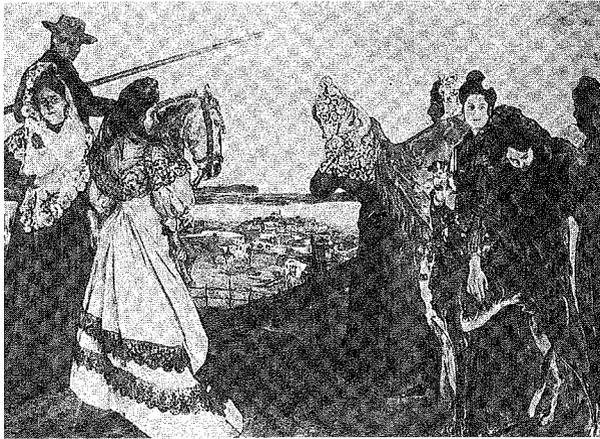


Birgit Thiemann

Die Spanierin: Nationaltracht als Form weiblicher Mythisierung und deren Überschreitung im Cross-Dressing der Torera

1898, am Vorabend des 20. Jahrhunderts, malt der spanische Künstler Ignacio Zuloaga (Eibar 1870-Madrid 1945) „Visperas de la corrida“ (Vor dem Stierkampf): acht Frauen haben sich vor einer Stierweide versammelt, deren Präsenz in merkwürdigem Kontrast zu ihrer festlichen Kleidung steht. (Abb. 1) Der über Kopf und Schulter gebreitete Spitzenschleier, die sogenannte *mantilla*, läßt sie uns rasch als Spanierinnen klassifizieren, denn diese gilt neben der *capa*, dem weiten Umhang der Männer, als nachweislich ältestes Element der spanischen Tracht.¹ Über einen hohen Einsteckkamm drapiert, wie wir es im Bild bei zwei der Frauen deutlich sehen, wurde sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa begeistert nachgedahmt. Die weißen Mantillas dienen – auch heute noch – in der Regel zu festlichen Anlässen wie etwa dem Stierkampf, die schwarze zum Kirchgang, vor allem am Karfreitag. Eine der Frauen hat, wie es der klassischen Tracht einiger andalusischer Provinzen entspricht, ihre Hochsteckfrisur lediglich mit einer Blume geschmückt. Die hinter ihr Stehende trägt ein großes seidenes, reich besticktes Schultertuch mit Fransenbesatz aus Manila, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts großen Zuspruch fand. Daneben vervollständigen zwei Fächer das nationale Kostüm.

Zur Grundausstattung gehören auch die langen Kleider mit den weitausgestellten Röcken. Mit dem Wissen um den Entstehungsort des Gemäldes, das ländliche Alcalá de Guadaira in der Nähe Sevillas, würden wir zusätzlich Volants erwarten, ein Charakteristikum andalusischer Zigeunerinnenröcke, das noch weitaus nachhaltiger als die Mantilla die europäische – sprich französische Mode – beeinflusst hatte und gerade vor der Jahrhundertwende als beliebtes Element in den Modezeitschriften registriert wurde.² Doch die Volants finden wir hier vergeblich.

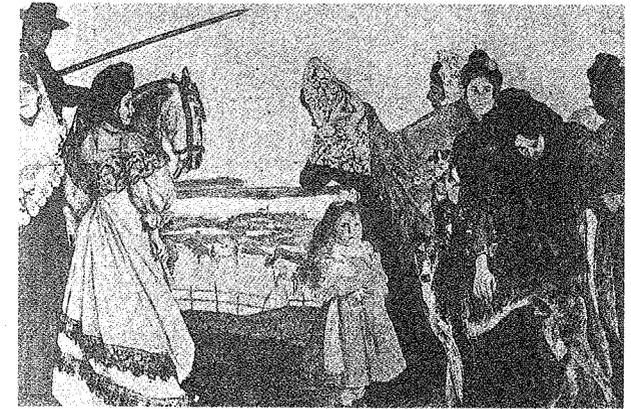


1 Ignacio Zuloaga: Visperas de la Corrida, 1898, endgültige Fassung. Öl/Lw., Musée de Brussel.

Wie in anderen europäischen Ländern war auch in Spanien – seit dem Beginn der Regierungszeit Isabels II. 1843 – die französische Mode tonangebend. Spanische Kleidungselemente, wie z.B. Mantilla, Volants, Schleppen und auch, wie wir noch sehen werden, die Hose waren zunächst in Frankreich aufgegriffen worden und wirkten später von dort wieder zurück. Die Modeentwicklung der 90er Jahre verfolgte, noch immer dem Korsett verpflichtet, eine beständig stärkere Betonung der schlanken, fast knabenhaften Linie; kurz vor der Jahrhundertwende wurden die Röcke schließlich fast bis in den Wadenbereich eng geführt, nahmen erst dann erheblich an Weite zu und liefen hinten schließlich in Schleppen aus. Angesichts der Tatsache, daß wir fernab der Modemetropole im ländlichen Spanien wohl kaum den letzten Pariser Schrei erwarten können, läßt sich aber doch eine gewisse modische Aktualität konstatieren: die hellgekleidete Dame präsentiert uns eine rückwärtige Schleppe, die aufgrund einer vorausgegangenen Körperdrehung nun mehr zu ihrer Rechten zu liegen kommt, und ihre voluminösere Rocksilhouette sowie die ballonartigen Ärmeln entsprechen denen von Ausgekleidern aus der Mitte der 90er. Die dunklen Kleider der anderen Frauen gleichen, soweit die sichtbaren Teile hier überhaupt Aussagen zulassen, immerhin denjenigen, die der katalanische Künstler Ramón Casas zur gleichen Zeit in den Straßen, Cafés und Bars Barcelonas für seine Zeichnungen und Gemälde eingefangen hat.

Doch welche Rolle haben die Frauen? Sind sie nur Komparsinnen in einem Genrebild, wie es uns die in der Sekundärliteratur vorherrschende These von einer schlichten Darstellung eines im Ländlichen durchaus üblichen Brauches – dem Betrachten der Stiere am Vorabend des Kampfes – suggerieren möchte? Dafür irritiert die versatzstückartige Anordnung der zudem recht unterschiedlich gekleideten Frauen zu sehr. Zuloagas Kollegen, etwa Francisco Iturrino, geben Frauengruppen bei ländlichen Volksfesten viel homogener wieder. Eine genauere Betrachtung zeigt, daß eigentlich keine/r der Dargestellten in Richtung der Stiere schaut, daß – im Gegenteil – die Bildatmosphäre durch eine eigentümliche Blicklosigkeit der Frauen bestimmt wird: fehlende Blickkontakte, nach innen gekehrte Blicke mit geschlossenen Augen

2 Ignacio Zuloaga: Visperas de la Corrida, 1. Fassung, 1898.



oder solche, die mit ruhig gespanntem Ausdruck auf etwas bzw. jemanden außerhalb des Bildgeschehens gerichtet sind. Bildbeherrschend ist aber nicht eine der beiden Figurengruppen des Vordergrundes, sondern die zwischen diesen im Bildzentrum klaffende Leere. Kompositionell durch ein Parallelogramm – aus dem nach rechts ansteigenden Gatterbalken, der Rückenlinie der auf die Stange gestützten Frau, der Lanze des Reiters am linken Bildrand und der nach rechts weisenden Rockfalte der weiß gekleideten Frau – gerahmt, fordert die Lücke uns BildbetrachterInnen auf, an den noch freien Platz der Einzäunung zu treten, um eingehender zu betrachten, worauf unterhalb der Gatterstangen der Blick freigegeben wird: eine tieferliegende Weide mit vier Stieren, hinter denen sich eine Ortschaft um eine über den Horizont ragende Kirche in der hügeligen Landschaft ausbreitet.

Bislang von der Forschung unbeachtet blieb, daß sich ursprünglich im Bildzentrum, unter dem angewinkelten Arm der auf die Brüstung sich Stützenden ein etwa vierjähriges Mädchen mit langem, offenen Haar befunden hatte, das, wie die Hunde, gespannt in unsere Richtung schaute.³ (Abb. 2) Ihre ersten Kinderaugen befanden sich exakt im Mittelpunkt des Gemäldes und leiteten, ebenfalls auf der Horizontlinie liegend, den Blick der Betrachtenden zu den für den (Todes-)Kampf bestimmten Stieren über, denen sie als Verkörperung des jungen Lebens in symbolischer Weise den Rücken zukehrte. In dieser vorausgegangenen Fassung galt die Aufmerksamkeit der weißgekleideten Dame sowie die des Reiters demnach diesem Kind, durch das sich auch die Anwesenheit der beiden Hunde erklären ließ, die mit wachsamem Blick den oder die Fremde außerhalb des Bildes ins Visir nehmen. In der jetzigen Fassung, in der nun statt dessen im Bildmittelgrund ein Zaunpfosten aufragt, fehlen konkrete Blickpunkte und wird somit die Aufmerksamkeit auf etwas Imaginäres außerhalb der Szene gelenkt, das durch die Beziehungslosigkeit der Figuren untereinander als noch ungewiß erscheint. Wenn eine der Frauen einer anderen vor ihr auf dem Gatter Lehenden die Hand auf die Schulter legt, so verstärkt dieser tröstende Gestus nur den schwermütigen Charakter des Bildes.

