

Auch wenn die blonde spanische Schauspielerin Victoria Abril inzwischen in Hollywood Karriere macht und andererseits bekannt ist, daß Lola Montez gar keine Spanierin war, sind die Assoziationen, die sich heute, 150 Jahre nach der Veröffentlichung von Prosper Mérimées Novelle *Carmen*² bei dem Stichwort Spanierin einstellen, noch äußerst stereotyp. Wohl keine nationale Weiblichkeitsimagination hat eine derart weite und anhaltende Verbreitung erfahren, wie die der Spanierin. Die Frage nach der möglichen Ursache läßt schnell an Bizets Oper *Carmen* denken, die nach wie vor durch ihre mitreißende Musik ihr Publikum in den Bann zu schlagen versteht. Über die zeitlose Faszination für die Carmen-Figur, nachvollziehbar an den zahlreichen Adaptionen des Mériméeschen Stoffes, ist zuletzt besonders im Zusammenhang mit Antonio Sauras kongenialer filmischer Flamenco-Adaption von 1984 diskutiert worden.³ Neben dieser auf die Konstruktion der Geschlechterrollen konzentrierten Debatte sind jedoch noch etliche andere zu führen, um dem Stereotyp der Spanierin als historischem Phänomen gerecht zu werden. Eine genauere Analyse seiner Genese wird helfen, typische Strukturen und Mechanismen bei der Bildung nationaler Vorurteile zu erkennen und somit einen nützlichen Beitrag angesichts der wieder zunehmend nationalen und ethnischen Konflikte innerhalb eines nur vermeintlich schon vereinten Europas leisten. Sie kann aber auch zeigen, daß die nationale Konnotation des Spanierinnenbildes auf einer Verquickung der ethnischen mit der geschlechtlichen Differenz beruht.

Der Versuch, das kollektive Spanierinnen-Bild zu charakterisieren, zeigt, daß es keineswegs auf einem genau festgelegten Kanon beruht. Vielmehr bedient sich jede Neu-Imaginierung aus einem Requisitenfundus, dessen umfangreiches Sortiment seit den 1840er Jahren zusammengetragen und sukzessiv erweitert wurde. Dabei konzentrierte sich das Interesse am Sujet der Spanierin bis zu seiner *Internationalisierung* durch den bahnbrechenden Erfolg der Bizetschen Oper in den 1880er Jahren nahezu ausschließlich auf Frankreich. Dennoch stellt das hierbei entstandene Stereotyp entgegen landläufiger Meinungen kein allein französisches Produkt dar. Den in allen Stereotypen nachzuweisenden *cornel of truth* lieferten einerseits die auf französischen Bühnen erfolgreichen spanischen Tänzerinnen – Inspiration zahlreicher Maler und Schriftsteller. Eine andere Quelle bildete die aus Spanien stammende Kaiserin Eugenie, die infolge ihres Status im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stand und in extremer Weise mit den Vorurteilen gegenüber spanischen Frauen bedacht wurde, denen sie mit ihrem dunkelhaarigen, zierlichen Äußeren und mit ihrem angeblich impulsiven Temperament sowie ihren Vorlieben für den leidenschaftlichen spanischen Tanz und den *blutrünstigen* Stierkampf in phänotypischer und charakterlicher Hinsicht zu entsprechen schien.⁴ Genährt durch Spanienreisende, darunter Diplomaten und Militärangehörige, blieb das Interesse an diesem Sujet nicht auf französische Künstler beschränkt. So stellte beispielsweise der aus Barcelona stammende, in Paris tätige Lithograf Eusebi Planas i Franquesa 1853 im Zuge der bevorstehenden Hochzeit Kaiser Napoleons III. mit der spanischen Gräfin Eugenia de Montijo diese als eine selbstbewußte Reiterin vor felsiger Schlucht dar (Abb. 1). Ei-

1 Eusebi Planas, Porträt der Duquesa de Montijo, 1852, Lithografie, 37 x 48 cm, in: Salvador Bori: Padró, Planas, Pellicer. Tres maestros del lápiz de la Barcelona ochocentista. Barcelona 1945.



nerseits rekurrierte er damit zwar auf den standesgemäßen, seit Velázquez in Spanien gepflegten Bildtypus *HerrscherIn zu Pferde*, andererseits verwies er aber mit den Elementen andalusischer Tracht – dem flachen Männerhut und dem nur bis zur Taille reichenden Jäckchen – sowie der wilden Landschaft auf das Schmugglermilieu, das seit Mérimées *Carmen* zum geläufigen Assoziationsrepertoire für Spanierinnen gehörte. Bekannt ist, daß der spanische Künstler für diesen sehr kurzfristigen Auftrag eine fast fertige Lithografie mit einem Schmuggler überarbeitete. Obwohl ihn der Zeitdruck dazu bewogen haben mag, ein seinem Publikum bekanntes und wohl auch Erfolg versprechendes Sujet zu bemühen, beinhaltet bzw. verweist seine Graphik doch darüberhinaus auch auf den komplexeren Entstehungskontext der *Carmen*-Erzählung: Denn Eugenia de Montijo pflegte mit deren Verfasser, der sie als Kind in Französisch unterrichtete, eine Freundschaft. In ihrem Elternhaus war Mérimée zudem während seines Spanienaufenthaltes 1830 die angeblich authentische Geschichte der *Carmen* erzählt worden, die er später als Grundlage für seine Novelle benutzt hat.

