis (s. Anm. 13) 314, Strophe 1780, in O Strophe 1639; Walter von Châtillon 7, 423f. (vgl. Ratkowitsch 166 und 172f.).

¹⁹ Willis (s. Anm. 13) 369. Übersetzung: „Das Werk des Palasts bleibt unvergesslich, aber wir können es nicht entsprechend darstellen, denn so sehr wir uns auch um Wahrheit bemühen, wird es doch immer Zweifler geben.“

einen Verweis auf den Beginn des Epos darstellt, wiederum eine Weltkarte und schließlich die Geschichte Alexanders, gewissermaßen als *mise en abyme*, einschließlich der Erwähnung des von ihm errichteten Grabmals der Stateira. Der Erzähler beendet die Passage mit dem Schlußtopos, daß es seine Möglichkeiten übersteige, das Zelt seinem Wert gemäß zu beschreiben. Interessant dabei ist, daß er hier am Ende (Strophe 2431) seine Ekphrase als Allegorie bezeichnet: *Non quiero de la cadera || fer grant alegoria / non quiero detener || en paraula sobeiania / quanto podrie ualer || preçiar no lo sabria / ...*²⁰, faßt er doch damit seine Beschreibung als Allegorie auf, als Allegorie eines Textes, der ohnehin voll von Allegorien ist, womit der doppelte, wenn nicht dreifache Verweischarakter der Ekphrasis deutlich hervorgehoben wird.

Der Großteil der Beschreibungen im Libro de Alexandre sind echte Ekphrasen, allerdings stehen über weite Strecken nicht Kunstwerke mit Verweischarakter im Zentrum sondern Bauwerke, die kaum Abbildungsfunktion haben. Wenn den beschriebenen Bauten keine allegorische Bedeutung zukommt, was bei mittelalterlichen Architekturphrasen aber durchaus oft anzunehmen ist, so unterscheidet sich diese Art der Beschreibung kaum von der von Objekten, die nicht artifizieller Natur sind. Mehrere Verse in der Darstellung der Mausoleen des Darius und seiner Gattin wie auch des Poruspalastes und des Alexanderzeltes veranschaulichen die Machart des Beschriebenen, wie die Steine aneinander gefügt sind oder wie die Zeltkrone aussieht, eine doppelte Mimesis gibt es hier aber nicht. Da sich aber auf den Mausoleen auch Reliefs befinden und in den Zeltplanen bildliche Darstellungen eingewebt sind, haben wir es hier sehr wohl mit einer solchen zu tun. Etliche dieser Bilder stellen nun Szenen dar, und in ihrer Beschreibung wird mehr narrativ als deskriptiv vorgegangen. Da aber kaum einmal einer einzigen Szene mehr Raum gewidmet wird und der Erzähler gewissermaßen von Bild zu Bild springt, verschwindet der Bildträger, das Relief oder das Gewebe, nicht hinter dem Dargestellten und Beschriebenen. Im Großen und Ganzen haben wir es also mit echten Ekphrasen zu tun.

²⁰ Willis (s. Anm. 13) 447. Übersetzung: „Ich will vom Stuhl keine große Erzählung geben; in meine Worte will ich kein Übermaß legen; wie großartig er ist, das wüßte ich nicht zu preisen.“ In der Handschrift O (Willis 446, Strophe 2559) heißt es statt *cadera* (Stuhl) *tienda* (Zelt), was mehr Sinn ergibt, denn von einem Stuhl war bis dahin gar nicht die Rede. Erst eine Strophe später heißt es (in beiden Manuskripten), daß Alexander in das Zelt trat und sich auf einem Stuhl niederließ.

In einem rund achtzig Jahre nach dem Libro de Alexandre verfaßten Text, dem Libro de Buen Amor²¹, der auf eigen- und einzigartige Weise verschiedenste literarische Gattungen aufgreift, zum Teil mit unübersehbar humoristischen Zielen, findet sich eine ganz kurze Ekphrasis, die gewissermaßen als Parodie auf die großen zum Teil allegorischen Beschreibungen im Alexanderroman angesehen werden kann. In einem der vielen eingelegten Exempla wird nämlich beschrieben (Strophen 474 – 485)²², wie der bretonische Maler Pitas Payas seiner jungen Gattin vor einer längeren Reise ein Lamm auf den Bauch malt, um sie von jedweder Dummheit, wie es heißt, abzuhalten. Während seiner Abwesenheit nimmt sich diese dennoch einen Liebhaber, und wohl durch die gemeinsam verbrachten Nächte wird das Lamm abgerieben, so daß nach einer gewissen Zeit nichts mehr von ihm zu sehen war. Als nach zwei Jahren die Rückkehr des Gatten angekündigt wird, bittet die junge Frau ihren Liebhaber, ihr doch schnell wieder ein Lamm aufzumalen, was dieser auch tut. Allerdings gelingt ihm das Bild so schlecht, daß es mehr wie ein ausgewachsener Hammel aussieht als wie ein kleines Lämmchen. Als ihr Ehemann sie nach dem Wiedersehen deshalb zur Rede stellt, erhält er zur Antwort, daß ein Lamm in zwei Jahren eben wachse. Als Moral der Geschichte wird am Ende festgehalten, daß man Frauen nicht vernachlässigen solle. Die beiden Ekphrasen des Exemplums sind auf drei Verse beschränkt, in denen lediglich erwähnt wird, daß ein Lamm bzw. ein ausgewachsener Hammel auf den Nabel der Frau gemalt wurde, mehr erfahren die Leser/Zuhörer nicht. Trotz ihrer Kürze handelt es sich um eine echte Ekphrasis, sind doch Bildinhalt wie auch Bildträger stets präsent. Der ephemere Charakter des ‚Kunstwerks‘, das in einem erotisch aufgeladenen Umfeld angesiedelt ist, setzt einen parodistischen Kontrapunkt zu den Reliefs im Libro de Alexandre, die von ehrwürdigen Taten zu berichten wissen und für ein langes Andenken geschaffen wurden.

Den Ekphrasen des Libro de Alexandre ähnlicher ist die ausführliche Beschreibung des Throns von König Johann II. von Kastilien im Laberinto de Fortuna von Juan de Mena²³. Dieser Dichter, der zu den bedeutendsten spanischen Autoren der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zählt, kannte

²¹ Die Entstehungszeit des Textes wird heute zwischen 1330 und 1343 angesetzt; vgl. M. Tietz, Mittelalter und Spätmittelalter, in: H.-J. Neuschäfer (Hg.), Spanische Literaturgeschichte, Stuttgart / Weimar 1997, 44.

²² Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor, übersetzt und eingeleitet von H. U. Gumbrecht, München 1972, 170 – 173.

