

Prof. Dra. Rosa López Torrijos

Gongorinische Themen in der spanischen Malerei jener Zeit

Dieser Vortrag wurde am 9. Oktober 1989 im Spanischen Kulturinstitut gehalten

Prof. Dr. Rosa López Torrijos, Doktor der Kunstgeschichte, Universität Complutense von Madrid (1981). Dort studierte sie Kunstgeschichte (Diplom 1972) und Moderne und Zeitgenössische Geschichte (Diplom 1975). Professor für Kunstgeschichte an der Universität des Baskenlandes (1979-1981) und an der Universität von Alcalá de Henares (seit 1985). Von 1982 bis 1984 führte sie eine Untersuchung über italienische Maler in Spanien an den Universitäten von Genua und Rom durch. Wichtigste Veröffentlichungen: "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro" (1985), "Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de Oro" (1985), "Los años de El Escorial: imágenes históricas y simbólicas" (Katalog der Ausstellung der 400-Jahrfeier des Klosters El Escorial) (1985) sowie verschiedene Artikel in "Archivo Español de Arte", "Goya", "Storia dell'Arte", etc.

Die Zeitspanne, die Góngoras Leben umfaßt (1561-1614) ist eine für die spanische Malerei komplexe Epoche.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der Zeit der Geburt und Jugend des Dichters, wird der Manierismus in unserem Land eingeführt. Er wird einmal von spanischen Malern wie Becerra und Berruguete selbst entwickelt - einige von ihnen sind von längeren Aufenthalten in Italien zurückgekehrt -, oder aber von italienischen Malern, die nach Spanien kommen, um am Hof oder in Adelshäusern an Meisterwerken zu arbeiten, die vorwiegend als Fresken ausgeführt werden.

Es ist auch die Zeit, in der die Werke Tizians, die von Karl V. und Philipp II. nach Spanien gebracht wurden, die spanischen Maler beeinflussen, was für unsere barocke Malerei von entscheidender Bedeutung sein wird.

Und schließlich sind dies auch die Jahre der größten Produktivität El Grecos, der herausragendsten Malerpersönlichkeit unseres 16. Jahrhunderts.

Der zweite Lebensabschnitt Góngoras, die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts, entspricht wiederum dem Entstehen der sogenannten Spanischen Malschule, d.h. unserer großen Barockmalerei, mit Künstlern wie Velázquez (1599-1660), Zurbarán (1598-1664) und Cano (1601-1667), die in jenen Jahren malen, oder Murillo (1618-1682) und Valdés Leal (1622-1690), die in dieser Zeit geboren werden.

Góngoras "Lebensräume" erstrecken sich hauptsächlich auf Andalusien und Kastilien, speziell Córdoba, Sevilla und Madrid; das sind zugleich die wichtigsten Zentren für die Entwicklung der spanischen Malerei jener Zeit.

Góngora wird viele dieser Maler persönlich kennenlernen: Céspedes, seinen Gefährten im Domkapitel der Kathedrale

von Córdoba, Pacheco in Sevilla, El Greco über Fray Félix Hortensio de Paravicino, einen gemeinsamen Freund beider, Velázquez auf seiner ersten Reise an den Hof und viele andere.

Es geht nun jedoch nicht darum, bildliche Darstellungen zu zeigen, die das Werk des Dichters nur am Rande berühren, sondern sein Werk mit der Malerei seiner Zeit zu verknüpfen, also die spanische Malerei zu zeigen, die Góngora kannte oder die auf dem Gebiet der darstellenden Kunst denselben Bestrebungen gehorchte, die Góngora auf dem Gebiet der Dichtung bewegten.

Wir werden also im Folgenden Gemälde betrachten, die in Góngoras Gedichten gepriesen werden, Bilder, die von seinen Freunden geschaffen wurden, von Persönlichkeiten in Auftrag gegeben wurden, die der Dichter besang, Porträts von Freunden und Feinden Góngoras und Bilder zu religiösen, mythologischen, allegorischen, satirischen und volkstümlichen Themen, die auch der Dichter behandelte. Ich hoffe, daß viele dieser Werke für Sie neu sein werden, denn sie sind Gegenstand meiner aktuellen Forschungen.