Bei „Visperas de la corrida“ handelt es sich um eines der Schlüsselwerke des spa-

nischen Malers Ignacio Zuloaga und Höhepunkt seiner frühen Schaffensphase, – laut der Kunstkritik – der Phase des „weißen Spaniens“, die thematisch Andalusien gewidmet war.⁴ Mit ihm erzielte der in Paris lebende, obwohl immer wieder für längere Aufenthalte nach Spanien reisende Künstler seinen „Durchbruch“: in der Ausstellung der Schönen Künste 1899 in Barcelona gewann er den ersten Preis. Als Käufer waren gleich zwei katalanische Kollegen zur Stelle, die Zuloaga aus seiner Anfangszeit in Paris um 1890 gut kannte, zunächst Miguel Utrillo und kurz darauf Santiago Rusiñol, der es schließlich zu einem Freundschaftspreis erhielt. Groß war die Enttäuschung, als nach diesem Zuspruch das Werk nicht als Beitrag für die spanische Kunstpräsentation auf der Weltausstellung 1900 in Paris akzeptiert wurde, eine auch in der damaligen Presse kritisierte Entscheidung.⁵ Für diesen Anlaß hatte Zuloaga die genannte Veränderung sowie eine farbliche Überarbeitung der Kleidung rechts im Bild vorgenommen, offensichtlich mit der Intention, für ein nicht-spanisches Publikum die Frauen als sinnvermittelnde Bildelemente mehr zur Geltung zu bringen. Darüber hinaus markierte diese Ablehnung den Beginn einer viele Jahre andauernden Polemik, der Zuloaga im eigenen Land ausgesetzt war. Statt in Paris wurde „*Visperas*“ 1900 anlässlich der Ausstellung „*Libre Esthétique*“ in Brüssel gezeigt, wo es der belgische Staat für das dortige Museum erwarb, nachdem sich Rusiñol zu einem Tausch bereit-erklärt hatte.

Was aber war die Begründung der spanischen Ablehnung, welches die Argumente der späteren Kritik? Die „bunte Mischung“ der schließlich nahezu 60 ausgestellten Werke in Paris 1900 läßt nicht ohne weiteres das Ausschlußkriterium erkennen.⁶ Da das Thema als solches kaum der Anlaß gewesen sein kann, werden wir uns nach einer kurzen Herleitung des besonderen spanischen Frauentyps noch intensiver der symbolischen Ebene des Gemäldes zuwenden müssen.

Die Darstellung volkstümlicher Typen hat in Spanien eine Bildtradition, die von Madrid in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihren Ausgang nahm. Unter der Regierung Carlos' III. blühte der spanische Regierungssitz zu einer echten Metropole auf, zog VertreterInnen aus allen Landesteilen an und bot so das faszinierende Spektrum spanischer Regionaltrachten dar. Angeregt durch diese Vielfalt an einem Ort, entstanden die ersten Grafikserien, die eine Typisierung der verschiedenen regionalen Kleidungen vornahm. Sie erfreuten sich außerordentlicher Beliebtheit, vor allem in aristokratischen Kreisen, wo es – wie zu dieser Zeit in ganz Europa – Mode war, auf den Kostümbällen in den „Kleidern des Volks“ zu erscheinen, etwa als *mancheguita* (Junge Frau aus La Mancha), *labradora valenciana* (Valencianische Arbeiterin) oder eben als *maja* (urspr. allg. für volkstümlich herausgeputztes „Mädchen“).⁷

Doch Zuloagas Frauentyp hat noch eine andere Wurzel, die romantische Spaniensicht, mit der – erst 300 Jahre nach Columbus – die europäische „Entdeckung“ des Landes begann. Die Iberische Halbinsel war durch ihre Randlage und Nähe zu Afrika immer mit einem Hauch Exotik verbunden, der sich trotz der zahlreichen „aufklärerischen“ Reiseberichte bewahrte.⁸ Entscheidend trug Prosper Mérimée 1845 mit seiner Novelle „*Carmen*“ zu einem mythisierten Frauenbild bei, daß sich neben dem Flamenco und dem Stierkampf zu den dominierendsten Spanienklischees entwickelte und schließlich mit der Opernfassung Georges Bizets von 1875 Weltruhm erlangte.⁹ Dunkelhaarig, glutäugig, selbstbewußt auftretend, das waren zunächst einmal Charakteristika der neuen spanischen Frauenfigur; alle weiteren, etwa der ver-

führender Blick, mit dem sie freizügig – oft in tänzerischer Pose – ihre Kleidung sowie die körperlichen Reize zur Schau stellt, erscheinen bereits als Interpretationen, die sie in ihrer Differenz zu Bekanntem in den Augen ausländischer Reisender oder im Umfeld einer anderen Kultur erfährt. Doch sind es in Paris, dem Herz dieses Anverwandlungsprozesses, nicht allein Produkte französischer Kunst und Literatur¹⁰, sondern in erheblichem Maße auch Werke Murillos oder Goyas, die im Verlauf ihrer Rezeptionsgeschichte den Topos der Spanierin prägten. Vor allem Goyas „*Bekleidete*“ und „*Nackte Maja*“, die in Frankreich erstmals 1843 erwähnt und 1859 durch Stiche bekannt wurden, spielten aufgrund ihrer offenkundig verführerischen Pose eine Schlüsselrolle, so daß schließlich die Spanierin im Paris des 19. Jahrhunderts zum Inbegriff der Erotik und des Begehrens avancierte.¹¹ Eine interessante Parallele in der Rezeption von Murillo und Goya, daß nämlich der eine zunächst als liebenswerter Genremaler und der andere als gesellschaftskritischer Karikaturist gesehen wurde und beide erst später als Darsteller des – zumindest lasziv – Erotischen galten, läßt vermuten, daß hier ein neues Kunstverständnis die Klischeebildung determinierte: danach werden Frauendarstellungen schnell als Spiegel sexueller Erfahrungen oder Fantasien – böse gesagt, als Potenzbeweis – des Künstlers verstanden. Zugleich trat eine Sicht zutage, die Spanien auf Andalusien und den Frauentypus der Zigeunerin reduzierte.

Eine realer Hintergrund mag sein, daß Andalusien wegen seiner stark arabisch geprägten Kultur im besonderen Maße Ziel der Reisenden war und den BesucherInnen die zu ihren Herkunftsländern divergierendsten Eindrücke bot. Dazu gehörten neben dem südlichen Klima, dem Stierkampf und dem Flamenco auch die „*tabacaleras*“, die Arbeiterinnen der sevillanischen Tabakfabrik, die den Ausgangspunkt für Mérimées „*Carmen*“ und den Handlungsort für Bizets Oper bildete. Um wettbewerbsfähig zu bleiben, war hier 1812 nach der Entlassung der nahezu gesamten 700 Mann starken Belegschaft das erste große Arbeiterinnenkollektiv Europas eingestellt worden. Da weibliche Lohnarbeit mit den bürgerlich-katholischen Moralvorstellungen dieser Zeit noch schwer vereinbar war, handelte es sich bei den Beschäftigten fast ausschließlich um Zigeunerinnen, die diese Vorbehalte nicht hatten.¹² Die berufliche und finanzielle Selbständigkeit äußerte sich in einem – von Virginia Woolf hundert Jahre später beschrieben¹³ – entsprechend selbstbewußten Auftreten. Auch die erotischen Konnotationen haben hier eine ihrer Wurzeln, sie hängen mit der Vorstellung zusammen, daß die Arbeiterinnen sich bei großer Hitze ihrer Kleider entledigten – eine in der Tat wohl eher männliche Fantasie, die sich weder durch Dorés Zeichnung „*Cigarreras au travail*“ (1861) noch in Gonzalo Bilbaos Gemälde „*Las Cigarreras*“ (1915) bewahrheitet. Beide stellen vielmehr, was auch Julius Meier-Graefe in seiner „*Spanischen Reise*“ 1910 hervorhob¹⁴, die Selbstverständlichkeit in der Vordergrund, mit der Säuglinge und Kleinkinder überall am Arbeitsplatz anwesend waren.

Ein Blick auf die spanische Malerei Ende des 19. Jahrhunderts zeigt, daß auch hier auffallend viele Künstler der Spanierin in ihren Darstellungen eine zentrale Rolle einräumen. Neben Zuloaga muß hier noch Hermengildo Anglada Camarasa (1871-1959) genannt werden, beide für ein deutsches Publikum heute erstaunlicherweise Unbekannte, obwohl sie damals durch ihre Erfolge in Brüssel, London, Paris und Wien, den Biennalen von 1903, '07, '10 und '14 in Venedig sowie nicht zuletzt in deutschen Ausstellungshäusern als die international bekanntesten und gefeiertsten spa-

nischen Maler galten.¹⁵ Wie viele andere KünstlerInnen ihrer Zeit, verbrachten sie mehrere Jahre in Paris¹⁶, das ihnen bessere Austausch- und Ausstellungsmöglichkeiten bot als das heimatische Spanien, wo sie letztlich nur in den jährlich stattfindenden nationalen Kunstausstellungen in Madrid sowie den Ausstellungen der Schönen Künste in Barcelona ein angemessenes Forum fanden.¹⁷ Auch war das kunstinteressierte Publikum in Paris erheblich größer und internationaler, während es sich in Spanien, wo in dieser Zeit das gehobene Bildungsbürgertum noch verhältnismäßig schwach ausgeprägt war, lediglich eine kleine Oberschicht für die Kunst engagierte.