²³ Juan de Mena, Laberinto de Fortuna y otros poemas, hg. C. de Nigris, Barcelona 1994.

höchstwahrscheinlich die mittelalterliche gelehrte Dichtung Kastiliens, er war aber auch bestens mit der Literatur der Antike vertraut. Der aus Córdoba stammende gelehrte Autor verbrachte längere Zeit in Italien, bevor er Sekretär für die lateinische Korrespondenz und Hofchronist des bereits genannten Johann II. wurde²⁴. Spätestens in Italien muß er sich mit dem Frühhumanismus und lateinischen Autoren vertraut gemacht haben, der Einfluß von beiden ist in seinem Werk unübersehbar. In seinem *Laberinto de Fortuna*, das wegen seiner fast dreihundert Strophen auch *Las trescientas* (oft geschrieben als *Las CCC*) genannt wird, ist sowohl das Vorbild der Göttlichen Komödie als auch von Lukans Epos *De bello civili* fast allgegenwärtig²⁵. Aber nicht nur was die Wahl von Motiven und Kompositionsverfahren betrifft, ist der lateinische und humanistische Einfluß spürbar, selbst in der Syntax und im Lexikon finden sich zahlreiche Latinismen. Das Werk ist eine allegorische Lehrdichtung, was von Beginn an deutlich wird, ist doch gleich nach den Johann II. gewidmeten Einleitungsversen der zentrale Gegenstand des Gedichts genannt: die Macht der Fortuna. In einer traumhaften Vision wird der Ich-Erzähler von der Kriegsgöttin Bellona geraubt und in eine Wüstenei gebracht, wo ihn eine Wolke umfängt, die ihn zu einer schönen Frau, der Providentia, inmitten eines prächtigen Gartens bringt. Diese führt ihn in den Palast der Fortuna, wo er zunächst alle Länder und Regionen der Welt sieht, um schließlich vor die drei Räder der Schicksalsgöttin geführt zu werden. Zwei von ihnen sind unbewegt, das der Vergangenheit und das der Zukunft, während sich das dritte, das Rad der Gegenwart, dreht. Die Räder selbst sind in sieben Kreise, die den Planeten entsprechen, unterteilt. Da nicht mitgeteilt wird, wie die Menschen, Dinge und Vorgänge, die der Erzähler auf den Rädern sieht, abgebildet sind, können die Räder selbst nicht als Ekphrasen gelten. Sie sind zwar Träger von Visionen, entziehen sich aber einer durchgehenden bildlichen Vorstellung. Anders verhält es sich mit einem Gegenstand, der sich im Kreis des Planeten Mars (Strophen 138 – 213) findet, dem Thron Johanns II. Dessen Darstellung bleibt nicht verschwommen, sondern wird durch eine detailreiche Beschreibung plastisch vor Augen geführt²⁶. Der Thron, auf dem wichtige Kriegshelden Spaniens zu sehen sind, würde Daedalus keine Schande machen, so schön sei er gearbeitet (Strophe 142). Gleich zu Beginn ist von *ricas labores* („reichen Arbeiten“), von *imageria* („Erfindungskraft“), *maçonería* („Handwerk“) und *bivas colores*

²⁴ Für die Biographie Menas siehe die Einleitung von C. de Nigris XXXV – XL.

²⁵ Valbuena Prat (s. Anm. 14) 358 – 360.

²⁶ Folgender Aufsatz, der für das Thema von Interesse zu sein scheint, war mir leider nicht zugänglich: F. Castillo Cáceres, *El trono de Juan II en el Laberinto de Fortuna*, *Cuadernos de Historia de España* 74 (1997), 67 – 99.

(„lebendigen Farben“) im Zusammenhang mit der Machart des Thrones die Rede. Wichtiger als reale Vorlagen ist für den Autor aber ganz offensichtlich die literarische Tradition, in die er seine Verse mit der Thronekphrase stellen will, bezieht er sich doch schon in der dritten Strophe der Beschreibung auf sein Vorbild, die Schildbeschreibung in der Ilias, die der Autor besonders gut kannte, hatte er selbst doch mit seinem Omero romançado die Ilias latina ins Kastilische übertragen²⁷:

144 *Nunca el escudo que fizo Vulcano
en los etneos ardientes fornaçes,
con que fazía temor en las hazes
Archiles delante del campo troyano,
se falla toviese pintadas de mano
nin menos escultas entretalladuras
de obras mayores, nin tales figuras
como en la silla yo vi que desplano.*

In diesen Versen, in denen der Erzähler den Vergleich mit dem antiken Vorbild und realen Kunstwerken aufnimmt, wird durch die Partizipien *pintadas* und *escultas* schon deutlich, daß die Darstellungen als bemalte, auf den Thron applizierte Reliefs vorzustellen sind. Genaueres erfahren wir aber über die Darstellungsart nicht, heißt es doch meist nur *vi* („ich sah“) oder *allí vi* („dort sah ich“). Einmal wird allerdings vermerkt, daß der Ich-Erzähler die Augen für eine Darstellung senkte²⁸, was die Ekphrase realistischer wirken läßt. Je weiter der Text aber fortschreitet, umso mehr wird der Bildträger, der Thron, (im wahrsten Sinne des Wortes) aus den Augen verloren. Die Anzahl der auf ihm abgebildeten Szenen ist überdies so groß, daß der Thron entweder immense Ausmaße haben müßte oder die Reliefs extrem klein zu sein hätten, um überhaupt untergebracht werden zu können. Da der Thron sich im Kreis des Mars befindet, der sich seinerseits im Rad der Gegenwart dreht, und so Teil einer Vision ist, läßt sich gar nicht sagen, wann der Ich-Erzähler von Szenen spricht, die sich auf dem Thron befinden, und wann von Visionen, die sich ganz allgemein durch den Anblick des Rades einstellten. Ungewiß ist damit auch, wo die

²⁷ Vgl. A. D. Deyermond, *La Edad Media (Historia de la literatura española 1)*, Barcelona 1987, 288 und 333. — Übersetzung: „Niemals fanden sich auf dem Schild, den Vulkan in den Öfen des Ätna gemacht hatte und mit dem Achill auf den Schlachtfeldern Trojas Angst und Schrecken verbreitete, größere Werke und Figuren — seien sie von Hand gemalt oder eingemeißelt — als jene, die ich auf diesem Thron sah und nun erkläre.“

²⁸ Mena (s. Anm. 23) 131, Strophe 159: *Baxé más mis ojos, mirando las gentes / que vi sublimadas del trono mavorçio* („Ich senkte meine Augen und blickte auf die Personen, die ich da am Marsthron plastisch abgebildet sah“).

Thronekphrase eigentlich endet — auf jeden Fall natürlich dort, wo von einem anderen Planetenkreis die Rede ist, d. h. in den Strophen 212 und 213, die den Beginn des Jupiterkreises markieren. Zusammenfassend muß also gesagt werden, daß wir es hier eher mit einer Rahmenekphrase zu tun haben; dieser Befund wird auch durch die Natur des Dargestellten erhärtet, handelt es sich doch durchwegs um Szenen bzw. Handlungsabläufe und bei den Reliefs eher um eingelegte Geschichten als um tatsächliche bildliche Umsetzungen dieser Szenen.

(III.) Ekphrasen bei Garcilaso de la Vega.

Wie sehr Garcilaso de la Vega in einer kastilischen Ekphrasentradition steht, läßt sich nur schwer beantworten, da sich bei ihm verschiedene Traditionslinien, die nur schwer entwirrt werden können, kreuzen. Sicher kannte er Juan de Menas *Laberinto de Fortuna*, stellte dieser doch gewissermaßen das *Vademecum* des jungen männlichen Adligen am Ende des Mittelalters und zu Beginn der Neuzeit in Spanien dar. Da aber Garcilaso selbst stark von italienischen Humanisten wie antiken Autoritäten beeinflusst war und er auch einen wichtigen Teil seines kurzen Lebens auf der Apenninenhalbinsel zubrachte, läßt sich vielfach nicht mit Sicherheit sagen, von wem diese oder jene Stelle in seinem Werk beeinflusst ist²⁹.

