

Das ‚andere‘ Europa - Die Konstruktion nationaler Identität im 19. Jahrhundert und der orientalisierte Körper der ‚Spanierin‘

Miriam Oesterreich

Abstract: Die Vorstellung der ‚maja‘, der jungen, sinnlichen spanischen Arbeiterfrau aus einfachen Verhältnissen, kursierte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Ideal erotisch-, anderer‘ Weiblichkeit in ganz Europa. In der Figur der ‚maja‘ verschmelzen dabei Vorstellungen traditionell iberischer Weiblichkeit, der ‚gitanas‘ und Flamenco-Tänzerinnen aus Andalusien sowie der ‚Orientalin‘ Nordafrikas. Der Süden Spaniens kann im Bild der Maja so die gesamte Nation vertreten; die ‚maja‘ avanciert zur nationalen Allegorie. Der Artikel behandelt das komplexe Wechselspiel von Adaption einer Außenperspektive auf die eigene Identität und Konstruktion von Nation über das allegorisierte Bild einer jungen Frau einerseits und die Mythisierung dieses Bildes in der Rezeption außerhalb Spaniens andererseits. Einzelne Elemente einer solchen feminisierten und sexualisierten Vorstellung der spanischen Nation werden differenziert betrachtet und deren Rezeptions-Kontexte analysiert und anhand von Gemälden, Fotografien und populären Bildern nachvollzogen.

Schlagworte: Malerei des 19. Jahrhunderts, nationale Identität, Orientalismus, Kostumbrismus, Spanienimagination, allegorischer Körper

Eine junge Frau tanzt Flamenco, den Körper kunstvoll gedreht, die Finger grazil in die Bewegung gestreckt (Abb. 1). Sie trägt einen voluminösen weißen Rock, dessen zahlreiche Lagen im Moment der Drehung mitschwingen und so einen kalkulierten Blick auf die Unterröcke freigeben. Die Arme sind unbedeckt und über den Schultern liegt ein mit bunten Blumen besticktes schwarzes Tuch aus feinem, fast durchsichtigem Stoff, mit langen Fransen versehen, die der Tänzerin auf der weiblich geformten Hüfte aufliegen. Den Kopf leicht aus der Bildfläche gedreht erscheint ihr Gesicht im Viertelportrait; der größte Teil liegt im Schatten, wird allerdings in der Bildkomposition spiegelbildlich ergänzt durch das dem Betrachter zugewandte Gesicht der zweiten, sitzenden Frau. Diese, in ein ähnliches Ensemble in Pastellfarben gekleidet, sieht den Betrachter direkt an, ihre tiefliegenden verschatteten Augen erscheinen forsch, auffordernd, ernst, vielleicht lasziv. Mit expressiver Geste fasst sie sich ans Kinn und hält mit der anderen Hand einen Fächer, *das* Accessoire der spanischen Frau im 19. Jahrhundert. Die Tänzerin hat ihr langes braunes Haar hochgesteckt und die Frisur mit großblühenden Blüten geschmückt; auch die zweite Frau trägt Blumen im Haar. Die Szene scheint sich, den feinen Stoffen und der kunstvollen Kleiderarrangements zum Trotz, in einem ärmlichen und bäuerlichen Rahmen abzuspielen. Weinfässer sind im Hintergrund gestapelt, ein Plakat verweist auf

Veranstaltungen in Sevilla, vor einer fleckigweißen Wand steht ein einfacher Hocker aus Holz und Stroh, und im Vordergrund liegen einige Orangenschalen und Schmutz auf dem Boden. Der Gitarrenspieler am rechten Rand nimmt, lauthals singend, eher eine Statistenrolle ein – es sind die Frauen, die das Bildgeschehen dominieren, vor allem die tanzende Frau.

Der sevillanische Maler José García Ramos, Schöpfer unzähliger folkloristischer Szenen wie der hier gezeigten, wurde an der *Escuela de Bellas Artes* in Sevilla ausgebildet, verbrachte aber ausgedehnte Studienaufenthalte in Rom und Paris, bevor er sich 1882 endgültig in seiner Heimatstadt niederließ. Mit seiner malerischen Mythisierung Spaniens war er sehr erfolgreich, er wurde zum Präsidenten der *Escuela Libre de Bellas Artes* gewählt und konkurrierte in den *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes* (vgl. Valdivieso 1986, 425-429). Der Einfluss Frankreichs auf seine Frauenporträts ist nicht zu übersehen, vor allem sein Zeitgenosse Auguste Renoir dürfte ihn in der Konzeption seiner weiblichen Körperlichkeit beeinflusst haben (Abb. 2). Dennoch überträgt García Ramos die Bildsprache dezidiert in einen spanischen Kontext, indem er fragmentarisch etablierte Verweise auf das ‚nationale Spanien‘ rezipiert – Verweise, die – zum größten Teil – am Körper von Frauen festgemacht werden. Das aus dem kolonialen Handel mit Manila stammende bestickte Schultertuch, das *mantón*, häufig aus Seide, war vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fester Bestandteil andalusischer Trachten. Lucy Lawton und Sylvia Ventosa beschreiben:

Since 1795, these shawls have been woven in China, commercialized in the Philippines, and, via Mexico, arrived in Seville, from where they were sent all over Europe. From 1870 to 1920, actresses and dancers appeared wrapped in shawls in the paintings of Ramón Casas, Henri Matisse, and Pablo Picasso. In the south of Spain, they are still worn in the twenty-first century on special occasions, during Semana Santa [...], and at the Seville Spring Fair. At the Corpus Christi Carnival, balconies are decorated with these shawls, since many families have kept those belonging to their grandmothers. The Manila shawl is also present in popular Mexican festival dress. (Lawton/Ventosa 2010, 264-278).

Der Fächer, ebenfalls aus dem asiatischen Kontext adaptiert, wurde geradezu fetischisiert in ganz Europa zum Signum ‚spanischer‘ Weiblichkeit. Auch die sich mit dem Körper drehenden viellagigen Röcke und die Blüten im Haar avancierten im Laufe des 19. Jahrhunderts zu untrüglichen Zeichen der stereotypen Vorstellung der ‚Spanierin‘ (vgl. Thiemann 1994, 53). Der freizügige und mit Ausgelassenheit und auch erotischer Wildheit konnotierte Flamenco gehörte zum Standardrepertoire der populären Spanien-Imagination.

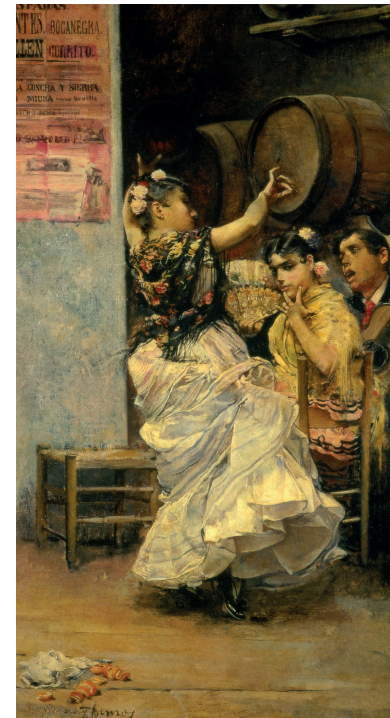


Abb. 1. José García Ramos, *Bulerías*, 1884, Öl auf Leinwand, 52 x 28 cm, Museo de Bellas Artes, Sevilla (Ausschnitt). Formanek, Verena und Peter Pakesch (Hrsg.). *Blicke auf Carmen*. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso. Ausst. Kat. Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Köln: Walther König, 2005, 267.