Bemerkenswert ist, daß die „moderne“ Frau der Großstadt, wie sie etwa das Werk des Spaniers Ramon Casas (1866-1932) dominiert¹⁸, bei den genannten Künstlern kaum eine Rolle spielt, sondern sie selbst in der weltstädtischen Atmosphäre Paris', wo beispielsweise fahradfahrende Frauen ein gewöhnlicher Anblick waren¹⁹, ihrer folkloristischen Lands „männin“ aus Andalusien treu blieben und mit dem Publikumserfolg ihrer Spanerinnendarstellung schließlich entscheidend zur Konsolidierung des Stereotyps „Spanierin“ beitrugen. Die Resonanz ihrer Darstellungen kommt nicht zuletzt auch in der hispanisierenden Gestaltung der Auftragsporträts der Pariser Hautevolée zum Ausdruck. Doch war das Sujet Spanierin schon um 1900 von großer Beliebtheit und stark am Gusto des Publikums orientiert, wie uns ein Kommentar Picabias von 1923 vermittelt, den er anlässlich seiner Ausstellung mit Spanerinnendarstellungen in Paris abgab: „Spanierinnen – ich finde, man braucht für jeden Geschmack etwas. Es gibt Leute, die mögen keine Maschinen: Für die habe ich Spanerinnen. Wenn sie die Spanierinnen nicht mögen, male ich ihnen Französinen ...“.²⁰ Diese Idee als Vorwurf formuliert finden wir auch häufig in zeitgenössischen Kommentaren zur Kunst Zuloagas. Viele SpanierInnen wollten sich nicht den Klischees des Auslandes beugen und wir könnten vermuten, hier auch den Grund für die Ablehnung von „*Visperas de la corrida*“ zu haben. Doch die Geschichte ist weit komplizierter. Die Frauen in spanischer Tracht in den Bildern von Zuloaga, Anglada oder anderen Künstlern der Iberischen Halbinsel dienen ganz unterschiedlichen Intentionen. Gemeinsam ist ihnen allenfalls das Desinteresse der Künstler an einer Auseinandersetzung mit der tatsächlichen sozialen Rolle der Spanierin und das der Kritiker an einer entsprechenden Analyse der Darstellungen. Trotz der großen Präsenz von Frauenfiguren sind sie doch nur selten ein Thema der Rezensionen.²¹

Zuloagas Gemälde entstand zu Anfang des Jahres 1898, in dem Spanien – ohnehin schon in einer düsteren Fin-de-siècle-Stimmung – mit dem Verlust der letzten Überseekolonien an die USA den Höhepunkt seiner nationalen Identitätskrise erreichte. Die Ursachen für den Verfall der spanischen Weltmacht und die Möglichkeiten, mit denen eine nationale Identität wiederzuerlangen wäre, stellten jedoch bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts entscheidende Themen dar, bei deren Diskussion sich konservative und progressive DenkerInnen gegenüberstanden. Einige liberal gesinnte, vor allem in Madrid aktive Literaten, erwarben durch ihre zahlreichen Beiträge die Bezeichnung „Generation von '98“.²² Einerseits bemühten sie sich durch eine verstärkte Auseinandersetzung mit verwandtem europäischem Gedankengut (Europäisierung), andererseits durch eine Rückbesinnung auf die eigene Geschichte, Kultur, Landschaft und die nationalen Werte um eine geistige Erneuerung Spaniens, die auch in kostumbristischen Darstellungen ihren Ausdruck fanden. Zuloaga kannte all ihre Vertreter und war mit einigen von ihnen – Miguel Unamuno und vor allem Ramiro de Maetzu – befreundet. Im Zusammenhang ihrer Diskussionen rückte ab

Herbst 1898 auch für Zuloaga Kastilien, Spaniens Kernland, immer mehr ins Blickfeld, von dem 1471 mit der Heirat Isabellas von Kastilien mit Ferdinand von Aragon der Aufstieg der spanischen Weltmacht ausgegangen war. Anstelle der Darstellung andalusischer Figuren widmete er sich nun immer mehr der Schilderung kastilischer Landschaft und BewohnerInnen. Die Art der Ausstaffierung für seine Frauenbilder ändert sich jedoch – abgesehen von neuen Motiven, wie etwa der greisen Bäuerin – nicht entscheidend.

„*Las Visperas de la corrida*“ basiert mit seiner symbolisch zu interpretierenden Schwermütigkeit und leeren Bildmitte auf dem intensiven Gedankenaustausch des Malers mit der Literatengeneration von '98. Hinsichtlich der Bildstimmung drängt sich, trotz der unterschiedlichen Entstehungsdaten, ein Vergleich mit Richard Oelzes Gemälde „Erwartung“ von 1935 auf.²³ Während bei diesem jedoch vor allem die uniformmäßig mit Hut und Trenchcoat gekleideten Männer die Bildaussage tragen, sind es bei Zuloaga die namenlosen Frauen, die aufgrund ihrer formalen Gestaltung, ihrer Kleidung, ihrer Beziehungslosigkeit und der ihnen eigenen – und Männern entsprechend der damaligen Auffassung von Geschlechterdualismus fehlenden – Konnotation von passiver „Ausschließlich-Zuschauerin“ als sinngebende Metapher fungieren. Die Funktion der Spanierin als Sinnbild des Begehrens, wie es in der französischen Metropole anzutreffen war, erfährt bei Zuloaga somit eine ideologische Wendung: Die Frauen verkörpern die „Erwartung“, daß die bevorstehenden Ereignisse – symbolisiert im Stierkampf des nächsten Tages – zur Rückgewinnung einer nationalen Identität führen werden. Als nationale Allegorien stellt sie Zuloaga als mythisch überhöhte Einzelfiguren fast ohne Interaktion und vor allem ohne Bezug auf die tatsächliche Lebenssituation der Spanierinnen dar. In diesem Zusammenhang kommt der Kleidung zunächst die Funktion einer Betonung zu: die bodenlangen, sockelartig ausgreifenden Röcke, die Schleppe sowie die erhöhten Mantillas dienen zur Extension der Figuren und erhöhen somit ihr inhaltliches Gewicht. Darüberhinaus spiegelt die Wahl der Kostüme aber auch den Wunsch nach einem gleichermaßen traditions- und fortschrittsbewußten Spanien, symbolisiert einerseits durch die Konventionen währenden Elemente und andererseits durch die modisch-aktuellen – nicht modisch-exaltierten, sondern gemäßigten – Aspekte der Kleidung.

Die Funktionalisierung zur nationalen Allegorie stellt sicher eine Extremform der weiblichen Mythisierung dar, doch können nur so die artifiziellen Frauenfiguren in „*Visperas*“ verstanden werden. Während Zuloaga die Stärke Spaniens gerade in der Bewahrung bestimmter Traditionen sieht und ihm in Verkenning der sozialen Implikationen die selbstbewußten Spanierinnen als mythische Verkörperung dieser Idee dienen, liefert der Maler und Schriftsteller José Gutiérrez Solana (Madrid 1886-1945) ein marodes Spanienbild, das „Schwarze Spanien“, wie er es 1920 in einem seiner Erzählbände in Anlehnung an E. Verhaerens und Darío de Regoyos Reiseeindrücke von 1898 betitelte.²⁴ Die beiden Seiten ein und derselben Medaille werden ihre Werke denn auch in der spanischen Kunstgeschichtsschreibung genannt.²⁵ Die Dramatik und Düsterei von Goyas „*Pinturas Negras*“ standen Paten für seine gemalte Kritik, deren expressionistische Ausdrucksweise sehr an Max Beckmanns erinnert. Im Gegensatz zu Zuloaga findet er die Themen seiner Milieuschilderungen auch im städtischen Ambiente, in den Cafés, den Varietés, den Speisesälen der Obdachlosen und den Bordellen, wo ihn im besonderen die sozialen Randgruppen interessieren.

Seine Stierkampfdarstellungen zeigen die negativen Aspekte des heroischen Spektakels: sie verhehlen nicht die aiten, klapprigen Gäule mit ihren verbundenen Augen, die wenig heroischen Stürze der Picadores und Toreros oder den Abtransport und die Zerlegung der Stier- und Pferdekadaver nach der *Corrida*.²⁶ Es verwundert daher wenig, wenn wir unter seinen gegenüber Zuloaga selteneren Frauendarstellungen statt der selbstbewußten Schönen mit Mantilla verhärmte Prostituierte in ihrem Alltag oder Varietétänzerinnen beim An- oder Auskleiden antreffen.