Zunächst ein paar Worte zu seiner Biographie. Trotz seiner hochadeligen Abstammung ist das Geburtsdatum Garcilasos nicht genau bekannt, als ungefährender Zeitraum werden die Jahre zwischen 1498 und 1503 genannt. Außer Zweifel steht hingegen, daß er eine ausgezeichnete Bildung erhielt — eine Bildung, die auf der Höhe der Zeit und damit humanistisch ausgerichtet war³⁰. Spanien war in den ersten beiden Dekaden des 16. Jahrhunderts noch weit davon entfernt, sich Neuerungen zu verschließen, und maßgebliche Persönlichkeiten, wie der zeitweilige Regent Kastiliens, Kardinal Cisneros, hatten den Humanismus, vor allem in seiner erasmistischen Ausprägung, nach Kräften gefördert³¹.

²⁹ Die von mir benutzte Ausgabe seines Werkes (Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona 1995), die von Bienvenido Morros besorgt wurde, läßt in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig, werden doch mögliche Vorbilder für so gut wie jeden Vers aufgespürt. Gerade für eine ekphrasologische Untersuchung stellt sich der Kommentar von B. Morros als wahre Fundgrube heraus.

³⁰ Vgl. Morros XXVIf. Für die Biographie des Dichters siehe auch A. Gallego Morell, *Garcilaso: documentos completos*, Barcelona 1976, 33 – 46.

³¹ H. Tüchle, *L' Espagne et la catholicité de l' Église*, in: H. Tüchle – C. A. Bouman – J. Le Brun, *Réforme et Contre-Réforme*, Paris 1968 (*Nouvelle Histoire de l' Église* 3), 9 – 12.

Früh trat Garcilaso in die Dienste des jungen Karl V., für den er im Aufstand der Comunidades am Beginn der zwanziger Jahre kämpfte; im Kampf für dessen Ziele sollte er später, allerdings nicht viel später, nämlich bereits 1536, auch sterben. Wann er zu dichten begann, läßt sich leider nicht mehr genau feststellen, da seine Werke erst posthum von der Witwe seines Freundes Juan Boscán 1543 gedruckt wurden. Den Großteil seiner Dichtung dürfte der früh Verstorbene erst in den dreißiger Jahren, als er bereits unter italienischem Einfluß stand, geschrieben haben³². Sein Werk ist nicht sehr umfangreich, dafür von großer, auch heute noch in Bannschlagender Qualität und von einer Wirkung, die in der spanischen Literaturgeschichte ihresgleichen sucht.

Wie in jeder Literaturgeschichte nachzulesen, hatte die italienische Dichtung, vor allem der Petrarkismus des frühen Cinquecento, einen ungeheuren Einfluß auf Garcilaso, was schon allein an der Wahl der Versmaße, des *endecasilabo* und des *heptasilabo*, und der metrischen Formen Sonett, Kanzone und *terza rima* deutlich wird³³. Aber auch in der Themenwahl und der Gestaltung der gewählten Inhalte orientiert er sich stark an italienischen Vorbildern. Diese ‚italianistische‘ Haltung erklärt sich nicht nur aus der in dieser Zeit allgemein in großen Teilen Europas vorherrschenden Italophilie, sondern auch aus der schlichten Tatsache, daß Garcilaso einen guten Teil seines Erwachsenenlebens in Italien verbrachte, das sich damals ja in weiten Teilen unter spanisch-habsburgischer Herrschaft befand. In kaiserlichen Diensten, als Offizier und Botschafter, kam Garcilaso auch nach Frankreich, ins Deutsche Reich — vielleicht sogar bis nach Österreich, auf jeden Fall bis an die Donau. Nach 1530 verbrachte er kaum Zeit in Spanien, und wohl über zwei Jahre lebte er in Neapel.

Nimmt man zwei moderne Editionen der Werke Garcilasos zur Hand, so umfaßt der Textteil seiner Lyrik einmal 170³⁴ und das zweite Mal 260³⁵ Seiten — die unterschiedliche Länge ergibt sich aus dem Ausmaß der Kommentierung. Von ihm stammen vierzig Sonette, fünf als *canciones* bezeichnete Gedichte, drei Eklogen, zwei Elegien, eine Versepistel und einige weniger bekannte Texte auf Latein. Zählt man die Verse seiner spanischen Dichtung, so ergibt sich die Zahl 4301. Von diesen 4301 Versen

³² R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid 1985, 17.

³³ Für petrarkistische Einflüsse im Werk Garcilasos, vor allem in seinem vierten Sonett, vgl. Ch. F. Laferl, *Garcilaso de la Vega. Un rato se levanta mi esperanza*, in: M. Tietz (Hg.), *Die spanische Lyrik von den Anfängen bis 1870. Einzelinterpretationen*, Frankfurt a. M. 1997, 209 – 223.

³⁴ Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, hg. C. Burell, Madrid 1983.

³⁵ So in der Edition von Morros (s. Anm. 29).

sind circa 775 Verse längere und durchgehende Ekphrasen, nämlich das letzte Drittel der zweiten Ekloge und die Strophen 11 bis 24 der dritten. Dies bedeutet, das circa ein Fünftel des Werkes Garcilasos aus Ekphrasen besteht. In der kastilischen Dichtung kenne ich keinen anderen Dichter, in dessen Werk Ekphrasen eine derart prominente Stellung einnehmen würden.

Die Urne der zweiten Ekloge.

Auch wenn von verschiedensten Literaturhistorikern versucht wurde, eine das ganze Gedicht bestimmende Struktur zu finden³⁶, so muß bei nüchterner und von Verklärung Abstand nehmender Betrachtung gesagt werden, daß dieser Text als Ekloge, als stimmungsvolle Dichtung in Dialog- oder Monologform mit bukolischem Inhalt, mißlungen ist, und das hauptsächlich deswegen, weil im letzten Drittel des Textes der bukolische Handlungsraum verlassen wird und die Ekloge zu einem Kurzepos über das Haus Alba mutiert.

Im Vers 1154 kommt Nemoroso, einer der Hirten des Gedichts, im Gespräch mit Salicio auf die im Text schon vorher erwähnte Figur des Severo zurück, der als weiser und erfahrener Mann die einzige Hoffnung für den liebeskranken Albanio, den Haupthelden der Ekloge, darstelle. Nemoroso, der am Beginn seiner langen Rede die Musen und Waldgötter anruft, schildert, daß der Flußgott Tormes den an Orpheus erinnernden Severo einmal aufgesucht habe, um ihm seine Quelhöhle zu zeigen. In dieser Höhle habe Severo eine weissagende Urne, deren Beschreibung die nächsten über 600 Verse füllt, gesehen. Wie bei jeder längeren Ekphrase ist dem Beginn, der Frage, wie das Kunstwerk eingeführt wird, besondere Bedeutung beizumessen (1169 – 1180)³⁷:

*A aquéste el viejo Tormes, como a hijo,
le metió al escondrijo de su fuente,
de do va su corriente comenzada.
Mostróle una labrada y cristalina
urna donde 'l reclina el diestro lado,
y en ella vio entallado y esculpido*

³⁶ Z. B. Lapesa (s. Anm. 32) 102 – 107.