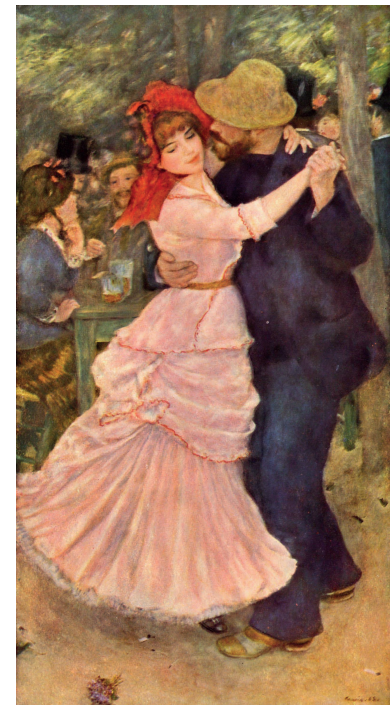


Abb. 2. Pierre-Auguste Renoir, *La Danse à Bougival*, 1883, Öl auf Leinwand, 181,9 x 98,1 cm, Museum of Fine Arts, Boston. <https://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-7b5573581095725354031cb-60bea2c4405e63577> (26.08.2020).

Im vorliegenden Beitrag sollen das ‚Spanierinnen‘-Bild des 19. Jahrhunderts, seine Genese aus Eigen- und Fremdzuschreibungen und seine Beziehung zur spanischen Nation analysiert werden. Dafür sollen insbesondere tatsächlich visuell zu erfassende Bilder spanischer und anderer Maler des 19. Jahrhunderts diskutiert und der weibliche Körper in seiner allegorischen Dimension problematisiert werden.

majas

Die im Bild García Ramos‘ zu sehenden Frauen setzen ein reales Vorbild des 18. Jahrhunderts künstlerisch um: das der *maja*. Die Bezeichnung *maja* etablierte sich seit den 1770er Jahren für Frauen aus niederen Gesellschaftsschichten, die nichtsdestoweniger sehr elegant und häufig auch sehr kostspielig gekleidet waren, eine bohème-hafte Koketterie pflegten und aufgrund ihres sozialen Standes auch in den Straßen sichtbar wurden (zur Figur der *maja* siehe Gállego 1997; Sibley/Worth 1994). Kimberly Randall bezeichnet sie aufgrund ihrer ausgewählten Inszenierungen als „female dandies“ (Randall 2005, 51). Obwohl es auch terminologisch ein männliches Pendant gab, die *majos*, ebenso folkloristisch-elegant gekleidete junge Männer, die ein müßiges Leben in der städtischen Öffentlichkeit vorführten, wurden doch die *majas* weit mehr zur Verkörperung eines idealisierten und romantisierten Spaniens. „*Majo und maja, die Repräsentanten der spanischen Volksgalanterie, wie sie sich wohl bei keinem anderen Volke finden*“, so wird die Figur 1836 im Damen-Conversations-Lexikon beschrieben, weiter heißt es, sie gehöre „*ausschließlich den untern Volksklassen in Spanien*“ an (o.A. 1836, 499-501), und Randall schlussfolgert die verallgemeinernde Ausweitung der *maja* als ‚typisch spanisches‘ Phänomen, das durch Blickregime der Aristokratie bestimmt sei: „*Enormously popular with Spanish aristocratic classes, maja fashion imitated and evolved from Andalusian styles of the 18th century and eventually came to symbolize the Spanish ‘look’*“ (Randall 2005, 51; s. a. Sibley/Worth 1994, 51). Das Gemälde von García Ramos steht exemplarisch für eine wahre Flut ähnlicher Frauenporträts, die die Figur der *maja* umsetzten in ein Klischee, eine Vorstellung und Konstruktion, deren Authentizität in ihrer medialen – nicht in der realen – Präsenz liegt. Im 19. Jahrhundert gewann die Figur der *maja* im In- und Ausland eine bis dahin unbekannte Berühmtheit und avancierte zum idealisierten Bild der ‚Spanierin‘ an sich.

Die textilen Arrangements der *majas* stellten eine eklektisch kombinierte und ‚übertriebene‘ Adaption traditioneller spanischer Tracht, wie sie im *Siglo de Oro*, dem 17. Jahrhundert, an den Adelshöfen ganz Europas getragen worden war, dar und wendete sich explizit und geradezu trotzig gegen die französische Mode, die im 18. Jahrhundert in adeligen Kreisen getragen wurde. Die Kleidung der *majas* beinhaltete in diesem Sinne schon in ihren Anfängen ein explizit national-spanisches Moment, das nicht nur aus modischen Gründen getragen wurde, sondern in der auch eine klassenspezifische und politische Provokation enthalten war. So kann die Entwicklung des *majismo* sicherlich auch als Folge des Unabhängigkeitskrieges auf der Iberischen Halbinsel gegen die französische Herrschaft gedeutet werden, der von 1807 bis 1814 dauerte und in dem Spanien sich schließlich gegen die Besetzung durch Napoleons Truppen durchsetzte (s. Lawton/Ventosa 2010; siehe auch Thiemann 2002, 71: „*Es verwundert nicht, dass in den folgenden Jahren die traditionelle spanische Kleidung im zunehmenden Maße auch der Oberschicht dazu diente, sich äußerlich von den afrancesados, den ParteigängerInnen Frankreichs, aber auch den italienischen und englischen Einflüssen auf das Königshaus abzusetzen und somit eventuell auch Missfallen oder gar Ablehnung gegenüber der bourbonischen Politik zum Ausdruck zu bringen*“). Dieser militärische Sieg mündete in die gesellschaftliche Konstruktion eines nationalen Stolzes, sichtbar gemacht an der Adaption als typisch deklariertes Folklore-Elemente zumeist der einfachen Bevölkerung. So wurden im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts der andalusische Flamenco ebenso wie der Stierkampf innerhalb Spaniens als nationale Symbole eingesetzt und künstlerische wie populärkulturelle Bilder unterstützten den Prozess der Homogenisierung des

Nationalen durch die ideelle Aufwertung bestimmter romantisierter Aspekte andalusischer Folklore (siehe Hobsbawm 1998; zu Folklore und Folkloristik als genuin moderne ‚Erfindungen‘ des 19. Jahrhunderts siehe Bendix/Hasan-Rokem 2012; Bendix 1997; Sims/Stephens 2005; Anttonen 2005; mit Eric Hobsbawm kann mit Blick auf den *majismo* von einer ‚erfundenen Tradition‘ gesprochen werden: Hobsbawm geht davon aus, dass „Traditionen“, die alt erscheinen oder vorgeben, alt zu sein, [...] sehr oft eine junge Vergangenheit [haben] und [...] manchmal erfunden [sind]“, Hobsbawm 1998, 97). Flamenco und Stierkampf bilden zwei Säulen der *moda andaluza*, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die Hauptstadt prägte (vgl. Thiemann 2002, 72; s. a. Altmann 2007, 39-70; Bottois 2017; Florencio 2017, 181-197; Molins 2008; Thiemann 2007, 89-104). Leicht abgewandelt und den Bedürfnissen arbeitender Frauen nicht-aristokratischer Kreise angepasst, adaptiert und national neu semantisiert spielte die Mode der *majas* eine nicht geringe Rolle innerhalb der Etablierung nationaler Identität, die auch in der Lage sein sollte, die sehr differenten Regionen Spaniens als Nation zu homogenisieren (s. a. Kaiser 2012, 52).

