

GUNZELIN SCHMID NOERR/ANNELINDE EGGERT
Die Herausforderung der Corrida.
Vom latenten Sinn eines profanen Rituals

I. Der Tod und die alte Dame

Als Ernest Hemingway vor mehr als fünfzig Jahren seinen berühmten Essay »Tod am Nachmittag« schrieb, erfand er eine Figur, die als Verkörperung des für ihn idealen Lesers den Charme und die Beredsamkeit des Autors erst ganz zur Geltung bringt, indem sie seiner Rede einen beharrlich anspornenden Widerstand entgegensezt. Der Autor fragt in die Runde seiner möglichen Leser:

»Sie sind beim Stierkampf gewesen. Wie war es? Es war widerlich. Ich konnte es kaum aushalten. Gut, wir werden Sie in Ehren entlassen, aber Ihnen nicht Ihr Geld zurückzahlen. Wie hat es Ihnen gefallen? Es war furchtbar. Was meinen Sie mit furchtbar? Einfach furchtbar. Es war furchtbar, greulich, schauderhaft. Gut. Auch Sie werden in Ehren entlassen. Wie fanden Sie es? Mich hat es einfach tödlich gelangweilt. Na schön. Machen Sie, daß Sie rauskommen! Hat denn der Stierkampf keinem gefallen? Hat der Stierkampf keinem auch nur ein bißchen gefallen? Keine Antwort. Hat es Ihnen gefallen, mein Herr? Nein, gar nicht. Hat es Ihnen gefallen, Madame? Ganz und gar nicht. Eine alte Dame im Hintergrund: Was sagt er? Was fragt der junge Mann? Einer in der Nähe: Er fragt, ob der Stierkampf jemandem gefallen hat. Alte Dame: Ach, ich dachte, er fragt, ob einer von uns gerne Stierkämpfer werden möchte.

Hat Ihnen der Stierkampf gefallen, Madame?

Alte Dame: Mir gefiel er sehr gut.

Was gefiel Ihnen daran?

Alte Dame: Mir gefiel, wie die Stiere die Pferde aufschlitzten.

Wieso gefiel Ihnen das?

Alte Dame: Es war irgendwie so anheimelnd.

Madame, Sie sind eine Mystikerin. Sind Sie mit Freunden hier? Sonst lassen Sie uns ins Café Fornos gehen, wo wir diese Dinge in Muße besprechen können.

Alte Dame: Wo immer Sie wünschen, mein Herr, vorausgesetzt, daß es sauber und der Gesundheit zuträglich ist.«

48 Ganzburg, Carlo, (45), S. 65, (46), S. 12.
49 Ganzburg, Carlo, (45), S. 68f., (46), S. 16.
50 Gardiner, Muriel (Hrsg.), *Der Wolfsmann vom Wolfsmann*, Frankfurt 1972, S. 182.

51 Freud, Sigmund, in (3), S. 44.

52 Freud, Sigmund, »Der Moses des Michelangelo«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. X, S. 172; auch in (55), S. 197.

53 Freud, Sigmund, (52), S. 173, (55), S. 198.

54 Freud, Sigmund, (52), S. 174f., (55), S. 199.

55 Editorische Vorbemerkung zu »Der Moses des Michelangelo«, in: Freud, Sigmund, *Studienausgabe* Band X, Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt 1969, S. 196.

56 Freud, Sigmund, (52), S. 187; (55), S. 209.

57 Freud, Sigmund, (52), S. 189; (55), S. 210.

58 Freud, Sigmund, (52), S. 198; (55), S. 217.

59 Freud, Sigmund, (14), S. 425.

60 Freud, Sigmund, (52), S. 198f.; (55), S. 218.

61 Freud, Sigmund, (14), S. 613.

62 Freud, Sigmund, (6), S. 211.

63 Freud, Sigmund, (6), S. 260.

64 Freud, Sigmund, (6), S. 281.

65 Balint, Michael, *Die Urformen der Liebe und die Technik der Psychoanalyse*, Bern/Stuttgart 1966, S. 317.

66 Freud, Sigmund, (7), S. 295.

67 Freud, Sigmund, (6), S. 267.

68 Freud, Sigmund, (6), S. 209.

69 Freud, Sigmund, (6), S. 210.

70 Freud, Sigmund, (7), S. 293f.

71 Freud, Sigmund, (7), S. 288f.

72 Freud, Sigmund, (7), S. 294f.

73 Freud, Sigmund, (7), S. 292f.

74 Freud, Sigmund, (7), S. 288.

Die »alte Dame« gibt dem Autor die Stichworte nicht nur dazu, die Regeln, Kunstgriffe und Tricks zu beschreiben, sondern ebenso, von ihnen abzulenken. Sie macht sich nichts aus Belehrungen und begrifflichen Klärungen, die sie für Wortklaubereien hält; sie will unterhalten werden mit Geschichten, die vor allem gefällig sein sollen. Sie verlangt nach gesundem und geschmackvollem Essen ebenso wie nach geschmackvollen Ansichten, gewürzt mit einer Dosis Frivolität. Sie ist unbefangener neugierig, ohne doch deshalb ihre Voreingenommenheit aufzugeben. Sie besteht auf ihren Gewohnheiten, auch um den Preis der Selbsttäuschung und der Inkonsistenz ihrer Ansichten und Wünsche. Sie verkörpert das »Leben« unter dem Aspekt eines sorgfältig ausgewogenen Hedonismus.

Auf diese Weise verhilft sie der skeptischen Voreingenommenheit des Autors um so mehr zu ihrem Recht. Daß jenes Glück ungebrochen möglich sei, wird vom Autor verneint: Das Leben schließt seine eigene Negation in sich ein. Der Wille zum Glück nimmt auf die Gesundheit, die eigene oder die fremde, nicht immer Rücksicht. Und er umfaßt unter bestimmten Bedingungen auch das Töten und den Tod. Hier hört das Amüsement, die Gemütlichkeit, auf.

»Alte Dame: Dann muß es sehr gefährlich sein, ein Mann zu sein. Das ist es tatsächlich, Madame, und nur wenige überleben es. Es ist ein harter Beruf, und am Ende steht das Grab.«
(Hemingway 1932, S. 90)

Mit der alten Dame »versteht« sich der Autor nicht zuletzt deshalb, weil sie alt ist: den Risiken einer unmittelbar virulenten Sinnlichkeit schon entrückt und daher nicht zur alltäglichen Verdrängung genötigt. Aber ihre Erfahrung bleibt dadurch auch im Bereich des bloß Ästhetischen, ihr Hedonismus erweist sich als halbherzig. Demgegenüber steht der konsequente Hedonist zu seinem Anspruch auf eine Glückserfahrung, die die Befriedigung grausamer Regungen einschließt. Dieser einsame und furchtlose Geist ist nicht der asketische Feind des Lebens, sondern »das Leben, das sich selbst ins Leben schneidet« (Nietzsche 1883-91, S. 361). Seine Einstellung ist die heroische Bejahung der eigenen schmerzvollen Erfahrungen, des Lebens auch in seinen Nachtseiten. Wer diese Sicht einräumt, muß die Fragwürdigkeit ihrer allgemeinen Prinzipien, der Möglichkeit und Unmöglichkeit ihrer Rechtfertigung, mitbedenken. Er kann darauf verweisen, daß diese Einstellung älter als das Christentum ist, eine heidnische Tugend. Aber eben deshalb ist sie vom modernen, vom christlichen Standpunkt aus kaum zu rechtfertigen:

»Der wahrhaft große Töter [...] muß den Augenblick des Tötens als spirituelles Hochgefühl empfinden.

[...] Eine der größten Freuden dabei [...] ist das Gefühl der Rebellion gegen den Tod, das man erlebt, wenn man ihn verursacht. Wenn man einmal die Herrschaft des Todes bejaht hat, ist »Du sollst nicht töten« ein leicht und natürlich zu befolgendes Gebot. Aber wenn ein Mensch sich noch in Rebellion gegen den Tod befindet, macht es ihm Vergnügen, sich eines der göttlichen Attribute anzueignen: den Tod zu verursachen. [...]

Solche Dinge werden aus Stolz getan, und Stolz ist natürlich eine Sünde für den Christen, wenn auch eine heidnische Tugend. Aber Stolz macht den Stierkampf, und wahrer Genuß am Töten macht den großen Matador.«
(Hemingway 1932, S. 195f.)

Der Genuß am Töten steht jenseits von Gut und Böse; der Tötende maßt sich das Privileg eines Gottes an, feiert in souveräner Willkür das Gesetz der rohen Natur und entzieht sich den Regeln der Moral.¹ – Wie der Iorero mit dem Stier treibt der Autor mit der Naivität des halbherzig-hedonistischen Lebens sein Spiel auf Zeit. Schließlich läßt er die »alte Dame«, nachdem er ihrer überdrüssig geworden ist, aus seiner Abhandlung wieder verschwinden. Sie hat mit der Entfaltung des artifiziellen und zeremoniellen Kanons der Corrida² ihre Schuldigkeit getan.

Ist es Zufall oder bloße Nachahmung, daß zahlreiche Autoren³, die nach Hemingway über denselben Gegenstand schrieben, denselben Kunstgriff des ablenkenden, zuträgenden und belehrenden Dialogs wählten? Es scheint uns, daß die Schriftsteller, die handwerklich-intuitiv den Bruch der literarischen Form des Essays in Kauf nehmen, damit eine sinnliche Qualität wiederherzustellen suchen, die durch eine monologische Beobachtungssprache elementar gestört wird. Eine Analyse der Corrida als sinnlicher Inszenierung und damit als Inszenierung von Sinnlichkeit kann die Vermitteltheit der unmittelbaren Gefühlswirkung zumindest auf zweierlei Weisen deutlich machen: entweder indem sie die Bildung der Gefühlseinstellungen nachvollzieht oder indem sie diese argumentativ zur Disposition stellt. In beiden Fällen kann sie auf den Dialog als natürliche Form der Konfrontation von »innerer« und »äußerer« Erfahrung zurückgreifen. Dabei reproduziert der Dialog entweder den traditionellen Prozeß der Einsozialisierung in ein kulturspezifisches Symbolsystem, oder er dient als Medium für wertorientierte Begründungen. Fast zwangsläufig fordert die Corrida zur Kritik oder Rechtfertigung heraus. Es gibt die leidenschaftlichen Anhänger und die leidenschaftlichen Gegner, aber sehr viel weniger Gleichgültige als sonst bei irgendeiner Darbietung. Diese divergierenden bewußten Einstellungen zur Corrida verweisen auf eine Tiefenschicht emotionaler Betroffenheit, die wir ergründen wollen. Es geht uns um eine Analyse des »visceral knowledge«⁴, also der

körperlich verankerten Erfahrungen, der Gefühle und ihrer Konvulsionen, die der »aficion«⁵ des Publikums zugrunde liegt. Das bedeutet nicht, daß jede Beschreibung der Corrida, die sich der Dimension der Gefühle und ihrer Analyse enthält, illegitim wäre. Doch scheint uns die Virulenz jener Gefühle gerade im Bemühen vieler Autoren, Aspekte der Bewertung zugunsten »reiner Beobachtung«⁶ säuberlich auszusparen, kaum weniger deutlich sich bemerkbar zu machen. Die in der betreffenden Literatur⁶ verbreitete Versicherung, nur das zu beschreiben, was passiert, und sich dabei jede »spekulative Deutung« zu versagen, erweist sich durch die Willkür ihrer Orientierungen als Abwehr eines Skandals, den die Corrida darstellt: eines Anachronismus, einer Kränkung des zeitgenössischen Verständnisses von Gesellschaft, Natur und Fortschritt. Eine Frage der schriftstellerischen Technik führt uns so auf ein zentrales Verstehensproblem des Gegenstandes selber. Die dialogische Form der Bearbeitung verweist auf eine aufgeheizte Konstellation von Gefühlen und sozialen Erwartungen. Die sprachlose Körperinszenierung der Corrida ist für extrem unterschiedliche Gefühlsreaktionen offen und drängt deshalb zur kommunikativen Auslegung dort, wo das fraglose Einverständnis nicht oder nicht mehr vorausgesetzt werden kann.

Wir unterstellen damit eine Korrespondenz zwischen den Strukturen der sprachlichen Bearbeitung und der Konstellation des bearbeiteten Stoffes selbst. Der nachvollziehende oder kritische Dialog wäre dann einer szenischen Darbietung, einem Drama angemessen. In der Tat ist die Corrida immer wieder mit einem Drama, genauer: mit der Tragödie verglichen worden.⁷ Seit Hemingway ist es zum Gemeinplatz vieler Autoren geworden, die über die Corrida schreiben, zu betonen, daß es sich dabei nicht um einen Sport, ein Kampfspiel mit gerecht verteilten Chancen, sondern um ein tragisches Schauspiel handelt⁸; ein Schauspiel, weil sein Ende, einem Inszenierungsplan folgend, von vornherein feststeht; ein tragisches Schauspiel, weil es ein erhabenes Gefühl von Leben und Tod, von Sterblichkeit und Unsterblichkeit vermittelt. Wir stoßen hier tatsächlich auf eine wesentliche Bestimmung der Tragödie, die Nietzsche als deren »metaphysischen Trost« bezeichnet hat: »daß das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei.«⁹ Das Gefühl der Erhabenheit entspringe dann der künstlerischen Bändigung des Entsetzens, das aus einem Blick in den Abgrund der Grausamkeit von Natur und menschlicher Geschichte erwuchs. Hemingways Interpretation des Stiertötens als Rebellion gegen den Tod scheint sich gut in die Analogie von Tragödie und Corrida

einzufügen. Auch der tragische Held lehnt sich mit seiner Tat gegen ein göttliches oder herrschaftliches Gesetz auf. Aber wesentlich für die Tragödie ist andererseits, daß der Held sich dabei in Schuld verstrickt, für seine Anmaßung leidet und in der Regel mit dem eigenen Tod dafür büßt. Hier wird die Analogie schon allzu brüchig. Denn am regelgerechten Ende der Corrida beklagt das Publikum den erfolgreichen Matador nicht, sondern feiert ihn und sich in ihm. Dieses Ende läßt uns auch von einer alternativen Deutung wieder Abstand nehmen, nach der statt des Matadors der Stier als tragischer Held einzusetzen wäre. Denn der Stier erleidet zwar den Tod, aber nicht ihm galt zuvor die Anteilnahme, sondern dem Matador auf seinem gefährlichen Weg. – Obwohl die Corrida eine (im Sinne Nietzsches) tragische Botschaft zu enthalten scheint, hilft uns also diese Analogie zum Verständnis ihrer Funktion zunächst nicht weiter. Wir verstehen nicht, wie es zum Gefühl des Tragischen kommt, und fragen deshalb erneut danach, welcher Art und welchen spezifischen Inhalts die Darstellung des Todes in der Corrida ist. Wir hätten den Zugang zu einer Analyse der Corrida und ihrer emotionalen Tiefenschicht weniger vermittelt suchen können. Jedoch spiegelt der Einstieg über jene Frage der schriftstellerischen Technik, des Schreibens über die Corrida, unser eigenes methodisches Problem wider. Es geht um das Sinnverstehen eines sozial signifikanten nicht-sprachlichen Handlungsablaufs über eine kulturelle Distanz hinweg. Die festliche Inszenierung der Corrida wird als Bedeutungsträger, als »Text«, entschlüsselt: als eine Art Selbstinterpretation der Kultur. Wir legen dabei die These Alfred Lorenzers¹⁰ zugrunde, daß kollektive Identitäten sich vornehmlich über die Teilnahme der Individuen an Ritualen ausbilden. Deren Funktion besteht darin, die personale Identität mit der sozialen zu verklammern. Der präsentativen Symbolik eines Rituals entspricht bei den teilnehmenden Subjekten die Schicht der vorsprachlichen, sinnlich-unmittelbaren Symbole. Entscheidend ist dabei die relative Unabhängigkeit der präsentativen Symbole von den zugehörigen sprachlichen Deutungsmustern. Rituale können sich von ihrer ursprünglichen religiösen Bedeutung abkoppeln und können dann sowohl ihre eigene »Logik« als auch ihre eigene Geschichte als sinnlich-körperliche Formen der Einübung in einen kulturell spezifischen Umgang mit der Welt entwickeln. Um eben ein solches ensakralisiertes Ritual handelt es sich bei der spanischen und lateinamerikanischen Corrida. Wenn wir sie als kulturellen Text in seinen manifesten und latenten Bedeutungsschichten verstehen wollen, haben wir es mit einem doppelten Übersetzungsproblem zu tun. Zum einen ist die sinnliche Erfahrung des Festes, die

selbst in ihrer sprachlichen Kodifizierung nicht aufgeht, in das Medium der Sprache zu übertragen. Zum anderen läßt sich die Interpretation des sprachlich auseinandergelagerten Sinns erst aus der Konfrontation mit den eigenen Vorannahmen, also aus der Übersetzung kulturspezifischer Symbole heraus entwickeln. Doch was begrifflich zu trennen ist, ist im Vollzug eins – die Interpretation beginnt schon mit der diskursiven Fassung des Nicht-Sprachlichen.

II. Die Fiesta

Die Sonntage, die Feiertage, die Festtage der jeweiligen Stadtheiligen sind in Spanien nicht nur die Tage der Kirche, sondern auch der Corrida, »mit Erlaubnis der Obrigkeit, unter ihrem Vorsitz, und wenn es das Wetter nicht verbietet«, wie die traditionelle Formel lautet. Am späten Nachmittag füllen sich die hohen, kreisrunden Arenen, monumentale, meist neomaaurische Bauten. »Die ganze Stadt ist auf den Beinen« – so oder ähnlich liest man es in älteren Beschreibungen. Heute trifft dies auf den Alltag selbst zu, und die Corrida geht in ihm nahezu unter. Freilich ist sie vielerorts noch das Fest schlechthin, wo man ißt und trinkt, sieht und gesehen wird: die »fiesta nacional« oder einfach »nuestra fiesta«, unsere Feier. Aber die neuen Heroen der Fußballstadien machen den alten der »plaza de toros«¹¹ die Massen streitig. Die Arenen sind nur noch selten voll besetzt, in den Küstenstädten vor allem dank folkloreungriger, aber unwissender Touristen. Im Landesinneren dominieren noch eher die auf Tradition haltenden Familien, insbesondere aber die älteren Männer, allein oder in Gruppen. Die Westwand der Tribüne wirft einen Schatten bis in die Hälfte der Arena. Wer es sich leisten kann, bezahlt für einen Platz im Schatten. Doch die meisten können nur einen billigeren Platz auf der anderen Seite erstehen, wo es heiß ist und die Sonne blendet. Hier sitzen sie dicht gedrängt bis zur Galerie hinauf, die Aficionados, die leidenschaftlichen Kenner der Stiere, der Toreros und der Regeln des tödlichen Zusammenspiels beider.

Pünktlich zur festgesetzten Stunde betritt der »Präsident« der Corrida die Ehrenloge, das ist irgendein lokaler Würdenträger, ein Bürgermeister, Präfekt, General oder Regierungsvertreter mit Gefolge. Ein Trompetensignal ertönt. Auf ein Zeichen des Präsidenten reiten zwei »aguacillos«¹² in Uniformen des 16. Jahrhunderts ein. Sie grüßen den Präsidenten, Beifall, eine Blaskapelle spielt einen Pasodoble, die Alguacillos galoppieren durch die Arena. Sie geleiten nun die Prozession aller Toreros und Helfer herein. Vorweg schreiten die drei

(seltener vier) »matadores«, von denen jeder zwei Stiere töten wird, dann jeweils hinter ihnen ihre »cuadrillas«, das sind jeweils drei »banderillos« und ein »picador« zu Pferd.¹³ Mit ihren schweren, gold- und silberfarben bestickten Uniformen, grellfarbigen Jacken, hautengen Kniehosen, rosa Strümpfen und flachen schwarzen Schuhen bilden sie eine sonnenglänzende, vom Grau des Alltags abgehobene Formation. Zum Abschluß dieser Prozession ziehen die Arena- diener mit dem Pferde- oder Maultergespann ein, das den toten Stier vom Platz schleifen wird – das Ende ist schon gegenwärtig. Manche Toreros bekreuzigen sich. Die Prozession macht vor der Präsidentenloge halt. Die Toreros grüßen den Präsidenten: ehrfurchtsvoll, nachlässig oder ironisch übertrieben. Sie setzen ihre schwarzen, querkrempigen Hüte wieder auf, drapieren ihre prunkvollen Parade-Capas¹⁴ über der Begrenzung der ersten Sitzreihe und entfalten die Capas für den Torero zu ersten Probeschwüngen. Das alles wird rasch, fast beiläufig erledigt. Und doch scheint demonstriert zu werden, daß alles dem Präsidenten gilt und nichts ohne seinen Befehl oder seine Zustimmung geschieht. Wieder ergeht ein Befehl, jetzt zum Öffnen des Tores zu den Ställen, ein Trompetensignal, und schon fegt er über den Sand der Arena – der Stier.

Einen Augenblick lang scheint er verwirrt, dann gerät seine Aufmerksamkeit, quer über den Platz, in den Bann der Toreros, und dieser Bann wird ihn nicht mehr loslassen bis zum Ende. Mehr als erste Lockungen wagen die Männer mit den weiten, rosafarbenen, gelb gefütterten Capas noch nicht. Vor dem heranbrausenden Stier verstecken sie sich hinter den vorgeschobenen Schutzwänden, gegen die manchmal, in blinder Wut, der schwarze Schädel kracht. Nun zeigt der Matador seine Kunst. Der Stier, eine halbe Tonne schwer, angriffslustig, stürzt sich in bösem, rasendem Galopp auf den Mann mit der Capa. Der löst sich durch eine Drehung seines Körpers und einen Schwenk der Capa, jedoch ohne einen Schritt zur Seite zu machen, vom flatternden Ziel, und die tödlichen Hörner, die in die Capa stoßen, treffen ins Leere. Die ersten »suertes«¹⁵ mit der Capa, bei denen der Stier noch frisch ist und auf große Entfernungen mit hoher Geschwindigkeit jedes Ziel angreift, erlauben es dem Matador, die Eigenarten des Stieres einzuschätzen. In dieser Phase, heißt es, ist der Stier noch am wenigsten gefährlich, weil ziemlich berechenbar.

Ostersonntag 1982 in der Plaza de toros »Las Ventas«, Madrid¹⁶: Der Matador Juan Alcoba mit dem Beinamen »El Macareno« versucht seine ersten Suertes. Er führt den Stier dicht am Körper vorbei. Der Stier dreht sich, um erneut anzugreifen. Jetzt hat El Macareno die Capa zu unsanft weggerissen, so daß der Stier auf der Stelle stoppt und

scharf wendet. Der Mann versucht, Abstand zu gewinnen, und läuft ein paar Schritte rückwärts. Dabei tritt er auf seine Capa und stolpert. Noch bevor er ganz auf dem Boden liegt, ist der Stier über ihm, schleudert ihn mit den Hörnern nach oben, geht auf den heruntergefallenen Macareno erneut los. Vorbei ist die unbeschwerte Sonntag-nachmittag-Stimmung, falls sie je da war in den Köpfen derer, die die Corrida kennen. Viele springen vor Aufregung von den Sitzen. Endlich – und doch hat das alles nur Sekunden gedauert – gelingt es den anderen Toreros, den Stier mit ihren Capas fortzulocken. Erschrecken, Betroffenheit ringsum, keine Schadenfreude über das Pech Macarenos. Er wird mit einer 20 cm tiefen Wunde und gebrochenem Beckenknochen vom Platz getragen. Der zweite Matador dieser Corrida, Francisco Ruiz Miguel, geht an seiner Stelle in die Arena. Eine nervöse Spannung bemächtigt sich der Toreros und des Publikums und weicht nicht mehr von ihnen, auch wenn Tomás Campuzano, der dritte an diesem Nachmittag, sich gegen Ende noch zu einigen großartig harmonischen Suertes wird steigern können.