³⁷ Übersetzung: „Diesen führte der alte Tormes wie einen Sohn in das Versteck seiner Quelle, wo der Strom seinen Ursprung hat. Er zeigte ihm eine fein gearbeitete und kristallene Urne, auf die er seine rechte Seite stützte; und in ihr sah er gemeißelt und geformt, was der heilige Alte, bevor es sich ereignete, durch göttlichen Rat in Kunst erschaffen hatte, indem er ringsum die wunderbaren Tugenden und Heldentaten der Männer darstellte, die mit ihren klingenden Namen zu Ruhm erhoben, was sie am Fluß besaßen.“

*lo que, antes d' haber sido, el sacro viejo
por devino consejo puso en arte,
labrando a cada parte las estrañas
virtudes y hazañas de los hombres
que con sus claros nombres ilustraron
cuanto señorearon de aquel río.*

Garcilaso macht es sich nicht gerade leicht, die Lobrede auf das Haus Alba in seine Ekloge einzubauen. Weit einfacher wäre es gewesen, einen Hirten direkt die Heldentaten der berühmten Herzöge besingen zu lassen, als dies durch eine kompliziert eingebaute Ekphrase zu tun. Wenn der Hirt Salicio und damit auch die Leser oder Zuhörer vom Ruhm des Don Fernando und seiner Vorfahren aus dem Munde Nemorosos hören, so ist diese Lobrede schon eine Erzählung aus dritter Hand, denn in der fiktionalen Welt der Ekloge ist es ja zunächst der Flußgott Tormes, der die Tugenden und Heldentaten des Hauses Alba dank seiner prophetischen Gabe auf der Urne dargestellt hat. Diese Urne zeigt er nun Severo, dem Erzieher Don Fernandos, des dritten Herzogs von Alba, der seine Erlebnisse beim Besuch in der Quelhöhle des Flußgottes zu Papier bringt. Diese Niederschrift liest Nemoroso, um schließlich seinem Freund Salicio davon zu berichten. Die fiktionale Erzählkette sieht also kurz zusammengefaßt so aus: der Flußgott Tormes – Severo – Nemoroso – Salicio bzw. der Leser.

Der tatsächliche Kommunikationsfluß sieht aber natürlich ganz anders aus: Garcilaso de la Vega schreibt für sein Publikum nieder, was er ganz allgemein über die Herzöge von Alba weiß und was er mit Don Fernando, seinem Jugendfreund, auf der Reise von Spanien über Paris nach Regensburg im Jahr 1532 selbst erlebt und gesehen hat. Warum Garcilaso den schwierigen Weg der Darstellung über eine Ekphrase wählte, läßt sich natürlich nicht mit letzter Sicherheit beantworten, daß ihm verschiedenste Vorbilder aus Gegenwart und Vergangenheit zur Verfügung standen, die zu *imitatio* und *aemulatio* herausforderten, steht hingegen außer Zweifel.

Direkt dürfte Garcilaso durch zwei Dichtungen Iacopo Sannazaros inspiriert worden sein, der kurz bevor der Spanier nach Neapel kam, verstorben war und dessen Name gerade in seiner Heimatstadt sicher noch in aller Munde war. Wie die literarhistorische Forschung schon lange herausgefunden hat, findet sich sowohl in Sannazaros lateinischem Gedicht *De partu virginis* eine weissagende Urne als auch in seiner *Arcadia* eine Grotte, in der von einer Quellurne die Rede ist. Im dritten Buch von Sannazaros lateinischem Gedicht ist von einer kristallinen Vase die Rede, der

jene Garcilasos tatsächlich sehr ähnelt³⁸. Und im Kapitel XII der *Arcadia* heißt es vom Fluß Sebeto, daß er sich — genauso wie der Tormes bei Garcilaso — in seiner Quellgrotte (allerdings mit der Linken) an eine Wasser verströmende Urne gelehnt habe³⁹.

Aus der antiken Literatur kannte Garcilaso sicher die Beschreibung des Achilleschildes in der *Ilias* und des Aeneasschildes bei Vergil. Schließlich darf nicht vergessen werden, daß auch in der dritten Ekloge Vergils von kunstvoll gearbeiteten Gefäßen die Rede ist. Auf eine Vorbildfunktion von Juan de Menas Thronekphrase hat die Forschung bisher nicht hingewiesen. In anderen Punkten wurde der Einfluß des Dichters aus dem 15. Jahrhundert auf Garcilaso bereits erforscht⁴⁰, hinsichtlich der Ekphrasenvorlage ist das meines Wissens noch nicht geschehen, obwohl auch hier Parallelen deutlich sind. Nicht nur daß auch bei Mena der Träger der Ekphrase ähnlich gemacht ist, auch die Thematik ist die gleiche. In beiden Fällen wird die Geschichte einer berühmten Familie erzählt. Auf den Reliefs Garcilasos wird der Ruhm des Hauses Alba dargestellt, und auf jenen Menas die der Trastámaras bis zu Johann II. Die Schwierigkeit bei der Beantwortung der Frage, ob und wie sehr Garcilaso tatsächlich von Mena beeinflusst wurde, liegt daran, daß Mena selbst wieder auf Dante und auf die *Ilias* zurückgriff. Es läßt sich daher nur schwer entscheiden, ob das antike Original oder der Text des spanischen Mittlers als Einflußquelle anzusehen ist.

Wie bei Homer, Vergil, Mena und Sannazaro ist auch Garcilasos Ekphrasenkunstwerk ein Produkt seiner Phantasie, und von der realen Existenz eines derartigen Gefäßes, das die Geschichte des Hauses Alba darstellt, ist nichts bekannt. Garcilasos Urnenekphrasis ist also fiktionaler Natur — nicht jedoch in ihrer Gesamtheit. Im Rückgriff auf ältere Studien wies bereits Rafael Lapesa in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Garcilaso bei der Darstellung der drei Grazien (1271 – 1275) und dem Leiden der Heiligen Ursula (1480 – 1490) real existierende Kunstwerke vor Augen gehabt haben dürfte⁴¹.

³⁸ I. Sannazaro, *De partu virginis*, hg. C. Fantazzi – A. Perosa, Florenz 1988, 73, Verse 298 – 301.

³⁹ I. Sannazaro, *Opere*, hg. E. Carrara, Turin 1952, 200.

⁴⁰ Lapesa (s. Anm. 32) 24 – 30.

⁴¹ Lapesa (s. Anm. 32) 121f.

Liest man die Verse 1271 bis 1275, so fällt es nicht schwer, Lapesas Vermutung, Garcilaso habe hier an Botticellis Gemälde La Primavera gedacht, zuzustimmen⁴²:

*De vestidura bella allí vestidas
las gracias esculpidas se veían;
solamente traían un delgado
velo qu' el delicado cuerpo viste,
mas tal, que no resiste a nuestra vista.*

Vor allem der durchsichtige Schleier läßt sofort an das 1478 vollendet Gemälde denken, denn auf diesem sind in der Tat in der linken Bildhälfte die drei transparent gekleideten Grazien zu sehen. Bildliche Darstellungen derselben finden sich aber nicht nur bei Botticelli, sondern z. B. auch bei Raffael, der von einer römischen Kopie der Graziendarstellung des Praxiteles, die sich in der Libreria Piccolomini der Kathedrale von Siena befindet, inspiriert wurde⁴³. Die Grazien der antiken Skulpturengruppe wie auch jene auf dem Bild Raffaels von 1501 sind fast ganz nackt, was doch eher darauf schließen läßt, daß sich Garcilaso an Botticellis Primavera orientierte.