Es soll hiermit nur kurz angedeutet werden, daß es sich bei der Herausbildung des Spanierinnen-Stereotyps um einen intermediären Prozeß handelt, in dem sich Aspekte aus Literatur, Bildender Kunst, Tanz sowie Musik mit Vorurteilen und dem Image realer Spanierinnen mischten; gleichzeitig stellt er aber auch einen interkulturellen Prozeß dar, in den Anregungen, Impulse und Interessen verschiedener Kulturen und Nationen Eingang fanden. Fragen wir nach Bildenden Künstlern, die das Spanierinnen-Stereotyp mitgeprägt und perpetuiert haben, so sind neben Manet⁵ vor allem der Amerikaner John Singer Sargent (1856-1925) und der Spanier Ignacio Zuloaga y Zabaleta (1870-1945) zu nennen. An einigen ihrer Werke möchte ich im folgenden die Funktion und Funktionsweise aufzeigen, die bildliche Darstellungen von Spanierinnen ausübten.

Zu den Aufsehen erregendsten Beiträgen im Pariser Salon 1882 zählte der aus den USA stammende Maler John Singer Sargent: Ein 2,5 x 3,5 m großes Gemälde, das sein Publikum unmittelbar, sozusagen in der ersten Stuhldreiecke, mit einer dramatischen, leidenschaftlichen Tanzdarbietung konfrontierte (Abb. 2). Wer sich in dieser Zeit auch nur ein bißchen für das aktuelle Musik- und Operngeschehen interessierte, dürfte sofort die andalusische Taverne der Lila Pastia im zweiten Opernakt von Bizets *Carmen* im Sinn gehabt haben. Die Uraufführung von Bizets Werk hatte 1875 in Paris für einen Skandal gesorgt – wegen des für eine opéra-comique unüblichen Mordes und der Personifizierung des Bösen in Gestalt der sexuelle Freiheit fordernden *gitana*.⁶ Danach war das Stück recht bald wieder vom Spielplan gestrichen worden und sorgte erst nach dem plötzlichen Tode Bizets 1876 im Ausland für großes Aufsehen. Infolgedessen war das im wesentlichen auf *Carmen* rekurrende Spanierinnen-Bild als Stereotyp über Frankreich hinaus affirmiert worden. Die Wirksamkeit der Operncharaktere beruhte neben der ungemein subversiv wirkenden Musik vor allem auf der antagonistischen Zuspitzung der ProtagonistInnen, insbesondere in der Hinzunahme von Carmens charakterlichem Widerpart, der treuen Micaela. Eine Kampagne bemühte sich daraufhin 1881 in Paris um die Wiederaufführung der Oper, was schließlich 1883 glückte und mit geradezu enthusiastischer Resonanz belohnt wurde. Die exotische Welt der andalusischen *gitanos/-as* war demnach ein beliebtes Thema, als Sargent sein Publikum mit einer ähnlich stimmungsvollen und in ihrer Eindringlichkeit sehr authentisch wirkenden Szenerie konfrontierte.

Dominiert wird *El jaleo* von einer lebensgroßen Tänzerin in exaltierter Körperhaltung. Blickfang ist ihr wirbelnden weißer Rock, der in der graubraunen Farbgebung des Bildes aufleuchtet. Die dezentrale Positionierung der Tänzerin mit der spannungsvollen, da nicht eindeutig als Vor- oder Rückwärtsbewegung zu deutenden Pose sowie das dramatische Licht- und Schattenspiel, das durch eine in Bodennähe, außerhalb des Vordergrundes befindliche Lichtquelle zu erklären ist, sind die künstlerischen Mittel, mit denen Sargent einen leidenschaftlichen, für die ZeitgenossInnen sicher auch lasziv wirkenden Tanz visualisierte. Die im Bildhintergrund vor einer Wand aufgereihten Personen, der schlichte Holzboden, die einfachen, auch heute



2 John Singer Sargent, *El jaleo*, danse de gitane, 1880-2, Öl auf Leinwand, 237 x 352 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

noch häufig in Spanien anzutreffenden Baststühle sowie zwei Gitarren an der Wand – möglicherweise in Abwandlung von Mérimées Feststellung, es gäbe in Spanien überall Mandolinen⁷, kennzeichnen das Ambiente als ein spanisches. Der spanisch lautende Titel *El jaleo* schuf – vermutlich selbst für Begriffsstutzige – Eindeutigkeit über die topografische Zuordnung des Geschehens, seine Bedeutung (*Radau*) ergab zudem für Sprachkundige eine zusätzliche verbale Charakterisierung der gemalten Darbietung. Der erläuternde Untertitel *Danse de gitane* verdeutlichte darüberhinaus, daß es sich hier um einen Tanz von *gitanos/-as*, spanischen ZigeunerInnen, handelte⁸ und untermauerte mit seinem ethnografischen Habitus den Authentizitätscharakter des Gemäldes.