Das 19. Jahrhundert war in Spanien aber auch das Jahrhundert radikaler gesellschaftlicher Umbrüche. So konnte die Aufwertung des Ländlichen und Folkloristischen im Bild der *maja* auch als romantisiertes Gegenbild zu Industrialisierung und Urbanisierung vor allem in den Metropolen Madrid und Barcelona eingesetzt werden. Für ganz Europa ist das 19. Jahrhundert dasjenige, das die Folklore erfand (Anttonen 2005; Brüggemann/Riehle 1986; Hobsbawm 1998), die Tradition festschreiben und damit frei verfügbar machen sollte und so dem ‚kinematischen‘ Zeitalter der Veränderungen und der beschleunigten Moderne ein harmonisches Bild – oft im Körper einer Frau – entgegen setzen sollte („Another dimension of national representation is internal to the nation: its frequently nostalgic relationship to rural, peasant, ethnic attire. The dress historian Lou Taylor (2004) argues that rural peasant attire was never static but rather constantly shifting, although it became represented in modern Europe as ‘fixed’ dress. In the context of nationalist turmoil in Europe (especially Central, Eastern and Southern Europe), in the period between 1850 and 1914, museums collected such attire as a “precious carrier of local, regional and created ‘national’ identities”, according to Taylor (2004, 201). Some of the heightened interest in rural attire could be attributed to cultural anxieties regarding a loss of authenticity in the context of industrialization and urbanization.“ (Kaiser 2012, 53) Michel Baudson hat die ‚Kinematisierung des Blicks‘ als einen Paradigmenwechsel im Diskurs der Wahrnehmung beschrieben: Baudson 1985). Gerade die modernen Spektakel der Weltausstellungen im 19. Jahrhundert sind paradigmatisch, wurden hier der Präsentation besonderer technischer und industrieller Errungenschaften oftmals folkloristische Arrangements kontrastiert (s. hierzu Wyss 2010, 205-222; Storm 2010), die in der Lage waren, dem Fortschritt eine unveränderliche Größe entgegenzusetzen und so Stabilität und Sicherheit zu suggerieren, sowie der männlich konnotierten Technik und Ingenieurwissenschaft ein ‚weibliches‘ Pendant zu geben, das Harmonie herzustellen in der Lage war (s. Paulitz 2012). Die Inszenierungen von Tradition und Moderne schlossen sich so keineswegs aus, sondern bedingten und ergänzten sich häufig gerade (s. Anttonen 2005). In der ‚Performance‘ konnten so die paradoxalen Differenzen zwischen Fortschritts- und Technikglauben und rückwärtsgerichteter Folklore aufgehoben werden. Auf der Pariser Weltausstellung von 1900 wurde beispielsweise „Spanien zur Zeit der Mauren“ als Erlebnisrundgang *en miniature* re-inszeniert. Die Wohnhöhlen der ‚gitanes‘, der ‚Zigeuner‘ bildeten dabei eine besondere



Abb. 3. *L'Andalousie au temps des Maures. Les Gitanes*, Postkarte: *El Sacromonte*, Weltausstellung in Paris, 1900. <http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/2245/img-5.jpg> (26.08.2020).

Attraktion – und wie auf der Postkarte zu sehen ist (Abb. 3) kamen Männer in diesen folkloristischen Inszenierungen nur am Rande vor – die Nation präsentierte sich anhand von schönen, jungen Frauenkörpern (vgl. Kaiser 2012, 57). Die Region Andalusien ist auch auf der Weltausstellung anscheinend in der Lage die gesamte Nation zu vertreten, auch wenn die realen *majas* tatsächlich gerade ein Phänomen der Großstadt Madrid waren (s. Frost 2008).

Majas entwickelten sich zu einem beliebten Sujet spanischer wie außer-spanischer Maler und Fotografen. Um die Erkennbarkeit zu gewährleisten, wurden ihnen neben dem ‚feurigen‘ Blick, schwarzen Haaren und eines oftmals etwas kantigen Gesichts Attribute beigegeben, die ebenso sehr für ihren ausgewählten Geschmack stehen konnten wie sie Konnotationen von sexueller Freizügigkeit und auch erotischem Eigensinn trugen.

Goyas berühmte *majas* sind sehr frühe Umsetzungen des Themas, aber schon hier ist der Aspekt der Zuschreibung von sexueller Freizügigkeit *par excellence* umgesetzt (*La maja vestida*, 1800-1808; *La maja desnuda*, vor 1800. Museo del Prado, Madrid vgl. Nagel 2011; Yasujiro 2011; Tomlinson 2002). Die ‚Spanierinnen‘ galten so als *femmes fatales*: als erotisch anziehende, freizügige Frauen, die aber bürgerlichen Männern – die sich soeben als fundamentale Kategorie der ‚modernen‘ Nation, als Bürger, citoyens, etablierten –, eben durch diese sexuelle Selbstbestimmtheit gefährlich werden konnten, weil sie bürgerliche Männlichkeit infrage stellten (vgl. Bronfen 2005, 90f.; einen Überblick über die künstlerische Imaginierung der spanischen Frau im *fin-de-siècle* bietet Fernández 2006). So ist im Bild der verführerischen ‚spanischen‘ Frau immer auch eine männlich konnotierte Komponente enthalten; das kann der fordernde, direkte Blick zum Betrachter sein, das kann die aktive und energische Körperspannung sein, das kann aber auch schlicht ein modisches Merkmal wie die Melone, also der Hut des englischen Gentlemans sein (vgl. hierzu Thiemann 1996, 42; Wilkens 1992, 43-45), den zum Beispiel die eingangs gezeigte Tänzerin García Ramos‘ trägt. Dies ist insofern in Spanien von besonderer Bedeutung weil das Bild der ‚Spanierin‘ als *femme fatale* als Gratwanderung zwischen Eigendefinition, Selbst-Exotisierung und Fremdzuschreibung vor allem im späten 19. Jahrhundert zu verstehen ist: „*Gender images constituted a suggestive channel for reflecting the national identity crisis that Spain [...] experienced at the end of the 19th century*“, so Immaculada Blasco Herranz (2017, 106), und weiter: „*Defeat in the Spanish-American War (1898) [als Spanien seine letzten Kolonien verlor] translated into concern for a ‘weak’ and ‘effeminate’ nation, which in the political language of the time indicated physical and moral debilitation. An image emerged of a Spain that had lost the virility associated with its former experience as an empire. Similarly, frustration regarding national weakness was explained as a deterioration of masculinity*“ (Blasco Herranz 2017, 106; zur Semantisierung des (englischen) Kolonialismus als männlich siehe Tosh 1998, hier 194-195: „*Man kann den dominierenden Code von Mannhaftigkeit in den 1890er Jahren, mit all seiner Ablehnung von Emotionalität und seiner Intoleranz gegenüber androgynen Formen und der Homosexualität, als ein Nebenprodukt eines gestiegenen imperialen Bewusstseins interpretieren – besonders hinsichtlich der imperialen Grenze und den männlichen Qualitäten, die dort gefordert waren*“). Diese Verlusterfahrung war zwar 1898 besonders stark, aber doch kein neues Phänomen, und es ist zumindest bemerkenswert, dass das männliche Don-Juan-Ideal spanischer Männlichkeit auf sexuell freizügig imaginierte, selbstbestimmte, starke Frauen übertragen wurde; quasi als Feindbild nationaler Männlichkeit innerhalb der eigenen Nation – und gebändigt im Stereotyp.

Als Fremdzuschreibung kann das Bild der ‚spanischen‘ *femme fatale* aber auch im Kontext der *leyenda negra* gelesen werden. Mit dem Begriff der ‚Schwarzen Legende‘ wird das weit verbreitete antspanische Geschichtsbild bezeichnet, das Spanien als rückständig, religiös fanatisch, brutal und unzivilisiert charakterisiert. So konstruierten romantische Reiseschriftsteller im 19. Jahrhundert ein Bild Spaniens, das auf ein mythisiertes Andalusien reduziert ist. Prosper Mérimée, George Sand, Théophile Gautier u.a. gaben der Legende in ihren Werken neues Leben, indem sie Spanien als ‚Orient‘ der westlichen Welt konzipierten und die ‚Spanierin‘ als attraktive, zu domestizierende



Abb. 4. José Jiménez Aranda, *Un lance en la plaza de toros*, 1870, Öl auf Leinwand, 51 x 46 cm, Málaga, Museo Carmen Thyssen. Bottois, Ozvan. *Tauromachie. De l'arène à la toile*. Vanves: Hazan, 2017, 35.

nen des ‚einfachen Volkes‘ populär gemacht, aufgewertet und in den Dienst nationaler Symbolik gestellt (vgl. Barrientos/Ferrer 1998). Darüber hinaus war die Tracht der *majas* auch Bestandteil der Mode in aristokratischen Kreisen, „auf den Kostümbällen in den ‚Kleidern des Volks‘, oft eben als *maja* verkleidet zu erscheinen“ (Thiemann 1994, 56; Lawton/Ventosa 2010). Auch der Besuch des Stierkampfes diente als Möglichkeit, sich als *maja* freizügiger als es als Aristokratin oder angesehene Bürgerin normalerweise adäquat war, zu kostümieren (vgl. Thiemann 1994, 60f.). So tragen die Damen in José Jiménez Arandas *Un lance en la plaza de toros* (Abb. 4) die Tracht der *majas*, die Herren sind jedoch recht wenig exzentrisch und eher französisch in zweiteilige dunkle Anzüge gekleidet und tragen Zylinder oder höchstens Strohhut als Reminiszenz an das Freizeitvergnügen.