Aber nicht nur hinter der Beschreibung der Grazien wird ein tatsächlich existierendes Kunstwerk vermutet, auch hinsichtlich der Darstellung der Leiden der heiligen Ursula vermutet man, daß sich Garcilaso an realen Bildern inspirierte (1480 – 1490)⁴⁴:

*Con tanta priesa corres, navecilla,
que llegas do amancilla una doncella,
y once mil más con ella, y mancha el suelo
de sangre que en el cielo está esmaltada.
Úrsula, desposada y virgen pura,
mostraba su figura en una pieza
pintada: tu cabeza allí se vía
que los ojos volvía ya espirando;*

⁴² Übersetzung: „Mit schönem Gewande bekleidet konnte man die Grazien gemeißelt sehen; sie trugen nur einen dünnen Schleier, der ihre Körper bedeckte, doch derart, daß diese sich unserem Blick nicht entzogen.“

⁴³ M. Wundram, Raffael, München 1977, 7 und 10f.

⁴⁴ Übersetzung: „So schnell läufst du, kleines Boot, daß du schon dorthin gelangst, wo eine Jungfrau mit 11000 anderen den Boden befleckt und mit Blut besudelt, das dem Himmel zum Schmuck wird. Ursula, versprochene und reine Jungfrau, zeigte ihre Gestalt in einem gemalten Bild: Dein Haupt sah man dort, als es die Augen im letzten Atemzug abwandte; und da blickte dich jener Tyrann an, der mit rauher Hand an einer wie der anderen deiner zarten Begleiterinnen das Verbrechen vollbrachte.“

*y estábate mirando aquel tirano
que con acerba mano llevó a hecho,
de tierno en tierno pecho, tu compañia.*

Diesen Versen liegt nach Jaime Ferreiro Alemparte eine Serie von dreißig Bildern der Maler J. und G. van Scheiven in der St. Ursula-Kirche in Köln zugrunde⁴⁵. Ob Garcilaso Botticellis Primavera tatsächlich gesehen hat, läßt sich nicht beweisen, daß er die St. Ursula-Kirche in Köln besuchte und damit die Bilder gesehen haben muß, hingegen schon. Denn in Hermann Crombachs *Vita et martyrium Sanctae Ursulae* aus dem Jahr 1647 findet sich eine Abschrift des Besucherbuches der Kirche, das selbst leider verloren ging, und darin kann man den Eintrag *Garzias Lassus de la Vega* aus dem Jahr 1532 lesen⁴⁶. Garcilaso kam auf der bereits erwähnten Reise als Begleiter des Herzogs von Alba nach Köln; dort sollten sie den Kaiser treffen, der aber bereits nach Regensburg weitergereist war.

Versucht man nun, die in der Ekloge dargestellten Szenen — die teilweise durch literarische Vorbilder und teilweise durch reale Kunstwerke inspiriert wurden — mit dem Bildträger der Urne zu vereinen, um zu einem kohärenten Bild zu gelangen, so sind mehrere Fragen zu beantworten, die die Beschaffenheit der Urne und die Anordnung der Szenen betreffen. Der Ausdruck Urne mag im Deutschen vielleicht in die Irre führen, die zeitgenössische Verwendung des Wortes *urna* im Spanischen läßt allerdings einen sehr breiten Spielraum zu, so daß der Ausdruck durchaus auch ganz allgemein für Gefäß und Vase stehen kann. Da für die Beschreibung der Machart der Urne die Adjektive *crystalino* („kristallin“), *labrado* („gearbeitet“), *entallado* („herausgearbeitet“) und *esculpido* („gemeißelt“) verwendet werden, muß es sich — in Anlehnung an Sannazaro — um ein durchsichtiges Gefäß, wohl eine Kristallvase, deren Transparenz gut zur Quelle paßt, handeln, in die reliefartig Szenen eingätzt, eingeritzt oder geschnitten wurden. Garcilaso verwendet aber neben *entallado* und *esculpido* auch *pintado* („gemalt“) für die Beschreibung der Urne, was entweder darauf schließen läßt, daß er im Fortgang der Erzählung über die Geschichte des Hauses Alba den Träger derselben, also die Urne, aus den

⁴⁵ J. Ferreiro Alemparte, *Garcilaso de la Vega en Colonia y el culto de las Once Mil Vírgenes en España*, in: *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, reunido por los estudiantes de Filología Románica, curso 1968 – 1969, Madrid 1970, 119 – 126. Der berühmte Ursula-Zyklus in der Kölner St. Ursula Kirche stammt aus der Schule von Stefan Lochner (1400 – 1451), ob die van Scheivens zu dieser gehörten, konnte ich nicht feststellen.

⁴⁶ Ferreiro Alemparte (s. Anm. 45) 123.

Augen verlor oder daß *pintar* als Synonym für das weiter gefaßte „bildlich gestalten“ stehen kann und in seiner Bedeutung deshalb nicht auf „malen“ im engeren Sinne eingeschränkt werden muß⁴⁷.

Im großen und ganzen läßt sich die Vorstellung von einer Kristallvase mit tiefreliefartigen Darstellungen, wie sie im 16. Jahrhundert auch tatsächlich existierten⁴⁸, das ganze Gedicht hindurch aufrechterhalten, zweimal wird aber doch Farblichkeit angesprochen, und zwar in den Versen 1692 *Tras esto blanqueaba falda y seno* („Danach leuchteten weiß Rock und Brust“) und 1780f. *No pude yo pintallas con menores / luces y resplandores* („Ich konnte sie nicht mit weniger Licht und Glanz malen“), in denen doch eine gewisse Brüchigkeit im Bild sichtbar wird.

Ein anderes damit zusammenhängendes Problem bei der ‚Rekonstruktion‘ der Urne stellt die Fülle der geschilderten Begebenheiten rund um das Haus Alba und vielleicht noch mehr ihre Anordnung auf der Urne dar. Wie können die bei Garcilaso erwähnten Szenen visualisiert werden, oder besser, mit welchen Worten suggeriert der Erzähler die bildliche Darstellung derselben? In diesem Zusammenhang gilt es nach Worten zu suchen, die einzelne Szenen verbinden bzw. trennen, d. h. danach zu fragen, wo eine Szene aufhört und die nächste beginnt. Hat sich der Leser die erzählte Geschichte als durchgängigen Fries oder als Nebeneinanderreihung von einzelnen Bildern, wie Metopen eines dorischen Tempels, vorzustellen? In der ersten Szene nach der narrativen Einführung der Urne heißt es (1181 – 1190)⁴⁹:

*Estaba con un brío desdeñoso,
con pecho corajoso, aquel valiente*

⁴⁷ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß Leo Spitzer, um Garcilasos Gebrauch des Verbs *pintar* für *tejer* zu rechtfertigen, in der *Miszelle Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265 – 271, Hispanic Review* 20, 3 (1952), 246, Fußnote 2, bemerkt: „We learn from Panofsky, op. cit. [Erwin Panofsky, *Nebulae in pariete, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14 (1951)], p. 34, that ‚very often in 16th century Latin, the words *pingere, pingi* and *pictus* refer, not to a painting but to a graphic representation, drawing or print, in contradistinction to a sculpture or medal.“ Diese Aussage trifft für Garcilaso nicht zu, denn er verwendet *pintar* sehr wohl auch für *esculpir*.

⁴⁸ Vgl. z. B. die um 1579 entstandene Neptun-Vase der Gebrüder Saracchi in der Schatzkammer der Münchener Residenz; E. Battisti, *Hochrenaissance und Manierismus*, Baden-Baden 1979, 23.