Und nun ist es Zeit, mit dem Sehen anzufangen und nicht nur zuzuhören. Mit Erlaubnis Góngoras könnten wir parodierend sagen:

Laßt jetzt die Bücher,
Herr Lizentiat Ortiz,
Und betrachtet meine Gemälde,
Die wahrhaft spürbar sind.

Eine der ersten Romanzen Góngoras, auf das Jahr 1586 datiert, ist der Stadt Granada gewidmet, einer Stadt, die der Dichter besuchte und die ihn eroberte.

In der Romanze besingt Góngora die Schönheit der Stadt, beginnend mit der Alhambra:

....los edificios reales
en dos cuartos divididos
de Leones y Comares;

(.....)

....a ver sus hermosas fuentes
y sus profundos estanques,
que los veranos son leche
y los inviernos cristales;
y su cuarto de las frutas,
fresco, vistoso y notable,
injuria de los pinceles
de Apeles y de Timantes,
donde tan bien las fingidas
imitan las naturales,
que no hay hombre a quien no burlen
ni pájaro a quien no engañen; (1)

Diese Verse beziehen sich natürlich nicht auf die arabischen Elemente des Palastes, sondern auf die vierzig Jahre zuvor von den italienischen Malern Aquiles und Mayner geschaffenen Gemälde in den Gemächern Kaiser Karls V., noch bevor der Renaissancepalast erbaut wurde, der seinen Namen trägt.

Der Gebäudekomplex besteht aus einem Turm, der "Friseurzimmer der Königin" genannt wird und im Stil der vatikanischen Loggien Raffaels verziert ist. Es ist das erste Werk dieser Art, das außerhalb Italiens geschaffen wurde. Außerdem gehören dazu fünf Gemächer, von denen drei mit Darstellungen von Früchten ausgeschmückt sind. Diese von Góngora besungenen Bilder sind die ersten bisher bekannten unabhängigen Stilleben der europäischen Kunstgeschichte. Die praktisch bis vor vier Jahren unbekanntem Gemälde stellen Früchte aus der región Córdoba dar. Wegen ihres Stils und ihrer Maltechnik sind sie als Vorläufer des spanischen barocken Stillebens anzusehen. Die Schönheit der Bilder und ihre Absicht, die Natur exakt nachzuahmen übernahm Góngora

vollkommen. Seine Verse sind für uns ein unschätzbares Zeugnis für die Präsenz und die Bedeutung dieser Gemälde im 16. Jahrhundert.

Um das Jahr 1588 besucht Góngora den Escorial, dessen Ausstattung mit Gemälden genau in jenen Jahren beendet wurde. Er besingt dieses Bauwerk in einem Sonett, das wie folgt beginnt:

Sacros, altos, dorados capiteles,
que a las nubes borraís sus arreboles,
(.....)

und mit den Dreizeilern endet:

Religiosa grandeza del Monarca
cuya diestra real al Nuevo Mundo
abrevia, y el Oriente se le humilla.

Perdone el tiempo, lisonjee la Parca
la beldad de esta Octava Maravilla
los anos de este Salomón Segundo.

Dort und zu der Zeit muß Góngora die italienischen Maler kennengelernt haben, die mit der Ausgestaltung von Kirche, Kreuzgängen, Palast und Bibliothek beauftragt waren. In dieser Bibliothek arbeiteten Maler wie der aus Italien gekommene Tibaldi an einem komplexen Gemäldeentwurf, der dem Lobpreis der Freien Künste, der Philosophie und der Theologie gewidmet war und dafür auch die Darstellung mythologischer Gestalten (Herkules für die Rhetorik, Orpheus und Apollo für die Musik) vorsah. Dieses Werk, das von Vielen als moderner Tempel Salomons angesehen wird, ist Ausdruck der in Góngoras Versen aufgegriffenen Idee.

Das Werk ist eines der besten Beispiele für den italienischen Manierismus in seiner spanischen Ausprägung.

Ein anderes der Sonette Góngoras aus diesen Jahren ist dem Marqués von Santa Cruz gewidmet und beginnt wie folgt:

No en bronces, que caducan, mortal mano,
Oh católico Sol de los Bazanes,
(que ya entre gloriosos capitanes
eres deidad armada, Marte humano),

esculpirá tus hechos, sino en vano,
cuando descubrir quiera tus afanes
y los bien reportados tafetanes
del turco, del inglés, del lusitano.