Aus diesem Rahmen fällt ein Bild von 1931, „*Las señoritas toreras*“, das zu seinen ersten Werken gehört, welche für ein ausländisches Museum erworben wurden.²⁷ (Abb. 3) Der sonst meist so erzählerisch gestaltete Umraum Solanas fehlt, die fünf als Toreros gekleideten Frauen sind stehend vor einem neutralen, grau-braun-getupften Hintergrund wiedergegeben, der am rechten Bildrand von einem zusammengegriffenen rosa-roten Vorhang begrenzt wird. Mit der Reihung völlig beziehungslos nebeneinanderstehender Frauenfiguren zeigt sich eine strukturelle Parallele zu Zuloagas „*Visperas de la corrida*“ und auch hier findet sich im Vordergrund, etwas links der Mitte, eine Leerstelle, die die Aufmerksamkeit auf sich zieht: ein Stuhl, über den eine weitere Jacke und ein Umhang drapiert sind. Diese Kleidung fungiert möglicherweise als Stellvertreterin einer nicht anwesenden, vielleicht sogar während einer *Corrida* zu Tode gekommenen Torera. Als Gegenbild zu der Passivität von Zuloagas Frauen machen diese Toreras neugierig. In welchem Verhältnis stehen Realitäts- und Fantasiegehalt dieses Bildes? Gab es zu seiner Entstehungszeit überhaupt Stierkämpferinnen? Jedenfalls entspricht ihre Kleidung in Schnitt und Ausstaffierung der zeitgenössischer Toreros: Kniebundhose, reich verzierte, taillenkurze Jacke, roter oder blauer Umhang, Krawatte und rosa Strümpfe.

Bereits 1918 widmete Solana im Rahmen seines Erzählbandes über Madrid und seine Bräuche den Toreras ein kurzes Kapitel.²⁸ Interessanterweise leitet er es mit einer allgemeinen Beschreibung der Spanierinnen ein, die seiner Meinung nach alle eine Vorliebe für den Stierkampf haben, für dessen Besuch sie sich herausputzen und nicht selten, ebenso wie zum Porträtieren, als „*majas*“ kostümieren. Die Verkleidung



3 José Gutiérrez Solana: *Las señoritas toreras*, 1931. Öl/Lw., Musée nationale d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

besteht Solana zufolge darin, daß sie sich, kräftig geschminkt, mit riesigem Einsteckkamm und dadurch erhöhter Mantilla, halb entblößten Brüsten und Armen (!) in dem Zuschauerrund zeigen und dort noch zu allem Überfluß beim Hinsetzen mit überschlagenen Beinen die Strümpfe zur Schau stellen. Während der Vorführung enthusiastisieren sie sich dann zuweilen derart, daß sie stehenden Fußes applaudieren und dabei wie Männer schreien. Die Erotisierung der „*maja*“ als Folge von Goyas gleichnamigen Gemälden ist hier bei Solana unübersehbar. Nach der Erwähnung einiger Aristokratinnen, die in der Kleidung von Stiertreibern ab und an Stiere hetzten und mit der Lanze erlegten, wechselt er zu den eigentlichen Toreras über. Sie waren in ländlichen Regionen keine Seltenheit, wo regelmäßig „*Kuhkämpfe*“ für Frauen stattfanden²⁹; viele von ihnen schlossen sich, nachdem sie das Handwerk des Stiererlegens gelernt hatten, zu *cuadrillas* (Stierkampftruppen) zusammen und zogen durch die kastilischen und andalusischen Dörfer. Bei ihren Auftritten gab es dabei immer wieder gehörigen Aufruhr, da sie in kurzen Röcken kämpften und im Eifer des Gefechts „gewisse Dinge zum Vorschein kamen, die verdeckt gehörten“. Durch Gesetz wurde ihnen daraufhin verordnet, zukünftig Männerkleidung zu tragen. Doch auch die Hosen schienen dem Ansturm der Stiere nicht immer gewachsen und nötigten dem Publikum unschickliche Einblicke auf; dies und nicht etwa fehlende Fähigkeiten, so betont Solana, habe schließlich zu einem endgültigen Verbot von Toreras geführt.

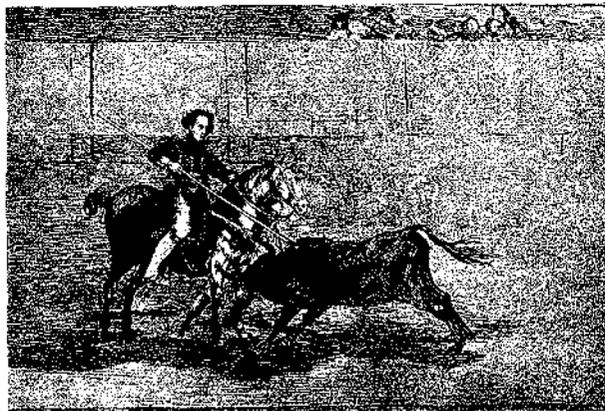
Hervorzuheben ist das Argument der Schicklichkeit, das hier zur Grenzziehung zwischen den Geschlechtern benutzt wird. Die moralische Entrüstung angesichts mehr entblößender als bedeckender Frauenkleidung war zu dieser Zeit übrigens ein internationales Phänomen.³⁰ Durch den Vorspann suggeriert Solana, daß der Stierkampf die Frau bereits als Zuschauerin zu zweifelhaftem Gebaren verführe und sie teilweise sogar zu männlichem herausfordere. Während die mit Rock und Schürze agierende „Gelegenheits-Kuhkämpferin“ noch burschikos als „Mädel“ (die Bedeutung des spanischen *moza* ist noch etwas deftiger) tituliert wird, so die tatsächlich grenzüberschreitende berufstätige Torera in Männerkleidung despektierlich als „Mannweib“ (*marimacho*). Es handelt sich um Frauen mit „wenig weiblichen“ Zügen, solche, die echte Zweifel an ihrer geschlechtlichen Identität aufkommen ließen. Läßt sich hinsichtlich der Fakten – von literarischen Ausschmückungen einmal abgesehen – noch ein Bemühen um Sachlichkeit attestieren, so zielt die misogynen Ausdrucksweise Solanas doch offenbar darauf ab, die durch Verhalten und Kleidung zum Ausdruck gebrachten Übertritte der Frauen auf männliches Terrain zu marginalisieren.

Der Stierkampf gilt – wenn auch im überholten Sinne – nicht nur als Inbegriff spanischer Mentalität, sondern symbolisiert zudem Männlichkeit schlechthin. Allerdings scheiden sich die Geister daran, ob nun mehr der Torero oder der Stier diese verkörpert. Wenn nun tatsächlich die Männlichkeit allein beim Stier liegt und das Entscheidende für den Torero darin besteht, „sich seine eigene Männlichkeit nehmen zu lassen, um die seines Protagonisten besser zur Geltung zu bringen“³¹, welche Rolle kann hier eine Frau spielen? Die Bezwingung der wilden, unberechenbaren Leidenschaft – symbolisiert durch den Stier, zelebriert in einem rituellen Balanceakt zwischen Ekstase und Todeswunsch? Auch dafür sind Kühnheit, Kraft und außerordentliche Körperbeherrschung von Nöten – Fähigkeiten, die den dem Stierkampf zugrunde liegenden Theorien zufolge nur Männern abverlangt werden können. Den Frauen hingegen kommt die ehrenvolle Aufgabe der sitzenden Zuschauerin in den

Rängen zu, ein vermeintlich ihrem Bedürfnis entsprechender sicherer Platz, von wo aus sie mit Begeisterung – aber bitte gedämpfter – die virilen Potenzbeweise bewundern kann. Der Stierkampf symbolisiert somit nicht nur die Auseinandersetzung mit der wilden Natur, sondern kann auch als Kampf der beiden divergierenden Teile Natur/Kultur des männlichen Wesens verstanden werden.

Durch die anekdotische Erzählweise und die Verunklärung von Daten entzieht Solana den Toreras zusätzlich ihre historische Präsenz. Denn ihre Anfänge finden sich, wie auch die des Männer-Stierkampfes, schon in den frühesten Darstellungen in Knossos, wo Personen beiderlei Geschlechts Stierakrobatik betreiben.³² Ein Blick in die spanische Sekundärliteratur macht deutlich, daß die Autoren die Stierkämpferin, sofern überhaupt berücksichtigt, stets als exotische Ausnahme verstanden haben. Zum Beispiel zieht José María de Cossío in seinem Standardwerk „Los toros“ eine scheinbar um historische Korrektheit bemühte „Bewertung“ der Darstellung einer Banderillera³³ in S. Domingo in Silos als Präzedenzfall durch seine Beschreibung selbst in Zweifel: „Es ist eine Dame, die mit eigener Kraft und eigenhändig dem Stier ein Spießchen [sic!] versetzt, um ihn wütend zu machen.“³⁴ Offensichtlich ist der Widerspruch, den der Autor angesichts einer Frau in der Stierkampfarena empfindet. Toreras setzen sich über die im Stierkampf sich widerspiegelnde herrschende Geschlechterhierarchie hinweg. Dieses Infragestellung der weiblichen und damit zwangsläufig der gesamten Rollenzuweisungen wird in der Regel aber ignoriert, wenn „las señoritas toreras“ in der Fachliteratur unter die Kuriositäten und Randscheinungen subsumiert werden³⁵ oder Solanas Bild kurzerhand einen neuen, nämlich männlichen Titel erhält „Los señoritos toreros“ – so geschehen in dem bedeutendsten spanischen Konversationslexikon „Enciclopedia Universal Espasa Calpe“.