Explizit aus der andalusischen Kultur ist die Vorstellung der ‚gitana‘ in das Bild der *maja* eingeflossen. Die sogenannten gitanos führten im 19. Jahrhundert ein Leben am Rande der Gesellschaft und konnten nichtsdestotrotz Teil des homogenisierenden Diskurses um das kulturelle Erbe der Nation werden. Innerhalb der oben beschriebenen Kostümierungsmode nahmen Roma-Frauen so eine ambivalente Rolle ein: „For the Spanish citizens, she was the absolute Other of the middle-class woman. For the foreign/European eye she was the perfect feminine personification of the Spanish nation“ (Alba Pagán/Vasileva Ivanova 2020). Die *Gitana florista* (Abb. 5) von Ignacio Zuloaga ist eine solche ‚romanisierte‘ *maja*-Darstellung, inspiriert von Zuloagas Sevilla-Besuchen zum Ende des 19. Jahrhunderts. Auch sie vereint die stereotypen Verweise auf ‚spanische‘ Weiblichkeit durch ihr forsches Lächeln, die Blumen im Haar und das bestickte *mantón*-Seidentuch. Darüberhinaus kursierten ab den 1880er Jahren Werbepostkarten und Plakate für die *cafés cantantes*, Nachtlokale, in denen getrunken und gleichzeitig das musikalische Flamenco-Spektakel genossen werden konnte. Die *cafés cantantes* erlangten einen Ruf beständiger Entgleisungen, doch ist es gleichzeitig dieser Ruf, der ihre große Faszination ausmachte und auch diese Form folkloristischer andalusischer Vergnügungen weit über Andalusiens Grenzen hinaus berühmt machte und vor allem in Madrid etablierte (vgl. zu den *cafés cantantes* Knipp 2006).

‚Fremde‘ und vor allem als ‚gitana‘, als ‚Zigeunerin‘ erfanden. Die paradoxe affirmative Aufwertung sowohl von Weiblichkeit als auch einer sozial und ethnisch marginalisierten Gruppe im ‚Spanierinnen‘-Diskurs ist so gleichzeitig eine Strategie der Selbstexotisierung wie der Zuschreibung von außen, die durchaus auch von einem neuen ‚touristischen Blick‘ (vgl. Urry 1991) auf das Land zeugt. Spanien erscheint so als das ‚Andere‘ Europas (vgl. Weich 1991, 129-153), und dieses ‚Andere‘ wird sichtbar am Bild der national konzipierten Frau.

Wenn die regionale Herkunft der *maja* nicht weiter präzisiert wird, und die tatsächlichen *majas* vor allem ein Phänomen der Hauptstadt Madrid waren, so inkorporierte die mediale Figur der *maja* im Laufe des 19. Jahrhunderts mehrere populäre Imaginationen regionaler Folklore aus dem Süden Spaniens, besonders aus Andalusien und ‚nationalisierte‘ diese.

Andalusien war auch modisch en vogue und in der literarischen und malerischen Gattung des *costumbrismo andaluz* werden folkloristische Szenen

Mode Espagnole

Obwohl die Figur der *maja* also innerhalb Spaniens geradezu als Personifikation der Nation eingesetzt werden konnte und sich dezidiert gegen französische Lebensart positionierte und Künstler wie García Ramos und solche des breit rezipierten *costumbrismo* an der Kanonisierung ‚spanischer‘ Sujets explizit beteiligt sein wollten, so entstand das idealisierte Bild der ‚Spanierin‘ nichtsdestoweniger in reziprokem Austausch von Eigen- und Fremdzuschreibungen, letztere gerade und vor allem aus der Pariser Künstlerszene, die der spanischen Unabhängigkeit zum Trotz Ziel künstlerischer Ausbildung und internationaler Vernetzung für zahllose spanische Künstler im gesamten 19. und frühen 20. Jahrhundert war (s.a. Lobstein 2005, 167-191).

Raimundo de Madrazo verbrachte den Großteil seines Lebens in Paris und erschuf von dort aus ikonische Spanierinnen-Poträts. Besonders auffällig an seinen Frauen-Bildnissen ist, dass diese zwar vorgeblich spanische ‚Typen‘ darstellen und in costumbristischer Manier folkloristische Sujets aufrufen, jedoch den Frauentyp stark dem französischen Geschmack anpassen. Sein bevorzugtes Modell Aline Masson ähnelt eher Renoirs Portraits als den markanten Gesichtszügen, die z. B. Zuloaga seinen Modellen gab. Doch auch letzterer arbeitete sehr viel von Paris aus und scheint besonders mit seinen ‚typisch‘ spanischen Portraits dort Erfolg gehabt zu haben.

Es waren also insbesondere romantische Reiseschriftsteller, Künstler- und Nostalgie-Reisende, die dieses Bild verbreiteten in der orientalisierten Beschreibung spanischer Frauen und damit die Vorstellung von Spanien als des ‚anderen‘ Europas festigten (vgl. Thiemann 1994, 56). Margit Kern hat die Konstruktionen des Ländlichen im Spanienbild des 19. Jahrhunderts aufgezeigt und dargelegt, wie durch die Betonung des Ländlichen ein archaisiertes Bild Spaniens entstand, das – mythisiert, statisch und weiblich – „als Gegenbild zu den zivilisatorischen Verwerfungen“ (Kern 2008, 11) in anderen Regionen Europas (vgl. Kern 2008, 14), insbesondere der einem rasanten Prozess von Modernisierung und Verstädterung unterworfenen Metropole Paris, entworfen wurde. Mit Verweis auf Johannes Fabian verbindet sie die Praktiken der Mythisierung Spaniens als des ‚anderen Europas‘ mit denen des ‚Othering‘ orientalisierter Imaginationen Nordafrikas (vgl. Kern 2008, 14). In Folge dieser Parallelisierung des ‚Orients‘ mit ‚Spanien‘ im Rekurs auf andalusische Traditionen wird das imaginierte ‚kulturelle Erbe‘ von Al-Andalus, das sich eben in Andalusien – und verallgemeinernd in ganz Spanien – ungebrochen erhalten habe, zum Mythos.