Der Marqués von Santa Cruz entstammte der Familie Bazán und war Generalkapitän der Spanischen Armada Philipps II. Berühmt wegen seiner militärischen Verdienste ist er auch einer der wichtigsten Mäzene im Spanien des 16. Jahrhunderts. Sein Palast, in Viso del Marqués, auf halbem Wege zwischen Sevilla und Madrid gelegen, war für Edelleute und Freunde, die diesen Weg nahmen eine obligatorische Rast, gelegentlich vielleicht auch für Góngora. Dort arbeitete in jenen Jahren César Arbasía, ein Italiener, der vorher in der Kathedrale von Córdoba gemalt hatte und mit Céspedes, dem Racionero* und Gefährten Góngoras im Domkapitel von Córdoba, aus Italien gekommen war.

Der Marqués von Santa Cruz war hauptsächlich wegen seines Einsatzes in Lepanto, in Portugal und bei der Ausrüstung der "Unbesiegbaren Armada" gegen England hervorgetreten, Fakten, auf die Góngora in seinem Sonett anspielt.

Die Ausgestaltung des Palastes zeigt uns eben diese militärischen Leistungen, dazu zahlreiche mythologische Darstellungen, die den Besitzer des Palastes mit Herkules und Martes gleichsetzen, wie wir es bei Góngora gesehen haben.

* Pfründner, Präbendarius

Eine für die Entwicklung der Malerei in der Zeit Góngoras entscheidende Stadt war Sevilla. Dorthin kam der Dichter zu vielen Anlässen.

Sevilla war am Ende des 16. Jahrhunderts bekanntlich das Zentrum für die Rückbesinnung auf die Klassiker, für das Studium des Lateinischen und die Übernahme klassischer Elemente in die Dichtkunst. Ovid war ein bekannter und in den literarischen Zirkeln und Gesellschaften, die in Sevilla zusammenkamen, häufig besprochener Autor. Berühmt und für uns aus literarischer und die Malerei betreffender Sicht interessant waren unter diesen die Häuser des Herzogs von Alcalá und des Dichters Arguijo.

Viele der Mitglieder dieser Gesellschaften waren verschiedenen Künsten zugetan und verbanden Dichtung und Musik - so Arguijo - oder Dichtung, Malerei und Bildhauerei, wie Céspedes, Mohedano und Pacheco.

In diesen Häusern kam die Bewunderung für die Welt der Klassik nicht nur im lyrischen Schaffen zum Ausdruck, sondern auch in der Gestaltung der Wohnräume, die sich dazu passend innerhalb eines klassischen Themas par excellence, der Mythologie, bewegte. So können wir also in diesen Gemälden dieselben Themen sehen, die wir aus der Lyrik kennen, in unserem konkreten Fall der Dichtung Góngoras.

Als sehr typisches Beispiel wollen wir uns das Haus des Dichters Arguijo genauer ansehen, in das Céspedes, der Racionero aus Córdoba und Freund Góngoras, oft kam. Céspedes war selbst Dichter und Maler und möglicherweise der Künstler, der die Ausgestaltung des Dichterhauses Arguijo ausführte.

Das Haus wurde 1914 durch einen Brand zerstört, aber glücklicherweise blieb die Decke des Hauptsahls erhalten, die mit Ölgemälden auf Leinwand ausgeschmückt ist. Dargestellt ist eine Zusammenkunft der Götter, die Phaeton und

Ganymedes-Sagen und die Gestalten der Astraea und der Furie. Das Thema ist den "Metamorphosen" von Ovid (Buch I) entnommen, wo die verschiedenen Zeitalter beschrieben werden: das Zeitalter des Goldes, des Silbers, der Bronze und des Eisens. Im Eisen-Zeitalter nimmt der moralische Verfall der Menschheit solche Ausmaße an, daß Astraea, die "göttliche Gerechtigkeit", die Erde verläßt. Jupiter beruft die Versammlung der Götter ein und legt seine Absicht dar, die Menschen zu strafen, da auf Erden Erinnye, "die Furie", herrsche. Zuerst will er die Erde in Brand setzen mit seinen Blitzen, dann aber entscheidet er sich für die Sintflut. Dazu schließt er zunächst die Winde ein, die die Wolken vertreiben und läßt dann den einen frei, der Regen bringt (Urnen, die sich vor der Gottheit befinden). Auf der anderen Seite der Decke sind, nach eigenen Texten Arguijos, die Phaeton und Ganymedes-Mythen als Beispiele für die geforderte Kühnheit des Dichters dargestellt (Phaeton, der den Ruhm mit seinem Leben bezahlt), und der rauhe Weg, den das Erwähltsein der Menschen durch die Götter bedeuten kann (3). Anlässlich des von seinem Freund, dem Grafen Villamediana geschriebenen "Phaeton" (En vez de las Heliades, agora) widmet Góngora zwei seiner Gedichte dem Phaeton-Thema. Darin behandelt er in gleicher Weise die Kühnheit des jungen Mannes, ein bevorzugtes Motiv jener Epoche.