Die inhaltliche wie malerische Gesamtdarstellung, vor allem letzteres wurde in den damaligen Salonkritiken diskutiert, lassen auf etliche detaillierte Spanienkenntnisse Sargents schließen. Wie sein von Velázquez begeisterter Lehrer Carolus Duran hatte auch er dessen Malerei im Prado – übrigens ein mythischer Ort für die KünstlerInnen des 19. Jahrhunderts – studiert. Doch mehr noch als die Malweise des Hofmalers Philipps IV. inspirierte ihn bei *El jaleo* die von Francisco Goya, insbesondere der *Pinturas Negras*, die er bei seinem Madridaufenthalt entdeckt hatte. Zudem studierte Sargent, der laut Zeitgenossen selbst ein ausgezeichneter Klavierspieler war, mit großem Interesse die Musikwelt der *gitanas/os*. Dieser schien dann auch während des zweiten Teils seiner Spanienreise (Madrid/Prado und Andalusien) 1879 seine besondere Aufmerksamkeit gegolten zu haben. Doch während seines Spanienaufenthaltes war Sargent nicht nur allorts ein versierter, neugieriger Zuhörer – der sich in seinen Briefen fachmännisch über unterwegs auf den Feldern gehörte, ihm unbekannt Akkordfolgen äußerte⁹ – er fertigte auch eine Reihe von Skizzen und Ölstudien. Die ihn so faszinierende musikalische und tänzerische Kultur der andalusischen *gitanas/os* in einem großen Salonbild zu thematisieren, dazu hatte ihn die 1880 errungene ehrenvolle Erwähnung für sein Gemälde *Fumée d'ambre gris*¹⁰ im Pariser Salon ermutigt, zeigte sie doch bereits die Empfänglichkeit für exotische Themen. Bei diesem Werk handelte es sich gewissermaßen um ein Reisesouvenir, denn die Vorstudien waren alle bereits im Laufe seines einmonatigen Marokkoaufenthaltes, den Sargent wie so viele seiner Zeitgenossen an den Besuch in Andalusien angeschlossen hatte, entstanden. Für *El jaleo* dagegen dienten ihm zwar seine in Spanien entstandenen Skizzen als Grundlage, tatsächlich handelt es sich aber um ein vollständig in Paris angefertigtes Studiobild, das er mit Hilfe französischer und der zu dieser Zeit häufigen italienischen Modelle entwickelt hatte.

Bemerkenswert für den Verlauf der Bildentstehung ist, daß die letztlich dominierende Tänzerin das Produkt einer Geschlechtsumwandlung darstellte. Unterwegs in Spanien skizzierte Sargent nämlich meist Solotänzer.¹¹ Eine ebenfalls schon in Spanien entstandene Ölskizze, d. h. die erste malerische Umsetzung des Tanzthemas, zeigt aber bereits tanzende Hetero-Paare¹², auf dessen männliche Parts er im Verlauf seiner weiteren Beschäftigung mit der Tanzthematik, die dann in Paris ab 1880 einsetzte, nach und nach verzichtete, bis er sich schließlich für die Komposition mit einer einzigen weiblichen Tänzerin entschied. Wie bei Planas, allerdings ohne einen entsprechenden Produktionszwang, ist demnach während des künstlerischen Umsetzungsprozesses eine Feminisierung des Sujets zu verzeichnen. Dieser Befund läßt fragen, welche Bedeutung der Andalusierin im Bild zuzumessen ist, wenn die dem Werk zugrunde liegende zeichnerisch festgehaltene Erfahrung scheinbar derart

beliebig umkehrbar ist und es zudem das einzige im Œuvre des Künstlers ist, das andalusische *gitanas* thematisiert.

»The only interest in the thing was the color« bekannte Sargent 1880 in einem Brief an eine Freundin bezüglich des Gemäldes *Fumée d'ambre gris*.¹³ Wenn ihm die geheimnisvolle, Priesterin-gleiche Gestalt dieses früheren Gemäldes lediglich als Farbvehikel diene, besteht zumindest ein gerechtfertigter Verdacht, daß die weibliche Hauptfigur von *El jaleo* ebenfalls ein kunstimmanentes Anliegen vermitteln soll. Immerhin war das spektakulärste Element des Gemäldes in den Augen damaliger Kunstkritiker die skizzenhafte Malweise, in der die Kleidung der Tänzerin – insbesondere ihr Rock – sowie Elemente des Hintergrundes gearbeitet waren, und die von vielen als nicht-akademische, unfertige und einem Salonbild nicht würdige Darstellungsweise kritisiert wurde.¹⁴ Im Gegensatz zu Manets Porträt der spanischen Tänzerin *Lola de Valence*¹⁵ stand für Sargent nicht die Agierende, sondern der Tanz selbst als Visualisierung der leidenschaftlichen Musik im Vordergrund. Er setzte sich damit als einer der ersten Künstler überhaupt mit der neuen, sich gerade emanzipierenden Gattung Flamencotanz¹⁶ auseinander und schuf hierzu eines der eindrucksvollsten Gemälde, das konsequenterweise immer wieder als Bilddokument für die Geschichte des Flamencos herbeigezogen wurde. Selbst das kürzlich in Madrid erschienene maßgebliche Nachschlagewerk zum Flamenco schmückt sich auf dem Titelblatt mit dieser Perspektive eines Ausländers.¹⁷

Abgesehen von der thematischen Intention war *El jaleo* ein wohlkalkuliertes Salon-Spektakel in Hinblick auf Sargents angehende Karriere als Porträtmaler der High-Society: es gelang dem jungen Künstler damit, sich von seinem Lehrer und dessen Velázquez-Fixiertheit zu emanzipieren und sich einem breiteren Publikum, einer potentiellen Klientel, ins Bewußtsein zu bringen. Sein Gemälde bediente das Bedürfnis, ein wenig an der faszinierend vitalen und offenbar nicht von bürgerlichen Konventionen beengten Lebenswelt der andalusischen *gitanos* zu partizipieren. In Hinblick auf die angestrebte Wirkung kam für Sargent dabei eine männliche Hauptfigur nicht in Frage, da sein zentrales Bildmoment, die Sinnlichkeit, bürgerlichen Vorstellungen zufolge weiblich konnotiert war. Weiblichkeit steht zudem als Sinnbild für das Irrationale, *das Andere* und vermag daher auch die ethnische Andersartigkeit, das Exotische der *gitanas/os* zu symbolisieren. Zusätzlich mystifizierend wirkt der zig-fach vergrößerte Schatten der weiblichen Hauptfigur. Auch für die Hintergrundfiguren rekurrierte Sargent auf geschlechtsspezifische Zuordnungen: wie die Solotänzerin verkörpern auch die beiden Frauen mit ihren geradezu ekstatischen Bewegungen veräußerlichte Emotionalität, während die Männer in voller Konzentration auf die musikalische Darbietung in – wenn auch nur mühsam gezügelter – Selbstbeherrschung erscheinen. Daß neben dem exotischen Thema auch die Anonymität der dargestellten Fremden eine Rolle für die positive Rezeption der künstlerischen Innovationen – unscharfe Konturen und Verzicht auf Details als Mittel der Bewegungsdarstellung – gespielt hatte, erfuhr Sargent zwei Jahre später, als sein gewagtes Porträt der dem Publikum bekannten *Madame X (Mme Gautreau)*¹⁸ im Salon auf heftige Ablehnung stieß.