⁴⁹ Übersetzung: „Da war mit unerschrockenem Schwung und mutiger Brust jener Tapfere, der gegen einen mächtigen und schlaun König, der seinen alten Vater gefangen hielt, blutigen Krieg führte, indem er seine weithin berühmte Gefolgschaft zum Dienst dieser frommen Pflicht rief. Daneben zeigte das große Werk in dem Moment seinen Sohn, als er sich auf dem Schlachtfeld als zweiter Mars erwies und bei Hof als Phoebus.“

*que contra un rey potente y de gran seso,
que 'l viejo padre preso le tenía,
cruda guerra movía despertando
su ilustre y claro bando al ejercicio
d' aquel piadoso oficio. A aqueste junto
la gran labor al punto señalaba
al hijo que mostraba acá en la tierra
ser otro Marte en guerra, en corte Febo;*

Wichtig sind hier die Wendungen *a aqueste junto* („gleich neben diesem“, „daneben“) und *al punto* („sogleich“, „in diesem Moment“); die zweite Szene scheint also direkt an die erste anzuschließen, ohne sichtbare Trennung, ein Argument für den Fries. An anderer Stelle, nur ein paar Verse danach, kann man aber lesen (1201 – 1203)⁵⁰:

*En otra parte, hecho ya más hombre,
con más illustre nombre, los arneses
de los fieros franceses abollaba.*

Diese Szene scheint also von der vorhergehenden genau abgegrenzt zu sein — heißt es doch *en otra parte* („auf einem anderen Teil“). Und im Großen und Ganzen muß gesagt werden, daß sich mehr Argumente für Einzelszenen finden. Hinsichtlich der Anordnung der Szenen lassen sich die Geschichten, die Garcilaso über das Haus Alba erzählt, klar in drei Gruppen zusammenfassen:

1. Begebenheiten rund um die Vorfahren Don Fernandos (1181 – 1266, 87 Verse);
2. Szenen aus der Kindheit und Jugend des Herzogs (1267 – 1432, 166 Verse);
3. und schließlich ein konkretes Beispiel aus seinem Leben, nämlich die Teilnahme am Feldzug Karls V. gegen die Osmanen im Jahr 1532 (1433 – 1742, 310 Verse).

Der erste Teil umfaßt also 87 Verse, der zweite doppelt so viele wie der erste und der dritte wiederum doppelt so viele wie der zweite. Diese drei Teile sind im Text klar voneinander getrennt. Das bedeutet, daß man sich ein eher bauchiges rundes Gefäß für die Urne vorstellen könnte; in der Nähe des Fußes, dort wo der Radius noch klein ist, könnte sich die erste Gruppe der Szenen befinden, darüber die zweite und schließlich, dort wo am meisten Platz zur Verfügung steht, die dritte. Nimmt man es mit der

⁵⁰ Übersetzung: „An anderer Stelle, schon mehr zum Mann geworden, mit klingendem Namen, zerbeulte er die Harnische der wilden Franzosen.“

Kohärenz, d. h. der durchgängigen und schlüssigen Visualisierung, nicht zu streng, dann ist eine bildliche Vorstellung der Urne Garcilasos durchaus möglich.

Mit seiner zweiten Ekloge nahm Garcilaso in vielfacher Hinsicht die Herausforderung zum Wettstreit mit berühmten Dichtern der spanischen Tradition, mit italienischen Zeitgenossen und den Großen der Antike an, er hatte sich aber mit der Entscheidung für den Einbau einer langen Ekphrase in seine Ekloge Schwierigkeiten aufgehalst, die im Wesen der ekphrastischen Beschreibung selbst liegen, vor allem dann, wenn die Illusion des Kunstwerks über längere Textpassagen hinweg aufrecht erhalten werden soll. Wie gelingt es einerseits, die Beschreibung einer Urne über 600 Verse hinweg interessant und abwechslungsreich zu gestalten, und wie wird andererseits vermieden, daß die ekphrastische Struktur in sich zusammenbricht, indem die bildlichen Darstellungen hinter dem Inhalt derselben verschwinden? Wenn man diese Probleme vor Augen hat, dann wird deutlicher, warum die komplizierte vielfach vermittelte fiktionale Erzählstruktur durchaus ihren Sinn hat. Denn der gelehrte Severo, der Erzieher des Herzogs Fernando, kannte natürlich die Geschichte des Hauses Alba, und wenn er vielleicht mehr sah, als tatsächlich auf der Urne dargestellt war, so stellt dies keinen Verstoß gegen das Gebot der Wahrscheinlichkeit dar. Severo durfte natürlich immer sofort Bescheid wissen, worum es in den dargestellten Szenen ging, und konnte sich so erzählende Digressionen erlauben. Hätte Nemoroso von der Urne aus eigener Anschauung erzählt, dann wäre Garcilaso dem Gebot der *verisimilitudo* weniger überzeugend nachgekommen. In der Welt der Fiktion erinnerte Severo jede dargestellte Szene an eine Fülle von Geschehnissen. Als er diese dann niederschrieb, mag er nicht nur aufgezeichnet haben, was er gesehen hatte, sondern auch die hinter den Bildern stehenden Geschichten. Damit war ein Wechseln zwischen Ekphrasis und Erzählung möglich geworden. Als Beispiel mag die folgende Stelle dienen (1187 – 1195)⁵¹:

... *A aquéste junto,
la gran labor al punto señalaba
al hijo que mostraba acá en la tierra
ser otro Marte en guerra, en corte Febo;
mostrábase mancebo en las señales
del rostro, que 'ran tales que 'speranza*

⁵¹ Übersetzung: „Daneben zeigte das große Werk in dem Moment seinen Sohn, als er sich auf dem Schlachtfeld als zweiter Mars erwies und bei Hof als Phoebus; er zeigte sich als junger Mann in der Zeichnung des Gesichts, die so war, daß sie allen, die ihn anblickten, die Hoffnung und das Vertrauen einflößten, daß sich in ihm göttliches Wesen ausdrücke.“

*y cierta confianza claro daban,
a cuantos le miraban, que 'l sería
en quien se informaría un ser divino.*

Ganz deutlich erkennt man hier, daß nicht nur berichtet wird, was auf der Urne zu sehen war — dies drücken die Verse *A aqueste junto, / la gran labor al punto señalaba / al hijo que mostraba acá en la tierra und mostrábase mancebo en las señales / del rostro* aus —, sondern auch, was Severo über Don Fadrique, der hier beschrieben wird, wissen oder als Betrachter der Urne an Assoziationen haben konnte: *cierta confianza claro daban, / a cuantos le miraban, qu' él sería / en quien se informaría un ser divino*.

Eine weitere Stelle, in der die Beschreibung der Urne in digressive Assoziationen übergeht, findet sich in den Versen 1237 – 1267, die das Leben und Sterben Don Garcías, des Vaters Don Fernandos, zum Inhalt haben. Darin wird der früh verstorbene Held mit der vor der Zeit gepflückten Lilie verglichen, was bildlich nur schwer auf einer Urne dargestellt werden kann, wenngleich es ist nicht unmöglich ist. In den letzten beiden Versen der Stelle (1265f.) werden Bild und dazugehörige Reflexion besonders schön vereint: *tal está el rostro tuyo en el arena, / fresca rosa, azucena blanca y pura!* („so lag dein Gesicht im Sand, frische Rose, weiße und reine Lilie!“).

Es gibt natürlich viele weitere Verse, in denen Garcilaso ohne besondere Kennzeichnung aus einem deskriptiven in einen narrativen Modus wechselt, manchmal zeigt er uns aber diesen Übergang doch an; so z. B. in den Versen 1315 und 1316 *Quedó desta figura como helado / Severo y espantado* („Vor dieser Figur erschrak und erstarrte Severo“) mit dem anschließenden Dialog zwischen Severo und Tormes, oder auch an jener Stelle, in der Severo Boscán erkennt (1339 – 1341): *vio que 'ra el que había dado a don Fernando / su ánimo formando en luenga usanza / el trato, ...* („er sah, daß es jener war, der Don Fernando Mut gab, indem er ihn gepflegten Umgang, ... lehrte“).