Das Frauenbild des künstlerischen Orientalismus deckt sich dabei insofern mit der Imagination der ‚Spanierin‘ als auch hier eigentlich einander ausschließende Kategorien von absoluter Unsichtbarkeit des weiblichen Körpers in der Gesellschaft und exzentrischer sexueller Freizügigkeit miteinander in Einklang gebracht werden. Die Faszination für die am ganzen Körper verschleierte und so den Blicken der Öffentlichkeit entzogenen ‚muslimischen Frau‘ und deren Kontrastbild in der ostentativ ausgestellten Sexualität ‚orientalischer‘ Frauen hat Malek Alloula beschrieben. Schleier,

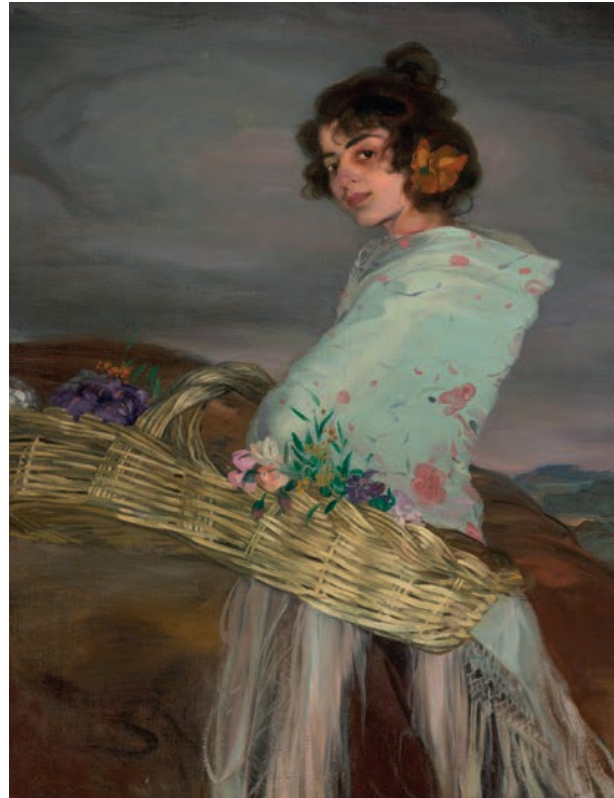


Abb. 5. Ignacio Zuloaga, *Gitana florista*, 1902, Öl auf Leinwand, 116,8 x 90,1 cm, Privatbesitz. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/19th-century-european-art-n09342/lot.19.html> (26.08.2020).

Gitterstäbe und Rauchen gelten ihm in seiner Analyse kolonialer Postkarten aus Algerien um 1900 als ultimative Zeichen für Genuss, Lust, Exzess und männliches heterosexuelles Begehren (vgl. Alloula 1987, 74-78), als Versatzstücke zur Illusion einer orientalischen Essenz, „*the sublimation of the aromatic soul of the Orient*“ (Alloula 1987, 74). Ähnlich kann die *Leyenda Negra*, die Vorstellung des ‚dunklen‘, inquisitorischen, mittelalterlichen Spaniens mit seinen schwarz verschleierten Frauen, die das Haus höchstens zum Kirchgang verlassen, widerspruchsfrei koexistieren mit der Vorstellung der *maja* als orientalisierte und laizierte Variante der frommen Katholikin. Ignacio Zuloaga zeigt beispielsweise gänzlich schwarz gekleidete und mit der *mantilla* sowohl als katholisch als auch als ‚spanisch‘ gekennzeichnete Frauen, die nichtsdestoweniger kokett lächeln, wobei sie aber als *Cousinen*, also weibliche Verwandte betitelt werden (siehe Ignacio Zuloaga, *Porträts. Mein Onkel und meine beiden Cousinen*, 1898/99, Öl auf Leinwand, 209,5 x 167,5 cm, Musée d’Orsay, Paris). Der gleiche Maler imaginiert aber auch Aktdarstellungen wie *Desnudo al clavel* oder ihre sinnlichen Reize präsentierende Damen wie *Bailarina*, die im Sujet stark an die Akte des Orientalismus angelehnt sind (Ignacio Zuloaga, *Desnudo del clavel*, 1915 (in Paris), Öl auf Leinwand, 131 x 184 cm, Museo Reina Sofia, Madrid; Ignacio Zuloaga, *Bailarina*, 1912 (in Paris), Öl auf Leinwand, 196 x 117 cm, Museo de Bellas Artes Sevilla).

Auch folkloristische Szenen, die die Vorstellung der im Haus eingesperrten Frau repetieren, sind verbreitet und spielen oft mit Harems-Assoziationen, so beispielsweise García Ramos’ Darstellung der *Spanischen Liebschaft* (Abb. 6). Die rauchende Frau ist in beiden Vorstellungswelten enthalten, Fabrés imaginiert eine aufreizende *Schöne Sultantin*, Édouard Manet stattet seine *Zigeunerin* mit einer Zigarette aus (Antoni Fabrés, *Die schöne Sultantin*, Öl auf Leinwand, 76 x 44 cm, Musée National d’Art de Catalogne, Barcelona; Édouard Manet, *Zigeunerin mit Zigarette*, um 1862, Öl auf Leinwand, 92 x 73,5 cm, Princeton University Art Museum). Manet ist sicherlich der bekannteste unter den Spanien-begeisterten französischen Malern, doch es gab viele, die die französische „mode espagnole“, die „Españolada“ in Bilder erotischer junger Frauen umsetzten. Charles Porion, Alfred Dehodencq, der in Paris lebende US-Amerikaner John Singer Sargent, und viele andere kultivierten die Begeisterung für die ‚Spanierin‘ im Bild, und Postkarten und andere populäre Bilder taten ihr übriges (zum romantischen Spanienbild in Frankreich vgl. Lasheras Peña/Sazatornil Ruiz 2005; Hoffmann 1961).

In der Folge entwickelte sich der Bildtypus des hispanisierenden Porträts oder des Porträts als *maja*, das besonders in Frankreich ein beliebtes Mittel darstellte, die aristokratische Dame gleichsam um eine attributiv zugegebene Charakterisierung als verführerisch und erotisch bereichert zu repräsentieren. Henri Regnault portraitierte beispielsweise die *Comtesse de Barck, habillée en Espagnole* und stattete den Hintergrund zusätzlich mit Verweisen auf weibliche Sexualität aus, indem er tropische Papageien und ungezügelte Vegetation als Tapetenmotiv in die Komposition aufnahm



Abb. 6. José García Ramos, *Cortejo español*, 1885, Öl auf Leinwand, 54,3 x 33,5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Formanek, Verena und Peter Pakesch (Hrsg.). *Blicke auf Carmen. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso. Ausst. Kat. Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Köln: Walther König, 2005, 264.*

(Henri Regnault, *La Comtesse de Barck, habillée en Espagnole*, 1869, Öl auf Leinwand, 60 x 44 cm, Musée d'Orsay, Paris. Siehe Thiemann 2002, 73f.; sowie zur exotistischen Bildtapete Eck/Schönhaagen 2014).

Edgar Wind theoretisiert solche allegorisierten Portraits für das 18. Jahrhundert. Anhand von Reynolds Gemälde *Three Ladies adorning a Term of Hymen* (1773), das die drei adeligen Schwestern Montgomery in der ikonografischen Tradition der drei Grazien zeigt, schreibt er, die Betrachter seien dazu eingeladen, eine Personifikation zu akzeptieren, jedoch aufgefordert, Vergleiche zu unterlassen. Somit sollen die Schwestern Montgomery in ihrem Portrait „*nicht entweder als Ladies oder als Grazien verstanden werden [...], sondern die Ladies als Grazien*“ (Wind 1986, 44; s. a. Pointon 1994, 116). Was er als „zusammengesetzte Portraits“ beschreibt (Wind 1986, 26), kann so auch auf die Damen *habillée en Espagnole* angewendet werden. So gedeutet wäre die Comtesse de Barck als ikonisches Zeichen zu sehen, das nicht in seine Konstituenten aufgespalten werden kann, sondern in der eben das Anlegen der Spanierinnen-Verweise als Attribut gelesen werden kann (vgl. hierzu Pointon 1994, 116).

Ihren Höhepunkt fand die Imagination der jungen spanischen Arbeiterfrau aus einfachen Verhältnissen und mit erotischer Ausstrahlung in der gefeierten Figur der Carmen in Bizets Oper, deren beehrte Protagonistin als Arbeiterin in der sevillanischen Tabakfabrik beschrieben wird. Realer Hintergrund mag dabei sein, dass die sevillanische Tabakfabrik, um wettbewerbsfähig zu bleiben, 1812 die gesamte Belegschaft von ca. siebenhundert Männern durch weibliche Arbeiterinnen ersetzte, woraufhin ein Besuch der Tabakfabrik schnell zum obligatorischen Ziel romantischer Reisender avancierte. Ein Großteil der Arbeiterinnen waren Roma-Frauen, da diese nicht die gleichen Vorbehalte gegenüber weiblicher Lohnarbeit hatten wie bürgerlich-katholisch geprägte Bevölkerungsschichten (Thieman 1994, 57). Die Oper nach einer Novelle Prosper Merimées wurde 1875 in Paris uraufgeführt und löste eine enthusiastische Spanienbegeisterung aus, die am Körper der erotisierten andalusischen Arbeiterfrau festgemacht und zahllos kopiert und adaptiert wurde.