In den Figuren mit der Capa kann der erfahrene Torero seine Geschicklichkeit zeigen, den rasenden Stier zu verlangsamten und in ruhig fließenden Bewegungen an sich vorbeizulenken. Der Torero wird die Hörner so nahe an sich heranlassen, wie Selbstvertrauen, Mut und Geschicklichkeit es erlauben. Die Steigerung im rhythmischen Gegen-



einander und Voneinanderweg, im Sich-Lösen und Wieder-Schmelzen ist es, auf die das Publikum hofft. Wenn sie sich endlich ankündigt, wird es still auf der Tribüne, dann beginnt das Publikum zu raunen, schließlich unterstreicht es mit »Olé«-Rufen den Rhythmus, bis dann die Spannung sich im Beifall entlädt.

Währenddessen – es sind erst wenige Minuten seit Beginn der Corrida vergangen – reiten zwei Picadores ein, langsam, bedrohlich, vom Stier noch nicht bemerkt. Das rechte Auge ihrer klapprigen, abgewetzten Pferde, der Innenseite der Arena und dem Stier zugewandt, ist zugebunden. Einer der beiden Picadores verharrt am Eingang, als Reserve. Denn was der andere tun wird, ist zwar nicht mehr das, was zu Hemingways Zeiten üblich war, aber immer noch gefährlich genug. Seit dem Erlaß der Regierung von Primo de Rivera im Jahre 1928 werden die Pferde durch einen gesteppten Umhang, eine Art Matratze, geschützt. Seither kann der Stier sie nicht mehr aufschlitzen, und damit gehen auch die Picadores nicht mehr zwangsläufig zu Boden. Durch Armbewegungen, Rufe und das Klappern mit dem blechernen Beinpanzer reizt der Picador den Stier zum Angriff. Dieser kann allerdings auch jetzt noch das Pferd samt Reiter hochheben und umstürzen, wenn es dem Picador nicht rechtzeitig gelingt, mit der gesenkten Lanze den Muskelhöcker im Nacken des Stieres zu treffen. Mit seinem ganzen Gewicht stemmt er sich auf die Lanze und gegen den Stier, der wütend und nutzlos die Matratze bearbeitet. Der »toro bravo«¹⁷ würde sich bis zum Tod in die Lanze stürzen, wäre diese nicht mit einem Querstab versehen, der verhindert, daß sie tiefer eindringt, und würden die Toreros ihn nicht wieder mit ihren Capas ablenken. Das Publikum wird schnell unwillig, wenn der Picador den Stier an einer anderen, empfindlicheren Stelle als der vorgesehenen trifft oder zu oft zusticht. Dreimal wird der Stier mit der Lanze »gestraft«, wie es heißt, dann verläßt der Picador auf das Signal des Präsidenten hin die Arena, ebenso lautlos und schattenhaft, wie er gekommen ist. Der Stier ist langsamer geworden, aber noch nicht ermattet. Die Flanken gehen sichtbar auf und nieder. Dunkel und naß glänzt das Blut auf dem schwarzen Fell. Kein harmloses Spiel mehr auch für ihn, sondern ein Spiel, das zugleich tödlicher Ernst ist.

Der Stier ist gefährlich geworden, denn er hat gelernt, gezielter und sparsamer anzugreifen. Da kommt ihm der Mann gerade recht, der jetzt ihm gegenüber in stolzer Pose sich streckt und auf die Zehen stellt, ohne Capa, mit hochehobenen Armen, in jeder Hand eine Banderilla. Der Stier läuft an, der Banderillero ebenfalls, in einem Viertelkreis quer zum Stier. Dort, wo sie sich fast treffen, reißt er plötzlich die Füße zusammen, steckt die bunten Stöcke mit den

Widerhaken in die Schultern des Stieres, an denen sie alsbald herabhängen, und dreht sich am Horn vorbei. Und ehe der Stier sich verduzt schüttelt und sich um seine Körperlänge herumgedreht hat, ist der Banderillero außer Reichweite. Der Stier, irritiert, durch den neuen Schmerz heftig gereizt, stürzt sich auf eine lockende Capa, bis der nächste Banderillero sich ihm als Ziel präsentiert. Insgesamt dreimal vollführen die Banderilleros diese Täuschungsmanöver mit ihren Körpern, elegant und mit schwebender Leichtigkeit, und obwohl er weil nichts hinter wallenden Tüchern verborgen ist, bleibt die Sicherheit, mit der der Stier auch hier gefoppt wird, zunächst unerklärlich.

Während der Stier noch gegen die Capas rennt, geschieht es ihm, daß er und sein Tod jemandem geweiht werden: dem Präsidenten, einem Freund des Matadors, einer verehrten Schönheit oder dem ganzen Publikum. Der Präsident gibt seine Zustimmung. Der Matador trifft seine Vorbereitung. Das Publikum erhofft die vollendete »faena«.¹⁸ Der Matador läßt sich die Muleta, ein kleineres, an einem Stock gespreitztes rotes Tuch und einen leichten Degen aus Aluminium geben. Die Cuadrilla zieht sich zurück. Jetzt sind beide allein in der Arena, der Matador und der Stier. Dieser ist offenbar erschöpft, aber gerade deshalb gefährlicher als zuvor. Argwöhnisch geworden greift er nur noch auf kurze Distanz und überraschend an. Dann bleibt dem Matador nur ein kurzer Augenblick, in dem er den Stier in den Bann der Muleta zwingen muß. Hält er die Muleta zusammen mit dem Degen in der rechten Hand, kann er sie über diesen aufspreizen, so daß sie für den Stier ein größeres Ziel bildet. Aber die klassische und höher geschätzte Suerte ist der »paso naturale«¹⁹, bei dem der Matador, die Muleta in der linken Hand neben dem Körper, den Stier von vorn erwartet. Mit diesem kleinen Köder, hinter dem sich der Mann nun nicht mehr versteckt, führt er den Stier an seinem ruhig stehenden, in elegantem Schwung nachgebenden Körper vorbei. Dabei schwenkt er das gesenkte Tuch möglichst langsam in der Linie des Angriffs in einem Viertelkreis um sich herum. Der Stier wendet, kommt zurück, wieder gebannt vom schwankenden Tuch, das ihm jetzt über den Kopf, die Hörner und den Nacken streicht und ihn an der Brust des Mannes vorbei ins Weite schießt. Immer näher muß nun der Matador herangehen, um den keuchenden Stier durch vorsichtiges Ziehen der Muleta zu verführen, immer enger werden die Viertelkreise von Mensch und Tier, die S-förmig gebogene, sich drehende Vertikale des Matadors und die nach der Muleta sich schraubende Horizontale des Stiers. Das alles verschmilzt, in seltenen Momenten der Vollendung, zu einem einzigen Bewegungsablauf. Im Wechsel-

spiel des Tanzes und der Anfeuerung steigern sich Matador und Publikum in eine gemeinsame Ekstase hinein, eine Ekstase nicht nur der verströmenden Leidenschaft, sondern zugleich ihrer Bändigung, ihrer formvollendeten Ordnung.

Dieser Nachmittag des Ostersonntags in Madrid läßt freilich solche Möglichkeiten nur in einigen Suertes erahnen. Auch Tomás Campuzano, ein Künstler mit der Capa und überdurchschnittlicher Köhner mit der Muleta, erweist sich als unsicherer Töter. Die Auflösung der Spannung, die er in der Faena aufgebaut hat, kommt abrupt und wie kalt berechnet. Er tauscht die Degenatrappe gegen einen wirklichen Degen aus. Der Stier steht jetzt reglos dem Mann gegenüber, der Kopf ist gesenkt und damit der Nacken entblößt. Etwa fünf Schritte entfernt schwenkt der Matador die Muleta, die er in seiner linken Hand nach unten hält, auf seiner rechten Körperseite. Kaum merklich folgt der Kopf des Stiers der Bewegung. Der Körper des Matadors strafft sich, der Degen und der rechte Arm bilden eine gestreckte Ziellinie. Dann geht er auf den Stier zu, streckt plötzlich den Körper über den gesenkten Kopf des Stieres, stößt den Degen zwischen dessen Schultern und führt zugleich den Stier mit der Muleta an sich vorbei. Sofort eilen die übrigen Toreros mit ihren Capas herbei, denn der Todeskampf macht den Stier unberechenbar. Doch der Degenstoß hat sein Ziel, die Aorta, verfehlt, und Campuzano bleibt nichts anderes übrig, als sich einen neuen Degen geben zu lassen, mit dessen Spitze er den ersten wieder herauszieht. Beim nächsten Versuch trifft der Degen auf einen Knochen. Erst der dritte Degenstoß ist tödlich. Der Stier beginnt zu taumeln. Schon reagiert er nicht mehr auf das Wedeln der Tücher. Dann bricht er zusammen und streckt die Beine von sich. Die Spannung weicht dem Applaus und dieser der Erschöpfung. Nach einer großen Lidia fordert das Publikum eine besondere Ehrung für den Matador. Wenn die Mehrheit weiße Taschentücher schwenkt, muß der Präsident dem Matador ein Ohr als Siegestrophäe gewähren. Ob er ihm auch noch ein zweites Ohr oder, in seltenen außergewöhnlichen Fällen, den Schwanz des getöteten Tiers zuspricht, liegt allein in seinem Ermessen, das sich auf das Urteil seiner Berater stützt. Heute aber ist nichts davon zu erwarten. Unter den Klängen eines Pasodoble zieht das Maultiergespann den Stier hinaus. Arenadiener glätten die Bahn, verwischen die Blutspuren. Trompetensignal – der nächste Stier.

III. Wahrnehmung und Erwartung

Unsere Beschreibung könnte ein gewisses Unbehagen zurücklassen, auch wenn sie für unseren Zweck, die Bedeutung der Corrida zu ergründen, unerlässlich war. Einerseits ist die Beschreibung so ausführlich, daß wichtige Strukturen hinter weniger wichtigen Details zurücktreten könnten. Andererseits ist sie keineswegs ausführlich genug, um die Technik zu erklären und auch nur den häufigsten Varianten des Schauspiels gerecht zu werden. Sie vermischt die typischen Abläufe mit den besonderen. Vieles ist noch im dunkeln geblieben – nicht nur, was zum Ablauf selbst gehört, was ihn ermöglicht, welche technischen Zwecke erreicht werden und was die Regeln besagen, sondern auch, was der »Sinn« des Dargestellten ist und wie wir uns zu ihm verhalten.

Indessen verweist uns solches Unbehagen auf eine Eigentümlichkeit unseres Gegenstandes. Das sinnliche Schauspiel der Corrida ist durch bloße Registratur des sinnlich Wahrgenommenen ebensowenig wiederzugeben wie durch Rekonstruktion seiner traditionellen Kodifizierung. Was der Betrachter in der Corrida vor sich hat, ist die immer wieder abgewandelte Aufführung eines immer gleichen Szenariums. Die einzelnen Abläufe sind für ihn auf diese Weise mit der Gesamtheit der entsprechenden Abläufe in anderen Corridas bzw. mit einem abstrakten Regelwissen verkettet. Allein in bezug auf diese Erfahrung und dieses Wissen, nicht unmittelbar, geben sie ihm die Zwecke, denen sie folgen, zu erkennen. Deshalb sind sie weder durch eine Charakterisierung ihrer besonderen Ausführung noch durch eine Rekonstruktion des bei den einheimischen Zuschauern eingespielten Regelwissens beschreibbar, das als intuitives Wissen sprachlich nicht notwendig präsent ist. Eine angemessene Erfahrung und Beschreibung der Corrida muß vielmehr zwischen beiden Polen changieren, indem sie das Besondere an der Übereinstimmung mit oder dem Abweichen von tradierten Regeln mißt. Diese Notwendigkeit hat ihre Wurzel in der Struktur des Toreo als einer Kunstform. Was für die Kunst allgemein gilt: daß die Meisterschaft erst dort beginnt, wo der Ausführende die Regeln zugleich beherrscht und transzendiert, gilt hier ebenfalls. Den Zuschauer bewegt nicht die nahtlose Übereinstimmung von Ausführungsregeln und Ausführung, sondern deren Spannungsverhältnis: deren stümperhafte oder souverän gestaltete Nicht-Identität. Zwischen den beiden Polen der Ausführung und des Ideals, der Wirklichkeit und der Möglichkeit, entfaltet sich die sinnliche Wirkung der Corrida, ihre Erregung und ihr Begehren.

Unsere Beschreibung der Corrida war in ihren zentralen Aspekten

nicht eine Beschreibung dessen, was das Publikum sieht, sondern dessen, was es zu sehen *erwartet*. Es erwartet eine souveräne Auslegung der Regeln, und diese ist äußerst selten. Durchschnittlich genügt von zehn Corridas weniger als eine den Ansprüchen der Aficionados. Das liegt jedoch nicht, wie oft behauptet wird, an der Großartigkeit früherer Zeiten und an der Dekadenz des modernen Toreo, über die zu klagen stets üblich war, sondern an den komplexen Bedingungen des Toreo überhaupt. Das Wissen und die Emotion der Aficionados bewähren sich gerade darin, die Schwierigkeiten zu würdigen, die einen perfekten Ablauf vereiteln. Dies können einerseits Probleme der Technik und der jeweiligen Verfassung des Toreros, andererseits Eigenarten und Defekte des besonderen Stieres oder auch äußere Bedingungen wie etwa Beeinträchtigungen durch Wind sein. In der geschilderten Corrida, nach Macarenos Verletzung, hatte Ruiz Miguel offenbar nicht die physische Kraft, den Stier kunstgerecht und mit angemessenem Risiko für sich selbst zu töten. Er zog den rühmlosen Stich mit dem Degen zwischen Schädel und erstem Halswirbel vor und erhielt dafür einen matten, wiewohl verständnisvollen Beifall.

Daß und warum es so schwer ist, den Regeln zu folgen, und so außerordentlich selten, sie auch noch im Moment ernstster Bedrohung souverän zu gestalten, wird nirgendwo deutlicher sichtbar als bei den »novilladas«, den Lehrlings-Corridas, die von jungen, unerfahrenen Toreros durchgeführt werden, noch bevor sie die offizielle Matadorwürde empfangen. Wir haben allein in einer einzigen Novillada vier Toreros von den Stieren in den Sand geworfen gesehen. Sie standen erschreckt oder in eitler Siegerpose wieder auf und keiner wurde verletzt, denn die Stiere der Novilladas sind jünger und ebenso unerfahren im Gebrauch ihrer Waffen wie ihre Gegner.²⁰ Diese Novilleros lieferten meist einen erbärmlichen Kampf und versuchten, sich und das Publikum zu täuschen. Die Menge lachte schadenfroh und pfiff, einige riefen: »Schneidet euch die Coleta ab!«²¹ Ein alter Aficionado neben uns kritisierte die einzelnen Suertes und prophezeite jedem Torero eine baldige »cornada«²². Am Ende waren sie unfähig zu kunstgerechten und würdevollen Degenstößen und veranstalteten statt dessen ebenso ungeschickte wie ekelhafte Schlächtereien mit den Tieren, die lange nicht sterben konnten.

Doch auch diese jungen Stiere sind noch furchterregend genug, und als einen Banderillero, der den Stier gelockt hatte, die Angst überfiel, als er daraufhin die erhobenen Banderillas wieder sinken ließ und vor dem anbrausenden, schwarzen Ungeheuer Reißaus nahm, konnten wir es ihm gut nachfühlen. Anders die Spanier: Das mindeste, was sie von einem Torero verlangen, ist Mut. Er muß in bestimmten momen-

ten der Bedrohung die möglichen Folgen seines Tuns ignorieren oder verachten können. Doch um das zu würdigen, muß das Publikum diese Folgen kennen, d. h. erwarten oder befürchten. Deshalb wirkt die Corrida nur in der ständigen Wiederholung und der zeremoniellen Gleichheit des Ablaufs. Und wenn Ortega y Gasset³ bemerkt, daß die schlechten Toreros nur auf Kosten der guten bestehen, so gilt ebenso die Umkehrung, daß die Würdigung der weniger guten die Erfahrung der vielen schlechten voraussetzt. Die Verletzung oder der Tod eines Toreros, so selten sie auch vorkommen, werden in jeder Suerte wenn nicht mitgedacht, so doch als Möglichkeit mitgeföhlt, mitgesehen, ebenso wie das baldige, unausweichliche Ende des Stieres. Die Verletzung droht als Strafe für die Überschreitung einer Grenze der Tapferkeit, der möglichst nahe zu kommen den Lohn des Ruhmes verheißt.

Aus diesem Grunde hat der, der lediglich eine Corrida gesehen hat, noch keine gesehen. Sieht er Toreros, die ungeschickt sind, oder Stiere, die schwierig zu handhaben sind, so daß sie alle Regeln und Pläne durchkreuzen, wird er sich vielleicht angewidert abwenden. Sieht er dagegen Toreros, die scheinbar mühelos ihre Aufgaben bewältigen, nach seiner Erwartungsspannung unter den Wiederholungen bald nachlassen und er wird sich vielleicht langweilen. Oft jedoch geschieht es, daß ein solcher Zuschauer berichtet, er sei vom Geschehen unterhalb einer momentanen Gleichgültigkeit auf unerklärliche Weise berührt worden, was ein sonst zu erwartendes schnelles Vergessen verhindert habe; ja eigentlich erst in der Erinnerung sei die Intensität des Erlebten bewußt geworden.²⁴ Geht er wieder in eine Corrida, dann gilt seine Sympathie am ehesten noch den Stieren, weil sie von den Toreros schmählich an der Nase herumgeführt zu werden scheinen, ohne in einem Kampf um Leben und Tod vollwertige Partner sein zu können. Er hat ein sportliches Fair-play erwartet und ist nun empört, weil der Stier offenbar keine Chance hat, den Mann zu treffen. Tatsächlich ist der Toreo kein Fair-play, denn das Ende steht immer schon fest. Dennoch sind die Chancen des Stieres größer, die Fehler des Toreros wahrscheinlicher, als der Zuschauer zunächst annimmt.

Im Verlauf der Beschäftigung mit der Corrida kehrten sich unsere eigenen Sympathien und Ängste um. Zunächst richteten sie sich vor allem auf den Stier. Die Szene der Picadores etwa erzeugte in uns Mitleid, Ekel, gar Scham. Der Stier war für uns wesentlich das wilde Tier, dessen Schönheit und Stolz durch eine brutale Übermacht gebrochen wurde. Später, insbesondere nach dem Erleben des Unfalls Macarenos, fühlten wir einseitig mit dem Torero, der noch im glatte-

sten Schwung seiner Suertes von unwägbarer Tücken und Zufällen bedroht schien. Unsere ängstliche Erregung stand jedoch in auffälligem Widerspruch zur sei es sachkundigen, sei es besserwisserischen Mitleidlosigkeit des einheimischen Publikums. Wenn wir, wie dieses, an das Schauspiel gewöhnt wären – äußerten wir dann nicht denselben Hohn sowohl gegenüber einem feigen Stier als auch gegenüber einem feigen Torero, zeigten wir nicht dieselbe Abgebrühtheit gegenüber der Stürmung als einem Sakrileg der Auslöschung von Leben oder der drohenden Verletzung von Menschen? Und wenn Gewöhnung den Blick der Aficionados geformt hat, wie war es dann zu verstehen, daß bei der Darbietung des Immergleichen das Interesse nicht schwindet, sondern zunimmt und sich zur Leidenschaft steigert?

Uns wurde deutlicher, worauf das Interesse des Publikums sich richtet. Die Leidenschaft des sachverständigen Urteils gilt dem Stier und dem Torero gleichermaßen. Einem übertriebenen Starkult der Matadore, der von ihnen selbst oder der Presse betrieben wird, setzt der Aficionado die Leidenschaft für die Stiere entgegen, die Kenntnis ihrer Züchtung und das Urteil über ihre individuellen Schwächen und Stärken. Er hat vielleicht schon am Vormittag der Corrida die Auslösung der Stiere an die Matadore mitverfolgt und sich in Prognosen über ihre Tugenden versucht. In der Corrida achtet er vor jedem Erscheinen eines neuen Stieres auf die Tafel, die in die Arena getragen wird und die Zucht-Herkunft des Stieres verkündet. Im Mittelpunkt des Interesses solcher Aficionados steht während des Ablaufs dann nicht, wie bei den üblichen Kampfspielen sonst, der Protagonist der eigenen Anhängerschaft, der den Protagonisten des anderen Teils des Publikums zu schlagen hat, sondern das Ritual als ganzes und seine Ausführung durch beide Beteiligte: den Menschen und das Tier. Das Ritual als ganzes – das ist in erster Linie nicht die technisch perfekte und ästhetisch befriedigende Bewegungsabfolge der Suertes, die der Torero vollzieht, sondern die duale Inszenierung von Gefahr und ihrer Überwindung.

Dennoch hat der Torero darin eine privilegierte Rolle. Sie beruht nicht nur auf der grausamen Asymmetrie des regelgerechten Ausgangs, sondern auch auf der Überlegenheit seiner Kunst, die die Bezwingung des Tieres durch den Menschen als Umkehrung der natürlichen Voraussetzungen beider erscheinen läßt. Wenn Kunst das Vermögen ist, das Schwieriger leicht und spielerisch erscheinen zu lassen, dann ist der Toreo eine Kunst, die das Schwieriger als Schein höheren Grades in die Grazie wieder einführt: Der Zuschauer soll fühlen, wie gefährlich das ist, was der Torero tut; aber eben das, was er als das Gefährlichste ansieht, ist es für den Torero meistens nicht. – Hier scheint sich eine

brauchbare Hypothese anzudeuten, mit deren Hilfe die Erzeugung des tragischen Gefühls erklärt werden könnte: Die komplexe Verkettung von sinnlicher Wahrnehmung und Erwartung, von Regelbeherrschung und Verletzungsdrohung in der Corrida ist darauf angelegt, das Erleben von Gefahr systematisch zu steigern und damit den Lustgewinn der Entspannung zu intensivieren.

Aber so wichtig dieses Funktionsmerkmal ist, hindern uns doch zwei Feststellungen daran, in ihm die entscheidende Gefühlsbewegung der Corrida zu sehen. Erstens: Das Moment der Gefahr ist beim souveränen Torero weit weniger deutlich sichtbar als beim stümperhaften. Während diesen die mitleidlose Verachtung trifft, richtet sich auf jenen das Begehren der rauschhaften Entzückung. Zweitens: Soll die Kunst des Torero als Kunst der inszenierten Gefahr wirken, so setzt sie ein hohes Maß an Kenntnis bei den Aficionados voraus, die sich nicht blind mitreißen lassen, sondern kritisch antworten. Deshalb entspinnt sich meist zwischen Publikum und Torero ein verschwiegenes Spiel von beiderseitigen Täuschungen und Demütigungen. Denn die Versuche des Toreros, in der risikoreichen Beherrschung und Überwindung des Stieres durch Manipulationen, Tricks oder theatralische Gesten die Gewichte zu seinen Gunsten zu verschieben, sind dieser Kunst, die die Täuschung zum Inhalt hat, nicht äußerlich. Der weniger gute, d. h. der gewöhnliche Torero wird ständig zum Einsatz solcher Mittel verleitet, die ihm die vergangliche Gunst der Publikumsmassen verheißt, die jedoch zu erkennen zum Ehrgeiz des wahren Aficionados gehört und denen dessen Verachtung gilt.

IV. Strukturmerkmale des Toreo

Wir fragten nach der »Bedeutung« der Corrida und erläuterten die Determinanten ihrer Wahrnehmung. Dahinter stand die Annahme, daß diese Formen wesentliche Anteile des Ablaufs selbst sind. Wir betrachten die Corrida also nicht als bloße Kunstform von Mut- und Geschicklichkeitsprüfungen des Toreros⁵, auch nicht nur als zweidimensionale Auseinandersetzung zwischen Torero und Stier⁶, sondern zumindest als dreidimensionales Geschehen zwischen Torero, Stier und Publikum. (Freilich wird sich zeigen, daß diese Bestimmung noch nicht ausreicht, daß zum Verstehen der Corrida die Einführung einer vierten Dimension erforderlich ist.) Wir versuchten auf diese Weise, einigen Irritationen der Wahrnehmung nachzugehen (Faszination durch das Immergleiche, Mitleidlosigkeit des Publikums) und stießen dabei auf fundamentale Merkmale der Corrida (Dialektik von

Wahrnehmung und Erwartung, prinzipielle Seltenheit der Regelerfüllung, das Spiel mit der Täuschung). Doch die Struktur dieser Kunst selbst, den Stier zu beherrschen, blieb noch weitgehend unklar. Wenn wir nun im folgenden die Erläuterung einiger zentraler Elemente des Toreo nachtragen, richtet sich unser Interesse gleichwohl nicht primär auf sie. Wir versuchen vielmehr, die Wurzeln der Wahrnehmungsbedingungen in der Corrida, wie wir sie zunächst an eigenen und fremden Reaktionen erfahren, in der Technik des Torero und in der Geschichte der Corrida zu finden. Wir rekonstruieren also die strukturellen und historischen Koordinaten, an denen das sinnlich-emotionale Geschehen in der Corrida sich entäußert.