Und mit dem mythologischen Thema betreten wir eines der interessantesten und umstrittensten Gebiete: das der wechselseitigen Beziehungen von Malerei und Literatur in unserem Siglo de Oro.

Schon Babelon hat 1950 ein Zusammenwirken von Literatur und bildender Kunst im spanischen Siglo de Oro nachgewiesen (4). Nach ihm war dieses Verhältnis "das engste in Europa". Für die religiöse Literatur und die dramatische Gattung trifft dies wohl zu, weniger jedoch für das Gebiet der Mythologie.

Die Beziehungen und wechselseitigen Einflüsse zwischen Theater und Malerei sind weitreichend und deutlich. Wenn wir uns aber den mythologischen Themenbereich ansehen, bemerken wir zunächst, daß die literarischen Werke zu diesem Themenkreis zahlreich sind, während sich die Malerei nur selten damit beschäftigt. Wir stellen darüberhinaus fest, daß die Mythologie in Literatur und Malerei eine unterschiedliche Behandlung erfährt (5).

In der Literatur ist das mythologische Thema häufig von einem burlesken Ton begleitet, und eben dies wollte man in einigen unserer Gemälde auch sehen - eine Deutung, mit der wir nicht einverstanden sind. Das beste Beispiel dafür ist der "Bacchus" von Velázquez, mit Sicherheit im Jahre 1628 gemalt, also kurz nach dem Tode Góngoras. Der "Bacchus" stellt eigentlich den Besuch der Gottheit zur Freude der Menschen dar, ein Motiv, das auch in der italienischen und flämischen Malerei vorkommt (6).

Aber sehen wir uns nun ein paar Gedichtbeispiele Góngoras mit mythologischen Themen an und ihre entsprechenden Deutungen in der Malerei.

Auf das Jahr 1580, den Beginn des poetischen Schaffens Góngoras, ist seine Romanze "Ciego que apuntas y atinas" (Blinder, der du zielst und triffst) datiert, in der der Dichter die Auswirkungen der Liebe weniger besingt, als sie bloßstellt und verflucht:

Baste el tiempo mal gastado
que he seguido a mi pesar
tus inqúfetas banderas
foragido capitán.

Dieselbe Enttäuschung über die menschliche Liebe, so könnte man sagen, ist auch in dem Bild "Göttliche Liebe und menschliche Liebe" von Antolínez dargestellt, auf dem sich

die christliche Seele dafür entscheidet, Jesus und nicht Cupido zu folgen.

Wenig später, um 1604, obgleich erst 1618 fortgeführt, entsteht die Fabel von Pyramos und Thisbe, ein klassisches Vorbild für die Romeo und Julia-Erzählung und von unserer Malerei des 17. Jahrhunderts ebenso aufgegriffen. Góngora gibt der Fabel in "La Ciudad de Babylonia" ("Die Stadt Babylon") einen leichten und etwas burlesken Ton, was in der Malerei nicht geschieht. Beispiele dafür sind das von Ximeno für den Buen Retiro-Palast Philipp IV. gemalte Bild oder das Cottos aus einer privaten Sammlung (7).

Ein anderes, von den Dichtern gern behandeltes Thema ist der Gesang an Aurora, wobei mit der mythologischen Gestalt wie auch mit der Allegorie gespielt wird. 1582 widmet Góngora ihr als Botin der schönsten Liebesstunde ein Sonett:

Tras la bermeja Aurora el Sol dorado
por las puertas salía del Oriente,
ella de flores la rosada frente,
él de encendidos rayos coronado.

Dieselbe Auffassung kommt in einem der Deckengemälde des Prado zum Ausdruck, das nach 1604 gemalt wurde und Góngora zweifelsohne kannte.