Aya Crebas und Dick Pels argumentieren, dass die Inszenierung der Carmen als ‚Zigeunerin‘ in Bizets Oper ein Identifikationspotenzial für die Pariser Bohème darstellte, die für sich selbst gerade jene Tugenden der sozialen Vagabondage beanspruchte, die den spanischen, wiewohl am Rande der Gesellschaft lebenden, Sinti und Roma zugeschrieben wurden. Das Wort *Bohémien* leitet sich sogar aus einer Bezeichnung für Sinti und Roma – derer, die aus Böhmen stammen – ab: „*moreover, it [der Begriff Bohémien] can be and was generalized to refer to the new social phenomenon of the institutionalized margin, the subculture of (aspirant) intellectuals, artists, politicians, and their respective mistresses such as began to take shape in the bourgeois society-in-becoming of nineteenth-century France. These divergent senses are metaphorically fused in the novella and the opera, in such a way that exotic gypsydom also comes to represent the much more familiar vagabondage of the modern urban Bohème and the new lifestyles being invented within it*“ (Crébas/Pels 1991, 356). Dabei ist natürlich bemerkenswert, dass die Zuschreibung von Sexualität, die frei sei von sozialen Zwängen, innerhalb der tatsächlichen Roma und Sinti in Spanien kaum jemals existiert haben mag; im Gegenteil, die Pariser Bohème projizierte ihren eigenen Lebensstil dabei vielmehr auf eine ‚fremde‘ soziale Gruppe (vgl. Crébas/Pels 1991, 358).

Nationale Allegorien

Spätestens mit der Popularität von *Carmen* verwandelte sich das Bild der ‚Spanierin‘ in einen Mythos, eine Projektionsfläche, die vielfach be- und wieder überschrieben werden konnte, die vielfältig einsetzbar war und als nationale Ikone allegorisiert wurde. (Es soll an dieser Stelle nicht ausgeklammert werden, dass es nur wenig später auch innerhalb Spaniens eine künstlerische Tendenz gab, eben das nationale Stereotyp bildnerisch zu kritisieren; so deuten beispielsweise die katalanischen Maler

Isidre Nonell oder Hermen Anglada Calarasa in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts die ‚Gitana‘ als Elendsfigur und üben deutliche Sozialkritik, siehe hierzu und zu zeitgenössischen Strategien der Selbst-Repräsentation von Roma-Frauen in Spanien: Alba Pagán/Vasileva Ivanova 2020. Die Autorinnen führen aber auch aus, dass die Veränderung des Klischees keineswegs dessen Dekonstruktion bedeutete, sondern dieses in allenfalls veränderter Form weiterbestand, „*a symbol of the rebellious search of the artist of the pictorial avant-gardes of the early twentieth century*“).

Bildliche Allegorien sind Darstellungen von Körpern, die auf einen abstrakten Begriff verweisen und eben diesen bedeuten. Ethymologisch stammt das Wort *Allegorie* von griech. ἄλλος = anders und ἀγορεύειν = reden, woraus schon in der Antike ἀλληγορεύειν = bildlich reden und ἀλληγορία gebildet wurde (vgl. Held 1937, Sp. 346; Carsten-Peter Warncke hat diese Herleitung als „die zweite Sprache der Bilder“ neu beschrieben: Warncke 2005). Der Körper bildet quasi das Gefäß für die Zurschauung eigentlich sich der Darstellbarkeit entziehender Abstrakta. Die Personifikation bringt so über einen (zumeist weiblichen, zumeist wenig bekleideten) menschlichen Körper und ihm zugeordnete Attribute Inhalte zum Ausdruck, die mit diesem Körper – zumindest der Definition nach – nichts zu tun haben. „*In the simplest terms, allegory says one thing and means another*“ konstatiert Angus Fletcher (1964, 2); die Form enthält also selbst keine Verweisfunktion, die kodifizierte Bildtradition ist es, die alleinig Bedeutung herstellen kann. Über kodifizierte Verweisungssysteme ist das Bild eines Körpers an bestimmte Bedeutungen gebunden, die selbst keine materielle Form besitzen. So können die Körper der Personifikationen Abstrakta wie Freiheit, Gerechtigkeit oder Neid bedeuten, aber auch Tag oder Nacht, verschiedene Jahreszeiten, Planeten oder eben Nationen.

Seit dem frühen Barock und über Jahrhunderte hinweg war die Allegorie gängiges und breiten Kreisen verständliches Darstellungsmittel, das über die zumeist weibliche, menschliche Form abstrakte Inhalte zu verbildlichen in der Lage war; die Barockzeit gilt als Blütezeit der Allegorie in den bildenden Künsten (an anderer Stelle nehme ich eine kritische Analyse der Allegorizität bildlich zur Anschauung kommender weiblicher Körper im 19. Jahrhundert vor, siehe Oesterreich 2018).

Der Historiker Ernst Kantorowicz konstatierte schon 1957 in seinem Werk *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton 1957, dt.: *Die zwei Körper des Königs*) die abendländische Vorstellung eines natürlichen und also auch sterblichen Körpers des Königs und unterscheidet diese von dem übernatürlichen, unsterblichen, repräsentativen oder politischen Körper des Königs. Ein berühmtes Beispiel für die Visualisierung des von Kantorowicz als *body politic* bezeichneten, die Nation symbolisierenden Körpers ist eine barocke Illustration zu Thomas Hobbes' *Leviathan*, in dem dieser den absolutistischen Herrscher in exemplum beschreibt. Das Frontispiz des Buches zeigt einen männlichen Herrscherkopf, thronend über einem Körper, der aus den Bewohnern des beherrschten Gebietes gebildet ist (vgl. Olwig 2002, 87ff.). Der Körper des absolutistischen Herrschers leitet über in die Landschaft und bringt so Natur, Territorium und politische Macht zusammen. Er hält Schwert und Hirtenstab, die Zeichen für weltliche und geistliche Macht, in den Händen. Aus dieser Unterscheidung von *body politic* und *body natural* heraus entwirft Kantorowicz die Entstehungsgeschichte des modernen Staates, der nämlich gerade zwischen der öffentlichen Funktion und der Person, die diese ausübt, unterscheidet.

Es soll hier aber argumentiert werden, dass diese Unterscheidung so präzise gar nicht getroffen werden kann, da nur selten zwischen dem individuellen Körper des Souveräns oder der Repräsentantin der Macht und deren symbolischen Erscheinungsformen unterschieden werden kann – werden beide Ausdrucksformen doch in der gleichen Form des bekleideten menschlichen Körpers sichtbar. „*These two Bodies are incorporated in one Person*“, „*the Body politic includes the [king's] Body natural*“, wie auch Kantorowicz an anderer Stelle postuliert (Kantorowicz 1957, 9).

Es kann allerdings durchaus konstatiert werden, dass sich mit der Entwicklung von absolutistisch beherrschten Reichen zu demokratisch regierten Nationalstaaten analog die Repräsentation des Körpers der Nation von einer Visualisierung am männlichen Körper hin zur Sichtbarmachung in

weiblicher Gestalt verschob.

Der ‚moderne‘ Nationalstaat zeichnet sich nun aber gerade durch die Herausbildung des Volkes als Souverän des Staates, das lediglich Repräsentanten und Repräsentantinnen wählt, aus. Die Französische Revolution von 1789 leitet politisch die europäische Entwicklung zu ‚modernen‘ Nationalstaaten ein; die Romantik mit ihrer Suche nach nationalen Identitäten und Ursprüngen begleitet den Prozess kulturphilosophisch und künstlerisch.