Wir sehen den Todestanz von Stier und Torero: gereizte, getäuschte Wut und schillerndes Gift der List. Was der Torero tut, das sieht zuerst so leicht aus, und der Stier so dumm. Aber beides ist falsch. Der Stier lernt schnell, den Mann vom Tuch zu unterscheiden, manchmal zu schnell. Er stürzt sich nur dann auf das rosa oder das rote Tuch – die Farbe ist, entgegen einer weitverbreiteten Meinung, von untergeordneter Bedeutung⁷ –, wenn der Torero es richtig handhabt. Der Torero muß vor allem vermeiden können, sich so zu verhalten, daß der Stier schneller als innerhalb von etwa 20 Minuten lernt, hinter dem Tuch den Mann zu erkennen und ihn anzugreifen. Innerhalb dieser Spanne muß er den Stier – und dazu dienen, technisch gesprochen, alle Suertes – in einen Zustand versetzen, in dem er ihn von vorne durch einen Degenstoß zwischen die Schultern töten kann. Gelingt ihm das nicht, so hat er gegen einen gelehrigen Stier kaum noch eine Chance. Der Kampf (in diesem Fall mag der Ausdruck berechtigt sein) wird dann abgebrochen, der Stier mit Hilfe einer Kuhherde hinausgetrieben und draußen geschlachtet. Der Torero beruht also darauf, daß der wilde Stier zum ersten Mal in der Arena auf den Torero trifft.

Diese Regel wurde Ende des 16. Jahrhunderts eingeführt, nachdem zuvor zahllose Kämpfer, meist keine bezahlten Matadore, durch Suere, die beim ersten Mal nicht getötet wurden, ihr Ende gefunden hatten. Ihre Durchsetzung schuf die technische Grundvoraussetzung dafür, daß ein rohes Spiel von Blut und Gewalt in eine Kunstform gebracht werden konnte. Ein bereits erfahrener Stier greift nämlich kaum noch geradezu an, sondern verharret eher, bis er, wenn der Torero seinen Hörnern kaum mehr entgegen kann, zu einem genau auf den Mann gezielten Ausfall ansetzt. Kunstvolle Suertes sind da nicht möglich. Mit der Durchsetzung der Regel der ersten Begegnung aber wurde der Stier vom bloßen Opfer oder Gegner zum widerspenstig-nachgiebigen Material einer »Bearbeitung«⁸. Damit stellt die Regel zugleich ein Gegengewicht dar zur möglichen

Überlastung der Corrida durch tradierte symbolische Bedeutungen oder repräsentative Erstarrungen. Denn der Stier – welche emotionale Bedeutung auch immer ihn begleiten mag – ist zugleich offensichtlich das bloße Tier, unerfahren, unwissend und eben deshalb gefährlich: ohne Rücksicht auf große Namen, auf feierliche Anlässe, auf bedeutende Orte, auf vorangegangene Demütigungen oder Erfolge des Matadors, auf Befürchtungen, Erwartungen oder Hoffnungen des Publikums. Der Stier wird zur objektiven Prüfung des Toreros, zum Schicksal jenseits jeder begünstigenden oder benachteiligenden Vorannahmen. Vor dieser Natur, die sperrig in die sozialen Vereinbarungen hineinragt, hat der Matador sich immer wieder neu durch seine Arbeit zu bewähren.

Pedro Romero, einer der »Begründer« des modernen Toreo, hat zu Beginn des 19. Jahrhunderts die drei Grundelemente der Arbeit mit der Capa benannt: »parar« (stillstehen), »templar« (mäßigen), »mandar« (befehlen). Der Torero muß *stillstehen*: Er erwartet in ruhiger Haltung, ohne die Füße zu bewegen, den Stier. Er muß dabei nicht nur das Verhalten der Stiere im allgemeinen kennen sowie die Technik beherrschen, sie zu locken, zu verführen und zu täuschen, sondern er muß die besonderen Vorlieben und Defekte des jeweiligen Stieres erkennen und seine nächsten Reaktionen vorwegnehmen können. Er muß ihn *mäßigen*: Dazu muß er alle Veränderungen, die der Stier im Laufe der Lidia zeigt, wahrnehmen und angemessen darauf reagieren. Nur so wird es ihm gelingen, ihn über die ganze Dauer im Bann des Tuchs zu halten, und so behutsam die Defekte ausgleichen können. Er muß also nicht nur den Stier, sondern auch sich selber unter Kontrolle haben. Er muß schließlich dem Stier *befehlen*: ihn dazu bringen, sich unter der Führung des Tuchs zu bewegen oder zu stoppen, sich also dem eigenen, von ihm gewollten Rhythmus anzupassen.

Spätestens jetzt wird klar, warum wir die Bezeichnung »Stierkampf« vermeiden haben. Der Torero muß den Stier von Anfang an beherrschen, indem er sich auf die speziellen Bedingungen und Reaktionen des Stiers einstellt. Kann er das nicht und versucht er, mit den rohen Mitteln, die ihm dann allein bleiben, den Stier zu »bekämpfen«, spricht man in herabsetzender Weise von »lucha« (Kampf). Bei der Kunst des Toreo²⁹ handelt es sich also weder um einen kräftemessenden Kampf zwischen grundsätzlich ebenbürtigen Gegnern in dem Sinne, in dem wir von »Boxkampf« oder »Hahnenkampf« sprechen, noch um den alle verfügbaren Mittel mobilisierenden Kampf zwischen grundsätzlich unebenbürtigen Gegnern in der Natur, den »Kampf ums Dasein«.

Von einem Kampf unterscheidet sich die Corrida mindestens in fünf Aspekten:

- Ihr Ausgang, nämlich der Tod des Stieres – ob in der Arena oder, bei Versagen des Matadors oder nachträglich festgestellter Krankheit des Tieres, außerhalb ihrer –, steht von vornherein fest.
- Das Überraschungsmoment im Angriff spielt eine sehr untergeordnete, durch Regeln streng begrenzte Rolle. Die Suertes haben überwiegend den Charakter von Verteidigungsmanövern.

- Der Torero darf seine Mittel nicht in vollem Umfang ihrer Möglichkeiten einsetzen, vielmehr muß er dem unterlegenen Tier eine innerhalb eines bestimmten Spielraums festgelegte Chance einräumen.

- Er darf also den Stier mit dem Repertoire seiner Techniken nicht »vergewaltigen«, vielmehr muß er ihn »verführen«.

- Die Steigerung der Spannung entspringt nicht einer Steigerung der Geschwindigkeit der einzelnen Aktionen, sondern, im Gegenteil, ihrer Verlangsamung.

Wenn einerseits alle Suertes darauf gerichtet sind, den Stier zu ermüden und damit zu verlangsamten, so doch andererseits keineswegs darauf, ihm seine Kraft, seinen Mut und seine Angriffslust gänzlich zu nehmen. Diese genau zu berechnende Bändigung und Zurichtung des Stieres in der Corrida wird gewöhnlich in drei Drittel unterteilt, die der Präsident jeweils durch ein Tuschschwenken einleitet und beendet läßt: die Suertes mit der Capa und der Lanze vom Pferd aus, die Suertes mit den Banderillas, zuletzt die Suertes mit der Muleta und der Degenstoß. Die Verwundung durch die Pica ist die Voraussetzung dafür, den zunächst übermächtigen Stier in die Defensive zu drängen, damit sich seine anfängliche blinde Wut zu einer »sehenden« ernüchtert. Seine natürliche Neigung, nach einer bestimmten Seite hin zuzustoßen, wird durch die geschickt platzierten Banderillas ausgeglichen. Erst so wird es möglich, daß der Stier dem Torero überhaupt das Maß an Aufmerksamkeit im Detail widmet, das nötig ist, um kunstvolle und durch ihre Langsamkeit sowohl graziöse wie gefährliche und gefährlich ausschende Suertes auszuführen. Der tödliche Ausgang ist dem Lernprozeß nicht äußerlich, vielmehr kommt dieser durch die Bedrohungen, die der Stier für den Torero und der Torero für den Stier bedeuten, zustande. Am Ende muß der Stier durch die gleichsam hypnotische Macht des Matadors zu gespannter Ruhe gebracht sein, auf einen Fleck fixiert stillstehen, ohne unwiderruflich in den Rückzug getrieben zu sein. Seine letzte Kraft zum vielleicht tödlichen Gegenstoß ist genau die Kraft, die ihn für den Matador zum würdevollen Opfer einer ruhmreichen »estocada«³⁰ macht.

Wenn diese Würde des Stiers in der möglichen Gegenwehr begründet ist, dann wird sie freilich nirgendwo so sehr verletzt wie im ersten Drittel durch die Arbeit des Picadors. Die Asymmetrie der Chancen ist hier besonders kraß. Und gar die übliche Terminologie, nach der das Stechen mit der Lanze als »Bestrafen« (castigar) des Stieres bezeichnet wird, erscheint als zynische Verdrehung. Doch versuchen wir, uns das Szenarium vorzustellen, wie es vor der Einführung des Schutzmantels für die Pferde aussah: Der Stier hat die flinken Männer, die ihm mehr oder weniger kurze Zeit standgehalten haben, vom Platz gejagt. Jetzt stürzt er sich auf das erste Pferd, ein wirkliches Opfer, dem bald die Gedärme aus dem Bauch hängen. Zwar fließt auch sein Blut, aber die Verletzung hält ihn nicht davon ab, mit dem tödlichen Horn noch im zweiten, im dritten Pferdekörper zu wählen. Schließlich hat er die Arena von allen Gegnern leergefegt und steht allein da, das stiegreiche Ungeheuer – dem nun der Prozeß gemacht wird. Diese »Logik« des klassischen Ablaufs, auf die der sonst unverständliche Ausdruck des »Bestrafens« noch verweist, ist einfacher und folgerichtiger als die der modernen Corrida. Die Pein, die dem Stier zugefügt wird, erscheint gerechtfertigt gleichsam als Rache für das Blut, das der Stier selbst vergossen hat. Da aber die Tat des Stiers selbst so offensichtlich inszeniert ist, zum Schauspiel gehört, liegt der Schluß nahe, daß das Blutvergießen an sich der Zweck der Inszenierung sei. Die immanenten, d. h. szenisch dargebotenen »Begründungen« und »Rechtfertigungen« dafür: die Furchtbarkeit und die Gefährlichkeit des Stiers als Grund für das Leiden der Pferde, die Bestrafung des Stiers als Rechtfertigung dafür, daß auch sein Blut vergossen wird, schließlich noch die mögliche Verletzung des Toreros als Strafe für dessen Versagen, dies alles wären dann allzu durchsichtige Ablenkungen von der tatsächlichen Quelle der Lust des Publikums, der Befriedigung seiner sadistischen Impulse.

Es scheint uns nicht einfach, uns dieses Szenarium und vor allem seine Wirkung leibhaftig vorzustellen.³¹ Freilich soll diese Vorstellung hier nur als Kontrastfolie dienen, um die emotionale Wirkung der Corrida in ihrer heutigen Form zu entschlüsseln. Durch die Einführung des Schutzmantels – wie immer auch berechtigt die moderne Empfindsamkeit ist³² – ist die Corrida nun kastriert, ihrer ursprünglichen »Logik« beraubt, so daß die Behauptung, sie existiere eigentlich gar nicht mehr, kaum übertrieben ist. Während früher der Stier der unumschränkte Herr der Arena war, an dem sich dann die List der Unterlegenen bewährte, wird er heute von Anfang an selbst zum Unterlegenen gemacht. Zudem bietet der Schutzmantel reichlich Gelegenheit zu Manipulatio-

nen und Tricks. Wird er etwa über das zulässige Gewicht hinaus beschwert, dann ermüdet der Stier schneller im Versuch, das Pferd hochzustemmen; zudem können die Toreros länger damit warten, den Stier vom Pferd abzulenken, wodurch der Picador ihn stärker verwunden kann. Doch entscheidender als solche Mißbräuche ist die strukturelle Umkehrung. Während früher durch das grauenvolle und würdelose Sterben der Pferde der tragische Ernst der tödlichen Unterwerfung des Stiers durch den Menschen erst aufgebaut wurde, wird er heute durch das in den Vordergrund getretene ästhetisch-virtuose Spiel mit der Capa und Muleta ummantelt. Die Ästhetik scheint den Zuschauer über die Sinnwidrigkeit des Ablaufs hinwegzutäuschen und mit der jetzt »grundlosen« Qual des Tieres zu versöhnen.

Aber mit der Schärfe dieser Gegenüberstellung³³ wird auch die Brüchigkeit der Hypothese von der zentralen Bedeutung der Befriedigung aggressiver Triebe deutlich. Denn schon in der klassischen Corrida hatte keines der Manöver den Zweck, Blut fließen zu lassen oder Qualen zu verursachen, sondern vielmehr, das zu erzeugen, was wir »sehende Wut« genannt haben. Und heute wie früher verhält sich die Zufriedenheit des Publikums umgekehrt proportional zur Menge des vergossenen Blutes. Nicht der grausame Schlächter wird bewundert, sondern der, der in der Verteidigung und im Töten das eigene Risiko kunstvoll steigert. Wollten wir die Wirkung der Corrida insgesamt auf die Befriedigung stellvertretend ausgelebter aggressiver Impulse reduzieren, so stellten wir uns damit die Sicht auf ihren Sinngehalt, der allein aus der spezifischen Organisation der Darstellungsform ableibar ist. Denn die aggressiven Impulse sind keine bloßen Naturkräfte, sondern gesellschaftlich geformt. Was als grausam gilt, hängt immament von den moralischen Standards einer Gesellschaft ab. Damit leugnen wir nicht, daß in der Corrida solche Befriedigung eine Rolle spielt, geben uns damit jedoch nicht zufrieden, weil mit einer derartigen abstrakten Erklärung offenbleibt, gegen wen sich die Aggression richtet und warum es zu ihrer Darstellung gerade dieses komplizierten Rituals bedarf.

Es entspricht der allgemeinen Formtendenz der modernen Corrida, nicht nur den Tod der Pferde nicht mehr zuzulassen, sondern auch dem Tod des Stiers einiges von seiner Bedeutung zu nehmen. Der Schauer über die Gefährlichkeit der Bestie und ihr Ende durch die mutige Tat eines Helden wurden abgeschwächt zugunsten des Schauers als Element der Wirkung seiner Kunstfertigkeit, die damit erst eigentlich virtuos und »spielerisch« wurde. Diese Veränderung verdankte sich verschiedenartigen Faktoren in der Entwicklung der Züchtungen, der Techniken und der Publikuserwartung. Obwohl

sie also in Wahrheit nicht, wie oft behauptet wird, auf die Erfindung eines einzelnen Matadors zurückgeht, ist sie dennoch historisch mit der Gestalt eines bestimmten, nämlich Juan Belmontes, verbunden. Dieser zunächst wenig erfolgreiche Torero, der von schwacher physischer Statur und alles andere als das Inbild eines Helden war, wurde 1914 schlagartig bekannt und in der Folgezeit der berühmteste Matador überhaupt, weil er in scheinbar selbstmörderischer Weise näher am Stier arbeitete, als man es zuvor für möglich gehalten hatte. Einige Jahre lang konkurrierte Belmonte um den Ruhm des Größeren mit José Gómez, genannt »Joselito«, dem strahlenden Helden, der in sich alle klassischen Tugenden eines Matadors verkörperte. Jedermann erwartete ein baldiges Ende Belmontes auf den Hörnern eines Stieres: »Si quieren ver torear a Belmonte, vayan a verlo pronto, antes de que lo mate el toro.«³⁴ Dann, 1920, wurde nicht er, sondern der große Joselito tödlich verwundet.

Die nachfolgenden Toreros haben weniger Belmontes persönlich, Stil übernommen als eine intuitive Entdeckung von ihm ausgenutzt, durch die eine fundamentale tradierte Regel entscheidend modifiziert wurde. Diese Regel besagte, daß der Stier ein bestimmtes, etwa kreisförmiges Territorium um sich habe, in das einzudringen gleichbedeutend mit seiner Reizung sei. Belmonte nun hatte entdeckt, daß es auch innerhalb dieses Kreises eine nahezu reizfreie Zone gibt, nämlich unmittelbar vor dem Stier, zwischen den Verlängerungslinien seiner Hörner. Der physiologische Bau seiner seitlich am Kopf liegenden, zudem kurzichtigen Augen erlaubt dem Stier ein scharfes Sehen nur zur Seite und bis auf Augenhöhe.³⁵ Deshalb konnte Belmonte seine scheinbar selbstmörderischen Aktionen unmittelbar vor dem Stier ausführen, während Joselitos Manöver aus der Distanz heraus zumündet ebenso gefährlich waren. Doch während die Biologen heute Belmontes Überleben erklären können, unterstellt der emotional befangene Zuschauer nach wie vor, daß das Gesichtsfeld des Stieres seinem eigenen gleicht und eben nicht das eines Stiers ist. Indem Belmonte die unmittelbare und tödliche Gefährdung des Toreros zum Darstellungsmittel und -ziel erhob, gab er der Corrida erst den Charakter einer tragischen Kunst. Unter diesem Aspekt erweitert sich die Herkunft dieser traditionsreichen Veranstaltung als erstaunlich jungen Datums.

Wenn die Alguacillos zu Beginn der Corrida düster-feierlich die Arena durchqueren, um – symbolisch – vom Präsidenten den Schlüssel für das Tor zu erbitten, hinter dem die Stiere warten, hat es den Anschein, als habe sich seit dem frühen 18. Jahrhundert am Ablauf der Corrida nichts verändert. Diese Handlung bildet einen optisch wirkungsvollen, zeremoniellen Rahmen für das dann folgende Geschehen. Sie demonstriert, der Zuschauer nehme an etwas teil, das es schon sehr lange gibt, das sich durch alle Umwälzungen hindurch unangetastet erhalten hat. Für den Ablauf des Torero selbst hat die Einleitung keine Funktion. Die Uniformen der Alguacillos sind bloße Kostümierung, mit dem Schlüssel wird längst nicht mehr mehr aufgeschlossen, auch die Pardecapas der Toreros werden nie getragen. Mit der so beschworenen Geschichtsträchtigkeit der Veranstaltung wird statt dessen die rituelle Wirkung des Torero unterstrichen, das Wiedererkennen im Vorführenden des Immergleichen.

Aber gegenüber dem vom Zuschauer erwarteten, besonderen Ereignis, dem ergreifend Lebendigen, an dessen Ende der Tod steht, bleibt dieser Rahmen merkwürdig starr: die bloße Spur einer vergangenen Epoche. Denn der Torero lebt vor allem von der Erwartung des Außergewöhnlichen im Gleichen, vom Augenblick. Geschichte ist lebendig in dem, was man sich von vergangenen Augenblicken erzählt. Jede Veranstaltung ist einmalig. Es gibt keinen gesicherten Bezugsrahmen für die Qualität dessen, was man gesehen hat. Man wird kaum einen Aficionado finden, der nicht behauptet, der Torero sei längst nicht mehr das, was er einmal war. Darin drückt sich die Anfälligkeit der Veranstaltung für Niedergang und Verfall aus und für Klagen darüber, aber auch die Möglichkeit der Überhöhung und Verklärung nicht nur der Qualität des Vergangenen, sondern ebenso seiner individuellen und gesellschaftlichen Bedeutung. Jeder Aficionado wird sich an einen Nachmittag erinnern, der die Grenze der Perfektion erreichte und der sich allen Beteiligten als starke Gefühlsregung einprägte. Auf eine Wiederholung dieses Erlebnisses hofft er, trotz aller Klagen über den Niedergang. Das rituelle Korsett, zu dem auch die Gleichförmigkeit der heroischen Musik gehört, die die diffusen Stimmungen zur konkreten Erwartung bündelt, scheint dies der Möglichkeit nach zu gewährleisten. Warum die neuzeitliche »Fiesta nacional« sich dazu gerade dieser historisierenden Assoziationen bedient und was deren Funktion ist, wird deutlicher, wenn wir uns ihre Vorgeschichte sowie die Bruchstellen in ihrer Entwicklung vergegenwärtigen.

Seit dem 16. Jahrhundert wurde immer wieder versucht, die Corrida auf archaische Bräuche zurückzuführen: auf maurische Jagdbräuche und Reiter Spiele, auf römische Gladiatorenkämpfe, auf kretisch-mitteleuropäische oder andere mittelmittelmeerische Stierkulte oder gar auf paläolithisch-italienische magische Opferriten. Aber alle diese Theorien sind mehr oder weniger unbeweisbar oder gar falsch.³⁶ Zwar gibt es zweifellos verschlungene Wege der Überlieferung, die auf derlei Bräuche zurückweisen könnten. Doch ging es bei jenen Versuchen offenbar um etwas anderes: um die Propagierung direkter Bedingungenlinien, mit denen das Bedürfnis nach nationaler Aufwertung durch genealogische Würde befriedigt werden sollte. Diese ideologische Funktion der Historisierung läßt uns aber auf eine ganz andere, unheroische Wurzel der Corrida gefaßt sein.

Aus Berichten des 17. Jahrhunderts, unmittelbar vor der Entstehung der neuzeitlichen Corrida, geht hervor, daß diese als Fest der einfachen Land- oder Stadtbevölkerung gefeiert wurde.³⁷ Auf solchen Volksfesten traten zu dieser Zeit häufig Ritter zu Pferde, also Adlige, als Toreros auf. Ihr Erscheinen war offenbar nichts Selbstverständliches, denn es wird von den Chronisten besonders erklärt und gerechtfertigt, und zwar mit Hilfe der überlieferten Ethik der Ritter, die diese dazu verpflichtete, das unbewaffnete und unberittene Volk vor drohenden Gefahren zu schützen. Der Matador erscheint hier als Nachahre eines mythischen Helden, der das Volk von einer Landplage befreit. Diese Form der Corrida verweist auf ältere, rein bäuerliche Bräuche zurück. In der Tat sind solche seit dem 13. Jahrhundert bezeugt und wohl auch schon davor anzunehmen.³⁸ Sie haben sich in einigen Gegenden bis ins 20. Jahrhundert erhalten. Dabei handelt es sich um Hochzeitsriten, in denen totemistisch-heidnische Elemente mit christlichen verschmolzen sind: Zwei Tage vor seiner Hochzeit treiben der Bräutigam und seine Freunde einen besonders kräftigen Stier, der durch Seile an Füßen oder Hörnern gehalten wird, durch das Dorf, reizen ihn mit Kleidungsstücken, verwunden ihn, benezen ihre Kleider mit seinem Blut und setzen ihm Banderillas, die von der Braut zuvor bunt geschmückt worden sind, auf. Später wird der Stier vom Dorfmetzger geschlachtet.