Erste schriftliche Belege über Toreras stammen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts³⁶, regelmäßige Berichte finden sich, wie für den gesamten Stierkampf, erst ab dem 18. Jahrhundert, nachdem die noch heute gültigen Regeln festgelegt wurden. Eine der frühesten Darstellungen einer Torera verdanken wir Goya: „Valor varonil de la célebre ‘Pajuelera’ en la plaza de Zaragoza“, aus seinem Radierungszyklus „Tauromaquia“ (1816).³⁷ (Abb. 4) Er zeigt die Stierkämpferin zu Pferde, wie sie ge-



4 Francisco Goya: Valor varonil de la célebre „Pajuelera en la plaza de Zaragoza, 1816, Radierung aus dem Zyklus „Tauromaquia“, Biblioteca Nacional/Madrid.

rade mit vorgehaltener Lanze zum Todesstoß ansetzt. Gekleidet ist sie, wie männliche Stierkämpfer, mit einer hellen, leicht gepluderten Kniebundhose und einer dunkleren, gerade taillienlangen verzierten Jacke; ihr Haar ist entweder nackenkurz oder hinten – für uns nicht sichtbar – zu einem Zopf zusammengebunden. Das gesamte Erscheinungsbild ist derart, daß wir ohne die entsprechende Bildunterschrift nicht an eine Frau denken würden. Einem Manuskript des Padre Sarmientos, verfaßt gegen 1770 (heute in der Academia de la Historia (Bd. IV, 6880), können wir genauere Angaben über die Pajuelera entnehmen, so z.B. daß sie mit bürgerlichen Namen Nicolasa Escamilla hieß und ihr Debut etwa in der Mitte des 18. Jahrhunderts gab³⁸, ebenso aber die zeitgenössischen Vorbehalte gegen sie und ihre Kolleginnen: sie seien nämlich eine Schande des weiblichen Geschlechts, die zudem den Stierkampf lächerlich machten.³⁹ Goya hingegen unterläßt solcherart moralische Stigmatisierungen von „Grenzüberschreiterinnen“, scheint den Stierkampf aber ebenso als männlichen Bereich zu verstehen, in dem die Torera eben maskulinen Mut (*valor varonil*) beweisen muß, um gefeiert (*célebre*) zu werden.⁴⁰

Der gesamte Zyklus der Tauromaquia behandelt die Geschichte des Stierkampfes⁴¹, was erklärt, warum Goya hier eine ein halbes Jahrhundert zurückliegende Begebenheit – möglicherweise eine Kindheitserinnerung des in Zaragoza aufgewachsenen Künstlers – darstellt. Zur Entstehungszeit der Grafik war der Stierkampf für Frauen mehr oder weniger untersagt⁴², nachdem erst 1810 das 1805 verhängte generelle Stierkampfverbot des Bourbonenkönigs Carlos IV. aufgehoben worden war. Auftritte von Stierkämpferinnen sind trotzdem weiterhin nachweisbar, ab 1818 üblicherweise in Kostümen. In Verkleidungen als Sultan oder als TürkeIn durften Frauen demnach ohne weiteres Hosen tragen. In diesen orientalischen Verkleidungen wurde ein äußerlicher Geschlechtertausch durch die Exotik der Erscheinung kaschiert. Offensiver war der Übergriff ab den 30er Jahren, als sich – möglicherweise angeregt durch eine entsprechende Vorliebe bei höfischen Maskenbällen – zunehmend spanische Regionaltrachten durchsetzen und die Toreras nun, oftmals verkleidet als „majo“, „castellano“, „gallego“, in der Arena ihre eigenen Landsmänner imitierten.

Das neben Goyas Pajuelera bekannteste Bild einer Stierkämpferin, Gustave Dorés Federzeichnung der Andalusierin Teresa Bolsi, die er auf seiner gemeinsamen Spanienreise mit dem Baron Charles Davillier 1861 gesehen hatte, präsentiert uns jedoch noch einmal eine Torera in Frauenkleidern.⁴³ In einem modischen Kleid mit weit ausgestelltem, allerdings nur wadenlangen Rock⁴⁴ – laut Davillier dem einer Theaterballetina – posiert sie dicht vor der hölzernen Arenabegrenzung, in der rechten Hand den Degen und die Muleta, in der triumphierend emporgehobenen linken ihre Kappe haltend, vor dem soeben getöteten Stier. Im Vergleich zu einer zeitgenössischen Fotografie Bolsis, die Doré als Vorlage diente, zeigt er sie nun als Linkshänderin.⁴⁵ Ihre Gesichtszüge sind weniger rundlich, somit herber und ihre Figur mit schlankerer Taille und kräftigerer Schulterpartie sportlicher wiedergegeben. Außerdem fehlt ihr, im Gegensatz zur Fotografie, der linke Ärmel, was aber bei dem ansonsten unversehrten Kleid wohl kaum eine Einbuße des vorausgegangenen Kampfes andeuten soll, sondern eher dazu dient, mit Hilfe ihres nackten Oberarmes die sportliche Note noch etwas zu verstärken. Dicht hinter der Torera – im Bild über ihr – ist ein ausschließlich männliches Publikum zu erkennen, von denen jedoch nur der mittlere, kompositorisch auf sie bezogene, in Begeisterung seine Mütze hochreißt – ein klarer Widerspruch zu dem in Davilliers Bericht erwähnten starken Applaus; die übrigen

Zuschauer erinnern uns mit ihren verhaltenen Blicken eher an die sinierenden Propheten, die auf mittelalterlichen Altargemälden von ihrer Galerie herunterblicken oder aber, mit ihrer Position so dicht hinter dem Rücken der Torera, an die beiden Alten – hier sind es einige mehr – aus der Ikonografie von „Susanna im Bade“. Die männlichen Vorbehalte, denen zufolge nicht die individuellen taurinischen Fähigkeiten der Torera, vielmehr ihre – durch den Stierkampf womöglich in Zweifel gezogene – Weiblichkeit von Interesse ist, kommen auf diese Weise ganz unverhohlen zum Ausdruck, insbesondere, wenn wir zum Vergleich Dorés entsprechende Darstellung eines Toreras, „Triomphe de l'espada“, betrachten, der sich dem begeisterten, weiblichen wie männlichen Publikum zuwendet, während Hüte und Blumen durch die Luft sausen.⁴⁶

Das Tragen männlicher Torerakleidung für Frauen wurde schließlich 1886 von Dolores Sánchez, genannt La Fragosa, eingeführt.⁴⁷ Der letzte Schritt zur äußerlichen Gleichstellung der Frau im Stierkampf ist somit – entgegen Solanas Darstellung – keine Folge eines Gesetzes, mit dem der Staat unschickliche Entblößungen der in Kleidern kämpfenden Toreras vermeiden wollte. Allerdings erfolgte schon 1908 ein erneutes offizielles Verbot des Stierkampfes von Frauen zu Fuß und diese Verordnung wurde zunächst auch äußerst streng eingehalten. Furore machte damals der Fall der seit 1900 aktiven María Salomé, genannt La Reverte, die, nachdem ihr gerichtlicher Widerspruch gegen dieses Berufsverbot wirkungslos geblieben war, sich als Mann zu erkennen gab, der dann unter seinem eigentlichen Namen Augustín Rodríguez auftrat, dies jedoch laut Cossío mit nur geringem Erfolg.⁴⁸ Diese nur scheinbar beiläufige Formulierung Cossíos impliziert die Schlußfolgerung, daß Rodríguez Travestie lediglich dazu gedient haben soll, das Interesse an sich zu vergrößern, d.h. den Zuspruch von Toreras zu erhalten, die im direkten Vergleich mit ihren Kollegen nicht mithalten.⁴⁹ Die einzige für Frauen angemessene Form des Stierkampfes, stellt denn auch Cossío zum Abschluß seiner Ausführungen fest, sei der Kampf zu Pferd, weil dieser, im Gegensatz zu dem zu Fuß, der Schicklichkeit der Frau nicht widerspreche.

Zur Entstehungszeit von Solanas „Las señoritas toreras“ war das 1908 ergangene Verbot infolge permanenter Zuwiderhandlung außer Kraft gesetzt worden. Daß die moralischen Vorbehalte jedoch weiterhin Gültigkeit besaßen, beweist, daß sie auch unter Franco wieder als Gesetzesgrundlage dienten. Erst mit dessen Tod 1974 erfolgte der Bruch, indem erstmals der Stierkampf von Frauen zu Fuß offiziell erlaubt wurde. Doch auch heute noch erleben Toreras das Ohrenabschneiden beim getöteten Stier als den Triumph ihrer gesamten weiblichen Zunft gegenüber den ewigen Zweiflern, wie aus dem Interview mit der in Madrider Arenen erfolgreichen Cristina Sánchez hervorgeht.⁵⁰