Im Gegensatz zu Sargent stellen Spanierinnen und vor allem Andalusierinnen im Werk des baskischen Malers Ignacio Zuloaga y Zabaleta ein zentrales Motiv dar. Wie viele der spanischen Künstler war er in jungen Jahren (1890) nach Paris gekom-

men, wo er im folgenden mit seinen Gemälden spanischer Frauen, darunter Tänzerinnen und *gitanas* einen internationalen Erfolg begründen konnte.¹⁹ In dem 1902 entstandenen Gemälde *La bailarina, Carmen la Gitana* (Abb. 3) wird, wie in *El jaleo*, ein Gemisch aus Tanz- und Zigeunerambiente bemüht, doch im Vergleich mit geradezu umgekehrten Vorzeichen, denn die visuell umgesetzte Tanzbewegung bestimmt lediglich unterschwellig, durch die Komposition, die Dynamik des Bildes. In völligem Verzicht auf beruhigende Horizontalen wird der Blick im Zickzack geführt: von den im Gegenlicht schwarzen Lampenschirmen am Fußboden an den Volants entlang zum stark verschatteten Gesicht der Tänzerin hinauf. Der Phänotyp, die Kleidung und Accessoires – Elemente, die bei Sargent zugunsten des Atmosphärischen vernachlässigt werden, dienen dazu, die Dargestellte wenn zwar nicht zwingend als *gitana* so doch als Südspanierin auszuweisen: ein Volantrock, bei dem erst genaueres Hinsehen links die nach vorne schwingende Schleppe erkennen läßt, ein um den Körper geschlungenes Fransentuch, Kastagnetten, dunkles, mit einer seitlich eingesteckten Blüte geschmücktes Haar, Ohrringe sowie der ursprünglich aus Calaña in der Provinz Huelva stammende dunkle Hut, der hier die häufig für Spanierinnen reklamierte männliche Note liefert.²⁰ Im Gegensatz zu *El jaleo* wird der oder die BetrachterIn eindeutig mit einer Bühnensituation konfrontiert, wie die scheinwerferartige Beleuchtung sowie die gemalte Landschaftskulisse erkennen lassen, die



3 Ignacio Zuloaga, *La Bailarina, Carmen la Gitana*, Madrid 1902, Öl auf Leinwand, 181 x 100 cm, Buenos Aires, Museo de Bellas Artes (Schwarzweißaufnahme von 1912)

an die Stelle der sonst bei Zuloaga üblichen Landschaftshintergründe tritt. Das Interesse des Bildes gilt einer formatfüllenden, ebenfalls lebensgroßen Tänzerin, deren resolute Armhaltung an Planas Porträt der Eugenia de Montijo erinnert. Zuloaga gestattet dem Publikum nicht nur, die *bailarina* mit dem vielsagenden Namen aus allernächster Nähe zu beobachten, sondern konfrontiert die beiden in einem Moment gegenseitigen Wahrnehmens. Die selbstbewußt kokettierende Pose vor szenischen Hintergrund stellt dabei einen in seinen Bildern immer wiederkehrenden Spanierintertypus dar.

Von dem zeitgenössischen Publikum im Ausland wurde Zuloagas Malerei begeistert aufgenommen. Der russische Kunstsammler Ivan Schtschukin beispielsweise verkaufte um 1900 einen Großteil seiner französischen Impressionisten-Sammlung, um sie durch Gemälde des Basken zu ersetzen.²¹ Anlässlich der Internationalen Kunstausstellung in Düsseldorf 1904, wo ihm neben Menzel und Rodin als einzigem Künstler ein eigener Raum gewährt worden war, wurden seine Arbeiten, darunter auch *La bailarina, Carmen la gitana*, als »Schlager allerersten Ranges« bezeichnet.²² Sowohl seine kraftvolle Malweise als auch die scheinbar so vitalen Figuren wurden als Verkörperung des Dionysischen gesehen: Zuloaga »besitzt [damit] das, was uns heute, und gerade in Deutschland, in individualistischer Zeit wieder so beglückt ...« Denn »nur sinnlich und nicht geistig nehmen wir Deutsche ja auch den Spanier.«²³ Heute, da selbst in Madrid nur wenige Werke Zuloagas öffentlich präsentiert werden, ist der Enthusiasmus, mit dem das zeitgenössische Publikum wie auch ein Großteil der Kritiker auf Zuloagas Spanierinnendarstellungen reagierte, nur schwer nachvollziehbar. Über Zuloagas anlässlich der Wiedereröffnung des Musée Luxembourg im Frühjahr 1903 in Paris ausgestellten Werke hieß es beispielsweise in der Pariser Presse: »on ne parle que de lui.«²⁴ Auch Clara Rilke Westhoff und Rainer Maria Rilke gehörten zu seinen BewunderInnen, seit sie seine Werke 1900 im Kunstsalon Schulte zu Berlin kennengelernt hatten und besuchten in den Folgejahren eifrig jede größere Ausstellung von ihm.²⁵ Die für das damalige Empfinden vitale Wirkung von Zuloagas Gemälden läßt sich auch daran ersehen, daß für Rilkes Gedicht *Spanische Tänzerin*²⁶, das im April 1906 nach einer spanischen Fiesta im Pariser Atelier Zuloagas entstand, weniger das Erleben der echten, den Gästen dort gebotenen spanischen Tänze inspirierend war, als vielmehr das im Atelier zu bewundernde »goyeske« Gemälde *La bailarina, Carmen la gitana*.²⁷