Obwohl es Garcilaso durch die Einführung der Figur des Severo erlaubt war, weit über die reine Beschreibung der Urne hinauszugehen, gibt es in der langen Ekphrase doch Verse, in denen er versucht, in einem einzigen Satz Beschreibung und Bewegung zu vermischen (1462 – 1466)⁵²:

⁵² Übersetzung: „Danach konnte man aus einem dichten freundlichen Wald, der voll von guten Kräutern und Heilmitteln war, Äskulap schräg herbeieilen sehen, und unentwegt ging dieser auf den im Bett liegenden Don Fernando zu.“

*Luego pudiera verse de travieso
venir por un espeso bosque ameno,
de buenas hierbas lleno y medicina,
Esculapio, y camina no parando
hasta donde Fernando estaba en lecho.*

Das Gebot der Wahrscheinlichkeit wird hier nur gewahrt, weil nicht erzählt wird, was Severo sieht, sondern was er nach der Betrachtung der Urne niedergeschrieben hat.

Die webenden Nymphen der dritten Ekloge.

Die dritte Ekloge Garcilasos wird von den meisten Literaturwissenschaftlern vor allem wegen ihrer ausgefeilten und abgerundeten Form als das reifste Werk des Dichters bezeichnet. Sie besticht durch ihre einfache Struktur, die — im Gegensatz zur zweiten — auf den ersten Blick zu erkennen ist, und durch ihre elegante Versifizierung. Inhaltlich geht es um Liebesschmerz und seine Überwindung, das wird auf vielfache Weise verdeutlicht. Die Ekloge besteht aus drei Teilen: der Widmung an eine nicht näher bekannte Dame namens Maria, der Beschreibung der webenden Nymphen und einem Wettgesang zwischen den Hirten Tirreno und Alcino, die beide ihr Liebesleid klagen. Im 28 Strophen umfassenden Mittelteil — das ist mehr als die Hälfte der Ekloge — finden sich vier Ekphrasen, die mit dem Liebesthema, wie es in der Einleitung anklingt und im Gesang der Hirten weiter ausgeführt wird, aufs Engste korrelieren⁵³. Den eigentlichen Ekphrasen, d. h. den Beschreibungen der Gewebe der Nymphen Filódoce, Dinámene, Climene und Nise, geht eine Einleitung voraus, die den Ort als *locus amoenus* am Ufer des spanischen Flusses Tajo ausweist und die vier aus den Fluten auftauchenden Nymphen näher beschreibt. Alle vier haben feines Tuch mitgebracht, an dem sie an Land in aller Stille weben. Auf diese Einleitungsverse folgt die eigentliche ekphrastische Darstellung, die, wie üblich, mit einer Beschreibung der Machart des Kunstwerks beginnt und sich anschließend dem Dargestellten widmet (105 – 120)⁵⁴:

⁵³ Für intertextuelle Bezüge der Ekphrasen in der dritten Ekloge siehe A.K.G. Paterson, *Ekphrasis in Garcilaso's 'Egloga Tercera'*, *Modern Language Review* 72 (1977), 73 – 92.

⁵⁴ Übersetzung: „Die Tücher waren aus dem Gold gewebt, das der glückliche Tajo spendet, wofür man den Sand, der es hervorbringt, vorher läutern und sieben muß; und mit grünen Algen waren sie gemacht, die in feinen Fäden gesponnen werden, um jenen des Goldes gleich zu sein. Diese schimmerten in verschiedenen Tönen, die ihnen durch die Farben der Muscheln gegeben waren. So viel Kunstfertigkeit zeigt jede Nymphe in ihrer Malerei und ihrem Gewebe wie früher auf ihren Tafeln der berühmte Apelles und Timantes.“

*Las telas eran hechas y tejidas
del oro que 'l felice Tajo envía,
apurado después de bien cernidas
las menudas arenas do se cría,
y de las verdes ovas, reducidas
en estambre sutil, cual convenía
para seguir el delicado estilo
del oro, ya tirado en rico hilo.*

*La delicada estambre era distinta
de las colores que antes le habian dado
con la fineza de la varia tinta
que se halla en las conchas del pescado;
tanto arteficio muestra en lo que pinta
y teje cada ninfa en su labrado,
cuanto mostraron en sus tablas antes
el celebrado Apeles y Timantes.*

Auch wenn das Motiv der webenden Nymphen zu den bereits standardisierten ekphrastischen Rahmenvorlagen gehören mag, die bis zu Ovid zurückreichen, so sind als direkte Einflußquelle für Garcilaso wieder die beiden Werke Sannazaros *De partu virginis* und *Arcadia* deutlich auszumachen. Sannazaros Vorbildwirkung geht am Beginn der Stelle sogar bis zur Übertragung ganzer Sätze aus der *Arcadia* ins Spanische⁵⁵, so findet sich der Hinweis auf die goldgewirkten Fäden z. B. ganz genauso bei dem neapolitanischen Vorgänger. Im zweiten Teil der ersten Strophe gibt es Überlieferungsprobleme, denn neben *verdes ovas* („grüne Algen“) findet sich auch die Schreibung *verdes hojas* („grüne Blätter“), was den Garcilaso-Forscher Elias L. Rivers zu der Vermutung kommen ließ⁵⁶, daß es sich bei den *verdes hojas* um jene Blätter handle, die Seidenraupen als Nahrung benötigen, um Fäden spinnen zu können. Bei Sannazaro ist auch tatsächlich von Seide die Rede. Bei Garcilaso hingegen nicht, und wenn *ovas* die richtigere Überlieferung ist, dann ist diese Erklärung nicht möglich.

Der Bezug zu Ovid wird in doppelter Weise manifest, einerseits — wie bereits erwähnt — im Motiv des Webens selbst und andererseits in den Szenen, die von den Nymphen dargestellt werden und die alle mit Ausnahme der letzten aus den Metamorphosen stammen. Filódoce stellt die

⁵⁵ Dazu vgl. den Kommentar von B. Morros zu Garcilaso (s. Anm. 29) 229.

⁵⁶ E. L. Rivers, *La poesía de Garcilaso*, Barcelona 1974, 296.

Geschichte des Orpheus und der Eurydike und Climene den Tod des Adonis dar, beide aus dem 10. Buch der Metamorphosen. Dinámene wählt die vergebliche Liebe Apolls zu Daphne aus dem ersten Buch der Sammlung. Nur Nise flicht eine Geschichte, die nicht aus der antiken Mythologie stammt — wie der Erzähler selbst betont —, in ihr Gewebe ein, nämlich die Liebe zwischen Elisa und Nemoroso.