Neben den Bildern der „echten“ Toreras gibt es, wie auch bei der zuvor behandelten Spanierin, die Fantasien der Franzosen. 1862 malte Manet sein Modell Victorine Meurent als degenschwingende Torera in einer Arena stehend. (Abb. 5) Die Stierkampfszene im Hintergrund wirkt befremdlich, wie appliziert, da sie im Gegensatz zur Torera im Vordergrund in leichter Aufsicht wiedergegeben ist, was der Literatur zufolge das Kostümbild als solches ausweisen soll. Doch bereits der Titel enthält einen unmißverständlichen Hinweis: „Mademoiselle Victorine en costume d'espada“.⁵¹ Die gezierte Geste, mit der das rote, seidenschalartige Etwas gehalten

wird, würde ich als Hinweis darauf werten, daß das Bild nicht auf Grundlage eigener Beobachtungen – 1865 reiste Manet erstmals nach Spanien – sondern auf literarischen Schilderungen basiert.⁵² Bereits in dem vorher entstandenen Gemälde „Jeune femme couchée en costume espagnol“ hatte Manet sein Interesse für eine Frau in „spanischen Hosen“ bezeugt.⁵³ Unzweifelhaft handelt es sich hierbei um eine Rezeption von Goyas „Maja vestida“, deren mehr zur Schau stellende denn verhüllende Beinbekleidung Manet hier als Hose uminterpretiert⁵⁴, zugleich eine Anspielung auf Kurtisanen, bei denen diese – oft unter dem Rock getragen – nichts Ungewöhnliches darstellten.⁵⁵ Diese Gleichsetzung Manets erklärt die bereits erwähnte zunehmend erotische Komponente, die dem Bild der Spanierin im 19. Jahrhundert zukam.⁵⁶ Die reale Torera wurde dagegen bislang als Erklärungsaspekt nicht in Betracht gezogen.⁵⁷

Bei Zuloaga finden wir 1914 eine kostümierte Torera; auf einem Teppich stehend läßt auch sie mit dem Titel „Bailarina bzw. Mlle. Souty vestido de torero“ keinen Zweifel, daß es sich nur um eine Verkleidung handelt.⁵⁸ (Abb. 6) Solana empfand für Zuloaga, trotz ihrer konträren künstlerischen Intentionen, große Bewunderung und bezog sich – quasi als Hommage für den als leidenschaftlichen Stierkampfliehaber bekannten Kollegen – in einem Toreroporträt⁵⁹ sowie in seiner Toreradarstellung



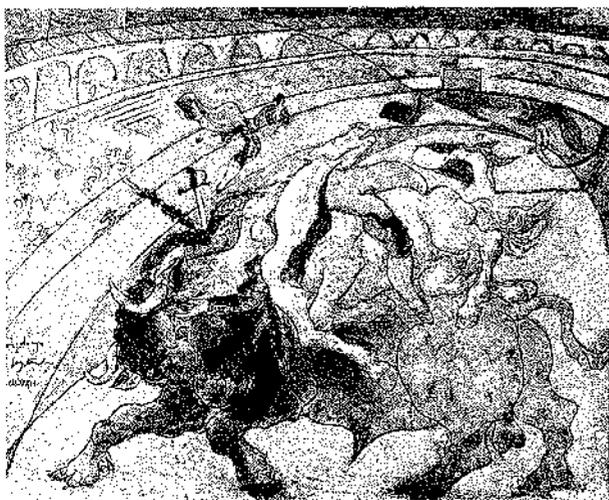
5 Edouard Manet: Mlle. Victorine en costume d'espada, 1862, Öl/Lw., Metropolitan Museum of Art, New York.



6 Ignacio Zuloaga: Bailarina vestido de torero / Mlle. Souty, 1914, Öl/Lw., Privatsammlung, New York.

explizit auf dessen Werke. Während die Toreros – entsprechend der von Zuloaga vorzugsweise für Männer gewählten Porträtweise – vor einer Landschaft mit einer Arena im Hintergrund erscheinen, werden die Toreras gemäß „Mlle. Souty“ in einem Innenraum auf gemustertem Teppich plaziert. Gab dies bei Zuloaga noch das angemessene Ambiente einer Maskerade, so bedeutet ein solcher Hintergrund für die Porträts der „Toreras“ von Solana eine Negation des tatsächlichen sozialen Umfeldes, etwas, worauf er bei anderen Frauengruppen, etwa den häufig anzutreffenden Prostituierten, niemals verzichtet. Auch ein Vergleich mit anderen Stierkampfbildern seines Œuvres unterstreicht diese exzeptionelle Behandlung.⁶⁰ Obwohl in der Gestik Zuloagas Figur ebenfalls das Vorbild gewesen sein könnte, zeichnen sich Solanas Frauen doch alle durch einen männlichen Habitus aus: Die linke raucht eine Zigarre, die daneben ballt die Faust und blickt – als einzige – mit vorgerecktem Kinn in Richtung der BetrachterInnen, die mittlere hat ihre linke Hand mit dem Daumen lässig in die Knopfleiste ihrer Weste eingehängt, die nächste hält auf dem rechten Arm, den sie mit gespreizten Fingern auf dem Oberschenkel abstützt, ihren Umhang und in der anderen einen gezogenen Hut, die rechte setzt mit erhobenem Arm gerade dazu an. Mehr als zehn Jahre nach Veröffentlichung seines Textes bekundet Solana erneut, wenn auch subtiler, seine diskriminierende Haltung gegenüber Toreras, diesmal im Bild. Als Zeitdokument spiegelt sein Werk in hervorragender Weise die historische Ignoranz gegenüber längst hereingebrochenen Veränderungen im Geschlechterverhältnis.

Daß die von Solana 1918 geäußerte „Entblößungs-Theorie“ auch in den 30er Jahren noch fortlebte, zeigt Picassos Darstellung der Torera, z.B. in „Corrida: la muerte de la mujer torera“ im Vergleich zu „Corrida: la muerte del torero“.⁶¹ (Abb. 7) Der Torero wird auf dem Rücken des Stiers sterbend dargestellt. Diese Verbindung entspricht Picassos Interpretation des Stierkampfes als Sinnbild der Spannung und der Leidenschaftlichkeit im Verhältnis der Geschlechter, bei dem der Stier das männliche



7 Pablo Picasso: Corrida – la muerte de la mujer torera, 1933, Öl/Lw., Musée Picasso, Paris.

repräsentiert – auf die Verdopplung des Mannes in der Figur des Torero verzichtet er daher häufig – das Pferd dagegen das weibliche. Dementsprechend bildet die Torera eine untrennbare Einheit mit ihrem Pferd, so daß sie in ihrem Todesmoment mit diesem gemeinsam auf den Rücken des Stieres zu liegen kommt. Der gravierendste Unterschied besteht jedoch darin, daß der Torero, wie bereits in der 1922 gemalten „Corrida“⁶², in voller Montur, sie dagegen in völlig nacktem Zustand zu sehen ist. Lediglich am rechten Arm und Bein weisen Reste der zeretzten Kleidung darauf hin, daß sie ursprünglich bekleidet diesen Kampf begonnen hatte.

Der Stierkampf als bedeutendes traditionelles Element der spanischen Kultur diente als Spiegel für eine intakte, auf dem Geschlechterdualismus basierende patriarchale Gesellschaft. Vor seiner Kanonisierung konnten sich Frauen diesen gesetzlichen Freiraum zu Nutze machen; anstelle der Toreros machten sie aber die latente Machtstruktur nicht nur sichtbar, sondern zogen sie auch in Zweifel. In Maßen war dies der Attraktion wegen tragbar, d.h. sie wurden als Ausnahme anerkannt, aber unter Inkaufnahme ihrer Disqualifikation als Frau. „Bestenfalls“ wurde ihre Leistung, wie bei Goya, als männlich beschrieben, schlimmstenfalls, wie bei Padre Sarmiento, als Schande ihres Geschlechts bezeichnet, immer jedoch befanden sie sich, von den herrschenden Geschlechterkategorien ausgeschlossen, in dem definitionslosen Raum zwischen Mann und Frau. Letzte Stufe der Sanktionierung – die mehrfach zum Einsatz kam – war schließlich ein „Berufs“verbot auf Grundlage der gängigen Geschlechtermoral, mit der Argumentation des unschicklichen Verhaltens. Das Beharren auf dem Stierkampf zu Fuß als letzte Männerdomäne läßt sich deutlich als Rückzugsgefecht in diesem Prozeß lesen und schließlich wird heute die Fadenscheinigkeit der Verbote für Stierkämpferinnen, die niemals in Betracht zogen, daß Männer in ebensolcher Weise von Kampfstieren „enthüllt“ werden können, offenbar, wenn die spanische Presse das Foto eines Toreros abbildet, dem im Kampf sein Geschlechtsteil unübersehbar bloßgelegt worden ist.

Anmerkungen

Der vorliegende Text entstand im Rahmen der Forschungen für meine Dissertation „Die Spanierin: Zu Entstehung, Aneignung und Reflexion einer visuellen Weiblichkeitskonstruktion in Spanien 1843-1936.“ Ich danke hier im besonderen María de los Santos García Felguera und Silke Radenhausen für ihre Hilfe bei der Beschaffung wichtiger aber schwer zugänglicher Literatur.

1 Hinsichtlich der spanischen Frauentrachten und deren Rezeption beziehe ich mich im folgenden auf Emiliano M. Aguilera: *Los trajes populares de España vistos por los pintores españoles*. Barcelona 1948; Enriqueta Albizuá Huarte: *El traje en España*. Apéndice über

die spanische Modegeschichte in: James Laver: *Breve historia del traje y la moda*. Madrid 1990³ (engl. Originalausgabe London 1969¹); Marques de Lozoya: Einführungskapitel (zur spanischen Modegeschichte) der spanischen Ausgabe von Max von Boehn: *Historia de la moda*. Bd. 6-8, Barcelona 1944 (dt. Originalausgabe „Die Mode“, München 1923); María Luisa Herrera Escudera: *Trajes y bailes de España*. Leon u.a. 1984; María Luz Morales: *Historia de la moda: de 1900 a 1947*. 2 Bde. Barcelona 1947.