Mit seiner Thematisierung volkstümlicher Typen stellte Zuloaga zur Jahrhundertwende keine Ausnahme dar. Rilkes Begeisterung für den Basken, die von der Rilke-Forschung weitestgehend ignoriert oder nur zu gern als peinliche Verirrung eines jungen Genies abgetan wird²⁸, erscheint weniger abwegig, führen wir uns seine gleichzeitige Bewunderung für die Worpsweder MalerInnen vor Augen.²⁹ Emile Bernard, Mitglied der Künstlergruppe um Gauguin, die ab 1886 nach Pont Aven und Le Pouldou an der Bretagne-Küste geflüchtet war, um neue künstlerische Anregungen aus dem Kontakt mit der Volkskultur zu suchen, lernte Zuloaga 1897 in Sevilla kennen. Die beiden bestärkten sich gegenseitig in ihrer Ansicht, daß die Kunst durch die Rückbesinnung auf jeweils eigene Traditionen zu erneuern sei. Zuloaga hatte sich zu diesem Zweck zwei Jahre zuvor in die Stadt am Guadalquivir, in der er seit seinem ersten Andalusienbesuch 1892 regelmäßig im Herbst zu längeren Arbeitsaufenthalten verweilte, zurückgezogen. Er wohnte dort in der Gemeinschaft von *gitanas/os*, um, wie er selbst es formulierte, ganz wie ein Zigeuner zu leben, das Pariser

Raffinement zu vergessen, aus sich selbst einen Spanier zu machen und Spanien auf spanische Weise zu malen.³⁰ Diese nationale Perspektive zeigt sich auch in seiner Sujetwahl, bei der er von nun an Frauenfiguren mit spanischer, d.h. vorwiegend andalusischer Ausstaffierung bevorzugt. Als er nach dreijähriger *Hispanisierungskur* Sevilla als Hauptwohnsitz aufgibt und sich wieder verstärkt in Paris aufhält, erntet er dort mit seinen neuen Bildern viel Beifall und beginnt, sogar die ausländischen Kundinnen *a la española* zu porträtieren. Nach Sevilla kehrt er zwar bis 1904 weiterhin regelmäßig zurück, doch nach und nach wird die Bedeutung dieser Stadt als Produktionsstätte von anderen spanischen Orten, etwa dem kastilischen Segovia oder Eibar im Baskenland, abgelöst. Dennoch ist die durch Andalusien geprägte Frauentypisierung für die folgenden Jahre weiterhin in seinem Werk sehr präsent. So entstand beispielsweise *La bailarina*, *Carmen la gitana* in seinem Madrider Atelier.³¹

Während sich Zuloagas nicht-spanische KünstlerkollegInnen ohne Vorbehalte der volkstümlichen-nationalen (Rück-)Orientierung widmen konnten, war dies für ihn mit Schwierigkeiten verbunden. Sein Land bildete, seit Spanien mit dem Aufstand vom 2. Mai 1808 gegen die napoleonischen Truppen in das europäische Bewußtsein zurückgekehrt war, ein begehrtes Ziel des sich etablierenden Bildungsbürgertums. Dessen Interesse beschränkte sich aber oft noch in romantischer Tradition neben einem Besuch im Prado auf das maurisch geprägte Andalusien, das die Erfahrung exotischer Kulturen verhiß. »L'afrique commence aux Pyrénées«, mit dieser Feststellung dürfte Alexandre Dumas die Einstellung der SpanientouristInnen des vergangenen Jahrhunderts auf den Punkt gebracht haben. Zuloagas Ansinnen, sich in Sevilla der ihm selbst fremden Kultur Andalusiens zu nähern, fand so einerseits einen bereits von Stereotypen und mythischen Vorstellungen okkupierten Raum vor und kollidierte zudem andererseits mit einer innerspanischen Diskussion um nationale Identität, die damals das beherrschende Thema unter den führenden Intellektuellen des Landes bildete. Seitens der spanischen Rezensenten erntete er den Vorwurf, die Vorstellungen romantischer Spanienreisender zu perpetuieren. Dabei standen nicht seine Figuren mit ihren typisierenden Attributen im Mittelpunkt der Kritik, die von unzähligen seiner Kollegen gleichermaßen bemüht wurden, sondern ihre Präsenz und Ausstrahlung, die sie gerade durch seine vitale Malweise erhielten und die sie als repräsentative oder sogar symbolische Wesen erscheinen ließen.³²