Auch die Darstellung der Herrschaft in weiblicher Gestalt hat eine lange Tradition. Die Hispania als ‚Mutter der Nation‘ teilte mit anderen Nationalallegorien die Eigenschaft sich gerade nicht auf ein historisches Vorbild einer Herrscherin oder Kriegerin zu beziehen, sondern gerade mittels ihres weiblichen Körpers die nötige verallgemeinernde Verweiskraft herzustellen. Der weibliche Körper als abstrakter Körper war in der Lage über historische Persönlichkeiten hinaus auf die ‚ganze Nation‘ zu verweisen. Im Gegenteil: das bürgerliche Frauenideal um 1800 sah ja gerade keine kriegerischen oder politisch aktiven Frauengestalten vor – der Körper der Frau war also fähig eben das zu verkörpern, wovon er realiter sozial ausgeschlossen war (s. Schade/Wagner/Weigel 1994; Wagner 1989; Wenk 1986, 7-14; Wenk 1987, 217-238; Wenk 1996). So dekorierte die 100-Peseten-Münze der antikisch gekleidete Körper der Hispania, ausgestreckt zwischen den Pyrenäen im Norden des Landes und Gibraltar im Süden, und eine Skulptur Hispanias krönt die Fassadengestaltung der Nationalbibliothek in Madrid.

In der Visualisierung der Figur der ‚Spanierin‘ im 19. Jahrhundert verändert sich jedoch etwas: wiewohl immer noch in der Lage die Nation zu repräsentieren, wird das allegorische Körperbild nun ausgestattet mit körperlichen Merkmalen und Attributen, die ethnografisch angenommene Charakteristika der Bewohnerinnen dieser Nation visuell zum Ausdruck bringen. Im Bild ist dies eine Entwicklung, die der Popularisierung und Institutionalisierung der Ethnografie als wissenschaftliche Disziplin vorgreift und eher auf die vor-ethnografische Typen-Beschreibung rekurriert. Ulrich Tragatschnig nennt solche uneindeutigen, unkonventionellen Allegorien „*indexikalisch operierende Allegorien*“ (Tragatschnig 2004, 129; vgl. ebd. 126-134) und meint damit eben allegorische Körperbilder, die trotz ihrer verweisenden Funktion die Trennung von Form und Inhalt verwischen und stattdessen „*indexikalische Spuren*“, Ähnlichkeitsbezüge zwischen Bild und imaginiertem Urbild, in die Körper selbst inkorporieren – wie in diesem Fall die Bilder einer spezifischen Spanierin mit Kleidung, Ausdruck, Bewegung, Umfeld etc., die dennoch pars pro toto alle Spanierinnen und schließlich ganz Spanien mit ihrem Körper repräsentieren kann.

Selbst wenn die Bilder als naturalistische Porträts jeweils eines individuellen Modells entstanden sein mögen, so stellen die hier gezeigten Gemälde doch keine Individualporträts einzelner Vertreterinnen von Bevölkerungsgruppen, in dem Fall den andalusischen Roma und Sinti dar, sondern ganz im Gegenteil Typen, die dem Konzept der Personifikation verpflichtet sind. Dieser vereinheitlichte Körper ist – gerade aufgrund seiner ‚abweichenden‘ Darstellung in geschlechtlicher, sozialer und ethnischer Hinsicht – ‚besitzbar‘: sowohl für spanische bürgerliche Männer als auch für ausländische Künstler, Reisende, Opern-Begeisterte oder Politiker. Selbst- und Fremdzuschreibungen verschmelzen in nationalen Klischees, sichtbar gemacht durch und projiziert auf den spanischen Frauenkörper.

Das fragmentarisch klischeehafte Formenrepertoire der ‚Spanierin‘ wird im Laufe des 19. Jahrhunderts und seiner Nutzung in vielfältigen Kontexten und Medien frei verfügbar zur attributiven Ausgestaltung von Sujets, die mit den Konnotationen der ‚Erotik der einfachen Leute‘ ausgestattet werden sollten – durchaus als Verkleidung oder Maske, die angelegt werden konnte, um einen Aspekt der Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, der normalerweise weder standesgemäß noch tugendsam gewesen wäre und nur in diesem Kontext des Anlegens einer ‚spanischen Weiblichkeit‘ als Verkleidung gesellschaftlich geduldet werden konnte. In der Figur der ‚Spanierin‘ verschmelzen dabei Vorstellungen der ‚gitanas‘ und Flamenco-Tänzerinnen aus Andalusien, traditionell iberischer Weiblichkeit, sowie der ‚Orientalin‘ Nordafrikas. Der Süden Spaniens kann im Bild der *maja* so die gesamte Nation vertreten – die *maja* avanciert zur nationalen Allegorie.

Literatur

- Alba Pagán, Ester und Aneta Vasileva Ivanova, *Gitanas without a Tambourine. Notes on the Historical Representation and Personal Self-representation of the Spanish Romani Women*, *European Journal of Women's Studies* 27, 2 (2020), 145-165, <https://doi.org/10.1177/1350506819898739>.
- Alloula, Malek. *The Colonial Harem. Images of Subconscious Eroticism*. Manchester: Manchester University Press, 1987.
- Altmann, Werner. „Mehr als nur Folklore! Zur Sozial- und Kulturgeschichte des Stierkampfes“. *Por España y el mundo hispánico. Festschrift für Walter L. Bernecker*. Hrsg. ders. Berlin: Walter Frey, 2007, 39-70.
- Anttonen, Pertti. *Tradition through Modernity. Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*. Helsinki: Finish Literature Society, 2005.
- Barrientos, Joaquín Álvarez und Alberto Romero Ferrer (Hrsg.). *Costumbrismo andaluz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- Baudson, Michel (Hrsg.). *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Ausst. Kat. Kunsthalle Mannheim/Museum Moderner Kunst Wien 1985. Weinheim: Acta Humaniora, 1985.
- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studie*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1997.
- Bendix, Regina und Galit Hasan-Rokem. *A Companion to Folklore*. Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2012.
- Blasco Herranz, Immaculada. „Gender and the Spanish Nation“. *Metaphors of Spain. Representations of Spanish National Identity in the Twentieth Century*. Hrsg. Javier Moreno-Luzón und Xosé M. Núñez Seixas. New York/Oxford: Barghahn, 2017, 105-121.
- Bottois, Ozvan. *Tauromachie. De l'arène à la toile*. Vanves: Hazan, 2017.
- Bronfen, Elisabeth. „Das extreme Opfer“. *Blicke auf Carmen. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso*. Ausst. Kat. Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Hrsg. Verena Formanek und Peter Pakesch. Köln: Walther König, 2005, 86-114.
- Brüggemann, Beate und Rainer Riehle. *Das Dorf. Über die Modernisierung einer Idylle*. Frankfurt a.M./New York: Campus, 1986.
- Crébas, Aya und Dick Pels. „Carmen – or the Invention of a New Feminine Myth“. *The Body. Social Process and Cultural Theory*. Hrsg. Mike Featherstone, Mike Hepworth und Bryan S. Turner. London/Newbury Park/New Delhi: SAGE, 1991, 339-370.
- Eck, Katharina und Astrid Silvia Schönhagen (Hrsg.). *Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800*. Reihe: wohnen +/- ausstellen, 8 Bde., Bd. 2. Bielefeld: transcript, 2014.
- Fernández, María López. *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2006.