Das von Góngora auch behandelte Thema des Polyphem war ebenfalls Gegenstand der spanischen Malerei, leider ist davon aber kein Bild erhalten. Wir wissen durch Aufzeichnungen nur, daß von Mazo, dem Schwiegersohn Velázquez', ein Gemälde zu diesem Thema geschaffen wurde (8).

Ein literarisches Thema, das mit der Mythologie verwandt ist, ist das aus dem "Orlando" übernommene, dem berühmten Werk Ariosts, der in unserer Literatur häufig

zitiert wird. Góngora widmet Angelica und Medoro eine seiner Romanzen, in der er, wie es üblich war, die Schönheit der jungen Frau hervorhebt:

No hay verde fresno sin letra,
ni blanco chopo sin mote;
si un valle 'Angélica' suena,
otro 'Angélica' responde.

Das Thema des "Orlando" kommt - anders als man annehmen könnte - in der Malerei nicht häufig vor, nicht einmal in Italien. Eines der wenigen außeritalienischen Beispiele, und eines der frühesten, wird in Spanien geschaffen, im zuvor erwähnten Palast des Marqués von Santa Cruz. Darauf ist zugleich die Figur der nackten und in Ketten liegenden schönen Angelica, wie auch ihre Befreiung durch Ruggiero dargestellt (9). Dieses Werk kann dem Dichter, wie wir vorher festgestellt haben, durchaus bekannt gewesen sein. Das Thema wurde später, schon nach dem Tode Góngoras, in einem Raum des Madrider Alcázars gemalt, davon ist aber nur eine Zeichnung der beiden sich umarmenden Liebenden erhalten.

Zum klassischen Themenkreis gehört als eminent lyrisches Thema die Landschaft, in der häufig der Mythologie entnommene Nebenfiguren oder einfach Szenen aus dem Hirtenleben erscheinen.

Dieses Genre, bewundernswert von Mazo und Agüero in unserer Malerei ausgeführt, verknüpft die Natur in gleicher Weise mit Nymphen und Göttern, wie unser Dichter es in den Soledades tut:

De una encina embebido
en lo cóncavo, el joven mantenía
la vista de hermosura, y el oído
de métrica armonía.
El Sileno buscaba
de aquellas que la sierra dio Bacantes,
- ya que Ninfas las niega a ser errantes

("Aus einer Fichte, festgesaugt in ihres Stammes
Krümmung,
schaut der Jüngling, und er kann den Blick
nicht abtun von so großer Schönheit,
sein Ohr verschließen nicht dem Wohllaut,
den der Rhythmus bändigt.
Den Silen suchte er unter den Bacchanten -
konnten sie doch so bewegt Nymphen nicht sein,
denen die Bewegung versagt ist"**)

oder im Sonett, das wie folgt beginnt:

Al tramontar del sol, la ninfa mía,
de flores despojando el verde llano,
cuantas troncaba la hermosa mano
tantas el blanco pie crecer hacía.

Góngora läßt sich 1617 dank der Protektion durch den Herzog von Lerma in Madrid nieder. Ihm, dem allmächtigen Minister Philipps III., widmet der Dichter in diesem Jahr sein berühmtes Lobgedicht. Darin besingt er die Vortrefflichkeit des Fürsten und schmeichelt seiner Eitelkeit, die sich auch auf dem Bild gut widerspiegelt, das Rubens einige Jahre zuvor, nämlich 1603, von ihm während eines Besuchs am Spanischen Hof gemacht hatte. Góngora schreibt:

** Übersetzung von F. Eggarter, in: "Soledad. Das Spätwerk Góngoras", Bremen 1962, S. 38

Crece, oh de Lerma tú, oh tú, de España
Bien nacido esplendor, firme coluna,
Que al bien creces común, si no me engaña
El oráculo ya de tu fortuna
Cloto el vital estambre de luz baña
Al que Mercurio le previene cuna,
Al santo Rey, que a tu consejo cano
Los años deberá de Octaviano.