2 Z.B. *La moda*, Jg. 58, 1899, Nr. 24.

3 Abbildung der Erstfassung in Miguel Utrillo: *Historia de un cuadro del „Cau*

- Ferrat", in: *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1943, Vol. 1-3, Winter, S. 6-16; kurioserweise spricht der Autor von der Entfernung des Windhundes im Vordergrund, statt der des Kindes.
- 4 Eine gute Einführung zum Werk Zuloaga bietet Mercedes Valdevieso: *Auf der Suche nach den Wurzeln*: Ignacio Zuloaga. In: *Vision und Wirklichkeit: Die spanische Malerei der Neuzeit*. Hrsg. von Henrik Karge. München 1991, S. 241-259; grundlegend ist Enrique Lafuente Ferrari: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Barcelona 3. erw. Auflage 1990 (Madrid 1950¹), ebenfalls erschienen in englischer Übersetzung: *The life and work of Ignacio Zuloaga*. Barcelona 1991. – Die Bezeichnung „weißes Spanien“ entstand im Gegensatz zu der des „España negra“, wie die düsteren Schilderungen Regoyos' und Solanas (s.u.) bezeichnet wurden.
- 5 *Artistes et jurys officiels*. In: *Art Moderne*, Febr. 1900.
- 6 *Exposición Universal de Paris de 1900: Catálogo de los expositores de España*. Hrsg. von der Comisión Ejecutiva der Comisión General Española. Madrid 1900, Verzeichnis der Kunstwerke S. 32-43.
- 7 Die erste stammte von Juan de la Cruz Cano y Holmedilla, *Colección de trajes españoles, tanto antiguos como modernos, que comprende todos los de sus dominios. 1777*; eine weitere sehr einflußreiche von Rodríguez, *Colección de los trajes que en la actualidad se usan en España. 1801*. – Valeriano Bozal machte darauf aufmerksam, welche Bedeutung diese Trachtenserien für die Ausprägung von Goyas Typen hatten: *Goya und die volkstümliche Bilderwelt*. In: *Goya: Zeichnungen und Druckgrafik [A.-Kat.]*. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut. 1981, S. 26-33.
- 8 Einen lesenswerten Überblick in die sehr umfangreiche Reiseliteratur zu Spanien liefert: *Spanische Wanderungen 1830-1930*. Hrsg. von Friedrich Wolfzettel. Hamburg 1991.
- 9 1907 setzte in Großbritannien die bis heute anhaltende Kette erfolgreicher Verfilmungen ein, unter den frühesten finden wir „Spansk Elskov“ („Tod in Sevilla“) von Asta Nielsen 1913, die von Cecil B. DeMille und Raoul Walsh, beide 1915, von Charles Chaplin 1916 und die erste deutsche Fassung von Ernst Lubitsch mit Pola Negri 1918.
- 10 Vgl. Balzacs Novelle „La fille aux yeux d'or“ 1835; Manets Gemälde mit spanischen Themen, von denen bereits einige vor seiner Spanienreise 1865 entstanden, sowie Dorés während seiner zweiten Spanienreise 1861 entstandenen Zeichnungen.
- 11 Dies ist Thema der Magistraarbeit von Manja Wilkens (München 1990), die in gekürzter Fassung bereits publiziert wurde: *Goyas „majas“ und die „femme moderne“: Zur Rezeptionsgeschichte von Goyas „nackter“ und „bekleideter Maja“ in der französischen Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts*. In: *Mitteilungen der Carl Justi Vereinigung*, 1992, S. 24-54.
- 12 Ulrich Herzog: *Wer ist Carmen?* Kiel 1984 (Unicorn – ungewöhnliche Schriften, hrsg. v. Winfried Bartsch und Timur Schlender, 4), S. 31ff.
- 13 Virginia Woolf „Women and fiction“, Vortrag, gehalten 1928 vor Literaturstudentinnen in Cambridge, 1929 publiziert unter dem Titel: *A room for ones own*.
- 14 J. Meier-Graefe: *Spanische Reise*. Berlin 1910, S. 118.
- 15 Zuloagas Werke waren 1900 in Berlin, 1901 in der Dresdner Kunstausstellung (Goldmedaille), 1902 in der Münchner Sezession und 1904 – neben Rodin und Menzel – in einer Einzelpräsentation im Rahmen der Düsseldorfer Kunstausstellung zu sehen, die von Anglada 1901, '02 u. '04 im Kunstsalon Eduard Schulte in Berlin, 1903 in der Münchner Sezession, 1903/04 in Düsseldorf, 1904 auf der Grossen Kunstausstellung in Dresden, 1905 im Münchner Kunstverein und 1906 anlässlich der XI Sezession in Berlin. – Als weitere, die sich intensiv dem Frauenthema widmeten, wären zu nennen: Francisco Beltran-Masses, Manuel Benedito Vives, Francisco Iturrino, Anselmo Miguel Nieto sowie Julio Romero de Torres, der gerade mit einer umfangreichen Einzelausstellung in der Fundación Cultural MAPFRE VIDA in Madrid (15.10.-Dez. 1993; mit Katalog) einen erstaunlichen Publikumserfolg erzielte.
- 16 Vgl. 7 pintores españoles de la escuela de París: Blanchard, Echevarría, Gris, Iturrino, Miró, Picasso, Vázquez Díaz. Ausstellung der Caja de Madrid, 8.10.-21.11.1993 (mit Katalog).
- 17 Zuloaga lebte 1889-1914 in Paris, unterbrochen von vielen längeren Aufenthalten in Spanien, und kehrte später, nachdem er sich in Zumaya/Baskenland niedergelassen hatte, immer wieder zum Arbeiten in die französische Metropole zurück, Iturrino verbrachte dort die Jahre 1895-1902, Anglada 1897-1914 sowie Teile seines französischen Exils 1939-48.
- 18 Zu Casas liegt eine der wenigen spanischen Untersuchungen zum Frauenbild eines spanischen Künstlers vor: Erika Borney: *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*. Barcelona 1992.
- 19 Vgl. die Hinweise auf entsprechende Kleidung, etwa in der spanischen Modezeitschrift *La Moda*, Jg. 58, 1899, Nr. 23.
- 20 Zitiert nach Eduardo Arroyo: *Sardinen in Öl*. Frankfurt a.M. 1991 (frz. Originalausgabe „Sardines à l'huile“ Paris 1989), S. 50f; vgl. Picabia [Kat.] Didier Imbert Fine Art, Paris 1990, o.S.
- 21 Jüngstes Beispiel hierfür ist ein ganzseitiger (!) Artikel über Romero de Torres, in dem sich die obsessive Frauendarstellung des Malers bereits in der Überschrift erschöpft; Francisco Ayala: *Pintó la mujer morena*, in: *El País*, 23.12.1993.
- 22 Die Bezeichnung wurde 1913 erstmals von Azorín gebraucht. Als ihr geistiger Führer gilt Miguel de Unamuno, als weitere wichtige Vertreter dieses ausgesprochenen Männerkreises gelten Azorín, Pio Baroja, Antonio Machado, Ramiro de Maetzu und Ramón Menéndez Pidal, der Begründer der modernen Hispanistik; vgl. Hans-Joachim Lope: *Die Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Christoph Strosetzki. Tübingen, 1991, S. 281-321.
- 23 Richard Oelze: „Erwartung“, 1935, Museum of Modern Art/New York. vgl. Renate Damsch-Wiehager: *Richard Oelze. Erwartung. Die ungewisse Gegenwart des Kommenden*, Frankfurt a.M. 1993.
- 24 J. Solana: *La España Negra*. Madrid 1920; Verhaeren / Dario de Regoyos: *España Negra*. Barcelona 1899.
- 25 Calvo Serraller: *Ensayo de ambulatorio en torno a J. G. Solana*. In: *A-Kat.*, Madrid 1992, S. 59.
- 26 Z.B. „La corrida de toros“ 1923, Col. Plácido Arango/Madrid; „Picador y toro“ 1925, Col. Solana/Madrid; „El picador y el toro“ 1925-27, Privatsmlg.; „El quite“ (Die Ablenkung) 1932, Privatsmlg./Madrid; „El desolladero / Patio de caballos“ 1924, Privatsmlg./Madrid.
- 27 Der französische Staat kaufte es nach der Ausstellung *L'Art Espagnol contemporain* im Musée des Ecoles Etrangères Contemporaines, Febr.-März 1936 an; heute befindet es sich im Mus. Nat. d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou/Paris.
- 28 Vgl. J. Solana: *Las mujeres toreras*. In: Madrid, *escenas y costumbres*. Segunda Serie. Madrid 19181, wiederabgedruckt in: *Obra literaria*. Madrid 1961, S. 267-270.
- 29 Die Corridos schließen die Tötung des Stieres mit ein, im Gegensatz zu den meist im Ländlichen veranstalteten Novilladas, für die gemietete Jungstiere oder -kühe verwendet werden. Doch auch diese sind nicht ungefährlich, da die Tiere nach einiger Zeit nicht mehr