- Fletcher, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1964.
- Florencio, Rafael Núñez. „Bullfights as a National Festivity“. *Metaphors of Spain. Representations of Spanish National Identity in the Twentieth Century*. Hrsg. Javier Moreno-Luzón und Xosé M. Núñez Seixas. New York/Oxford: Berghahn, 2017, 181-197.
- Frost, Daniel. *Cultivating Madrid. Public space and middle-class culture in the Spanish capital, 1833-1890*. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2008.
- Gállego, Julián. „La figura de la maja desde Goya hasta Zuloaga“. Departamento de Historia del Arte ‚Diego Velázquez‘, Centro de Estudios Históricos, CSIC. VIII Jornadas de Arte, *La Mujer en el Arte Español*, Madrid 1997, 325-339.
- Held, Julius. „Allegorie“. *Reallexikon Deutscher Kunstgeschichte*. Bd. 1. Hrsg. Otto Schmidt. München: Metzler 1937, 346-366.
- Hobsbawm, Eric. „Das Erfinden von Traditionen“. *Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*. Hrsg. Christoph Conrad und Martina Kessel. Stuttgart: Reclam, 1998, 97-120.
- Hoffmann, Léon-François. *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. Paris/Princeton, New Jersey: Princeton University/Presses Universitaires de France, 1961.
- Kaiser, Susan B. *Fashion and Cultural Studies*. London u. a.: Berg, 2012.
- Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957.
- Kern, Margit. „Konstruktionen des Ländlichen im Spanienbild der Fotobücher“. *España a través de la cámara. Das Spanienbild im Fotobuch*. Hrsg. dies. Leipzig: Plöttner, 2008, 11-22.
- Knipp, Kersten. „Moral der Nacht. Die cafés cantantes“. *Flamenco*. Hrsg. ders. Frankfurt a.M.: Suhr-kamp, 2006, 57-86.
- Lawton, Lucy und Silvia Ventosa. „Spain“. *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion. West Europe*. Hrsg. Lise Skov. Oxford: Berg, 2010, 264–278. 20. November 2018 <http://dx.doi.org/10.2752/BEWDF/EDch8045>.
- Lobstein, Dominique. „Ein spanischer Traum. Die Spanien-Abbildungen in den Pariser Salons, 1845-1865“. *Blicke auf Carmen. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso*. Ausst. Kat. Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Hrsg. Verena Formanek und Peter Pakesch. Köln: Walther König, 2005, 167-191.
- Molins, Patricia (Hrsg.). *La noche Española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1965-1936*, Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid 2007-2008/Petit Palais Paris 2008, Madrid: Ivorypress, 2008.
- Nagel, Ivan. *Der Künstler als Kuppler. Goyas Nackte und Bekleidete Maja*. Berlin: Carl Hanser, 2011.
- O.A. „Majo und Maja“. *Damen-Conversations-Lexikon*. Bd. 6. Hrsg. v. Karl Herloßsohn. Leipzig, 1836, 499-501.
- Oesterreich, Miriam. *Bilder konsumieren. Inszenierungen ‚exotischer‘ Körper in der Bildreklame*. München: Wilhelm Fink, 2018.
- Olwig, Kenneth. *Landscape, Nature, and the Body Politic. From Britain's Renaissance to America's New World*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.

- Paulitz, Tanja. *Mann und Maschine. Eine genealogische Wissenssoziologie des Ingenieurs und der modernen Technikwissenschaften, 1850-1930*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Peña, Ana Belén Lasheras und Luis Sazatornil Ruiz. „París y la española“, *Mélanges de la Casa de Velázquez* 35. 2 (2005). 28. Juli 2020 <http://journals.openedition.org/mcv/2245>.
- Pointon, Marcia. „Portrait und Allegorie – Reynolds’ ‘Three Ladies adorning a Term of Hymen‘“. *Allegorien und Geschlechterdifferenz*. Hrsg. Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1994, 113-126.
- Randall, Kimberly. „The Traveler’s Eye. Chinas Poblanas and European-Inspired Costume in Post-colonial Mexico“. *The Latin American Fashion Reader*. Hrsg. Regina A. Root. Oxford: Berg Publishers, 2005, 44-65.
- Sibley, Lucy R. und Susannah Worth. „Maja Dress and the Andalusian Image of Spain“. *Clothing and Textiles Research Journal* 12. 4 (1994): 51-60.
- Sims, Martha und Martine Stephens. *Living Folklore. Introduction to the Study of People and their Traditions*. Logan, Utah: Utah State University Press, 2005.
- Storm, Eric. *The Culture of Regionalism. Art, Architecture and International Exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2010.
- Taylor, Lou. *Establishing Dress History*. Manchester: Manchester Univ Press, 2004.
- Thiemann, Birgit. „Carmen in der Malerei von Sargent und Zuloaga. Funktionalisierte Weiblichkeits-Imaginationen und Spanienmythos“. *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft* 24. 3 (1996): 37-48.
- Thiemann, Birgit. „Carmen, Stierkampf und Flamenco. Spanienklischees des 19. Jahrhunderts?“. *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*. Hrsg. Karin Hellwig. Frankfurt a.M.: Vervuert, 2007, 89-104.
- Thiemann, Birgit. „Die Spanierin. Nationaltracht als Form weiblicher Mythisierung und deren Überschreitung im Cross-Dressing der Torera“. *Frauen Kunst Wissenschaft* 17 (Mai 1994): 53–71.
- Thiemann, Birgit. „Spanische Kleidung im 18. und 19. Jahrhundert. Goya und darüber hinaus“. *Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Ausst. Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Hrsg. Siegfried Müller und Michael Reinbold. Oldenburg: Florian Isensee, 2002, 69-76.
- Tomlinson, Janis (Hrsg.). *Goya. Images of Women*, New Haven u. a.: Yale University Press, 2002.
- Tosh, John. „Was soll die Geschichtswissenschaft mit Männlichkeit anfangen? Betrachtungen zum 19. Jahrhundert in Großbritannien“. *Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*. Hrsg. Christoph Conrad und Martina Kessel. Stuttgart: Reclam, 1998, 160-206.
- Tragatschnig, Ulrich. *Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900*. Bonn: Reimer, 2004.
- Urry, John. *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London u. a.: SAGE, 1991.
- Valdivieso, Enrique. *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 1986.
- Wagner, Monika. *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*. Tübingen: Wasmuth, 1989.

- Warncke, Carsten-Peter. *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*. Köln: Deubner, 2005.
- Weich, Horst. „Der fremde Blick auf ein fernes Land“. *Passauer Mittelmeerstudien* 3 (1991). Hrsg. Hermann H. Wetzel. Passau: Arbeitskreis zur Erforschung der Mittelmeerländer, 1991, 129-153.
- Wenk, Silke. „Der weibliche Akt als Allegorie des Sozialstaates“. *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Hrsg. Zita Breu u.a. Berlin: Reimer, 1987, 217-238.
- Wenk, Silke. *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1996.
- Wenk, Silke. „Warum ist die (Kriegs-)Kunst weiblich? Frauenbilder in der Plastik auf öffentlichen Plätzen in Berlin“. *Kunst und Unterricht* 101 (1986): 7-14.
- Wind, Edgar. *Hume and the Heroic Portrait: Studies in 18th Century Imagery*. Hrsg. Jaynie Anderson. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Wilkens, Manja. „Goyas ‚Majas‘ und die ‚femme moderne‘. Zur Rezeptionsgeschichte von Goyas ‚nackter‘ und ‚bekleideter Maja‘ in der französischen Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts“. *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung* 4 (1992): 24-54.
- Wyss, Beat. *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*. Berlin: Insel, 2010.
- Yasujiro, Otaka. „The Majas by Goya. From ‘Naked’ to ‘Clothed’. Between Venus and Nude“. *Goya. Luces y sombras. Obras maestras del Museo del Prado*, Ausst. Kat. The National Museum of Western Art Tokio 2011-2012. Hrsg. Hiroya Murakami. Tokyo: The Yomiuri Shimbun, 2011, 324-333.

Dr. Miriam Oesterreich

Worlding Public Cultures

Heidelberg Centre for Transcultural Studies/HCTS

Universität Heidelberg, Deutschland

miriam.oesterreich@hcts.uni-heidelberg.de