Dieser Hochzeitsritus scheint eine wichtige Vorstufe oder ein eigenständiger Entwicklungsstrang der Corrida zu sein, auch wenn daneben eine weitere genealogische Wurzel, die Jagd auf wild lebende Stiere – meist ein aristokratisches Privileg –, hinzugenommen werden muß.³⁹ Vielleicht erklärt sich so, daß in den frühen Corridas der Bauern die heroische Tötung des Stieres nicht zum Hochzeitsritual selbst gehörte, während sie zugleich bei aristokratischen Feiern durch-

aus gebräuchlich war. Auftritte bezahlter Matadore (Töter), die auch schon so bezeichnet wurden, sind nämlich seit dem 14. Jahrhundert bezeugt.⁴⁰ Während im Hochmittelalter die Corridas oft, aber keineswegs ausschließlich, zu Hochzeitsfeiern stattfanden, bezieht sich der früheste Nachweis einer Corrida auf eine aristokratische Hochzeit in Avila im Jahre 1080.⁴¹ Vieles scheint also dennoch dafür zu sprechen, die Verbindung zu Hochzeiten nicht nur als akzidentielle anzusehen.⁴²

Jedoch verliert die Corrida weitgehend diese ursprüngliche Bedeutung in dem Maße, wie die heroische Variante sich gegenüber der unheroischen durchsetzt. Im Zentrum des bäuerlichen Rituals steht nicht die Tapferkeit des Mannes, sondern die Beschwörung von Fruchtbarkeit und Kindersegnen der Braut; nicht die Gefahr eines Kampfes, sondern das häusliche Wohl in einer dörflichen Gemeinschaft. Demgegenüber steht im Zentrum des adligen Wertspiels das Problem der Individuierung innerhalb der ritterlichen Statushierarchie. Dieses Problem wird in die entstehende bürgerliche Gesellschaft mit ihren vom Adel getrennten Massen des ländlichen oder städtischen »pueblo« (des »Volkes«) hineingetragen. Deshalb bleibt auch die Bedeutung der Lidia, des kultivierten Kampfelements in der Corrida, erhalten, als das Volk sich diese im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts als sein Fest wieder aneignet. Doch auch das bäuerliche Motiv des Fruchtbarkeitsrituals scheint sich, jedenfalls untergründig, zu erhalten. Innerhalb der höfischen oder der bürgerlichen Corrida taucht es wieder auf als Rechtfertigung von außergewöhnlichen Gelegenheiten, sich in der Arena einem Stier entgegenzustellen. Daß im Jahre 1527 in der Arena Karl V. selbst einen Stier mit der Lanze tötete, war ein Höhepunkt der Feier zur Geburt seines Sohnes Philipp, des späteren II. Und noch der »espontáneo«⁴³, der am 15. September 1981 über die Barriere der Arena von Albacete sprang und dem der Stier nach wenigen Sekunden Brust und Halsschlagader aufriß, wollte damit, wie berichtet wird⁴⁴, die Geburt einer Tochter feiern.

Die aristokratische Veranstaltung des 17. und 18. Jahrhunderts ist der »rejeoneo«, die Beherrschung und Tötung des Stiers mit einer Lanze vom Pferd aus. Die adligen Reiter haben dabei unberittene Helfer in der Arena, Angehörige des Pueblo. Als unter der Bourbonendynastie (seit 1700) am Hof die französische Kultur der vermeintlichen spanischen Zurückgebliebenheit entgegengesetzt wird, verlassen die Höflinge die Arena. Die Bauernsöhne, Kleinbürger und Zigeuner, die zuvor die Helfer derer waren, die hoch zu Ross saßen, sind jetzt die Helden, und zwar nicht nur des Pueblo im Gegensatz zum Adel, sondern zugleich der spanischen Nationalität im Gegensatz zur fran-

zösischen Herrscherkaste. Nach einer Übergangszeit, in der die Picadores die bedeutendsten Akteure der Corrida sind, werden sie bald zu Hilfsfiguren der Matadore zu Fuß. Sie sind jetzt, wenn sie vom aufgeschlitzten Pferd fallen und dabei auf lächerliche Weise mit den Armen rudern, die verhöhnten Karikaturen der adligen Herren. Diese Assoziation hält sich allgemein bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, vereinzelt sogar bis heute durch.

Die neuzeitliche Corrida bildet sich also als Fest des Pueblo in explizitem Gegensatz zur höfischen Kultur heraus. Trotzdem, oder gerade deshalb, bedient sie sich der höfischen Attribute dieser Periode und behält sie streng für die Folgezeit bei. Das starre Reglement und der historisierende Rahmen haben eine Schutzfunktion gegenüber der Corrida immanenten Fragilität. Durch sie wird die Ahnung davon ausgeblendet, daß es unter der Oberfläche tiefgreifende Veränderungen ganz anderer Art als jenen seit jeher beschworenen Niedergang gegeben hat. Diese Veränderungen wurden im Verlauf der Geschichte der Corrida entweder von der Regierung durchgesetzt oder vom Volk ertrout, oder sie ergaben sich aus der zeitgeschichtlich bedingten Bedeutungsänderung einzelner Elemente und der Art ihrer Ausführung. Der Rahmen aber beschwört demgegenüber eine imaginäre, eine zur Manifestation nationaler Größe und Einheit stilisierte und stillgestellte Geschichte. Das Einblenden der Historie bedeutet so zugleich ihr Ausblenden.

Erst die unberittenen Matadore der neuzeitlichen Corrida haben für die Überlieferung eine erzählbare Biographie.⁴⁵ Das bedeutet, daß jetzt die Leistungen des heroischen Individuums den Wert der Corrida wesentlich bestimmen. Der Held ist nicht mehr adlig von Herkunft, sondern von Natur. Wie der bürgerlich-romantische Held der Literatur ist er in der Regel in Armut geboren, steigt aber durch überragende Leistungen zu Ruhm und Reichtum empor. Als Individuum hebt er sich von der Masse ab, rebellierte gegen die Schranken der Tradition und etabliert eine neue, lebendige Ordnung des ganzen Volkes, die Nation. Das Volk erkennt sich im Matador also auch deshalb wieder, weil er dessen ruhmvoller Repräsentant ist, der stellvertretend für die vielen, die den Platz auf der Schattenseite der Arena nicht bezahlen können, den sozialen Aufstieg verkörpert. Symbolisch vereinigt es sich mit dem triumphierenden Matador, dem bei seiner Ehrenrunde Blumen, Zigarren, Geldbörsen, Hüte oder lederne Weinbeutel, aus denen er einige Schlucke nimmt, zugeworfen werden. Doch Idole stehen auf schwankenden Podesten. Das Publikum wird zum erbarmungslosen Zensor, sobald sein Protagonist versagt. Dann werden höhnisch oder wütend Kissen, Flaschen, Schuhe, Zigarren-

stummel in die Arena geschleudert. – Verallgemeinern wir diese Beziehungsform zwischen Matador und Publikum zu einer weiteren Hypothese über die Wirkung der Corrida: Diese berauscht die Zuschauer durch die Farbenpracht und die mit Geschichte angereicherte Lebendigkeit eines Festes, in dem das Volk sich in Abgrenzung sei es von einer herrschenden Klasse, sei es von anderen Nationen seine kollektive Identität vorführt.

Wir wollen diese Hypothese an zwei weiteren Bruchstellen in der Geschichte der Corrida überprüfen und zugleich ihre Begrenztheit zeigen: am Spanischen Bürgerkrieg und am Verhältnis zu ausländischen Zuschauern und Kommentatoren. Analog zur Geschichte des nationalen Bewußtseins kann man der Corrida bis etwa zum Ende des 19. Jahrhunderts kaum eine latente revolutionäre oder rebellische Bedeutung zuschreiben. Die ästhetischen und technischen Neuerungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die in den Leistungen Belmontes kulminieren, öffnen sie zunehmend den sich widerstreitenden gesellschaftlichen Strömungen und machen sie schließlich während des Bürgerkriegs zu einem leidenschaftlich umstrittenen Terrain, das beide Parteien umwerben und für sich reklamieren.⁴⁶ Neben der traditionellen Musik des Pasodoble läßt man nun die Hymne »Bandera Roja« oder, auf der Gegenseite, »Cara al Sol« spielen, zu denen das Publikum sich mit dem jeweils entsprechenden Gruß erhebt.

Die Republikaner versuchen, die Corrida zu demokratisieren – weibliche Toreteras sollen gleichberechtigt werden, anstelle individueller Namensnennungen erscheinen auf den Plakaten die Namen von Torerokollektiven. Doch solche Versuche scheitern. Zudem müssen viele Stiere wegen des Hungers notgeschlachtet werden. Die meisten Stierzüchtereien liegen im Süden, in den von den Falangisten beherrschten Gebieten. Dort werden während des ganzen Bürgerkrieges, abgesehen von einer Pause von ungefähr einem Monat zu Beginn, Corridas veranstaltet. Auch in der republikanischen Zone gibt es, trotz der schwierigen Bedingungen, noch bis 1937 Corridas. Doch dann schlägt die Stimmung radikal um. Die politische Polarisierung zerreißt immer mehr die Traditionen und Sicherheiten des Alltagslebens. Bedeutende Matadore setzen sich zur falangistischen Gegenseite ab. Dieser gelingt es zunehmend, die Volksbräuche und -feste zu vereinnahmen. Währenddessen schlachten Republikaner und Anarchisten ganze Herden nicht nur wegen der Fleischknappheit, sondern auch aus Protest gegen die Großgrundbesitzer ab. Eine falsch verstandene marxistische Ideologiekritik, die die Ästhetik auf einen unmittelbaren Utilitarismus des Klassenkampfes ausrichtet, tut ein übriges. Seit dieser Zeit – und in

abgewandelter Form bis heute – setzt sich eine Einstellung fest, die Jean Cau so formuliert hat: »A man of the Left makes it his duty to spit on the corrida.«⁴⁷

Der Bürgerkrieg hinterläßt in der spanischen Gesellschaft für lange Zeit tiefe Wunden, und die Jahre danach sind trotz der äußeren Befriedung auch Jahre des Niedergangs der Corrida. Nun bleiben Mißbräuche üblich, die sich weder durch die wirtschaftliche Not noch durch den Interessenkampf der Züchter oder Manager hinreichend erklären lassen. Man verwendet vielfach zu junge oder zu leichte Stiere. Oder man spritzt ihnen Novocain ein, das ihre Reaktionen verlangsamt. Oder man »rasiert«⁴⁸ ihre Hörner. An diesen und anderen, bis etwa 1955 allgemein gebräuchlichen Manipulationen der Kraft und Würde des Stieres wird eine zerstörerische Leidenschaft sichtbar, die dem Bürgerkrieg selbst seine spezifische Prägung der Ausbrüche von Grausamkeit und Haß gegen zuvor akzeptierte Autoritäten gegeben hatte. – Die folkloristische Hypothese vernachlässigt die tiefe Ambivalenz im Bild des Stiers, das zwischen Verehrung und Wut, zwischen Identifikation und Schuldgefühl changiert.

Die Jahre nach 1955 sind geprägt von einer allmählichen Angleichung des francistischen Spanien an die weiter fortgeschrittenen Produktionsverhältnisse der übrigen westeuropäischen Nationen. Damit einher geht eine, lange Zeit zunächst untergründige, »Europäisierung« der Einstellungen, von der unterhöhlt der Francisismus nach dem Tod des Caudillo (1975) alsbald obsolet werden wird. Die Veränderungen lassen auch die Corrida nicht unberührt. Bereits in den fünfziger Jahren setzt eine Art Selbstreinigung der Corrida ein. Die traditionellen Regeln werden nicht nur wieder strenger amtlich überwacht, sie werden weiter verschärft. So wird die Glaubwürdigkeit der Lidia nach und nach verbessert. In dieser Zeit wird durch die wachsende Verflechtung mit anderen Nationen die Konfrontation mit fremden Ansichten drängender. Das Gefühl für die Corrida als einzigartigem Ausdruck des Volkes gewinnt Kontur – und scheint zugleich in eigentümlicher Weise bedroht. Schon gegenüber den Reisenden der zwanziger und dreißiger Jahre war man mißtrauisch geblieben, auch wo man ihnen aufrichtiges Interesse und sogar fundierte Kenntnisse zugestehen mußte. Aber der spanische Sinn für »pundonor« (Ehre), die spanische Ehrfurcht vor dem Tod und vor menschlicher Selbstbeherrschung schienen nicht vermittelbar. »Ich glaube«, schrieb García Lorca, »daß niemand bisher den Fremden den tiefen, sublimierten, geradezu übermenschlichen Sinn des Stieropfers verständiglich machen konnte.«⁴⁹

Die Touristenströme seit den sechziger Jahren machten und machen

es noch leichter, dieses Selbstbild zu konservieren. Geschichten über blasse Fremde, die kurz nach Beginn einer Corrida sich erbrechend von den Sitzen fliehen, bestätigen das Bild der eigenen Stärke. Und doch scheint dieses Bild brüchig zu sein, scheint jeder dieser unwissenden Gäste einen gewichtigen Vorwurf gegenüber der Zurückgebliebenheit des Landes zu verkörpern. Es gibt kaum ein ernsthaftes Buch über die Corrida, das sich nicht mit einem imaginären Fremden auseinandersetzt, der verständnislos oder ablehnend dem Geschehen gegenübersteht. Woher aber stammt der Zwang zur Rechtfertigung, woher kommt das schlechte Gewissen, wenn nicht aus einem verborgenen Winkel der eigenen Einstellung? Der Stolz auf die Einzigartigkeit der Tradition ist vermischt mit der Abwehr von Ekel und Skrupel. Der imaginäre Fremde ist das Bild eines verscheuchten Gespenstes aus dem eigenen Innern.

In der Arena, so wird argumentiert⁵⁰, triumphiert das volkstümliche Leben über das durch Formen eingeengt und reglementierte. In überschwenglichen Formulierungen wird die Corrida als lebhaftes, spontanes und authentisches Ereignis gepriesen. Während die offizielle Geschichtsschreibung die Historie in die Regentenschaften von Königen unterteilt, ist die inoffizielle Geschichte Spaniens die seiner großen Matadore. Die Matadore sind Volkshelden. Wenn freilich die Faszination, die von ihrem Schauspiel ausgeht, damit erklärt wird, daß sich hier bunt und lärmend die »Volksseele« ausdrückte, dann ist das nichts als eine Tautologie. Der Lärm und die Buntheit decken die Abgründe der Volksseele festerlich zu.

VI. Natur und Kultur

Zur Beschreibung der tiefgreifenden Veränderungen der Corrida und ihrer Bedingungen ist ein weiterer Aspekt nachzutragen. Er betrifft die Gestalt des Stiers. Seit je wurde sein Temperament als die Grundvoraussetzung des Schauspiels angesehen. Der Stier hat die Kraft und, wenn er von seiner Herde getrennt wird, auch den Antrieb, alles, was ihm vor die Hörner kommt, anzugreifen und zu töten. Bilder, die immer wieder durch die Presse gehen und die zeigen, wie einzelne Zuschauer, um ihren Mut zu beweisen, über die Absperrung in die Arena springen und dann zu Tode kommen, Berichte über die Verletzungen von Toreros verdeutlichen das ebenso wie die Anekdoten, die sich um Stierhätzen wie die in Pamplona ranken. Es wird von Stieren erzählt, die den Kampf mit Lokomotiven aufnehmen, in Häuser eindringen und die Menschen dort verletzen oder töten. Solche Be-

richte bewirken, daß die Gefahr nachdrücklich vergegenwärtigt wird, in der der Matador sich befindet, wenn er eine wilde, menschenbedrohende Bestie bekämpft.

Aber ein solcher Stier ist, entgegen dem Anschein, keineswegs natürlich wild, sondern er ist das Kunstprodukt einer langen Züchtung, die zwischen den Idealen der Tapferkeit (»bravura«) und des Edelmuten (»nobleza«) ein stets labiles Gleichgewicht halten muß. Gestalt und Temperament werden nach Kriterien geformt, die sich im Laufe der Zeit stark verändert haben. Gewicht, Alter und Konstitution werden durch staatliche Verordnungen festgelegt und regelmäßig überwacht. Ein Netz von Vorschriften bestimmt die Rechte und Pflichten der Züchter und Pfleger, der Händler und Plaza-Unternehmer. Heute werden kleinere und jüngere Stiere in der Arena zugelassen als in der Zeit vor Belmonte – das ist eine Reaktion auf die Entwicklung des neuen Stils um 1920. Sie müssen aber andererseits größer und älter sein als während des Bürgerkrieges und in den Jahren danach, als ihre Aufzucht besonders erschwert war. Inzwischen kontrollieren zunehmend die Züchtervereinigungen die Qualität der Stiere. »Toro bravo« ist nicht nur eine genealogische Bezeichnung, sondern vor allem ein Gütesiegel, das an diejenigen Herden und Tiere vergeben wird, die als fähig für die Lidia gelten. Diese ganze komplexe Organisation ist heute nötig, um erfolgreich die erste Begegnung einer bis zum eigenen Tod gefährlich angreifenden Bestie mit einem unbewussten Mann zu inszenieren. Sie ist die Bedingung seiner Wildheit: eine mythologische Maschinerie¹¹, abgerichtet auf den Zweck, Geschichte in Natur zu transformieren.

Der Matador tut nichts anderes, als diese »Natur« zu »liquidieren«, d. h. aus dem Naturstoff wiederum durch eine heroische Tat Geschichte zu formen. Er bändigt die Wildheit durch die Form. Seine Intelligenz siegt über die rohe Materie. Dieser Gegensatz von Kultur und Natur ist innerhalb der kulturellen Selbstdeutungssysteme altewürdig und erlaubt eine weitere Hypothese, nach der seine Vorführung die grundlegende Bedeutung der Corrida darstellt – nicht eine spezifische Kollektividentität soll sich festlich bestätigen, sondern die menschliche schlechthin in der Überwindung der äußeren Natur, die zugleich als Projektionsfolie für die innere Natur dient. Denn der Matador überwindet mit der gefährlichen Natur zugleich die eigene Naturverfallenheit.

Im Rahmen der christlichen Religion verschmilzt der Gegensatz von Vernunft/Kultur und Trieb/Natur mit dem von Gut und Böse. Deshalb ist die Assimilation der Corrida durch die katholische Kirche nicht überraschend. Zwar gab es seit dem 16. Jahrhundert von seiten

der Kirche immer wieder Versuche, die Corrida zu ächten und zu unterdrücken, offenbar weil in ihr Anklänge an heidnische Fruchtbarkeits- und Opferriten noch allzu vernehmlich waren. Die Toreros wurden immer wieder mit der Exkommunikation und dem Verbot des kirchlichen Begräbnisses bedroht. Doch die Verbote ließen sich weder gegen die feudalen und höfischen Verfechter des Schauspiels der Corrida noch gegen die festen bäuerlichen Traditionen und Eigenarten durchsetzen. Zudem waren selbst innerhalb der Kirche die Gegenkräfte stärker. Nach deren Auffassung¹² war die Corrida ein Symbol der »conditio humana«: Der Mensch ist Schauplatz eines Ringens zwischen Engel und wildem Tier. Das wilde Tier der Begierden rennt gegen die Lanze der christlichen Tugenden an, bis schließlich sein Tod die Souveränität des Geistes über das begehrliche Fleisch anzeigt. Die jahrhundertalte Tradition, daß keine kirchliche Feier ohne Corrida vor sich ging¹³, setzt sich im Schutz einer solchen Interpretation schließlich unangefochten wieder durch.

Die Sprache der Religion verwendet die der Corrida als Reservoir von Metaphern, so wie diese umgekehrt metaphorisch sich auf jene bezieht. Man vergleicht etwa die Märtyrer mit Matadoren, die unberechenbaren, grausamen Stieren erliegen. Und Bezeichnungen der Corrida wie »veronica« oder »torear como los angeles«¹⁴ sind an christliche Elemente angelehnt. Die Gestalten des Priesters und des Matadors borgen sich gegenseitig – zumindest in den Augen derer, die von der Verwandtschaft ihrer symbolischen Tätigkeiten überzeugt sind – den Glanz und den Ernst für ihre außergewöhnliche rituelle Aufgabe. So wie der Priester zu seinem Amt geweiht wird, so wird auch der Matador durch eine öffentliche Zeremonie, die »alternativa« bestätigt. Der Priester trägt als spezifische Haartracht die Tonsur oder den Bart, der Matador als eine solche die Coleta. Beide kleiden sich in auffällige Gewänder, durch die sie sich von der Profanität des Alltagslebens abheben. In beiden Fällen ist der Vorgang des Ankleidens Teil des Rituals; dem Priester assistieren dabei die Meßdiener, dem Matador einige Vertraute. Auch nach dem Ablegen ihrer Kleider schlüpfen sie nicht einfach in ihre bürgerliche Existenzweisen zurück. Die Aufgabe des Matadors bestimmt das Denken und Fühlen des ganzen Menschen als priesterliches – so jedenfalls äußern sich Autoren¹⁵, denen die Parallelen als Indizien für eine Identität des Ursprungs und Wesens gelten.

»You must be like a young priest [...]. You must be a torero twenty-four hours in every day« lassen sogar McCormick und Mascareñas (1967, S. 72) ihren Lehr-Matador zu seinem Schüler sagen. Sie meinen damit jedoch nicht ein religiöses Gefühl, sondern das bedingungslose

Sich-Verschreiben an eine Kunst, die den ganzen Einsatz der Person fordert. Während sie sich zu Recht gegen die romantische Verklärung des Toreros zu einem von Gott oder der Natur erwählten Heros wenden, offenbart ihre Charakterisierung zugleich ungewollt sowohl einen versteckten Romantizismus ihrer eigenen Kunsttheorie der Corrida als auch dessen Verwandtschaft mit deren christlicher Deutung. Schon im 19. Jahrhundert ist die insbesondere von Frankreich nach Spanien übergreifende Romantik in Literatur, Malerei und Musik eine weitere starke Quelle für das Verständnis der Corrida als Darstellung des Gegensatzes von Kultur und Natur. Für die Franzosen Mérimée oder Gautier⁶⁶ ist Spanien das exotisch-wilde Land, das, im Gegensatz zum zivilisatorisch-degenerierten Frankreich, noch der wahren Leidenhaftigkeit fähig ist, in dem allerorten Naturgewalten oder Räuber lauern, die Wagemut und Entschlossenheit eines ganzen Mannes herausfordern. An die Stelle der exotischen Tönung tritt bei den Spaniern selbst bruchlos der Begriff des »pundonor«, des Stolzes, der individuellen oder kollektiven Ehre. Der romantisch-zivilisationskritische Affekt ist noch in dem überlieferten Anspruch eines Matadors über die Gefahr in der Arena enthalten: »[...] tenga en cuenta que aqui no se muere de mentiras, como en las tablas.«⁶⁷ Daß der Begriff der Ehre sich an der Figur eines herausragenden Mannes exemplifizieren läßt, der sich an der Naturgewalt in Gestalt eines wilden Stieres mißt, ist eine romantische Vorstellung par excellence.

Sowohl im christlichen wie auch im romantischen Szenarium der Corrida hat der Stier eine eindeutig negative Rolle. Er fungiert als widerspenstiges Material, an dem sich die positive Jugend des Matadors bewähren muß oder dem er erliegt. Diese Rolle korrespondiert einer ganzen Reihe von spanischen Redensarten, in denen der Stier als Metapher für Hinterlist, Bösartigkeit, Grausamkeit oder Gefahr verwendet wird.⁶⁸ Die Corrida führt dann – in christlicher Sicht – vor, wie das Böse, Vernunftwidrige, die rohen Leidenschaft und Begierden, der dunkle Schatten, der über der Menschheit liegt, gebannt und überwunden werden. Das Blut des Stieres ist der sichtbare Beweis für die Endlichkeit des Bösen.

Picassos Bilder zur Corrida liefern Beispiele dafür, wie diese Wahrnehmung des Stieres als Verkörperung einer dunklen Macht fortbesteht, obwohl die zugrunde liegende christlich-optimistische Welt nicht bereits destruiert ist. In vielen seiner Bilder⁶⁹ erscheint der Stier als satanische Bestie voller aggressiver Vitalität und sexueller Potenz oder als mythisch-schicksalhafte Gestalt des Bedrohlichen oder des Verderbens. Picasso verleiht dieser traditionellen Deutung nun aber eine entschieden pessimistische Färbung. Denn es gibt hier keinen



Picasso: Course de Taureaux (1933)

Torero mehr, der diesem Stier erfolgreich Einhalt gebieten könnte. Noch mit dem Degen zwischen den Schultern schleift er Pferd und Torero fort.⁶⁶ Meistens aber gibt es für Picasso neben dem Stier nur das Opfer, nämlich das Pferd, das, vom Stier durchbohrt, das unschuldige, stumme oder schreiende Leiden der Welt anzeigt. Andererseits hat Picasso in manchen Bildern den Stier in einer Weise dargestellt, die in eine ganz andere Richtung weist. Vor allem in den Minotaurus-Graphiken von 1933–36 fungiert der Stier als Gestalt einer dionysischen Lebensfreude, die sich dem eigenen, gegen das Christentum zielenden und ihm gleichwohl verhafteten Leiden der Welt entzieht.