Einmal bei Hof eingeführt, nimmt Góngora mit Velázquez Kontakt auf, dem berühmtesten unserer Barockmaler, der auf seiner ersten Reise nach Madrid, im Jahre 1622, den Dichter im Auftrag seines Schwiegervaters Pacheco malt. Pacheco, Maler und Verfasser kunstgeschichtlicher Literatur, und dafür berühmter als für die nicht sehr hohe Qualität seiner Gemälde, war eifriges Mitglied in einer der zuvor erwähnten Sevillaner Gesellschaften. Herausragend unter seinen Werken ist das "Libro de descripción de verdaderos retratos de Ilustres y Memorables Varones" ("Buch der Beschreibung wahrhafter Abbilder von Berühmten und Denkwürdigen Männern"), in dem er Porträts und Anmerkungen zu den berühmtesten Dichtern und Künstlern seiner Zeit zusammentrug. Zweifelsohne beauftragte er für dieses Werk seinen Schwiegersohn mit dem Bildnis Góngoras, das letztendlich jedoch nicht darin aufgenommen wurde. Der Maler muß mit dem Porträt Góngoras zufrieden gewesen sein, denn es blieb bis zu seinem Tod in seiner privaten Sammlung, wie wir seiner Vermögensaufstellung entnehmen können.

Dank Velázquez kennen wir auch das um 1623 gemalte Bildnis Quevedos, das entstand, bevor Góngora nach Córdoba zurückkehrte, also zu der Zeit der berühmten und berüchtigten Feindschaft zwischen beiden. Das Bild gibt gut den burlesken und feinsinnigen Charakter seiner Verse gegen Góngora wider.

Hielten wir uns länger bei den Porträts auf, so würden wir unsere ganze Zeit auf dieses Thema verwenden, deshalb richten wir unsere Aufmerksamkeit nun nicht weiter darauf. Wir wollen nur an folgende Gedichte Góngoras erinnern: an König Philipp III. und Königin Margarita, an Philipp IV., an den "Infante Cardenal" Don Francisco del Corral, an den "Conde Duque" Herzog von Olivares, an Fray Hortensio Félix de Paravicino. Zu all diesen Persönlichkeiten gibt es hervorragende Porträts von Velázquez und El Greco.

Wegen seiner Wichtigkeit bleiben wir doch einen Moment bei der Gestalt El Grecos. Der griechische Maler, seit 1575 in Spanien ansässig, starb 1614 in Toledo. Im selben Jahr schreibt Góngora das Sonett für seinen Grabstein, dessen erster Dreizeiler lautet:

Yace el Griego. Heredó Naturaleza
arte, y el Arte estudio; Iris, colores;
Febo, luces, -si no sombras Morfeo-

(Es ruht der Grieche. Er ließ der Natur
Kunst - Kunst gab er das Wissen, Iris Farben,
die Strahlen Phöbus, Morpheus Schatten gar?***).

Der Dichter betont darin die Bedeutung des Malers, den er wahrscheinlich über den gemeinsamen Freund Fray Hortensio Paravicino persönlich kannte.

Über die Vermittlung Paravicinos nimmt Góngora an dem Dichterwettstreit teil, der im Jahre 1616 in Toledo, anlässlich der Einweihung der Kapelle des Tabernakels, stattfand. An den Feierlichkeiten nahmen auch der König und die Königin teil. Zu diesem Anlaß entstanden Theaterstücke und andere festliche Aufführungen, in denen die Geschichte des Heiligen Ildefonso im Vordergrund stand. Der Heilige Ildefonso, Patron der Stadt Toledo, war ein sehr bekannter und seit dem

*** Übersetzung von S. Meuer, in: Luis de Góngora,
"Sonette", Berlin 1960, S.43

Spätmittelalter in der Literatur und Ikonographie oft erwähnter Heiliger (10). Góngoras Beitrag widmet sich eben diesem Thema.

In seinen Oktaven besingt der Dichter den Besuch der Jungfrau beim Heiligen aus Toledo, um ihm das wunderbare Meßgewand als Lohn für seine Verehrung Mariens zu überbringen. Das von allen unseren Malern des Siglo de Oro häufig behandelte Thema erlangt besondere Schönheit in dem Gemälde Murillos, das im Prado hängt. Góngoras Text beschreibt ebenfalls das Wunder des Hinabsteigens der Jungfrau aus den Himmeln:

Póstrase humilde en el que tanta esfera
Majestuoso rosicler le atiende,
Y absorto en la de luz región primera,
Se libra tremolante o inmóvil pende....

(.....)