Besonders aktiv in der Identitäts-Debatte und bei der Diskussion der Frage nach Spaniens Verhältnis zu Europa³³ waren die Literaten der 98er Generation³⁴ – benannt nach dem Schicksalsjahr, in dem Spanien seine letzten Überseekolonien verloren hatte.³⁵ Mit ihnen verband Zuloaga das Interesse für die Geschichte und Geografie Spaniens, vor allem die Vorliebe für das kastilische Hochland, die sich ab 1906 auch in seinen Werken niederschlug. Bildnisse des kleinwüchsigen Weinschlauchherstellers *Gregorio en Sepúlveda* (1908)³⁶, d.h. vor allem männliche Figuren, wurden schließlich als Symbolfiguren für die desolote *Seele Spaniens* akzeptiert und konnten die innerspanische Kontroverse um seine Bilder beilegen. Seine in Andalusien gemalten oder von dort inspirierten Frauendarstellungen wurden in der Folge als Ergebnisse einer Phase des Suchens des noch jungen Künstlers gedeutet und kaum noch beachtet. Zu fragen bliebe, ob sie nicht gerade auch deshalb auf Ablehnung stießen, weil sie die künstlerische Suche nach nationaler Identität mit Vertreterinnen einer in Spanien nur geduldeten, in der Regel aber marginalisierten ethnischen Minderheit verknüpften. Denn im Gegensatz zu Sargent waren *gitanas* für Zuloaga keine exotischen Wesen,

sondern Frauen aus seinem Umfeld, die ihm als jungen mittellosen Künstler für wenig Geld oder vielleicht auch aus reiner Gefälligkeit Modell saßen. Ihre Bilder sind vor allem durch die fehlende Distanz und den meist direkt auf das Publikum gerichteten Blick charakterisiert. Die Femme fatales vor der Jahrhundertwende aber mehr noch die Spanierinnen Manets – die ihrerseits Goya rezipieren – standen für diesen Darstellungsmodus Patin. Daß ein direkter Blick bei Frauen immer auch als sexuelle Aufforderung mißverstanden wurde und wird, erklärt die häufig sexualisierte, ins Prostitutionsmilieu abgleitende Konnotation von Zuloagas Bildfiguren.³⁷ Doch nehmen wir Zuloaga mit seinem Wunsch, Spanien als Spanier zu malen, ernst, so ist dieser selbstbewußte Blickkontakt als inszenierte Selbstvergewisserung der Angeblickten wie des Malers aufzufassen. In seinen Tänzerinnendarstellungen kennzeichnet er nämlich sowohl durch das bewußte, inszenierte Posieren vor dem Publikum als auch durch die Sichtbarmachung des Theaterambientes das Spanienbild – das maßgeblich durch das Stereotyp der aufreizenden Tänzerin geprägt wurde – als ein irreales, das nur in der Künstlichkeit der Bühne und somit als Imagination existiert. Der direkte Blick, der einerseits eine Nähe und Vertrautheit und somit eine starke Präsenz der Figur hervorruft, dient somit umgekehrt, den Voyeurismus auf Abstand zu halten.

Zuloagas vorrangiges Rekurren auf weibliche Protagonistinnen wird jedoch einem ähnlichen Mechanismus gehorchen wie dem im Zusammenhang mit der Feminisierung des Bildkonzeptes von *El jaleo* bereits angesprochenen: als Verkörperung des (von der männlichen Künstlerpersönlichkeit differierenden) Anderen stellen sie Zuloagas Versuch dar, dem Defizit an nationalem Identitätsbewußtsein Gestalt zu geben, fungieren also abermals als Sinnbild des vom Betrachter Begehrten.

Auch wenn Sargents *El jaleo* auf präzisen landeskundlichen Beobachtungen basiert, weist sein Gemälde einige Indizien für den mitgedachten, großstädtischen Opernkontext auf: so die für die Intimität einer andalusischen Taverne oder eines Konzertcafes eher untypische Weiträumigkeit der Bühne³⁸, die Art der Beleuchtung sowie die gesteigerte Dramatik der Szene. Neben Bizets Oper sind Degas' zeitgleiche Ballettschilderungen als Anregung für die Wahl des Bühnenerignisses in Betracht zu ziehen. Obwohl Sargent eigentlich den Flamenco thematisiert oder aber gerade weil der Tänzerin lediglich die Funktion der Vermittlerin einer bestimmten Atmosphäre zukommt, wird hier unweigerlich das bereits existierende, *Carmen* entsprechende Stereotyp der unberechenbaren, da von Emotionalität gesteuerten *gitana*/Spanierin, der *man* am liebsten nur im Bild begegnet, affimiert. Zuloagas Bild stellt dagegen eine bewußte Einverleibung eines bestehenden Konzeptes dar, das durch die Präsentationsweise der Figur wie durch den bewußten Verzicht auf dramatisierenden Umräum weder die exotische noch die bedrohliche Konnotation der *Carmen* aufgreift. Dennoch waren diese so real wirkenden attraktiven Frauen nicht dazu geeignet, im Sinne Zuloagas allegorisch die historische Dimension der spanischen Krise zu spiegeln. Was der Katalane Eusebi Planas i Franquesa einst entwickeln half, hatte sich längst zu einer mythischen Vorstellung Spaniens verdichtet, die in ganz Europa als Stereotyp gehandelt wurde und die nun nicht mehr einfach durch neue Bildkonzepte ihrer Darstellungen zu dekonstruieren war.

Anmerkungen:

- 1 Der vorliegende Beitrag, der im Zusammenhang mit der Arbeit an meiner Dissertation über das Spanierinnenstereotyp spanischer Maler der Jahrhundertwende entstanden ist, stellt eine leicht veränderte Fassung eines Vortrages dar, den ich im Rahmen der 1. Sektion (Ethnozentrismus und Geschlechterdifferenz) der 6. Kunsthistorikerinnentagung im September 1995 in Trier gehalten habe.
- 2 Die Erzählung erschien erstmals 1845 in der *Revue de Deux Mondes* und 1846 ergänzt um das 3. Kapitel, den Epilog über die Zigeuner, zusammen mit zwei weiteren Novellen Mérimées. Im folgenden beziehe ich mich auf die deutsche Reclam-Ausgabe, Stuttgart 1993 (¹1963).
- 3 Siehe u.a. Christina von Braun: *Von Liebeskunst zur Kunst-Liebe. Don Juan und Carmen*. In: *Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte*. Frankfurt a.M. 1989, S.37-49.
- 4 Vgl. hierzu Manja Wilkens: »... er vergaß sich zuweilen soweit, mich ›die Spanierin‹, ›die Fremde‹ zu nennen!« Das Bild der spanischen Frau im Frankreich des Zweiten Kaiserreichs. Eine klischeegegeschichtliche Untersuchung. Frankfurt a.M. 1994. – Für eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Buch siehe meine Rezension in: *Tranvía. Revue der Iberischen Halbinsel* [Berlin] 37 (1995), S. 49f.
- 5 Vgl. hierzu die Ausführungen bei M. Wilkens (wie Anm. 4), S. 112-134.
- 6 Im folgenden wird für die spanischen ZigeunerInnen die Bezeichnung *gitanal-o* verwendet, da diese in ethnischer Hinsicht korrekter und zudem weniger pejorativ ist; vgl. zur Geschichte der *gitanas/-os*: Wolfgang Jütte: *Ethnische Minderheiten in Spanien: 500 Jahre Zigeuner in Spanien*. In: ders.: *Spanien: Bildung und Erziehung vor dem Hintergrund europäischer Integration und Migration*. Hrsg. v. Marianne Krüger-Otratz. Münster: Westfälische Wilhelms-Universität, 1992 (interkulturelle studien 18), S. 75-95.
- 7 Mérimée: *Carmen*, (wie Anm. 2), S. 10.
- 8 Der Jaleo stammt ursprünglich aus Jeréz. Laut Sargents Tagebuch soll dieser Tanz von Annie Dixwell in der calle Tetuán in Sevilla aufgeführt worden sein; María de los Santos García Felguera: *Como llegar al paraíso*. In: *Iconografía de Sevilla*. Sevilla 1993, S. 18-73, hier: 29.
- 9 Siehe Mary Crawford Volk: *Sargent, Spain, and El Jaleo*, in: *John Singer Sargent's El Jaleo* [Ausst.-Kat. National Gallery of Art] Washington 1992, S. 66.
- 10 *Fumée d'ambre gris*, 1980, Öl/Lw., 139,1 x 90,7 cm, siehe Abb. in: ebd.
- 11 Auf einigen Zeichnungen sind zwar auch Hetero-Paare zu sehen – vgl. z.B. die Katalog-Nummern 9 und 11 (Kat. wie Anm. 9) – für die Entwicklung des Tanzmotives im Gemälde spielen sie jedoch keine Rolle.
- 12 *Study for the Spanish Dance*, 1879/80, Öl/Lw., 48,6 x 38,7 cm, Privat-Slg., Abb. in: Kat. (wie Anm. 9).
- 13 Sargent in einem Brief an Vernon Lee vom 5.7.1880. Coll. of Richard Omoand, London, zitiert nach Volk (wie Anm. 9), S. 26.
- 14 Volk (wie Anm. 9), S. 54.
- 15 Édouard Manet, *Lola de Valence*, 1862, 123 x 92 cm, Musée d'Orsay, Paris.
- 16 Erstaunlicherweise gibt es zum Flamenco bislang äußerst wenig wissenschaftliche Publikationen und meines Wissens keine einzige, die ihn im Zusammenhang mit der Entwicklung des Solotanzes im 19. und der des Ausdrucksstanzes zu Beginn des 20. Jahrhunderts behandelt.
- 17 José Blas Vega/Manuel Rios Ruíz: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, 2 Bde., Madrid 1988.
- 18 *Madame X (Mme Gaureau)*, 1884, Öl/Lw., 209,6 x 109,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
- 19 Für *Bailarinas andaluzas* wurde Zuloaga 1904 auf der Biennale in Venedig mit einer Goldmedaille ausgezeichnet. Mit *La Brevale en »Carmen«* (210 x 220 cm), das Lafuente wie die ebenfalls präsentierten *Las brujas de San Milan* (1907) und *Gregorio el botero* (1906/7) zu Zuloagas Meisterwerken zählt, errang der Künstler in der Ausstellung des Salon de la Société Nationale in Paris außerordentliche Resonanz. Seine Virtuosität in der Pinselführung wurde in der französischen Presse für mindestens genauso herausragend wie die Sargents