Die christliche Assimilation der Corrida – und damit ihre Interpretation als Kampf zwischen Geist und Materie, Kultur und Natur – stößt hier an ihre Grenze. Denn die kulturelle Imago des Stieres geht in der Vorstellung der bedrohlichen Naturgewalt keineswegs auf. Ihre *ambivalente* Bedeutung wird verständlich im Zusammenhang einer traditionellen, agrarischen Gesellschaftsformation, in der der Stier jahrhundertlang eine zentrale, sowohl reale als auch symbolische Rolle spielte.⁶⁷ Das wird deutlich, wenn wir uns die Konnotationen des Alltagsbewußtseins klarmachen – allerdings nicht des unseren. Denn

während etwa im Deutschen oder Englischen der Stier als relativ enge Metapher für eine Kraft dient, in der sich Dummheit und Brutalität vereinigen (»Stiernacken«, Polizist als »Bulle«, »the bull in a china shop«), gibt es im Spanischen ein breites Vokabular zur Beschreibung seines Aussehens und seiner Charaktereigenschaften⁶⁵ und infolgedessen ein differenziertes Feld von Metaphern. Im Vordergrund dieser Eigenschaften steht dabei die Kraft nicht als einfältige, sondern als kontrollierte: der Stolz, die beispiellose Furchtlosigkeit und Tapferkeit, die Wendigkeit, die Grazie, die männliche Schönheit. Kurz der Stier ist die zentrale Metapher des »machismo«.⁶⁵ »Macho« bedeutet das männliche Tier, und die positive Bedeutung von »machismo« verdankt sich dem metaphorischen Gebrauch in erster Linie des Machos »toro bravo«. Freilich ist darin der negative Gebrauch schon impliziert. Das Tier als Metapher menschlicher Eigenschaften war immer zweideutig. »El piensa que es bravo como un toro« (»Er denkt, er ist so mutig/wild wie ein Stier«) kann auch abgewandelt werden in »el piensa que es pésimo como un toro« (»er denkt, er ist so abgrundtief schlecht wie ein Stier«). Noch in der technischen Verwendung des idealisierenden Prädikats der »nobleza« (»Adel«) im Zusammenhang der Corrida schwingt ein Doppelsinn mit, durch den der gewöhnliche Stier indirekt als ein zu Tücke und zu aggressiver Bosheit neigendes Wesen qualifiziert wird. »Noble« ist nämlich der von jedem Matador erhoffte, aber selten erlangte Stier, der ohne Tücken geradezu angreift und der deshalb einfach zu handhaben ist, den also der Matador selbst gut täuschen kann.

Jene Hypothese, der zufolge in der Corrida der Sieg der Kultur über die Natur zelebriert wird, verleugnet die ambivalente Einstellung gegenüber *beiden*. Denn einerseits wird die »Natur« als Bild der Stärke und Macht bewundert, andererseits wird die »Kultur« mit einer Roheit ausgestattet, die von dem sonst anerkannten oder gar idealisierten Standard deutlich abweicht. Der Torero ist nicht der engelsgleiche Jüngling, der »Taubengleiche«⁶⁴, zu dem er in jener Polarisierung gemacht wird. Er ist nicht allein Held, sondern auch primitiver Töter. Er verkörpert Mut, Geschicklichkeit und Sinnlichkeit ebenso wie der Stier, den er tötet, und *dafür* wird er verehrt. Freilich gibt es in der neuzeitlichen Corrida, wie wir sahen, die historische Tendenz, das einfache Schauspiel des Tötens durch eine Ästhetik des Tanzes zu überformen oder zu verfeinern. Gerade dadurch aber wird eine klare Aufspaltung zwischen dem »Guten« und dem »Bösen« vollends unmöglich gemacht. Das Drama wird durch die Technik ersetzt. An dieser entzünden sich die Gefühle und Erwartungen des sachverständigen Publikums. Die christlich-romantische Auffassung verleugnet

auch diesen Aspekt der technischen Disziplin beim Matador und des Wissens darüber beim Aficionado: des Spiels um die Glaubwürdigkeit der theatralischen Geste.

VII. Macht und Sexualität

Im Verlauf unserer Interpretation der Corrida sind wir auf verschiedene mögliche Erklärungen für ihre emotionale Wirkung gestoßen: Wir gingen aus von Hemingways Andeutung einer tragischen Todesmetaphysik (Kap. I), um dann über eine Analyse ihrer Wahrnehmungsgestalt auf die Lust am Erleben einer übermächtig scheinenden Gefahr und ihrer Überwindung durch den Matador zu stoßen (Kap. III); bezogen auf die inszenatorische Manipulation des Stieres schien dieses Erleben sodann reduzierbar auf die Lust an Grausamkeit (Kap. IV); demgegenüber führte eine historisch orientierte Betrachtung des Festcharakters der Corrida auf ihre Bedeutung als kollektivstiftendes Erleben traditionaler Verwurzelung und nationaler Würde und Überlegenheit (Kap. V), und zuletzt als szenisch vorgeführte Bestätigung des zivilisatorischen Sieges der List der (christlichen) Vernunft über die rohe Natur (Kap. VI). Doch gegen alle diese Deutungen ließen sich sogleich Einwände erheben, die zeigten, daß es sich jeweils um einzelne Aspekte handelte, die nicht zu generellen Formeln verabsolutiert werden durften. Diese Deutungen sind deshalb für das Verständnis der emotionalen Tiefenstruktur der Corrida als ganzer noch zu ungenau oder zu abstrakt und geben Erklärungen nur in dem Maße, wie sie andere Fragen offenlassen. Insbesondere wird damit noch nicht verständlich, wie die Corrida als soziale Inszenierung, als kollektiver Ritus, in den Interaktionsformen der teilnehmenden Betrachter verankert ist. Zu klären ist also, wie die soziale Inszenierung des körperlichen Spiels um Leben und Tod mit den fundamentalen Erfahrungen der individuellen Körperlichkeit, deren Strukturen ja ebenfalls Abdrücke einer Auseinandersetzung von Bedürfnissen »um Leben und Tod« sind, korrespondieren. Dieser Gesichtspunkt der szenischen Analyse führt uns dazu, die zu Beginn von Kapitel IV bereits angedeutete Frage genauer zu formulieren und zu beantworten, welche Interaktoren an den Szenen der Corrida beteiligt sind und in welchem Verhältnis sie zueinander stehen. Im Mittelpunkt steht die Figur des gereizten, ermüdeten und schließlich getöteten Stieres. Sein Kontrahent ist der Torero, genauer: die Gruppe der Toreros (einschließlich der Pferde), aus der sich dann einzelne Spezialisten herauslösen, um schließlich dem Matador allein

das Feld zu überlassen. Das Publikum als Ganzes bildet einen dritten Interaktionspol, dem eine von den beiden Hauptakteuren prinzipiell unabhängige »Stellungnahme« vorbehalten ist. Das Publikum ist also eine einseitig oder wechselseitig emotional beteiligte Partei und zugleich unabhängig Richter. Oder vielmehr, es verteilt bloß, da ihm zum Richter die Souveränität des Handelns fehlt, seine Gunst in einem Spiel, das von anderer Seite überwacht wird. Denn von Anfang an ist als vierte Dimension des Geschehens der »Präsident« im Spiel. Seine Funktion ist jedoch nicht die, über die Einhaltung der Regeln zu wachen – das besorgen andere für ihn, die ihm ihr Urteil zur Verfügung stellen –, sondern die, das Spiel als solches zu konstituieren. Er gibt die Signale des Anfangs und Endes jedes Drittels, er genehmigt, sanktioniert und bricht ab, er gewährt gegebenenfalls auf Verlangen des Publikums dem Matador die Trophäe oder dem toten Stier die Ehrenrunde. Das Verhältnis des Publikums und der Toreros zu dem Präsidenten ist im Allgemeinen respektvoll. Doch wird des öfteren von kleinen Unbotmäßigkeiten der Toreros berichtet, etwa von oberflächlich-nachlässigen oder zynisch-übertriebenen Ehrfurchtsbezeugungen.⁶⁵ Auch das Publikum, das über das Schwenken der Tücher aktiv und passiv mit dem Präsidenten kommuniziert, rebellierte gelegentlich lautstark gegen eine von ihm mißbilligte Entscheidung des Präsidenten, ohne daß sich dieser freilich in der Regel dann dem Verlangen der Menge beugen würde.

Sehr viel ausgeprägter auch auf der negativen Seite und dadurch gleichgewichtig-ambivalent ist das Verhältnis des Publikums zum Stier. Wir haben oben die ambivalente Metapher des Stiers erläutert, die sowohl für eine Dämonisierung als auch für eine Idealisierung offen ist. Beides sind projektive Bilder, die mit der »Natur« des Stiers nichts zu tun haben; sie entspringen vielmehr dem gesamten Apparat, der die Corrida konstituiert: von der Zucht über die Trennung des einzelnen Toro bravos von seiner Herde (durch die dieses im Allgemeinen von Natur aus zwar furchtlos, aber friedliche Herdentier erst aggressiv gemacht wird) bis zu seiner Reizung in der Arena. Der Stier verkörpert die aggressive Männlichkeit im guten wie im schlechten Sinn, die Grazie und Erhabenheit ebenso wie den Schrecken, das Gute ebenso wie das Böse. Er verkörpert Stärke und Herrschaft, die zugleich bewundert und gefürchtet, zugleich geliebt und gehaßt werden.⁶⁶

Diese Bedeutung verweist auf eine strukturelle Verwandtschaft der beiden Gestalten des Stiers und des Präsidenten. Beide sind mit verschiedenen Qualitäten ausgestattete Verkörperungen von Macht. Beide sind, ohne im engeren Sinn handelnde Gestalten des Dramas zu

sein, für dieses konstitutiv. Der Stier ist das Opfer; dem Präsidenten wird geopfert. Übertragen wir dieses Bedingungsverhältnis von der administrativ-technischen Ebene auf die Ebene der Interaktionsfiguren, dann besagt es: Die Bedingung für die Inszenierung, in der eine zugleich geliebte und gehaßte Autorität mit Lustgewinn und ohne Einspruch des Gewissens getötet werden kann, ist die Aufspaltung der ambivalenten Gefühlsqualität auf zwei Träger. Die Funktion des Stiers, der durch die Inszenierung als Urheber der Aggression und im übrigen als nahezu chancengleich erscheint, ist es, die Auflehnung gegen eine schreckliche Vater-Imago auf sich zu ziehen. Die Funktion des Präsidenten ist es, zu verhindern, daß das Prinzip der väterlichen Autorität selber mit in den Sog der symbolischen Rebellion gerät.

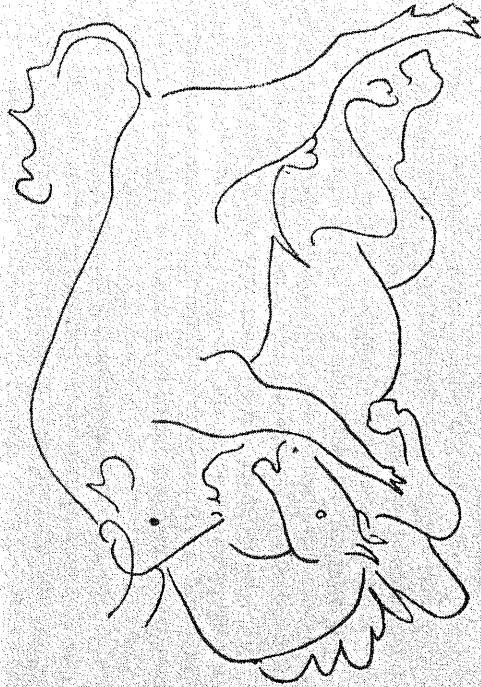
Die Funktion des Publikums, das seine Gunst dem siegreichen Rebell gewährt, läßt uns vermuten, daß es sich um einen sexuellen Preis handelt, den der Matador zu gewinnen sucht. Aber sexuelle Lust winkt nicht als Preis eines Kampfes, vielmehr ist dessen Ablauf selbst bereits auf eigentümliche Weise sexuell gefärbt. Halten wir uns ein weiteres Mal das Kernelement der Corrida, den Pase mit der Capa oder Muleta, vor Augen. Wir haben ihn oben, um ihn von einem bloßen Sport- oder Kampfmanöver abzugrenzen, als Verführung charakterisiert. Der verschlungene Tanz von Torero und Stier, ihr rhythmisch wogendes Aufeinanderzu und Voneinanderweg, gleich den Bewegungen eines Geschlechtsaktes, wie auch sonst der Tanz dessen geheimen oder offenen Versprechen darstellt. Als erotischer Rausch drängt die sich steigende Folge der ineinander verschlungenen Pases zur unmittelbaren Erfüllung, zum vollständigen Ineinander, dem kraftverströmenden Höhepunkt oder der tödlichen Auflösung. Aber die Eigendynamik dieses Dranges wird gebremst von einem kulturell gezüchteten, artistischen Willen zur Verzögerung, einer gleichsam asketischen Einstellung im Dienste der Steigerung von Lust. Die rhythmischen Rufe des Publikums sind Ausdruck und gleichzeitig Anfeuerung der Erregung – Äußerungen der Lust und der Angst angesichts sowohl eines möglichen Abbrechens der Spannung als auch ihres weiteren Anwachsens, das kaum erträglich scheint. Und während die Einheit von Torero und Stier nach einer engen Abfolge ihres Tanzes vorübergehend – oder endgültig im letzten Ansturm des Degens – auseinanderbricht, entläßt sich der lüsterne Schauder des Publikums im Beifallssturm.

Dieser Analogie tut die faktische Seltenheit solcher Einheit und solcher Ovationen keinen Abbruch. Denn auch das Gefühl des Orgasmus, an den jener Tanz der Pases erinnert, ist selten, wenn wir damit nicht eine bloße körperliche Entspannung meinen, sondern das

einer momentanen Auflösung der Grenzen des Selbst, das in seiner ganzen Vehemenz ebenso erhofft wie gefürchtet wird. Deshalb erinnert der letzte Degenstoß des Torero weniger an die letzte erotische Verschmelzung selber als an eine aggressive Abwendung vom Liebespartner aus Enttäuschung des Verschmelzungswunsches. Die Enttäuschung aber heizt das Verlangen erneut an und bereitet die Erwartung auf das nächste Mal vor. Die Liebenden wie die Aficionados sind keine Gelegenheitskonsumenten, sondern Süchtige.

Es macht keine Schwierigkeiten, die Aufzählung der sexuellen Anspielungen der Corrida zu verlängern, ihre sexuelle Tönung zu erkennen.⁶⁷ Sie ist überall derart auffällig präsent, daß *an sich* von ihr kaum als von einem latenten Inhalt die Rede sein kann. Der Torero, gekleidet in eine schillernde, hüftkurze Jacke und in hautenge, die Männlichkeit betonende Kniehosen, leitet jede Reizung des Stieres mit einer Bewegung ein, die den eigenen Körper S-förmig dem Stier präsentiert, indem er bei einem leichten Schritt nach vorn die Schultern zurückhält und damit die Hüften nach vorn schiebt, als wolle er den Stier mit seinem Geschlecht anlocken. Genau in dieser Höhe hält der anstürmende Stier seine gesenkten Hörner. Die Reiz-Haltung des Toreros gilt als Ausdruck und Symbol der Tapferkeit und des Stolzes. In ihr wird unmittelbar anschaulich, warum seine (und, verallgemeinert, die männliche) Tapferkeit metaphorisch als Fülle der »cojones« (Hoden) bezeichnet wird. Umgekehrt sagt man von einem feigen Torero, ihm fehlten die Cojones. Die Cojones des Stiers spielen ebenfalls eine Rolle als potenzierte Verkörperung männlicher Kraft. Sie zu verzehren und sich damit diese Kraft einzuverleiben ist oder war eine würdevolle oder orgiastische, in jedem Fall aber den Bann dieser Kraft brechende Vollendung des Besuchs einer Corrida.⁶⁸ Auch die abgeschnittenen Ohren oder der Schwanz als Trophäen, die einem überragenden Matador zuerkannt werden können, verweisen auf die sexuelle Bedeutung des Stiers. Das Horn ist ein Bild der ständigen Erektion. Der Stier ist das phallische Symbol der männlichen Kraft par excellence.

Der Vergleich der Pases mit dem Tanz erhält eine besondere Bedeutung durch die Nähe zum Flamenco.⁶⁹ Hier wie dort herrscht dieselbe ernste Grazie, bestimmt derselbe Stolz die Gestalt und die Bewegungen der zurückgebogenen Körper. Die Flamenco-Tänzer geben sich einander nicht hin, sondern bleiben bei aller Nähe unnahbar, bei allem Rausch vollkommen beherrscht. Der werbende Tänzer umlauert die Partnerin und treibt sie an, wobei ihn die Musikanten, wie den Matador seine Cuadrilla, unterstützen. Die Tänzerin skandiert die beiderseitige Steigerung ihrer nüchternen Ekstase sowie die Beschleu-



Picasso: Stier und Pferd (1934)

nigung des Herzschlages mit dem Trommeln ihrer Füße oder der Kastagnetten. Aber dieses trotzige Trommeln zeigt zugleich an, daß der Werbende im Moment der Verführung doch auch ein Besiegter wäre. Das Anschwellen des Stakkato ist Ausdruck nicht nur der Erregung, sondern ebenso einer unterschwelligen Drohung. Dieselben starken Farben bestimmen die Corrida und den Flamenco. Das Schwarz des Stiers⁷⁰ findet sich wieder beim Anzug des Tänzers, das leuchtende Rot der Capa-Innenseite und des Blutes, des Innern des Tieres, bei der Innenseite oder dem Muster des hochfliegenden Rücken-Rockes. Dem Gelb der Arena und der Capa-Außenseite, dem Gold und Silber der bestickten Anzüge des Toreros entsprechen die

meist weiße oder helle Farbe des Kleides und seiner Musterung.

Nun hat dieser Vergleich nichts allzu Überraschendes, sofern man die gemeinsame folkloristische Verwurzelung und Verflechtung von Flamenco und Corrida in und mit der Zigeunerkultur Andalusiens bedenkt.⁷¹ Die Parallele unterstreicht jedoch nicht nur die sexuelle Atmosphäre der Corrida, sondern weist vor allem auf eine zunächst irritierende Differenz hin. Obwohl nämlich in beiden Ritualen dieselben ästhetischen Gestaltungselemente gebraucht werden, sind sie doch in bezug auf die geschlechtlichen Identitäten ganz unterschiedlich organisiert. Das kann auch kaum anders sein, denn Stier und

Torero sind beides männliche Wesen. Nun ist es aber auch nicht so, daß einer der Beteiligten einfach mit weiblichen Attributen ausgestattet würde. Vielmehr löst die Corrida in zunächst verwirrender Weise die am Flamenco abzulesenden geschlechtlichen Identitäten auf. Der Machismo der Corrida erhält erst dadurch seine spezifisch sexuelle Grundlage.

Die Figuren der Corrida, und zwar nicht nur die Toreros, sind durchgängig von einer geschlechtlichen Zweideutigkeit gekennzeichnet.⁷² Das betrifft schon die Cojones als Symbole der Männlichkeit selbst. Die bewundernde Anerkennung der Männlichkeit durch die Metapher der Cojones kann in einer anderen umgangssprachlichen Formulierung auch als »muchos huevos« (»viele Eier«) ausgedrückt werden. Eier erinnern zugleich an die weibliche Fruchtbarkeit. Der Torero ist »männlich« und »weiblich«. Der phallisch-aufrecht zurückgebogene Körper in den Pases, die Lanze, der Degen, der zwischen den Schultern des Stiers eindringt, die »coleta« (der Zopf des Toreros, den er sich abschneidet, wenn er sich von der Ausübung seines Berufes zurückzieht), schließlich sein (berechtigter oder unberechtigter, freilich obligatorischer) Ruf als Frauenheld, dies alles sind Zeichen der Männlichkeit. Aber ebenso zeigt er Attribute des Weiblichen: die leuchtenden Farben seiner Kleidung, die schmalen Schuhe (ähnlich denen, die beim Ballett verwandt werden), der Gebrauch wallender Tücher, die sich vom Rosa der Capa zum Rot der Muleta verdunkeln (wie die Farbe der Lippen bei der Erregung sich verstärkt, verföhrender Lippen, die die erregte Vagina symbolisieren), die Phase der »Veronica«, schließlich das gesamte tänzerische Repertoire der Verführungsgesten. Diese sind nicht nur männliche Gesten der Geometrisierung des Körpers und der Dominanz über die Frau, sondern auch, abwechselnd damit, weibliche Gesten des passiven Reizens, der Verlockung und des Rückzugs.

Aber auch der Stier ist nicht nur phallisches Symbol. Einerseits ist er der kraftstrotzende Koloß, der im Ansturm gegen einen Feind oder Konkurrenten seine Potenz aggressiv zur Schau stellt. Andererseits ist er »jungfräulich«, sowohl auf der Weide (man hat ihn nie zu den Kühen gelassen) als auch in der Arena (die Begegnung mit dem Torero ist für ihn die erste; dafür bürgt offenbar die Übergabe des Torilschlüssels an den Alguacillo zu Beginn der Corrida). In der Arena wird die behaarte Nacktheit des Stiers von der Waffe des Toreros verletzt. Das Blut und die offene Wunde sind Zeichen für das angstbesetzte und Tabus unterworfenen weibliche Geschlecht. Ein gebräuchlicher Ausdruck für den Stier, »fiera« (wildes Tier), dient im Jargon als Bezeichnung nicht nur für einen »Mordskerl«, sondern auch für

ein »tollwütiges Weibsbild« oder im Diminutiv für eine »kleine Kratzbürste«.

Eine ähnliche sexuelle Zweideutigkeit läßt sich übrigens auch beim Pferd zeigen. Als Attribut des Ritters ist es von jeher ein Symbol männlicher Stärke und Herrschaft. Eine solche Bedeutung haftet in der Corrida selbst noch den traurigen Schindmähnen mit dem schräg verbundenen Auge an⁷³, wenn der langsame Einzug der Picadores, von denen der mit der Capa beschäftigte Stier zunächst nichts bemerkt, die harte Anwesenheit des Todes verkündet. Aber diese Bedeutung wird im Verlauf der Corrida selbst (wenigstens der vor der Reform von 1928) erschüttert durch die Behandlung der Pferde. Das Pferd wird zur empfangenden, leidenden und duldenden Figur. Picasso hat diesen Gegensatz von männlich-aggressivem Stier und weiblich-passivem Pferd auf den sinnlichen »Begriff« gebracht. Im Zentrum der meisten seiner zahlreichen Bilder über die Corrida⁷⁴ steht die erotische oder tödliche Verschlingung von Stier und Pferd. Sämtliche Energien sind vom Torero, der in den Bildern kaum eine Rolle spielt, auf das Pferd übertragen. Dieses hält die Attribute des Weiblichen: die hellere Farbe (meistens Weiß, die feminine Hautfarbe in der klassischen Malerei), die unterlegene Position, wobei Hals und Kopf ekstatisch verdreht sind, so daß auf ihre schräg dargebotene Vorder- und Unterseite der (männliche) Blick fällt.