Desde el sitial la Reyna, esclarecido
Ornamento le viste de un brocado,
Cuyos altos no le era concedido
Al serafín pisar más levantado;
Invidioso aun antes que vencido,
Carbunclo ya en los cielos engastado
En bordadura pretendió tan bella
Poco rubí ser más que mucha estrella.

Von den religiösen Themen behandelt Góngora wiederholt die Geburt Christi, die auch Thema volkstümlicher letrillas**** und in der zeitgenössischen Malerei sehr verbreitet war. Góngora gibt dem Thema in seinen Gedichten einen anderen Charakter, vom schönsten:

Caído se le ha un clavel,
Hoy a la Aurora del seno,
!Qué glorioso que está el heno,
Porque ha caído sobre él!,

**** Strophengedichte

bis zum scherzhaftesten, in dem die Hirten sich über die Ankunft eines schwarzen Königs wundern:

?Qué gente, Pascual, qué gente,
Qué polvareda es aquélla?

(.....)

(2. Hirte) No piense el Niño que es coco
El rey que a adorarle va.

(1. Hirte) Hormiguero, y no en estío,
Negros hacen el portal.

Die Figur des schwarzen Königs, Ende des 15. Jahrhunderts in die Ikonographie eingeführt, wird auch in der religiösen Malerei dargestellt, die die Bilder dem Volke näherbringen will. Ich verweise zum Beispiel auf ein Gemälde von Velázquez aus dem Jahre 1619, das dieselben menschlichen und alltäglichen Gestalten zeigt.

Innerhalb des Spektrums nicht-religiöser Themen könnten wir ebenfalls zahllose Beispiele finden für Themen, die in den Gedichten Góngoras wie in der Malerei seiner Zeit gleichermaßen behandelt werden. Um den Vortrag nicht über die Maßen in die Länge zu ziehen, sehen wir uns nur ein paar davon an.

Das Thema der alten Frau und der Mädchen, das klassische Thema der "Celestina" in unserer Literatur, ist von der Malerei kaum aufgegriffen worden. Ein Beispiel ist das Werk Murillos, in dem das Mädchen sich aus dem Fenster lehnt und lacht, während eine alte Frau sie von hinten beobachtet. Góngora behandelt das Thema mit derselben Unbefangenheit:

Erase una vieja
de gloriosa fama,
amiga de niñas,
de niñas que labran.
Para su contento
alquiló una casa
donde sus vecinas
hagan sus coladas.
Con la sed de amor
corren a la balsa
cien mil sabandijas
de natura varia,
a que con sus manos,
pues tiene tal gracia
como el Unicornio
bendiga las aguas.

Unter diesen profanen Themen, die in unserer barocken Malerei die Bezeichnung "Genremalerei" erhalten haben, sind einige der glücklichsten Beispiele für die gleichzeitige Behandlung volkstümlicher Themen in der Malerei und Literatur.

Traditionell ist für unser Barock das Motiv des Armen, des Edelmannes, der meist ohne Vermögen ist, Hunger leidet, aber, während er sich glücklich in der Sonne wärmt, sein Unglück fast mit Freude besingt. Góngora drückt das so aus:

Con ropilla y sin camisa,
No por falta de tenella,
Que una que le dió su madre.
Le perdió la lavandera;
Su jubón por zaragüelles
Y el sombrero por chinelas,
Y por reparo del cierzo
Una capa de bayeta;
Al sol, que muerto de risa,

De lástima le calienta,
Esto cantaba Fernández,
Cosiendo sus pedorreras:

Die Bilder der unter freiem Himmel spielenden oder essenden, lachenden jungen Leuten entsprechen genau Góngoras Auffassung des Themas. Gute Beispiele dafür sind die Gemälde von Villavicencio im Prado und die Murillos in der Alten Pinakothek in München.

Dieselbe Auffassung, auf gebildeterer Ebene, spricht auch aus den Porträts klassischer Philosophen, die in Lumpen gehüllt dargestellt sind und so über ihre Gestalt Lebenserfahrung vermitteln. Der Meister dieser Art von Darstellungen ist Ribera, von dem zahlreiche Beispiele erhalten sind. Viele davon werden Heraklit und Demokrit zugeordnet, die beide sowohl für das Weinen, wie das Lachen stehen. In diesem Sinne wurden sie auch in den Versen Góngoras gedeutet:

Gran filósofo me han hecho
Casos adversos y tristes;
Un libro del tiempo soy
En quien su mudanza escribe.
Tan a prueba de desdichas
Me tiene el hado infelice,
Que no hay mal que me congoje
Ni bien que me regocije.
Eráclito fui un tiempo,
Que di en llorar y afligirme,
Y ahora a reir me doy
Porque a Demócrito imite.