Bezüglich der Beschaffenheit des Gewebes ist in der Sekundärliteratur, so auch in Leo Spitzers zitierter Miszelle⁵⁷, von Stickereien die Rede, obwohl Garcilaso stets von *tejer* („weben“ oder „wirken“) spricht. Das Verb *bordar* („sticken“) oder Ableitungen desselben verwendet er hingegen in keinem Vers. *Tejer* bedeutet aber nun niemals „sticken“, sondern immer nur „weben“. Der Unterschied scheint mir von Bedeutung, da es sich doch bei „sticken“ und „weben“ um zwei völlig unterschiedliche Tätigkeiten handelt. Beim Sticken wird der Faden mit einer Nadel auf ein bereits vorliegendes Gewebe aufgebracht, während beim Weben jeder Faden einen festen Bestandteil des Gewebes selbst ausmacht; gebraucht wird dafür allerdings eine Webvorrichtung, meist ein Webstuhl. Vielleicht ist es gerade der Webstuhl, der so manche Literaturhistoriker davon abbrachte, Garcilaso beim Wort zu nehmen und *tejer* tatsächlich als „weben“ zu verstehen, da sie sich Webstühle offensichtlich immer groß dimensioniert vorstellen, was dem Gebot der Wahrscheinlichkeit zuwiderlaufen würde: Nymphen werden ja wohl kaum mit derartigen Geräten im Tajo herumswimmen können. Daß aber Webstühle auch ein handlicheres Format haben konnten, beweist die Tapiserie „Die Verarbeitung der Wolle“ aus der Serie *La noble pastorale* aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert. Diese hat nicht nur bukolische Thematik, sondern zeigt auch eine Frau mit einem kleinen Webstuhl auf ihrem Schoß⁵⁸. Wenn ich darauf beharre, daß *tejer* mit „weben“ wiedergegeben werden muß, dann nicht ohne Grund, denn weder steckt im Wort *bordar* ein Hinweis auf *texto*, wie es in *tejer* sehr wohl der Fall ist, noch galt das Sticken im 16. Jahrhundert als prestigereiche Handwerkskunst, das Weben hingegen schon, war es doch schon in der Antike vielfach mit noblen Frauen wie Penelope, wenn nicht mit der Göttin Athene selbst in Verbindung gebracht worden⁵⁹. In diesem Zusam-

⁵⁷ Spitzer (s. Anm. 47) 246; Rivers (s. Anm. 56) 297.

⁵⁸ D. Heinz, Europäische Wandteppiche, Braunschweig 1963, 92f.

⁵⁹ Hier sei angemerkt, daß bei der Stickkunst, die im Mittelalter eine Blütezeit erlebt hatte, nach dem 14. Jahrhundert eine Verflachung durch Massenherstellung eingetreten war, während die Webwerkstätten zu Beginn des 16. Jahrhunderts einen großen Aufschwung erlebten. Dieser war u. a. der Tatsache zu verdanken, daß die flämischen Weber eine immer höhere Kunstfertigkeit erlangten, so daß schließlich sogar Papst Leo X. Pieter van Aelst aus Brüssel mit der Anfertigung von Wandteppichen nach den

menhang ist es vielleicht auch interessant, darauf hinzuweisen, daß man erst kurz vor Garcilasos Lebenszeit in Brüssel angefangen hatte, *Tapis d'or* herzustellen, für die Goldfäden benutzt wurden⁶⁰. Genau auf diese scheint Garcilaso mit den Versen *para seguir el delicado estilo / del oro, ya tirado en rico hilo* zu verweisen. Damit enden aber die Anspielungen an zeitgenössische Kunst nicht, denn die Webkunst der Nymphen ist nicht nur bezüglich der Technik auf der Höhe der Zeit, auch in ihrer Licht- und Schattengestaltung können sie es mit den bedeutendsten Malern der Renaissance aufnehmen. Ganz eindeutig zieht Garcilaso in den Versen 265 – 272 einen Vergleich zwischen den Geweben der Nymphen und der *chiaroscuro*-Malerei, wie Leo Spitzer herausgearbeitet hat⁶¹:

*Destas historias tales variadas
eran las telas de las cuatro hermanas,
las cuales con colores matizadas,
claras las luces, de las sombras vanas
mostraban a los ojos relevadas
las cosas y figuras que eran llanas,
tanto, que al parecer el cuerpo vano
pudiera ser tomado con la mano.*

Im Unterschied zur zweiten Ekloge wird in der dritten viel über die Beschaffenheit und die Machart der beschriebenen Kunstwerke ausgesagt. Sonst ist aber die ekphrastische Technik die gleiche, auch hier vermischt Garcilaso wieder reine Beschreibung mit durch die Bildbetrachtung ausgelösten Assoziationen. Diesmal gibt es allerdings keinen Mittler, wie Severo, der vom Gesehenen berichtet, hier spricht der Erzähler selbst. Andererseits werden hier nicht bisweilen wenig bekannte Episoden aus der Geschichte einer — wenn auch berühmten — Familie geschildert, sondern Episoden aus kanonisierten Texten in die Fiktion einer bildlichen Darstel-

Entwürfen Raffaels für die Sixtina beauftragte. Dieser erste päpstliche Auftrag war für Brüssel von großer Bedeutung, und in der Folge bestellten Päpste und Kaiser, vor allem Karl V., viele Tapisserien in Flandern (s. Lexikon der Kunst, Leipzig 1977, Bd. 4, 687). Wenn Garcilaso seine Nymphen mit den großen antiken Malern Apelles und Timantes vergleicht, wird er wohl kaum an ein Kunsthandwerk gedacht haben, das sich im Absterben befand.

⁶⁰ M. Jarry, Tapestry, in: Encyclopaedia Britannica, Macropaedia 17, Chicago etc. 1984, 1061.

⁶¹ Spitzer (s. Anm. 47) 244f. — Übersetzung: „Diese verschiedenen Geschichten fanden sich auf den Geweben der vier Schwestern, die mit feinen Farbabstufungen und durch leuchtendes Licht und trügerischen Schatten dem Auge die Dinge und Figuren als erhoben zeigten, obwohl sie doch eben waren, und dies gelang ihnen so gut, daß es den Anschein hatte, als ob man die trügerischen Körper mit Händen fassen könnte.“

lung eingebaut, weben doch drei der vier Nymphen Geschichten aus Ovids Metamorphosen. Diese Wahl machte ein Wiedererkennen für jeden gebildeten Betrachter der Zeit einfach, und die sich sofort einstellende Lesbarkeit der bestens bekannten Geschichten aus den Metamorphosen entthob Garcilaso auch der Aufgabe, erklären zu müssen, warum der Erzähler immer sofort wußte, was auf den Geweben dargestellt war, weshalb auch in keiner Weise dem Gebot der *verisimilitudo* zuwider gehandelt wird.

... und auch Lessing wäre diesmal zufrieden gewesen, denn es gibt keine Hirten, die fertige Bilder betrachten, sondern nur Nymphen bei der Arbeit. Garcilaso ähnelt in den Ekphrasen der dritten Ekloge Homer, in der zweiten war er noch Vergil näher gewesen. Für die kastilische Literatur wurde er selbst wieder — auch was die Gestaltung von Ekphrasen betrifft — zum vorbildlichen Autor, wie seine zahlreichen Nachahmer im *Siglo de Oro* von Cervantes bis Lope de Vega beweisen⁶².

⁶²Für Ekphrasen in der kastilischen Literatur nach Garcilaso sei auf folgende Studien verwiesen: E. L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Massachusetts 1979; F. A. de Armas, *Ekphrasis and Eros in Cervantes' La Galatea: The Case of the Blushing Nymphs*, in: F. La Rubia Prado (Hg.), *Cervantes For the 21st Century / Cervantes para el siglo XXI. Studies in Honor of Edward Dudley*, Newark, Delaware 2000, 33 – 47; F. Guillén, *Ekphrasis e imitación en la Jerusalén Conquistada*, *Hispania* 78 (1995), 231 – 239.