In den Pases wird der phallische Angriff in Verführung, in Liebeswerben umgesetzt und bezeugt darin seine sexuellen Antriebe. Bewegungen, die nur als einfühlsames Sich-aufeinander-Einlassen verständlich sind, stehen zugleich unter dem Primat der radikalen Dominanz. Gewalt und Tod erscheinen als orgiastische Steigerungen des Eros. Unterhalb der autoritär-antiautoritären Machtrivalität stoßen wir also auf eine Schicht der homosexuellen Vermischung der Geschlechter. Die Idealgestalt des Matadors hat etwas Knabenhaftes; so jedenfalls charakterisiert Bataille in seiner *Geschichte des Auges* den Matador Manuel Granero:

»Mit seinen zwanzig Jahren war der schöne, hochgewachsene Torero, der über eine kindliche Ungezwingenheit verfügte, bereits populär. [...] Granero unterschied sich von den anderen Matadoren insofern, als er keineswegs den Eindruck eines Schlächters machte, sondern den eines charmannten Prinzen, sehr männlich, wahrhaft hoch aufgeschossen. Das Kostüm des Matadors betont in dieser Beziehung noch die gerade Linie, das streif Aufgerichtete, diesen Strahl, der jedesmal aufzusteigen scheint, wenn der anstürmende Stier den männlichen Körper streift (und es liegt ganz eng am Hintern an).« (S. 36)

In der Tat behalten meist noch die über fünfjährigen Toreros ihr knabenhaftes Aussehen und ihre jugendliche Leichtfüßigkeit, obschon

ihnen aus der Nähe alle Strapazen ihres Schaustellergewerbes von ihren Gesichtern abzulesen sind. In der Arena aber erscheint die Cuadrilla als jugendlich-homosexuell angetriebene Gruppe, deren Mitglieder sich gegenseitig voneinander produzieren, die miteinander konkurrieren, in Gefahr aber sich intuitiv aufeinander verlassen können. Und auch der Stier hat in diesem Szenarium seinen Part, denn man muß ihn lieben, um ihn beherrschen und schließlich töten zu können. Doch diese homosexuelle Komponente bleibt verdeckt, ja alle Anstrengung zielt darauf ab, die eigene Weiblichkeit zu verdrängen. Daher wirkt der Machismo als übersteigert. Der Matador versucht häufig, sich strikt von seiner Cuadrilla abzugrenzen, ja sie zu erniedrigen.⁷⁾ Als Sammler von Frauenaffären ist er ein Don Juan. Seine zur Schau gestellte Männlichkeit ist mehr Kompensation, mehr sekundärer Wunsch als in sich stimmige Wirklichkeit.

In der Corrida wird die Weiblichkeit im Mann beschworen und zugleich verdrängt. Unter dieser Perspektive löst sich nun das Verwirrende der geschlechtlichen Zweideutigkeiten auch der anderen Gestalten der Corrida auf. Die geschlechtlichen Signale sind nämlich im Ablauf der Corrida nicht gleichmäßig verteilt.⁸⁾ Zu Beginn ist der Matador noch ganz in seine Cuadrilla und die Gruppe der anderen Toreros eingebunden, die alle zusammen sich dem jeweils neuen Stier entgegenstellen, ihn necken und ihn ins Leere laufen lassen. Die Aktivität ist zu diesem Zeitpunkt ganz auf der Seite des Stieres, während die Toreros sich auf Reaktivität beschränken. Dann feiert die männliche Aggressivität ihre ersten Triumphe. Der Stier stößt in das Pferd, die Lanze in den Stier. Im weiteren Verlauf tritt der Matador immer mehr als einzelner aus der Gruppe heraus, vertauscht die wallende Capa, die seinen Körper abwechselnd verhüllt und entblößt, mit der kleineren Muleta, die als Werkzeug des Körpers von diesem deutlich getrennt ist, um schließlich in der Estocada selbst zum Angreifer und zum siegreichen Helden zu werden. Der Matador wird, schematisch gesprochen, vom weiblich-homosexuellen zum männlichen Wesen, während umgekehrt der Stier nach und nach vom männlichen zum weiblichen Wesen gemacht wird. Die Aktivität des Stiers wird systematisch gebrochen und in Reaktivität umgewandelt. Wunde und Blut sind Zeichen seiner Weiblichkeit. Die bunten Bandenrillas bekränzen ihn, das Opfer, die Braut. Schließlich wird er, wenn sich der Matador die Trophäe verdient hat, symbolisch kastriert und damit auf seine weiblichen Anteile reduziert. Wenn er am Ende vor Erschöpfung ruhig dasteht, um den tödlichen Degenstoß zu empfangen, dann ist er, gemessen an der Wildheit des Anfangs, scheinbar zu einem anderen Wesen geworden.

Die Überwindung der äußeren Natur zeigt zugleich die der eigenen Naturverfallenheit an. Und diese entpuppt sich nun als Bedrohung durch die Weiblichkeit: die der Männlichkeit gegenüberstehende, oder deren eigener Anteil. In der Gestalt des Matadors wird das Weibliche männlich nachszeniert zu dem Zweck, es zu depotenzieren. Das gilt auch für die Einstellung des Publikums, das sich mit den Leistungen des Matadors identifiziert. Ausgehend vom Sinn der Corrida können wir beim einzelnen Zuschauer eine latente Einstellung vermuten, die an dieser Inszenierung Befriedigung findet. Die Überwindung einer Gefahr verweist hier beim Mann auf eine zugrunde liegende Angst – das weibliche Wesen wird als überlegenes und bedrohliches phantasiert. Diese Angst hat ihre Wurzeln in der Konfrontation mit der Übermacht einer sexuell stimulierenden und frustrierenden Mutterbeziehung im Prozeß der frühen Sozialisation. Sie nimmt die Phantasiegestalt an, daß die Frau sexuell unbegrenzt fordernd und erregbar ist. – Diese Interpretation macht, wenn der Vorfall nicht auf einem bloß zufälligen Zusammentreffen beruht, die oben erwähnte tödliche Aktion des Espontáneos von Albacete verständlich. Für ihn wäre die Geburt seines Kindes der Anlaß von Bedrohung und Angst, auf die er mit übersteigertem Maskulinität reagierte. Die Phantasie der Identifikation erschließt dem Zuschauer einen Bereich der Gefahr und deren Überwindung, der starken Affekte, die ihm sonst unerreicherbar blieben, weil er nicht in Wirklichkeit über die Fähigkeiten des Matadors verfügt. Aber unter besonderen Bedingungen kann der Einspruch des Realitätsbewußtseins gegenüber der Phantasie versagen. Jener Espontáneo setzt – so konsequent wie widersinnig – die nur fürs Zuschauen geeigneten Affekte unmittelbar in die Tat um. An diesem extremen Fall würde sich zeigen, wie das alte Fruchtbarkeitsritual subkutan fortlebt. Der weiblichen Potenz (in Gestalt der Geburt eines Kindes) setzt der Espontáneo die eigene männliche entgegen, die so sehr bedroht scheint, daß sie nur noch die Wahl hat zwischen dem blind gewünschten Triumph und dem voraussehbaren Untergang.

Im Verlauf der Corrida werden die zunächst diffus verteilten sexuellen Merkmale auf zwei antagonistisch sich gegenüberstehende Identitäten verteilt. So wird die zunehmende Dominanz der Männlichkeit über die Weiblichkeit, der Heterosexualität über die Homosexualität demonstriert. Und dennoch: Mit dieser unter dem Kriterium der Macht einfachen Botschaft können wir uns nicht zufriedengeben, gibt sich die Corrida nicht zufrieden. Die heterosexuelle Differenzierung der Geschlechter bringt nämlich zugleich den Abgrund ihres Zusammenspiels zum Vorschein. Sie selbst sind nur Elemente im Spiel des Lebens, das durch den Tod in Bewegung gehalten wird. Während die

Figuren geschlechtliche Eindeutigkeit gewinnen, wird ihre *Interaktion* zunehmend zweideutig. Zu Beginn prallen die Gegensätze rauschend und blutig aufeinander, doch erst in der Faena kommt es zur intimen Verführung, zur innigen Verschlingung beider. Das homosexuelle Machtspiel wird transformiert in die heterosexuelle Reizung und Überlistung. Die Verringerung der Distanzen in den Pases der Faena macht den Stier ebenso rücksich wie den Matador, hinter dessen sanfter Lockung der tödliche Degen schon gegenwärtig ist. Dieser Verringerung der räumlichen Distanz korrespondiert dramaturgisch die Verlangsamung der Zeit. Räumliche Minimalisierung und zeitliche Verzögerung sind wesentliche Elemente der Steigerung erotischer Lust. Hier freilich werden sie bis zur düsteren Gewalt einer Opferhandlung stilisiert. Das Tempo geht in demselben Maße, wie der Konflikt bedrohlicher wird, zurück in Richtung auf den Nullpunkt, die Erstarrung, den Tod. Das Tuch, mit dem der Matador den Stier blendet, indem er es ihm über den Kopf zieht, wenn er ihn an sich vorbeiführt, erinnert in dieser Bewegung an das Leichentuch, mit dem man einen Toten bedeckt. So wird der Tod nicht als einmaliger Endpunkt, sondern als ständige Gegenwart beschworen. Aber es geht nicht allein um den Tod des Stieres, sondern unmittelbar vor allem um den des Matadors selbst. Wenn er das Horn an seiner Hüfte vorbeistreichen läßt, fordert er das Unheil heraus. Je deutlicher darin die Männlichkeit dominiert, desto krasser wird sie durch die Kastration bedroht. Die Interaktion von Männlichem und Weiblichem wird als unheilvolle vorgeführt, als »Aufblühen des Bösen«⁷⁷. Die Geschlechter differenzieren sich voneinander, aber nur, um erneut ineinander überzugehen, sich gegenseitig in Frage zu stellen, zu bedrohen, zu betrügen, zu besudeln, zu zerstören.

Die Schluß- und Zwischenakte dieses aufreizenden Tanzes, die *Estocada* sowie die *Suertes* der *Picadores* und der *Banderilleros*, deutlicher noch das früher übliche Aufschlitzen der Pferde durch den Stier, enthüllen das Innere des Körpers, Fleisch und Blut. In der tödlichen Gewalttätigkeit einer Opferhandlung spiegelt sich hier die erotische Differenz von verhülltem und entblößtem Fleisch wider. Die Aufdeckung des Fleisches signalisiert die Überschreitung fundamentaler Grenzen des sozialen Lebens. In der erotischen Konvulsion ebenso wie im Töten wird die Grenze individuierter Wesen durchstoßen, wird die Struktur ihrer »Diskontinuität« (Bataille 1957) erschüttert oder zerstört. Im sexuellen Rausch oder in der Beteiligung an der Opferhandlung wird für kurze Zeit der Schleier des Tabus gehoben, und der Blick wird freigegeben in den gewaltigen Strudel der Natur, in den schwindelerregenden Abgrund der Einheit von Leben und Tod.

Die Ahnung davon verbindet sich mit der verdrängten Sehnsucht nach dem Leib der Mutter und der Rückkehr in ihn.⁷⁸ Im Prozeß der Dominanz der entwickelten sexuellen Identität über die homosexuelle Mutter-Identifizierung und Vater-Liebe wird die als Tabuisiertes begehrte und gefürchtete Auflösung in die ursprüngliche Dyade sichtbar, in der es keine abgrenzbaren geschlechtlichen Identitäten und damit weder »Objekt« noch »Subjekt« gibt. Sie wird repräsentiert durch die sexuell-aggressive *Embeit* von Stier und Matador. Doch der Blick findet im sexuellen Fluß des Ungeschlechtlichen nirgendwo Halt. Das Geheimnis des Lebens entzieht sich ihm sogleich, denn die gewalttätige Opferung zerstört das Lebendige, von dem nichts übrigbleibt als tote Materie. Die Enttäuschung freilich erzeugt auch hier erneut das Verlangen, das nur in der endlosen Wiederholung flüchtige Ruhe findet.

Das sozialisatorische Problem, das durch dieses Ritual dargestellt und bearbeitet wird, wird durch dieses also nicht wirklich gelöst. Deshalb wird das Ritual ständig wiederholt, solange die durch die Gesellschaftsformation gegebenen Bedingungen und Ziele der Sozialisation sich nicht ändern. Im übrigen ist das Problem auch in sich unlösbar, denn es hat die Form eines Paradoxons. Der Sohn muß nämlich die prekäre Einheit mit der Mutter zugleich auflösen und festhalten. Einzig in ihrer Überwindung erlangt er die Freiheit des Mann-Seins, aber nur in ihrer Bewahrung die des Mensch-Seins. Deshalb sind Freiheit und Verbot unlösbar verwoben. Die im Fest organisierte Übertretung eines elementaren Verbots bedeutet weder eine Rückkehr zur tierisch-natürlichen Gewalt noch die Eroberung einer Freiheit jenseits des Verbots.⁷⁹ Vielmehr steckt sie, zusammen mit dem Verbot selbst, das Feld des sozialen, geregelten Lebens ab. Das Unsagbare jenseits dieser Grenze wird in der Inszenierung der *Corrida* herbeizitiert, angestarrt und gebannt. Picasso hat auch diesen Zug der *Corrida* in seinen Bildern wiedergegeben, die nämlich nicht auf den tödlichen *Endpunkt* ausgerichtet sind, sondern auf die permanente Gewalt des furchtbaren Stiers, der über Pferde und Toreros dominiert, auch wenn der Degen schon längst zwischen seinen Schultern steckt. Während am Ende in der Arena ein Zustand wiederhergestellt ist, in dem alles seine rechte Ordnung hat: »Der Stier ist tot, wie es sein sollte. Der Mann lebt, wie es sein sollte, und zeigt einen Anflug von Lächeln« (Hemingway), hält Picasso den Augenblick der Beschwörung jener Mächte fest, die die Ordnung elementar *bedrohen*. Indem der Matador sich mit seinem Oberkörper über das Horn des Stiers beugt, um den Degen in dessen Leib zu stoßen, wird die bedrohliche Verschmelzung im Moment ihres offenen Zutagetretens

blitzartig rückgängig und ungeschehen gemacht. Im Sterben des Stiers wird die Ordnung auf dreifache Weise wiederhergestellt – die besiegte Autorität wird durch eine neue, die des Helden ersetzt; die Männlichkeit siegt über die beschworene Weiblichkeit; die Lockung und Bedrohung einer mütterlichen Verschmelzung und Identitätsauflösung sind gebannt.

VIII. Die Kette der Bedeutungen

Abschließend ist nun zu zeigen, wie der latente Sinn der Corrida – die Rebellion gegen den Druck der männlich-väterlichen Autorität und die Unterwerfung unter diese, die Darstellung und Verdrängung der homosexuellen Komponente des Machismo und schließlich die Bewältigung der Angst-Lust gegenüber der weiblich-mütterlichen Verschmelzung – mit den zuvor auseinandergelagerten Bedeutungsdimensionen zu vermitteln ist. Wir haben diese Schichten weder dem Bereich der latenten noch dem der manifesten Inhalte eindeutig zugeordnet. Manifest ist, wie in jedem Spiel, vor allem die Gesamtheit der Regeln, die das Spiel definieren. Doch die Form ihrer Realisierung verweist, wie wir sahen, auf ein Geflecht von *mehr oder weniger* bewußten und bewußtseinsfähigen Bedeutungen einzelner Elemente oder des gesamten Ablaufs. Die zuletzt erreichte latente Schicht körperlicher Betroffenheit steht zu diesen nicht in Widerspruch, sondern erklärt erst deren Wirkungsweise, die latent bleibt auch dort, wo die Bedeutungen als sozial anerkannte Interpretationsschemata bewußtseinsfähig sind. Der latente Sinn ist nicht für sich substantiell, sondern nur in Relation zum manifesten. Er ist die ›Schnur‹, auf die wir die ›Perlen‹ der bewußtseinsnäheren Elemente, die wir nacheinander herausgearbeitet haben, nun in umgekehrter Reihenfolge wieder auffädeln wollen. Beginnen wir mit dem Verhältnis der Corrida zur katholischen Religion (Kap. VI). Hemingway hatte recht, auf die unchristliche Hybris hinzuweisen, sich selbst mit dem göttlichen Attribut, den Tod zu verursachen, lustvoll zu schmücken. Aber weder berücksichtigte noch gar erklärte er, daß und warum es der Kirche gelang, die Corrida zu assimilieren. Umgekehrt interpretierten andere Autoren⁸⁰ die Corrida als eine Art christliches Passionsspiel, ohne die Spannung zwischen ihr und den theologisch kodifizierten Deutungs- und Handlungsmustern der Kirche zu bemerken. Diese Spannung ist aber allein schon an den jahrhundertelangen Auseinandersetzungen innerhalb und mit der Kirche, die abwechselnd die Corrida verdamnte und sich zu eigen

machte, abzulesen. Tucholsky beschrieb sie als Spannung innerhalb des Gottesbildes selber:

»Herrgott aus Spanien: Wenn du Sonntag vormittags auf dein Land herunter-siehst, so steigen dir wohlgefällige Düfte in die Nase, süßer Weihrauch und die Lobreden deiner fetten Pfaffen. Wenn du aber nachmittags herunterhörst, so hörst du aus dreifig und vierzig Arenen ›Hjal!‹ →, hörst das Blasen der Bandas, das wirre Rufen und das Brüllen der sterbenden Tiere. Jeden Sonntag. [...] sie heiligen deinen Feiertag.«
(Tucholsky 1927, S. 19)

In den theologischen Vereinnahmungen der Corrida wird übersehen, daß diese kein abstraktes Deutungsmuster, sondern ein leibhaftiges Ritual ist. Als nichtsprachliches, sinnlich-unmittelbares Symbolgefüge bietet sie der typischen Distanz der Spanier und ihrer Matadore gegenüber der Kirche⁸¹ eine bevorzugte Ausdrucksform. Der Sport und die Verachtung für die Kirche und ihre Priester wirken unmittelbar neben deren selbstverständlicher Verbundenheit ins Alltagsleben. Sie wird als soziale Ordnungsmacht und sinnformulierende Instanz einerseits anerkannt, andererseits angefeindet. Während des Bürgerkrieges wurden zahlreiche Klöster niedergebrannt und Priester verfolgt und mißhandelt. Noch in harmlosen Anekdoten über Priester, die von Stieren verfolgt wurden, ist die ambivalente Einstellung sichtbar: Setzt der Priester sich mutig gegen den Stier zur Wehr, dann steigt sein Ansehen außerordentlich, obwohl oder eben weil er das Muster des zölibatären, ›weibischen‹ Hüters der Moral verletzt.⁸² Er wird zu der von ihm verfolgten Lust an der Grausamkeit verführt. Über diese Distanz zur Kirche sagt der Torero-Lehrer McCormick: »We are religious without religion.« (1967, S. 256) Es ist die Distanz zwischen den als persönlichkeitsstrukturierend erlebten präsentativen Symbolangeboten der Kirche und den repressiven Ansprüchen ihrer Dogmen.

In diesem Zwischenraum konnte sich mit der Corrida unter dem christlichen Deckmantel eine rituelle Rückkehr zur unchristlichen Hybris durchsetzen. Die christliche Bewältigung des Todes, seine Überwindung durch Christus, wird entsublimiert. Hier geht es nicht mehr darum, Christus im übertragenen Sinn des christlichen Lebenswandels nachzufolgen, sondern darum, in der Teilnahme am Schauspiel und der Anteilnahme an der Tat des Matadors das Problem der Todesangst gleichsam selbst in die Hand zu nehmen. Die christliche Selbstopferung wird im praktischen Vollzug auf ihren heidnischen Kern, das Opfer des Tieres oder Feindes, reduziert. Dieses Opfer repräsentiert nicht die Überwindung der bedrohlichen Sinnlichkeit, sondern nur deren weiblicher Anteil im Mann. Während also in der

Nachfolge Christi die sinnliche Begierde, die Polarität von Männlichem und Weiblichem in die übersinnliche Begierde, die Polarität von Menschlichem und Göttlichem sublimiert wird, wird in der Corrida jene erste Polarität von Männlichem und Weiblichem wiederhergestellt.

Je intensiver in der Corrida das »Böse« in Gestalt des Stiers beschworen wird, um es zu bannen, desto deutlicher tritt in der Beschwörung selbst die Faszination, die von ihm ausgeht, in den Vordergrund und demontiert den christlichen Dualismus, der das Dunkle, Gefährliche und Böse aus dem Bereich des zu verehrenden Numinosen abgrenzt hatte. So verbindet sich in der Tat die Bedeutung des Stierblutes mit der des Blutes Christi, und die verführerische Täuschung mit der Capa erhält ihre Bedeutung und ihren Namen von der Trostgeste der heiligen Veronica – allerdings als Antithese zum christlichen Kult, als Parodie, als »schwarze Messe«³. Die Corrida erreicht dies, indem sie den christlichen Tugendsspruch »Liebet eure Feinde« gleichsam anders betont: »Liebet eure Feinde.« Als entsakralisierter Kompromiß zwischen heidnischen und christlichen Riten, als profane Nebenzeremonie zu den religiösen Feiern etablierte sich mit der Corrida eine Gegen Tendenz zur rigorosen Domestikationsfunktion der Kirche. Gegen die Identifikation mit dem blutenden und leidenden Christus wird die mit dem Matador, der den Stier bluten und leiden *macht*, als Abwehr und Gegenidentifikation aufgebaut. Das besonders in der katholischen Variante des Christentums und seiner Marienverehrung virulente Problem der verdrängten Homosexualität⁴, findet in der Corrida ein Ventil, durch das die virulenten, aber verpönten Gefühlsquellen ausgedrückt und zugleich in heterosexuelle Bahnen zurückgeleitet werden. Mit der Herrschaft über den Stier wird die christliche Kastrationsdrohung durch einen »schwarzen Ritus« kompensiert. So wie das Ritual des Meßopfers⁵, ist die Corrida eine Sozialisationsinstanz, die über die emotionale Teilhabe Grunderfahrungen menschlicher Lebensentwürfe organisiert. Als profanes Ritual eignet sie sich jedoch mehr als das sakrale (universale) zur Repräsentation partikulärer Identitäten. Auch unterscheidet sie sich vom kirchlichen Meßopfer vor allem dadurch, daß sie ohne den Einsatz von diskursiven Bedeutungsträgern abläuft, daß also das Gewicht von vornherein auf der präsentativen Körpersymbolik liegt. Diese Gewichtung erlaubt es, das sprachlich kodifizierte Gefüge sozialer Normen sei es zu kompensieren, sei es zu unterlaufen. Die Corrida bildet ein kulturspezifisches Grundproblem der Persönlichkeitsstruktur nicht einfach ab, sondern hat insbesondere die Funktion, die durch dieses Grundproblem bedingten Hindernisse der Bildung einer sozialen Identität zu beseitigen

und damit diese zu festigen (Kap. V). Sie verklammert mit einer in dieser Kultur sonst nirgendwo erkennbaren Klarheit die Bildung der Einzelpersönlichkeit mit der sozialen Identität der Gruppe, des Ortes oder der Nation.

Familienpsychologische und -soziologische Untersuchungen⁶ in Spanien und einigen Ländern Lateinamerikas, vor allem in Mexiko, bestätigen die Entsprechung des interpretativ erschlossenen latenten Inhalts der Corrida mit den kulturtypischen Merkmalen der männlichen Sozialisation. Die Familie wird in der Regel von einer starken Mutter beherrscht, die mit ihrem Säugling eine besonders intensive, liebevolle Gemeinschaft pflegt. Wenn dieser jedoch heranwächst, insbesondere wenn ein weiteres Kind geboren wird, wird die ursprüngliche Dyade in traumatischer Form aufgetrennt. Der Sohn erlebt die Mutter nun als frustrierend und verlassend, hat aber nicht die Möglichkeit, sich dem Vater zuzuwenden. Die Figur des Vaters changiert zwischen den Merkmalen der Schwäche gegenüber der Mutter, der autoritären Distanz zu den Kindern und der physischen Abwesenheit (die als donjuaneskes Verlassen der Frau und damit als Reaktion auf die eigene, alte Angst, von der Mutter verlassen zu werden, verstanden werden kann). Der Sohn identifiziert sich auf prägenitaler Stufe unbewußt mit der abweisenden Mutter und unterdrückt zugleich die innerfamiliär nicht geduldete Aggression gegen den Vater. Die Abwehr der latent homosexuellen Einstellung verschmilzt im Machismo, dem übersteigerten kulturellen Idealbild männlicher Potenz, mit der Ablenkung der ursprünglich den Geschwisterrivalen und dem Vater geltenden Aggression auf andere männliche Rivalen oder autoritäre soziale Instanzen (Kirche, Staat, ökonomische Privilegien). Dazu bedarf es kultureller Einrichtungen, die in sozial anerkannter Weise die Teilnehmer sowohl von der bedrohlichen Dominanz der (und der Identifikation mit) Frauen, die auf Mütterlichkeit festgelegt sind, entlasten, als auch die latent gehaltene Feindschaft gegenüber der väterlichen Autorität und die offene Feindschaft gegenüber Rivalen und sozialen Autoritäten stellvertretend und kontrolliert abführen.