- befunden; vgl. Enrique Lafuente Ferrari: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Barcelona, 3. erw. Aufl. 1990 (¹1950), S. 100f.
- 20 Volantrock und Fransentuch werden heutzutage in Spanien noch als *traje de gitana* (Zigeunerinnenkostüm) bezeichnet, das bevorzugt anlässlich der *Feria de abril*, dem Sevillaner Frühlings-Volksfest oder auch zum Karneval getragen wird. – Zum Attribut der Männlichkeit vgl. Manja Wilkens: 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.
- 21 Alexandra Demskaja/Natalja Cemjonova: Bei Schtschukin, in der Snaminka... Moskau 1993, S. 29. Ich danke Ada Raev für diesen Hinweis.
- 22 Dr. H. Board: Die Internationale Kunstausstellung zu Düsseldorf. In: Die Kunst für Alle, XIX (Sept.1904), Nr. 23 (1. Sept. 1904), S. 533-53, hier: S. 534.
- 23 Moeller von den Bruck: Bemerkungen über Zuloaga. In: Jugend 1 (1905), Nr. 9, S. 160.
- 24 In: *Vie Parisienne*, zitiert nach Jaime Ferreiro Alemparte: *España en Rilke*. Madrid 1966, S. 359.
- 25 Sie sahen seine Bilder anlässlich folgender Gelegenheiten: Internationale Kunstausst. in Dresden 1901; Eröffnung der Bremer Kunsthalle 1902, V. Biennale in Venedig, der Kunstausst. in München und Einzelausst. im Musée de Luxembourg in Paris, alle 1903; Int. Kunstausst. in Düsseldorf 1904. – Einzelheiten über die Beziehung zwischen Rilke und Zuloaga sind aus dem fragmentarisch erhaltenem Briefwechsel der beiden zwischen 1902-06 bekannt, erstmals in: Jean Gebser: *Rilke und Spanien*, Zürich: 1940; ins Spanische übersetzt und ausführlicher behandelt bei Jaime Ferreiro Alemparte: *España en Rilke*. Madrid 1966.
- 26 In: Rainer Maria Rilke. *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 1955, 351-2.
- 27 Siehe den Brief an Rilke-Westhoff vom 26.4.1906 in: Rilke: *Briefe aus den Jahren 1902-6*. Leipzig 1929, S. 317. Die dortige Formulierung »goyesk« führte in der deutschen Literatur zu dem Mißverständnis, es habe sich um ein Werk Goyas gehandelt (erst jüngst bei: Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1995, S. 282f.) von dem jedoch keine entsprechende Darstellung existiert. Die bei Dietgard Kramer-Lauff (*Tanz und Tänzerisches in Rilkes Lyrik*. München 1969, S. 77) angegebenen Ausstellungsdaten des Bildes sprechen eindeutig für Zuloagas *La bailarina*.
- 28 So wird zwar auf Rilkes Interesse für Rodin eingegangen, aber die gleichzeitige und ebenso heftige Verehrung für Zuloaga mit keiner Silbe erwähnt oder aber – völlig ahistorisch – von seinem späteren Vergessen auf eine entsprechend geringe Qualität seiner Werke geschlossen; weitere Details dieser merkwürdigen Rezeption in meinen Aufsatz: *Ignacio Zuloaga – Ein Maler als Vermittler im interkulturellen Austausch*. In: *Im Blick des Fremden. Kunst in Spanien*. Frankfurt a.M.: Vervuert (im Druck).
- 29 1903 erschien Rilkes Buch über die Worpweder Maler (Bielefeld/Leipzig); wieder veröffentlicht in: *Sämtliche Werke*, Bd 5. Hrsg. vom Rilke-Archiv. Frankfurt a.M. 1955ff.
- 30 In einem Brief an Maxime Dethomas schrieb er: »Moi, je tache de mabrutir le plus possible et oublier tous les raffinements Parisiens. La mienne [vie] est vraie gitane depuis mon départ de Paris. (...) je me fait Espagnol et je tache de peindre en Espanyol et l'Espagne (bien beau pay)«, zitiert nach Milhou, Mayi: *Zuloaga et la France*, (Diss. Bordeaux 1979) Loubes 1981, S. 112.
- 31 Der Hinweis auf die Madrider Provinienz findet sich im Werkverzeichnis (Nr. 143) von Lafuente (wie Anm. 19) und wird gestützt durch die weiteren, während dieser Periode dort entstandenen Gemälde mit *gitanas*; die Behauptung, das Bild stamme aus des letzten Arbeitsjahrs des Künstlers in Andalusien könne aber auch in Paris gefertigt sein (*Otros emigrantes. Pintura española del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires [Katalog]*, Madrid, Caja de Madrid, 1994, S. 154), erkennt wahrscheinlich die Einzelheiten von Zuloagas reger Reisetätigkeit sowie die Tatsache,

- daß er in jenen Jahren sowohl in Sevilla, in Segovia, Madrid sowie Paris vorübergehend Ateliers besaß.
- 32 Lafuente, (wie Anm. 19), S. 309ff. Die sogenannte *Zuloaga-Affäre* spaltete die damaligen Kritiker und selbst die Literaten der 98er Generation in zwei Lager. Ortega y Gasset bezeichnete es als typisch für die Diskussion über Zuloagas Bilder, daß es immer sogleich darum drehe, inwieweit das dargestellte Spanien mit dem wirklichen übereinstimme, vgl. Ortega y Gasset, José: *Una exposición Zuloaga?* in: *El Imparcial*, 4. Mai 1910, zitiert nach ebd., S. 316.
- 33 So wurde von einer Fraktion die »Europäisierung des Landes« gewünscht, von der anderen dagegen die »Hispanisierung Europas«.
- 34 Die Bezeichnung wurde 1913 erstmals von Azorín verwendet. Als geistiger Führer dieser Gruppe gilt Miguel de Unamuno, als weitere wichtige Vertreter dieses ausgesprochenen Männerkreises gelten neben Azorín und Unamuno Pío Baroja, Antonio Machado, Ramiro de Maetzu und Ramón Menéndez Pidal, der Begründer der modernen Hispanistik; vgl. Lope, Hans-Joachim: *Die Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: *Geschichte der spanischen Literatur*, hrsg. von Christoph Strosetzki. Tübingen 1991, S. 281-321.
- 35 Zum Anteil spanischer Maler an dieser Diskussion siehe Mercedes Valdivieso Rodrigo: *Die Generation von 98 und die spanische Malerei*. Köln/Wien 1988.
- 36 *Gregorio en Spúlveda*, 1908, Öl/Lw., 162 x 202 cm, Museo del Castillo, Pedraza, siehe Tafel 22 in Lafuente, (wie Anm. 19).
- 37 Vgl. z.B. die entsprechende Rezeption des Gemäldes *Bailarinas andaluzas* in: *Jugend* (1905), Nr. 9, S. 2.
- 38 Vgl. hierzu etwa die 1884 entstandene, womöglich sogar auf die Kenntnis von El jaleo zurückgehende Darstellung *Baile por bulerías* (Museo de Bellas Artes, Sevilla) des Spaniers José García Ramos (abgebildet in: *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918* [Ausst.-Kat. Palacio Velázquez, Madrid u.a.], 1993, S. 245.