Ein anderes profanes und eminent barockes Thema ist das des desengaño, der Enttäuschung über das Leben, der melancholische und traurige Gesang über das vergängliche Leben und die Auswirkungen der Zeit auf die Dinge und Menschen. Dieses in der andalusischen Dichtung verbreitete Thema hat in der Malerei jenes Genre hervorgebracht, das wir

als vanitas-Malerei kennen. In der bildenden Kunst in gleichem Maße verbreitet wie in der Literatur, sind diese Werke von feinsinniger Allegorie oder auch klarer und ausdrucksstärker, wie in dem Bild Peredas in der Madrider San Fernando Akademie, das zudem "Der Traum des Caballeros" heißt. In diesen Darstellungen fehlt nie die welke Blume, eindringlichstes Symbol für die Kürze des Lebens, so sagt der Dichter in den zwei ersten Vierzeilern des Sonetts "Vana rosa", ("Eitle Rose"):

Ayer naciste, y morirás mañana.
Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida,
y para no ser nada estás lozana?

Si te engañó tu hermosura vana,
bien presto la verás desvanecida,
porque en tu hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana.

Das Thema des Todes ist natürlich das letzte in dieser allegorischen Reihe. Die Kürze und Vergänglichkeit des Lebens, an seinen äußersten Punkt gebracht, führt uns Bilder vor Augen, wie das von Valdés Leal im Hospital de la Caridad in Sevilla, das von Miguel de Manara gegründet wurde, dem wegen seiner Lebensweise berühmten Vorbild für den Don Juan Tenorio. Die glücklicherweise an ihren Originalplätzen erhalten gebliebenen Gemälde sind vielleicht die schrecklichsten Bilder dieses desengaño über das Leben und die Erinnerung an den Tod. Ihre Titel, "Letzte Dinge", und ihre Inschriften, "In ictu oculi" und "Finis gloriae mundi" sind unvergleichliche Beispiele für dieses von Góngora ähnlich kraftvoll ausgedrückte Empfinden:

Aprended, flores de mí
Lo que va de ayer a hoy,
Que ayer maravilla fui,
Y hoy sombra mía aun no soy.
La aurora ayer me dio cuna
La noche ataúd me dio,
Sin luz muriera si no
Me la prestara la luna,
Pues de vosotras ninguna
Daja de morir así.

Und mit diesen Bildern vom Ende des Lebens endet auch die Untersuchung des Verhältnisses der Themen Góngoras zur spanischen Malerei seiner Zeit, die nicht mit dem bitteren Geschmack des desengaño, sondern mit dem süßen Erinnern der Schönheit der Bilder und Worte unseres Siglo de Oro zu Ende gehen soll.

Anmerkungen

- (1) Für die Texte Góngoras wurden die Ausgaben von Antonio Carreño ("Romances", Madrid 1982, Cátedra) und John Beverley ("Soledades", Madrid 1984, Cátedra) verwendet, für das übrige Werk die "Biblioteca de Autores Españoles" ("Poetas líricos de los siglos XVI y XVII", Madrid 1966).
- (2) Dieses Gemälde wurden von mir untersucht in "La escuela de Rafael y el bodegón español" (in "Archivo Español de Arte" 1986, S. 33-52).
- (3) Vgl. Rosa López Torrijos, "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro", Madrid 1985, S.100-111.
- (4) Jean Babelon, "Pintura y Poesía en el Siglo de Oro" (in: "Clavileño", April-Mai 1950, S.16-21).
- (5) Vgl. zu diesem Thema Rosa López Torrijos, op.cit. 1985, S.343ff.
- (6) Ebd., S.344
- (7) Ebd., S.396f.
- (8) Ebd., S.370f.
- (9) Vgl. Rosa López Torrijos, "Presencia del Orlando en la pintura española e italiana del siglo XVI" (in: "Ephialte"; in Druck).
- (10) Vgl. Rosa López Torrijos, "Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII" (in: "Cuadernos de Arte e Iconografía" 1988, S.165-212).