Diese projektive Grundstruktur wirkt verstärkend auf den Zusammenhalt der Familie oder Bezugsgruppe des Einzelnen. Dessen öffentliches und privates Leben ist wesentlich familienorientiert. An die Stelle der inestuösen, heterosexuellen Mutterfixierung tritt eine von sublimierter Homosexualität getönte Einstellung zum Vater, die zwischen Unterwerfung und Rebellion changiert. Die durch starke erotische Quellen gespeiste Gruppenbindung wird in der Corrida auf die Ebene der Identität des Pueblo oder der Nation transportiert. Das

ganze Geschehen des Rituals wirkt der Fraktionierung entgegen, da es keine Publikumparteien gibt, sondern nur die runde Masse des Publikums, das sich darin selbst wie in einem Spiegel sieht. Die anderen, die die eigene Identität begrenzen, sind nicht die Gegner auf der anderen Seite der Arena, sondern die abwesenden Nicht-Aficionados oder die, die außerhalb des spanischsprechenden Kulturkreises stehen. Dieses Angebot ist Widerstands- und Anpassungsmedium in einem. Der Matador als nationales Massensymbol beschwichtigt den zuerst ausagierten Widerspruch gegen die repressiven Autoritäten durch einen Scheinsieg über die wilde (wild gemachte und sodann dafür bestrafte) Natur.

Gleichgültig, ob der Matador das Publikum durch seine Tapferkeit überzeugt oder der Stier durch seine Unbezwinglichkeit imponiert, ob der Stier oder der Matador als Kastrat beschimpft wird, das Publikum erlebt und gratifiziert immer den Sieg des männlichen Prinzips. Die wechselseitige Identifikationsbereitschaft läßt uns das Element des Sadismus (Kap. IV) im äußeren Schauspiel von Unterwerfung und Beherrschung genauer bestimmen – ihr entspricht die Abwehr und Selbstbestrafung im »inneren Schauspiel« der Persönlichkeitsstruktur. Die auffällige Manifestation des Leidzufügens ist nur die Kehrseite der weniger auffälligen Möglichkeit und Bereitschaft, sich masochistisch mit dem leidenden Teil zu identifizieren. Beiden Aspekten liegt das Gegensatzpaar von Aktivität und Passivität zugrunde, deren Proportionierung in der Corrida dramatisch in Szene gesetzt wird. Der phallische Sadismus ist der einer homosexuellen Attacke, die der Abwehr der Identifikation mit der Mutter dient.

Damit wird auch der Befriedigung an der Überwindung einer übermächtig drohenden Gefahr (Kap. III) ihre genauere Bedeutung zugewiesen. Die Präsentation der Cojones kulminiert in der minimalen Distanz zum verletzenden Horn. Der Schauder beim Anblick der Pases ist der einer drohenden Kastration. Beherrscht der Torero dieses Spiel der Risikosteigerung, so beruhigt er damit den möglichen Einspruch, den das Gewissen gegen das Spiel mit der Autorität erhebt, denn diese erscheint ja dem sinnlich-unmittelbaren Erleben als der Urheber der Gefahr und als Aggressor. In der Virtuosität der Beherrschung dieser Gefahr erzeugt der souveräne Torero schließlich nicht nur das Bild der abgewendeten Kastration, der Überwindung des Ausgeliefertseins an eine dominant-frustrierende Mutter, sondern auch ein Gefühl der Omnipotenz, der unüberwindlichen Herrschaft über das Objekt, über den Tod selbst. Sie erlaubt es, die Spannung zwischen bewundernder Liebe, Todeswunsch und Angst als Kunstform zu gestalten und zu einem ästhetisch befriedigenden Ausgleich

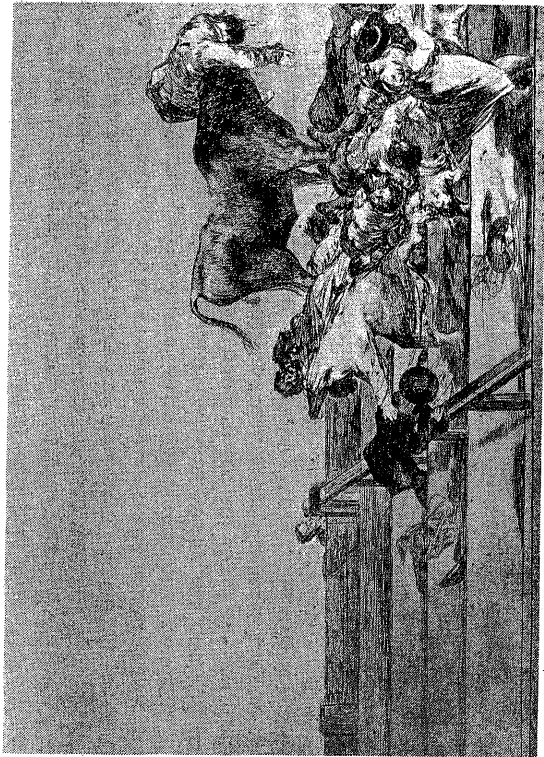
zu bringen. Die Position des Zuschauers ist dabei die des Mitspielers, der nie verlieren kann. Im schlimmsten Fall ist es der Zuschauer, der es wußte, wie die Gefahr zu meistern gewesen wäre.

Die elementare Struktur des Toreo ist die Zurichtung eines Stiers zum Tod. Das Vergnügen daran verweist auf eine »Rebellion gegen den Tod« (Hemingway 1932, S. 169). Aber im Unterschied zu Hemingway haben wir die Corrida nicht als eine solche heidnische Auflehnung (Kap. I) interpretiert, sondern sie auf der Folie der Persönlichkeitsstruktur abgebildet und damit das Thema des Todes als abgeleitete Rebellion bestimmt. Die Gelegenheiten, in denen gesellschaftliche Tabus durch symbolische Handlungen durchbrochen werden, sind in traditionellen Gesellschaften als Feste organisiert. Dieser Mechanismus, der die gesellschaftliche Norm auf dem Wege ihrer gemeinschaftlich oder symbolisch begangenen Verletzung aufhebt und zugleich bestätigt, ist weit verbreitet und oft beschrieben worden.⁸⁷ In unserer Kultur reicht die Tradition von den antiken Saturnalien bis zum Karneval. Das festliche Ritual etabliert eine verkehrte Welt zur Zeit, in der das aus dem System der geltenden Normen Ausschlossene gemeinsam praktiziert oder (später) als Schauspiel vorgeführt wird. Die bevorzugten Bräuche kreisen dabei um Ausserungen elementarer Triebbefriedigungen: maßloses Essen und Trinken, Sexualität, Gewalt.

Ob solche Inszenierungen als Mechanismen sozialer Kontrolle gegen abweichendes Verhalten wirken, als Ventil, durch das kontrolliert die gefährlichen Impulse freigesetzt werden, oder ob das symbolische Handeln über die Repräsentation des insgeheim Begehrten in direktes Handeln umschlägt, hängt von einer Reihe sozialer Faktoren ab, die außerhalb der Ordnung des Festes selber liegen. Die Geschichte der Corrida liefert Belege für beide Möglichkeiten. In jedem Fall ist dem Schauspiel die Spannung gegenüber den sozialen Autoritäten inhärent. In der traditionellen Ankündigungsformulierung »si el tiempo no lo impide« wird der Vorwand ihrer Aussetzung in kritischen Situationen mitgeliefert.⁸⁸ Denn die Corrida ist eine schwellende Herausforderung:

»Esta es la fiesta española
que viene de prole en prole
y ni el gobierno la abola
ni habrá nadie que la abole.«⁸⁹

Ein derartiges Fest erreicht dennoch ein hohes Maß an Anpassungssicherheit, wenn die attackierte Autorität selbst ihrer symbolischen Enthronung zustimmt, wenn sie selbst den Ehrenvorsitz der Veranstaltung übernimmt. Daß der Stier feierlich dem Präsidenten der



Francisco Goya: Desgracias Acaecidas en el Tendido de la Plaza de Madrid, y Muerte del Alcalde de Torrejon (Schreckliches Unglück in den ersten Reihen der Arena von Madrid mit dem Tod des Bürgermeisters von Torrejon)
Radierung aus der Folge La Tauromaquia, 1815-16

Corrida gewidmet wird, der ohne eigene Funktion für die Kunst des Toreo jeden Vorgang in der Arena sichtbar kontrolliert und auf sich zentriert, daß nicht der triumphierende Matador sich die Trophäen holt, sondern der Alguacil den Stier seiner phallischen Attribute beraubt, um sie dem Matador zu überbringen, dies alles zeigt die rituell vollkommene Aufspaltung zwischen der guten und der schlechten Autorität. Und es zeigt damit das ebenso offene wie unbewußte Eingeständnis ihrer Identität.

IX. Epilog

Alte Dame: Ich erinnere mich, daß Sie zu Beginn versprochen haben, Ihre Gefühle gegenüber der Corrida nicht auszusparen, wie Sie das an gewissen Schriftstellern kritisiert haben.

Autor: Zugegeben, Madame, wir sind sparsam mit unseren Äußerungen dazu umgegangen.

Alte Dame: Vielleicht zu sparsam. Mir ist nämlich eines nicht klar geworden. Sind Sie nun Aficionados, oder nicht?

Autor: Für einen Aficionado ist die Corrida ein Bestandteil seines Lebens. Das ist sie für mich nicht. Aber beim Zusehen war ich sehr ergriffen davon. Andererseits, wenn ich Spanier wäre, würde ich sie vermutlich verachten, wie heute die meisten fortschrittlich gesinnten Leute dort.

Alte Dame: Diesen Widerspruch verstehe ich nicht.

Autor: Die phantasierte Überschreitung des eigenen Horizonts ist ein Mittel der Erkenntnis.

Autorin: Bei mir hat die Corrida einen tiefen Eindruck hinterlassen. Sie hat ernste, schöne Gefühle und Gedanken über den Tod und das Leben angesichts des Todes erzeugt. Es ist ein buntes Volksfest, kein billiger Spaß, sondern eine feierliche Handlung.

Alte Dame: Sie sind eine echte Aficionada.

Autorin: Nein. Ich konnte oft nicht hinsehen. Manchmal ist es wirklich widerlich und abstoßend, z. B. wenn der Stier Blut spuckt und die Zunge herabhängen läßt, bevor er stirbt. Es ist aggressiv und autoritär, schlimmster Machismo.

Alte Dame: Auch Sie widersprechen sich.

Autorin: Wir haben versucht, den Widersprüchen auf den Grund zu gehen. Aber die widersprüchlichen Gefühle bleiben.

Autor: Tucholsky hat es so formuliert: »Eine Barbarei. Aber wenn sie morgen wieder ist: ich gehe wieder hin.«⁹⁸ Allerdings würde ich, nachdem ich früher alles möglichst von nahem sehen wollte, jetzt die billigen, entfernteren Plätze vorziehen. Es wäre weniger anstrengend.

Autorin: Das Sterben ist ein Geheimnis, weil das Leben eines ist. Wenn wir dem Sterben zuschauen, hoffen wir, hinter dieses Geheimnis zu kommen. Es gelingt aber nicht durchs Zuschauen. Trotzdem hoffen wir es und wollen es deshalb immer wieder sehen, auch wenn es schrecklich ist.

Alte Dame: Meinen Sie das Sterben der Menschen oder das der Tiere?

Autorin: Das der Tiere, aber es ist nur stellvertretend für das der Menschen, für das eigene. Ich habe keinen Menschen in der Arena sterben sehen und wünsche es sicher nicht. Trotzdem ist auch diese Möglichkeit ein Stachel der Erregung bei der Corrida. Es hilft nichts, wir sollten uns um diese Tatsache nicht herumdrücken. Sie wird durch das Bewußtsein davon, daß der Torero freiwillig sich der Gefahr aussetzt, bloß verschleierte und erträglich macht. Aber wir haben es nicht erlebt. Sprechen wir vom Sterben der Tiere.

Alte Dame: Mir hat es ja nichts ausgemacht, das Blut zu sehen. Ich bin keine Vegetarierin.

Autor: Madame, ich bewundere Sie dafür, daß Sie es nicht nötig haben, die Vorgeschichte dieses Steaks, das Sie gerade essen, zu verdrängen. Für mich ist die Verwendung des Tieres dennoch ein schrecklicher Anblick. Aber wenn ich mir das Schicksal der Tiere in unserer Gesellschaft gegenwärtig, tritt noch einmal etwas Widersprüchliches ein. Die Corrida erinnert mich an diese grausame Wirklichkeit. Zugleich verliert die Corrida durch diese Erinnerung auch viel von ihrem Schrecken. Auf einen einzigen, in der Arena kunstvoll besiegten Stier kommen Hunderte von elend gehaltenen und würdelos geschlachteten Kühen und Schweinen, von überfahrenen und plattgewalzten Hasen, Katzen oder Igel, von erschlagenen Pelztieren, von Fischen, die man an der Luft langsam ersticken läßt, von Geflügel, dem man maschinell die Köpfe absäbelt, zu Schweigen von ganzen Arten, die durch die Zerstörung ihrer Lebensräume ausgerottet werden.

Max Horkeimer: In der Blindheit gegen das Dasein der Tiere hat sich in der bisherigen europäischen Gesellschaft die gehemmte Entwicklung der Intelligenz und Instinkte gezeigt. Ihr Los in unserer Zivilisation spiegelt die ganze Kälte und Borniertheit des vorherrschenden menschlichen Typus wider.²¹

Autor: Ja. Aber gegenüber dem ganzen Ausmaß dieser Blindheit scheint mir die Corrida schon fast wieder hellichtig zu sein. Man nimmt das Tier noch ernst.

Autorin: Trotzdem, der Widerspruch bleibt bestehen. Denn man tötet auch hier.

Alte Dame: Sie wissen, daß ich kein sentimentales oder regressives Verhältnis zu den Tieren habe.

Max Horkeimer: Die sentimentale Liebe zu Tieren gehört in dieser Gesellschaft zu den ideologischen Veranstaltungen. Wenn die Individuen bewußt zu besonders blutigen Mitteln greifen, haben sie gewöhnlich ihre Liebe zu den Tieren wenn nicht entdeckt, so wenigstens behauptet. Das Bekenntnis der Grausamkeit, das Eingeständnis, Freude an der Grausamkeit zu haben, widersprache völlig der notwendigen Stimmung dieser Zeit.

Autorin: Insofern ist die Corrida ziemlich unzeitgemäß. Wir sagen ihr auch keine große Zukunft voraus. Innerhalb der nächsten Jahrzehnte wird sie vermutlich zu einem mehr oder weniger harmlosen, folkloristischen Spektakel für eiflerige Touristen herunterkommen.

Alte Dame: Sie würden den Tod der Corrida also auf eine zunehmende Verdrängung der Grausamkeit zurückführen?

Autorin: Diese Verdrängung ist ein Charakterzug der modernen,

industrialisierten Gesellschaften, zu denen endlich ganz zu gehören man sich in Ländern wie Spanien oder Mexiko alle Mühe gibt.

Alte Dame: Es täte mir zwar leid um das Verschwinden der Corrida. Aber wir sollten uns damit abfinden, wenn das zum Preis des Fortschritts, hin zu einer humaneren Form der Gesellschaft, gehört.

Autor: Mir scheint eine andere Deutung dieser Tendenz plausibler: Die Verdrängung der Grausamkeit als einer *subjektiv* anstößigen Regung ist ein Indiz dafür, daß die Zerstörung des Lebens als Element der *objektiven* Kalküle unserer modernen Gesellschaften immer weniger anstößig wird. Sich freiwillig dem Tod auszusetzen oder nicht auszusetzen wird angesichts der gesellschaftlichen Megamachines, mit denen Leben und Tod staatlich verwaltet werden und in denen Subjekte nach ihren Entscheidungen nicht gefragt werden, zu einem anachronistischen Problem.

Alte Dame: Trotzdem hat die Corrida immer noch ihr Publikum.

Autorin: Den gesellschaftlichen Veränderungen entsprechen Veränderungen der Sozialisationsformen, durch die die Corrida ihrer psychischen Basis beraubt wird. Mit der Auflösung traditioneller Familienstrukturen wird auch die alte repressive, machistische Einstellung obsolet. Diese Modernisierung ist aber in anderer Hinsicht zugleich eine gewichtige Einbuße.

Alfred Lorenzer: Eben weil es sich im Ritual und in der Musik, im Ritual und in der gegenständlichen Symbolik um eine »sinnhafte« Bildung unterhalb der Allianz von Sprache und Herrschaftsnormen handelt, gab es hier einen begrenzten Freiraum für die Unterdrücken, um *ihre* Lebensentwürfe und *ihre* Lebenswünsche ins Symbol zu fassen. Auch wenn diese Symbolsysteme selbst immer noch eingespannt waren in die Unterdrückungsmaschinerie, auch wenn sie keinen (oder selten einen) Ansatz zu Aktion und revolutionärem Widerstand enthielten (und enthalten), so waren und sind sie doch entscheidend für deren Ermöglichung: durch Organisation von Identität und Kollektivität.²²

Autor: Die gesellschaftliche Entwicklung scheint dazu zu tendieren, diese Bereiche einer kollektiven Sinnlichkeit, die sich der normativen Kontrolle entziehen können, einzuzengen oder auszutrocknen. Andererseits gehört es sicher mit zu einer Utopie, die wir uns von einer freien Gesellschaft entwerfen können, daß in ihr auch der Bann der Gewalt gelöst ist, den die Menschen bisher über die Natur verhängt haben. Das Verschwinden der Corrida wird jedoch mit der Verwirklichung einer solchen Utopie sicher noch nichts zu tun haben.

Alte Dame: Ihre Vorstellung eines gewaltfreien Verhältnisses zur Natur ist sehr abstrakt.
Autor: Ich fürchte, Sie haben recht. Anscheinend ist noch manches unklar.

Anmerkungen

- 1 Doch diese Einstellung streht zur christlichen nicht, wie es bei Hemingway den Anschein hat, im Verhältnis eines schlichten Gegensatzes. Das Christentum hat auch hier, wie so oft, die heidnischen Bräuche assimiliert. Vgl. Kap. VI dieses Aufsatzes.
- 2 Obwohl es mißlich ist, eingebürgerte Bezeichnungen umzustoßen, vermeiden wir das Wort »Stierkampf« und verwenden statt dessen, je nach dem Zusammenhang, verschiedene spanische Bezeichnungen, insbesondere »Corrida«, aber auch »Lida« oder »Toreo«. Der Grund dafür wird – ebenso wie die Bedeutung anderer zur Corrida gehörender Ausdrücke – im Text erläutert. Soviel jedoch vorweg: Es gibt im Spanischen kein übergründiges Wort, dessen Konnotationen sich mit denen des deutschen Wortes »Stierkampf« oder des englischen »bullfight« decken würden. Statt dessen gibt es eine Vielzahl differenzierter Ausdrücke mit spezieller unübersetzbarer Bedeutung. »Corrida«, wörtlich: der »Lauf«, ist die Kurzform für »corrida de toros«, das Laufen der Stiere in der Arena, und bedeutet meistens die Veranstaltung als ganze, einschließlich aller Präliminarien. »Lida« bedeutet den Kampf im Sinne der Gesamtheit aller Manöver, die dazu dienen, den Stier auf seinen Tod vorzubereiten. Die Corrida geht jedoch darin nicht auf. Die künstlerische Seite des Kampfes, ihre Form, ihre Eleganz, und ihr Ausdruck der Beherrschung des Tieres durch den Menschen, heißt »toreo«.
- 3 Vgl. z. B. Michener 1968, S. 554 ff., MacNab 1959, S. 47 ff., McCormick/Mascareñas 1967, Kap. 3, 4, 9.
- 4 McCormick/Mascareñas 1967, S. 27.
- 5 »afición«: Liebe, hier: die Begeisterung für die Corrida. Ein »Afiicionado« ist ein Anhänger, ein Fan. Der Ausdruck kann auch im Zusammenhang mit anderen Beschäftigungen oder Veranstaltungen gebraucht werden, doch hat er im Zusammenhang der Corrida einen besonderen Akzent. Er bezeichnet hier den Anhänger, der nicht nur gern zur Corrida geht, sondern wirklich etwas von Stieren, Toreros und der Kunst des Toreo versteht.
- 6 Das gilt vor allem für spanische Autoren; vgl. z. B. Cossio 1961, Araújo de Robles, aber auch für die Amerikaner, z. B. MacNab 1959, Michener 1968.
- 7 Der Urheber dieses Vergleichs scheint Lord Byron gewesen zu sein; vgl. Cossio 1961, S. 877 ff.
- 8 Vgl. Hemingway 1932, Kap. 1 und 2, sowie Michener 1968, S. 579, sowie

McCormick/Mascareñas 1967, Kap. 1. Daß ausgerechnet Cossio, der Enzyklopedist der Corrida, als deren tiefstes emotionales Zentrum ein sportliches Vergnügen ausmachen will (S. 766), steht in einem aufschlußreichen Kontrast zu dem von ihm selbst in mehreren Bänden ausgebreiteten historischen Material. Dieser Versuch ist offenbar apologetisch motiviert. Vgl. hier Kap. V.

- 9 Nietzsche 1872, S. 47.
- 10 Lorenzer 1981, Kap. VII.
- 11 »Plaza de toros«: die Arena, in der die Corrida stattfindet.
- 12 »Alguacillos«: Beauftragte des Präsidenten.
- 13 »Torero« ist die allgemeine Bezeichnung für den Mann, der sich in der Arena dem Stier entgegenstellt. Die Toreros arbeiten in einer Gruppe, der »cuadrilla«. Sie unterstehen dem »matador«, der den Stier tötet (»matar«: töten). Für einen Matador arbeiten in der Regel drei »banderilleros« und zwei »picadores«. Der Banderillero sticht die »banderillas« ein, zwei bunte, etwa 70 cm lange Stöcke mit Widerhaken an der Spitze; er arbeitet aber auch mit der Capa. Der Picador benutzt vom Pferd aus gegen den Stier die »pica«, eine lange Lanze mit Stahlspitze.
- 14 »Capa«: Umhang.
- 15 »Suertes«: wörtlich: Glück, hier: jede Ausführung innerhalb des Toreo, soweit sie einer Regel folgt.
- 16 Gerhild Ohrnberger (1982) hat dieselbe Corrida gesehen und beschrieben.
- 17 »Toro bravo«: wörtlich; der tapfere, wilde Stier. Hier: der für die Corrida geeignete Stier.
- 18 »Faena«: die Suertes, die der Matador im letzten Drittel der Corrida mit dem Tuch, das »muleta« genannt wird, ausführt.
- 19 »Paso natural«, wörtlich: natürlicher Schritt.
- 20 Dennoch wurden in den letzten hundert Jahren sechsmal mehr Novilleros als Matadore tödlich verletzt: Seit 1771 zählt man 51 Matadore, seit 1820 125 Banderilleros und 61 Picadores, seit 1880 etwa 150 Novilleros, die von Stieren getötet wurden. Weit zahlreicher waren freilich die unbekanntenen Opfer der improvisierten Dorf-Corridas mit wiederverwendeten Stieren und ohne ärztliche Hilfen. In den Arenen rettet heute das Penicillin vielen Toreros, die früher unweigerlich ihren Verletzungen erliegen wären, das Leben. Es wurde 1928 entdeckt, im Jahr der Schutzmantel-Reform.
- 21 »Coleta«: kurzes geflochtenes Zöpfchen, Haartracht der Toreros. Wenn der Torero den Beruf aufgibt, »schneidet er sich die Coleta ab«.
- 22 »Cornada«: Hornwunde.
- 23 Ortega y Gasset 1942, S. 544.
- 24 Wir beziehen uns auf Mitteilungen von Gesprächspartnern. Literarisch dokumentiert dieses Erleben etwa Max Frisch 1951, S. 181 f.
- 25 So beschreibt nicht nur ein pragmatischer Autor wie Michener die Corrida, sondern sogar Cossio. Auch Hemingways Zugang ist im wesentlichen dieser, obwohl er mit der Betonung des Todesproblems darüber hinausweist.