- auf die *Capa* – das rote Tuch – reagieren, sondern die Kämpfenden direkt angreifen.
- 30 Vgl. die zensierenden Äußerungen des österreichischen Erzbischofes von Laibach und des preussischen Erzbischofes Hartmann 1913 sowie die Proteste in Breslau und Paris 1914, in: Morales, a.a.O., S. 166f.
- 31 Vgl. Bernard Marcadé: *Die Corrida, oder die Leidenschaft der Geometrie*. In: *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*. [Kat.] Wiesbaden 1990, S. 202-4.
- 32 Vgl. Mircea Eliade: *Geschichte der religiösen Ideen*. Bd. I. Freiburg 1978, S. 131.
- 33 *Banderillas* sind die mit Bändern und Papierblumen verzierten Speiße, die die *Banderilleros/-as* dem Stier im zweiten „tercio“ (Drittel) des Kampfes in den Nacken stoßen.
- 34 José María de Cossío: *Los Toros*. 7. Bde (ab Bd. V mit weiteren bzw. von anderen Hg.) Madrid 1943-82; hier Bd. I, 1980⁹, S. 747: „... es una dama la que arroja con su propio esfuerzo y mano al toro un arponcillo para enfurecerle.“
- 35 Dazu zählen „komische“ Stierkämpfe und solche mit wilden Tieren; vgl. die Plazierungen der mit „*Las señoritas toreras*“ betitelten Abschnitte in „*Los toros*“: Bd. I, S. 747-60; Bd. V, 1980² (1967¹), S. 195-8; Bd. VII, 1981¹ (1984²), S. 102-6.
- 36 Vgl. ebenda, Bd. I, S. 747f.: Erwähnt wird eine „*mujer torera*“, die in Kastilien am 25. Juni 1654 vier Stiere tötete, drei zu Fuß und einen im Kampf zu Pferde.
- 37 Zu dem Blatt der „*Pajuelera*“ gibt es im Museo del Prado eine Vorzeichnung (Nr. 231), auf dem sie ihre Haare erkennbar zu einem Knoten aufgesteckt trägt; Abbildung in Cossío, Bd. II, 1982⁸ (1947¹), S. 801.
- 38 Vgl. ebenda, Bd. II, S. 802.
- 39 Zitiert ebenda, Bd. I, S. 751.
- 40 In Bezug auf die Serien „*Los caprichos*“ sowie „*Los desastres*“ kam Jutta Held hingegen zu dem Ergebnis, daß Goya zwar „fundamentale Gegenbilder“ „durch den Widerspruch zwischen Mann und Frau“ zum Ausdruck bringe, nicht jedoch von festgefügt geschlechtsspezifischen Zuschreibungen ausginge, vgl. J. Held: *Goyas Bilddialogik*. In: *Goya* [Kat.] 1981, S. 227-33.
- 41 Wie Nicolás Fernández de Moratín in „*Carta histórico sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*“ (1777) vertrat Goya die Auffassung, daß der Stierkampf in Spanien seinen Ursprung habe – im Gegensatz zu den Klassizisten, die ihn von Rom ausgehen sahen; vgl. ebenda, S. 125-28.
- 42 1811 waren vom Innenminister Plakate verboten worden, die den Stierkampf von *Toreras* ankündigten; vgl. Cossío, Bd. I, S. 753. – Ob dieses Verbot jemals offiziell widerrufen oder lediglich konsequent unterlaufen wurde, geht aus der vorliegenden Literatur nicht hervor, lediglich, daß es – spätestens – ab 1869 wieder Plakate gegeben hat; vgl. ebenda, S. 754.
- 43 Doré reiste erstmals 1855 gemeinsam mit Théophile Gautier und Paul Dalloz durch Spanien. Die während seiner zweiten Reise entstandenen Zeichnungen erschienen von 1862-73 als Holzstiche in der Zeitschrift „*La Tour du Monde*“ [Hachette, Paris] und darauf im gemeinsam mit Davilliers (Text) herausgegebenen Buch: *L'Espagne*. Paris 1874, repr. Valencia 1974. Die Frauen in den andalusischen Alltagsszenen haben in ganz besonderer Weise das Klischee der Spanierin genährt; Abb. der *Torera* T. Bolsi S. 429, Text S. 431.
- 44 Vom Schnitt her – enge Taille, Betonung von Brust- und Schulterpartie sowie der *Volants* mit Spitzen – entspricht das Kleid der Mode um 1855; ob Bolsi jedoch in dem obligaten Korsett und einer Krinoline auftrat, halte ich für fraglich.
- 45 Der Degen wird während des Kampfes hinter der Muleta verdeckt gehalten und schließlich mit der freien Hand gezogen. Die Fotografie zeigt die *Torera* spiegelverkehrt, ohne Stier, Balustrade und Publikum vor einem neutralen Hintergrund; abgebildet in Cossío, Bd. I, S. 750.
- 46 Vgl. Davillier/Doré, a.a.O., Abb. S. 69.
- 47 Vgl. Cossío, Bd. I, S. 755.
- 48 Vgl. ebenda, S. 756ff.
- 49 Dies entspricht der gängigen Interpretation für das *Cross-Dressing* von Frauen, wodurch soziale und sexuelle Implikationen der *Travestie* kaschiert bzw. entschärft werden; vgl. Der Aufstieg des *Transvestiten*, die Geschichte vom Vorankommen, in: Majorie Garber: *Verhüllte Interessen*. Frankfurt a.M., S. 99-105.
- 50 Vgl. Emilio Martínez: „*presumo de mujer, torera y madrileña*“. Interview mit Cristina Sánchez. In: *El País*, 9.1.1994. – Die Ohren des getöteten Tieres gelten unter *StierkämpferInnen* als beliebte Trophäe.
- 51 Mlle. Victorine en costume d'espada“ 1862, Öl/LW., 165,5 x 127,6 cm, Metropolitan Museum of Art/New York; von genau demselben Motiv fertigte Manet im Anschluß ein Aquarell – jedoch spiegelverkehrt – sowie eine Druckgrafik (Radierung mit Aquatinta), vgl. Manet 1832-1883 [Kat.]. *Galerías nacionales du Grand Palais/Paris* u. Metropolitan Museum of Art/New York. Paris 1983, Kat.-Nr. 33-35.
- 52 Einer Röntgenuntersuchung zufolge hielt Manets *Torera* ursprünglich mit beiden Händen eine große *Capa*; die spätere Änderung mit dem Degen in der rechten, dem Tuch in der linken Hand sowie die Verwendung des Begriffes „*Espada*“ anstelle „*Matadors*“ deuten auf Kenntnis der „*Voyage en Espagne*“ (1843) von Théophile Gautier hin, vgl. Charles S. Moffett in: ebenda, S. 113.
- 53 „*Jeune femme couchée en costume espagnol*“ 1862, Öl/Lw., 94 x 113 cm, Yale Uni. Art Gallery/New Haven, Abb. in: ebenda, Kat.-Nr. 29.
- 54 Ebenda, S. 99-101.
- 55 Bereits im Venedig des 16. Jahrhunderts waren Kniebundhosen ein beliebtes Kleidungs-element bei *Kurtisanen*, vgl. Garber, a.a.O., S. 125f.; sowie Wilkens: a.a.O., S. 44f.
- 56 Vgl. Wilkens: a.a.O.
- 57 Noch zu prüfen wäre, ob Dorés *Torera*, (s. Anm. 43) zu diesem Zeitpunkt bereits erschienen und Manet bekannt war.
- 58 Paris 1914, Privatsmlg./New York, Abb. in Lafuente, a.a.O., Abb. Nr. 102.
- 59 Zuloaga, „*Torerillas in Turégano*“, Museo de San Telmo/San Sebastian; Solana, „*El Lechuga y su asistentes*“, 1915-32, Carnegie Institute/Pittsburgh.
- 60 Vgl. das Porträt „*Isidro Carmona, El Lechuga*“, ca. 1915-17, Fundación Hogar Cultural Costa Blanca/Argentinien sowie u.a. die Frauengruppen „*Mujeres de la vida*“ 1915-17, Museo de Bellas Artes/Bilbao; „*Las chicas de la Claudia*“ ca. 1929, Privatsmlg./Caracas, alle Öl/Lw. und abgebildet in: Luis Alonso Fernández: *José Solana: Estudio y catalogación de su obra*. Hrsg. vom Centro Cultural del Conde Duque. Madrid 1985.
- 61 Zu Picasso und dem Stierkampf vgl. *Toros y toreros*. [Kat.] Museo Picasso/Barcelona 1993, darin „*La mujer torera*“, mit weiteren Werkbeispielen, S. 158-166 sowie Victoria Combalía: *Toros y toreros: metáforas de la humanidad*, in: *El País*, 20.12.1993. – „*Corrida: muerte de la torera*“, 6.9.1933, „*Corrida: muerte del torero*“, 19.9.1933, beide Öl/Lw., 31 x 40cm, Musée Picasso/Paris; *Zervos*, VIII, 138 / MPP, Nr. 144 und 214.
- 62 *Corrida*, 1922, Öl/Blei./Lw., Musée Picasso/Paris, Nr. 77.