- 26 Das ist etwa der Ansatz von McCormick und Mascareñas.
- 27 Also nicht, wie Tucholsky witzig sagt: »Der Stier stürzt sich auf das rote Tuch wie ein Stier auf das rote Tuch.« 1927, S. 17.
- 28 Dadurch verlor die Corrida viel von ihrer immer noch virulenten heidnischen Anstößigkeit. Die Kirche ging nun dazu über, die Corrida nicht nur zu dulden – der spanische Papst Alexander VI. war als Anhänger zuvor eher eine Ausnahme –, sondern sie sogar gegen Angriffe in Schutz zu nehmen. (Vgl. Conrad 1957, S. 176)
- 29 Im Unterschied zu McCormick und Mascareñas verwenden wir den Begriff »Toreo« nicht als allgemeinen Oberbegriff. In ihrer ansonsten äußerst instruktiven Darstellung und Interpretation der Technik des Toreo verstärken die Autoren durch ihren Sprachgebrauch unterschwellig-zirkulär die Plausibilität ihrer These der Corrida als Kunst, einer These, die uns nicht unproblematisch scheint. Zweifellos sind in der Corrida Elemente der Kunst ebenso enthalten wie solche des Sports. Der oberflächlichen Angleichung der Rezeptionsgewohnheiten der Corrida an die des Sports in den populären Corrida-Zeitungen (etwa durch Platzierungstabellen der Matadore nach der Zahl der ihnen zuerkannten Trophäen) wollen McCormick/Mascareñas eine anspruchsvolle Kunstkritik der Corrida entgegenzusetzen sehen, die u. a. durch ihre Untersuchung gefördert werden soll. Doch daß eine derartige institutionelle Kritikform sich zu keiner Zeit durchgesetzt hat, daß die Berichterstattung der Journale nicht kunstkritisch ist, sondern im Gegenteil »korrupt« – der Matador bezahlt dafür, oder der Kritiker dient bestimmten Interessen, was aber als normal anerkannt ist (vgl. Hemingway 1932, S. 138 f., McCormick/Mascareñas 1967, S. 222 f., Imhasly 1982, S. 129, 134) –, dies alles verweist auf das Überwiegen der rituellen, die Gemeinschaft bestätigenden Funktion der Corrida. Zudem werden die der Kunst eigenen Tendenzen des Individualismus und der Autonomie bei der Corrida im Vergleich zur Kunst sonst in engsten Grenzen gehalten. Schon innerhalb des schmalen Spielraums, den sie dennoch haben, drohen sie die Dramatik der Corrida zu zerstören. (Vgl. Hemingway 1932, S. 64 f., S. 74 ff., S. 137 f.)
- 30 »Estocada«: Todesstoß mit dem Degen zwischen die Schultern des Stieres. Der Matador beugt sich dabei weit nach vorn über dessen rechtes Horn.
- 31 In den großen Darstellungen von Picasso bis Tucholsky und Hemingway wird deutlich, daß das Schicksal der Pferde in den Jahren unmittelbar vor der Schutzmantel-Verordnung als der größte »Skandal« der Corrida erlebt wurde. Hemingway (1932, Kap. 1) scheint diesen Skandal bloß zu überspielen, wenn er das Sterben der Pferde als grotesk und lächerlich empfindet. Picasso, auf dessen bildhafte Interpretation der Corrida wir noch zurückkommen werden, ignoriert bezeichnenderweise in seinen Bildern der dreißiger Jahre weitgehend das neue Reglement.
- 32 Sie duldet weder den Gebrauch langstieliger Sichel, mit denen man im 19. Jahrhundert zuweilen sonst unbestiegbaren Stieren die Beinsehen durchschnitt, noch den Einsatz von Doggen, die darauf abgerichtet waren,

- das Maul oder die Genitalien des Stieres anzufallen. Andererseits können die inneren Verletzungen, die ein mit einem Schutzmantel versehenes Pferd unter einem ungeschickten Picador erleiden kann, leidvoller sein als das tödliche Aufspießen.
- 33 Wir beschränken uns hier auf die Analyse der künstlerisch geformten Corrida. Der entwickelte Toreo ist in den Städten zu Hause. Die ländlichen »capeas«, Stierhatzen und Kämpfe auf dörflichen Marktplätzen mit Amateuren oder Nachwuchst-Toreros, zelebrieren den Tod des Stieres sehr viel unmittelbarer als Zurichtung eines Opfers. In der oftmals äußerst grausamen Behandlung werden dort vor allem aufgestaute Gefühle des Hasses und der Auflehnung untergebracht. Eine solche Capea beschreibt Goytisoló (1969, S. 199 f.).
- 34 »Wenn Sie Belmonte kämpfen sehen wollen, gehen Sie bald, bevor ein Stier ihn töten wird.« Araúz de Robles, S. 27.
- 35 Vgl. dazu genauer: McCormick/Mascareñas 1967, S. 119 ff.
- 36 Zur Kritik vgl. McCormick/Mascareñas 1967, S. 9 ff. Die zeitgenössische ethnologische und historische Forschung begnügt sich, wo sie Bezüge zu anderen Kulturen herstellt, meist mit vorsichtigen Analogien; vgl. etwa Cossio 1960, S. 763 ff., Conrad 1957.
- 37 Vgl. Cossio 1960, S. 834.
- 38 Vgl. Cossio 1960, S. 815.
- 39 Diese These als ausschließliche vertreten etwa Cossio oder Araúz de Robles.
- 40 Cossio 1960, S. 857 ff.
- 41 Vgl. Alvarez de Miranda 1962, S. 98.
- 42 McCormick und Mascareñas vertreten diese These im Anschluß an Alvarez de Miranda, indem sie dessen vorsichtigere Hypothesen vereinfachend zu Gewißheiten erheben. Zur Kritik vgl. auch Holguin, 1966. Am genauesten und umfassendsten referiert Cossio die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Zeugnisse.
- 43 Ein Amateur, ein Möchtegern-Torero.
- 44 Vgl. Imhasly 1982, S. 52 f.
- 45 Francisco Romero (etwa 1700–1770), der Begründer einer »Dynastie« berühmter Toreros, ist der erste dieser Matadore.
- 46 Vgl. dazu Gutierrez Alarcon 1978.
- 47 Zitiert bei McCormick/Mascareñas 1967, S. 199.
- 48 So wird das Abfeilen der Hornspitzen genannt. Dabei geht es nicht darum, die Hörner stumpf zu machen, sondern sie um einige Zentimeter zu verkürzen. Das beeinträchtigt entscheidend die Treffsicherheit des Stiers.
- 49 Zitiert nach Holguin 1966, S. 81.
- 50 Vgl. z. B. Araúz de Robles.
- 51 Vgl. Roland Barthes (1957). Barthes sieht als das »eigentliche Prinzip des [Alltags-]Mythos: er verwandelt Geschichte in Natur« (S. 113).
- 52 Vgl. Marrero 1957, S. 30 ff.
- 53 Cossio 1961, S. 801.

- 54 »Veronica«: wichtige Suerte mit der Capa. Der Torero hält dabei die Capa wie die hl. Veronica auf den üblichen Abbildungen des Schweißstrich Christi. – »torear como los angeles«: kämpfen wie die Engel.
- 55 Etwa Marrero 1957 oder Holguin 1966.
- 56 Gautier, *Reise in Spanien* (1834), Mérimée, *Carmen* (1845). In der Novelle Mérimées gilt das »ethnologische« Interesse noch ganz dem Leben der Zigeuner. Erst Henri Meilhac und Ludovic Halévy, die Autoren des Librettos für Bizets Oper (1874), rücken den Torero als genußsüchtigen Gegenspieler des eifersüchtigen Offiziers Don José ins Zentrum und versehen ihn mit dem langlebigen Klischee:
»Auf in den Kampf, Torero!
Stolz in der Brust, siegesbewußt.
Wenn auch Gefahren dräun, sei wohl bedacht,
Daß ein Aug' dich bewacht und süße Liebe lacht.«
(Bizet 1874, S. 41 und ähnlich S. 75).
- 57 »Bedenken Sie, daß man hier nicht zum Schein stirbt wie auf der Bühne.« (Cossio 1961, S. 767).
- 58 Vgl. Marrero 1957, S. 40.
- 59 Vgl. insbesondere *Guernica* (1937). Das Leiden des Pferdes angesichts des Stiers verkörpert hier das Leiden der Menschen unter der mörderischen Bombardierung einer ganzen Stadt. Picasso hat sich zu diesem Bild so geäußert: »Der Stier bedeutet [...] Brutalität und Finsternis [...] das Pferd stellt das Volk dar [...] das Wandgemälde »Guernica« ist symbolisch gemeint [...] allegorisch. Das ist der Grund, warum ich das Pferd, den Stier und so weiter benutzte.« (Zitiert nach Penrose 1958, S. 605, Anm. 11). – Zur Interpretation Picassos: Marrero 1957.
- 60 So in *Course de Tauraux* (1933).
- 61 Die Zweideutigkeit ließe sich historisch – der Stier ist einer der ältesten und dauerhaftesten Symbolträger der Zivilisationen überhaupt – weit zurückverfolgen. Wir trafen dann auf die im Begriff des Sakralen selbst enthaltenen Gegensatzpaare des Verehrten und des Verbotenen, des Guten und des Bösen, wie er in den antiken Mythen und Religionen erscheint. Erst das Christentum hat das Sakrale eindeutig mit der Seite des Guten verbunden. Das Konzil von Toledo des Jahres 447 n. Chr. definiert zum ersten Mal theologisch den Teufel, und zwar als »a large black monstrous apparition with horns on his head, cloven hoofs – or cloven hoof – ass's ears, hair, claws, fiery eyes, terrible teeth, an immense phallus, and a sulphurous smell.« (Zitiert nach Conrad 1957, S. 165) Diese Merkmale sind offensichtlich mit denen des Stiers weitgehend identisch. Der Grund dafür liegt wohl in der christlichen Abwehr der als bedrohliche Konkurrenz gesehenen Mithras-Religion, die über den ganzen Mittelmeer-Raum verbreitet war und in deren Zentrum der Stier-Kult stand.
- 62 Imhasly (1982, S. 107) nennt allein 22 Adjektive, die zur Beschreibung der Farbe des Fells dienen können.
- 63 Der Ausdruck »machismo« ist nicht spanisch, sondern mexikanisch.
- Gleichwohl gibt es die zugrunde liegenden Einstellungen, Wertungen und Metaphern auch im Spanischen.
- 64 In einem Gedicht, einer Totenklage García Lorcas über den Matador Sánchez Mejías, zitiert bei Imhasly (1982, S. 150f.) heißt es:
»Ya luchan la paloma y el leopardo
[...] y un muslo con un asta desolada«
»Schon kämpfen die Taube und der Leopard
[...] und ein Schenkel mit einem verheerenden Horn.«
- 65 Vgl. z. B. Hemingway 1932, S. 56.
- 66 Vgl. dazu Hunt (1955), der die Corrida als ödipales Drama, in dem der Sohn den Vater besiegt, interpretiert.
- 67 Michel Leiris (1937) hat sie als erster und besonders eindrucksvoll dargestellt. Darüber hinaus hat er aus der Funktion der Corrida Rückschlüsse auf die Erotik gezogen und damit Batailles Theorie der Einheit von Eros, Todestrieb und Erfahrung des »Heiligen« vorweggenommen (Bataille 1957).
- 68 Und keineswegs bloß eine schriftstellerische Erfindung Batailles für die entsprechende Szene seiner *Geschichte des Auges* (1928, S. 36f.); vgl. etwa Hemingway 1932, S. 28, oder Cossio 1961, S. 801ff.
- 69 Vgl. Federico García Lorca, *Tería y juego des duende*, zitiert und übersetzt von Imhasly 1982, S. 186ff., sowie Pohlen 1964. Als Ausdruck eines tragischen Lebensgefühls, wie García Lorca ihn beschreibt, ist der Flamenico nicht unbedingt mit dem identisch, was in den »typischen« Flamenico-Bars den Touristen vorgesetzt wird.
- 70 Mit der schematischen Analogie sollen freilich nicht die spontanen und naturwüchsigen Abweichungen verleugnet werden. Die Tänzer und Tänzerinnen sind ebensowenig uniformiert, wie die Stiere immer schwarz sind.
- 71 Als Geburtsort der neuzeitlichen Corrida gilt die andalusische Stadt Ronda. Sehr viele Toreros entstammten südspanischen Zigeunerfamilien.
- 72 Obwohl Leiris, seinen Assoziationen folgend, diese Zweideutigkeit schildert, benennt er sie nicht als solche und zieht auch keine Konsequenzen daraus.
- 73 Sie erinnerten Tucholsky (1927, S. 14) an »Pferde von Strauchdieben [...], an Landschenken im Dreißigjährigen Kriege«.
- 74 Vgl. etwa noch einmal *Course de tauraux*, 1933, oder *Stier und Pferd*, 1934. Im erstgenannten Bild trägt der Stier auf seinem Rücken ein zugleich hingebungsvolles und zerwühltes Knäuel aus Pferd und Matador. Dieser ist mit nackten weiblichen Brüsten dargestellt.
- 75 Hemingway schreibt darüber: »In Spanien findet ein Mann, daß er um so mehr Mann ist, je weniger er seinen Leuten bezahlt, und er fühlt sich auch um so mehr Mann, je mehr er seine Untergebenen zu Sklaven machen kann. Dies trifft ganz besonders auf die Matadore zu, die aus den niedrigeren Kreisen der Bevölkerung sind. Sie sind gefällig, großzügig, ritterlich und beliebt bei allen, die ihnen an Rang über sind, und sie sind geizige Sklavhalter gegen alle, die für sie arbeiten müssen.« (1932, S. 79) – Von

den Gegnern der Corrida wird dieser gelegentlich bemerkte zynische Charakterzug der Matadore als Argument gegen jede »vermeintliche Meta-physik« (Goytisolo 1969, S. 197) der Corrida angeführt, ohne zu bedenken, daß der Zynismus eine Maske sein kann, hinter der sich die Angst verbirgt.

76 Darauf hat Ingham (1961) zuerst hingewiesen.

77 Leiris 1937, S. 123.

78 Damit erklärt Freud, warum gewisse »neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches«. (1919, S. 267).

79 Vgl. Bataille 1957, S. 59 ff.

80 Unter kulturhistorischem Aspekt: Marero (dt. 1957), Holguin (1966); unter psychoanalytischem Aspekt: Desmonde (1952), Grotjahn (1959).

81 Diese Distanz scheint ähnlich der der Südtaliener zu sein. (Vgl. dazu Lorenzer 1981, S. 138 f.) Um bei aller Verwandtschaft bestimmter Kulturen die Einzigartigkeit der Corrida zu erklären, könnte man nach funktionalen Äquivalenten in diesen suchen und fände sie z. B. bei den Südtalienen vielleicht in der Institution der Straßennaltäre, der Verehrung und den Fluchen auf die Muttergottes u. a.

82 Eine solche Geschichte berichtet Araúz de Robles, S. 158 f.

83 Die »schwarze Messe« als blasphemisches Gegenstück zur Messe ist die extrem antithetische, kompensatorische Antwort auf den christlichen Dualismus von Gott und Teufel, Gut und Böse, Hell und Dunkel. Der Kirche ist es allerdings nie vollständig gelungen, die Verehrung des Dunkeln aus ihren eigenen Ritualen auszugrenzen. Vgl. Zacharias 1970.

84 Vgl. Jones 1922.

85 Vgl. Lorenzer 1981, S. 180 ff.

86 Vgl. zusammenfassend Pratt 1960, S. 329–331, Conrad 1957, S. 185–189.

87 Vgl. z. B. Bataille 1957 oder Burke 1981. Grundlegend für den psychischen Mechanismus des Festes: Freud 1913. Die Corrida als Überbleibsel eines archaischen Totemfestes interpretiert Desmonde, 1952.

88 »El tiempo«, hier »das Wetter«, heißt auch, in einem allgemeineren Sinn, »die Zeit«.

89 Zitiert bei Conrad 1957, S. 191, nach einem Magazinartikel von John Marks, 1948. Der Autor des Gedichtes ist unbekannt. Die Übersetzung lautet etwa:

»Das ist die spanische Fiesta,
die von Generation zu Generation im Volk weiterlebt,
und weder die Regierung schafft sie ab,
noch wird es sonst jemandem geben, der sie abschaffen könnte.«

90 Tucholsky 1927, S. 19.

91 Diese und die noch folgenden Sätze Horkheimers sind entnommen aus »Egoismus und Freiheitsbewegung«, S. 228. In ihrer Reihenfolge sind sie teilweise umgestellt.

92 Lorenzer 1981, S. 229.

Literatur

- ALVAREZ DE MIRANDA, ANGEL: *Ritos y Juegos de Toros*, Madrid 1962.
 ARAÚZ DE ROBLES, SANTIAGO: *Sociología del Toreo*, Madrid o. J. (ca. 1978).
 BARTHES, ROLAND: *Mythen des Alltags* (1957), Frankfurt 1964.
 BATAILLE, GEORGES: »Die Geschichte des Auges« (1928); in: *Das obszöne Werk*, Reinbek 1977.
 -: *Der heilige Eros*, (1957), Frankfurt 1974.
 BIZET, GEORGES: *Carmen. Oper in vier Aufzügen* (1874), Stuttgart 1974.
 BURKE, PETER: *Helden, Schurken, Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Stuttgart 1981.
 CONRAD, JACK RANDOLPH: *The Horn and the Sword. The History of the Bull as Symbol of Power and Fertility*, New York 1957.
 COSSIO, JOSÉ MARIA DE: *Los Toros*, Bd. IV, Madrid 1961.
 DESMONDE, WILLIAM H.: »The Bull-Fight as a Religious Ritual«; in: *The American Imago*, 9:1952.
 FREUD, SIGMUND: *Totem und Tabu* (1913), Frankfurt 1956.
 -: *Das Unheimliche* (1919), Studienausgabe, Bd. IV, Frankfurt 1970.
 FRISCH, MAX: »Spanien – Im ersten Eindruck« (1951); in: *Gesammelte Werke*, 5. Band, Frankfurt 1976.
 GAUTIER, THÉOPHILE: *Traf los montes* (1843), später unter dem Titel: *Voyage en Espagne*. Teildruck dt. unter dem Titel: *Reise in Andalusien*, Frankfurt 1977.
 GOYTISOLO, JUAN: *Spanien und die Spanier* (1969), Frankfurt 1982.
 GROTTJAHN, MARTIN: »On Bullfighting and the Future of Tragedy«; in: *The International Journal of Psycho-Analysis*, Vol. XL, 1959.
 GUTIERREZ ALARCON, DEMETRIO: *Los Toros de la Guerra y del Franquismo*, Barcelona 1978.
 HEMINGWAY, ERNEST: *Tod am Nachmittag* (1932), Reinbek 1980.
 HOLGUIN, ANDRES Y CARLOS HOLGUIN HOLGUIN: *Toros y Religion*, Bogota 1966.
 HORKHEIMER, MAX: »Egoismus und Freiheitsbewegung«; in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5, 1936.
 HUNT, WISLAW: »On Bullfighting«; in: *The American Imago*, 12:1955.
 IMHASLY, PIERRE: *Corrida*. Bern 1982.
 INGHAM, JOHN: »The Bullfighter. A Study in Sexual Dialectics«; in: *American Imago*, 21:1964.
 JONES, ERNEST: »Eine psychoanalytische Studie über den heiligen Geist« (1922); in: *Zur Psychoanalyse der christlichen Religion*, Frankfurt 1971.
 LEIRIS, MICHEL: *Spiegel der Tawornachie* (1937), München 1982.
 LORENZER, ALFRED: *Das Konzil der Buchhalter*, Frankfurt 1981.
 MARERO, VICENTE: *Picasso und der Stier*, dt. Nürnberg 1957.
 MCCORMICK, JOHN UND MARIO SEVILLA MASCAREÑAS: *The Complete Aficionado*, New York 1967.
 MACNAB, AGNUS: *Fighting Bulls*, New York 1959.
 MÉRIMÉE, PROSPER: *Carmen* (1845), Frankfurt 1979.

- MICHENER, JAMES A.: *Iberia* (1968), München 1969.
 NIETZSCHE, FRIEDRICH: »Die Geburt der Tragödie« (1872); in: *Werke*, Bd. I, München 1969.
 -: »Also sprach Zarathustra« (1883-91); in: *Werke*, Bd. II, München 1969.
 OHRNBERGER, GERHILD: »Kampfpfatz, Schauplatz. Ein Augenzeugenbericht«; in: *Diskus, Frankfurter Studentenzeitung*, 3, 1982.
 ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: »Meditationen über die Jagd« (1942); in: *Gesammelte Werke*, Bd. IV, Stuttgart 1978.
 PENROSE, ROLAND: *Pablo Picasso* (1958), München 1981.
 FOHREN, DONN E.: *Lives and Legends of Flamenco. A Biographical History, Madrid und La Mesa, California, USA*, 1964.
 PRATT, DALLAS: »The Don Juan Myth«, in: *American Imago* 17:1960.
 TUCHOLSKY, KURT: *Ein Pyrenäenbuch*, (1927) Reimbek 1980.
 ZACHARIAS, GERHARD: *Satanskult und Schwarze Messe. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Religion*, Wiesbaden 1970.

ULRIKE PROKOP

»Emilia Galotti«

Ein Drama über die Zerstörung der Wünsche

Vorbemerkung

Die hier vorgelegte Interpretation der *Emilia Galotti* ist der Dramaturgie-Kommentar für die Aufführung an der Freien Volksbühne Berlin 1980 (Regie: Andrea Breth, Dramaturgie: Ulrike Prokop). Der Gang der Interpretation folgt den Szenen des Dramas. Ich habe mich in der Auslegung des Sinnzusammenhangs auf die Erfordernisse der Inszenierung bezogen: Die Interpretation sollte das Stück erschließen; es galt zugleich, die Deutung so zu formulieren, daß sie von allen Beteiligten zur Verständigung über die einzelnen Rollen und Szenen benutzt werden konnte.

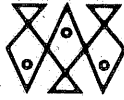
Meiner Interpretation liegt eine tiefenhermeneutische Analyse des Werkes zugrunde. Diese wurde im Verlauf der Probenarbeit in die vorliegende Form gefaßt. Eine methodische Verdeutlichung der Ebenen der Werkanalyse, etwa der Spannung zwischen dem manifesten und dem latenten Sinn des Dramas (vgl. dazu die Einleitung von A. Lorenzer zu diesem Band) war im Rahmen der dramaturgischen Arbeit nicht beabsichtigt. Die Formulierungen des manifesten und des latenten Sinns verflochten sich. Die Ebenen werden nur gegen Ende der Interpretation stärker differenziert.

Die Aufgabe der tiefenhermeneutischen Interpretation war es, aus der Spannung zwischen den verschiedenen Ebenen des Textsinns zurückzufinden zum Spiel und zu spielbaren Situationen. Die Interpretation mußte sich in Charaktere des Dramas und in konkrete Situationen zurückverwandeln. Sie mußte wieder »Körper« werden – nachvollziehbares menschliches Handeln der Akteure auf der Bühne.

Da die Interpretation des Dramas direkt auf die Szene bezogen ist, habe ich Lessings Text (in der Strichfassung der Berliner Aufführung) und die Interpretation nebeneinander gestellt: auf den linken Seiten steht der Dramentext, auf den rechten Seiten der Kommentar.

»Die kulturellen Zeugnisse bergen, analog den Traum-
bildern, die verpönten Lebensentwürfe. Sind die Traum-
bilder in der psychoanalytischen Therapie Zwischen-
stationen der Erkenntnis des Unbewußten, so sind die
kulturellen Objektivationen [...] Zwischenstationen der
Äußerung sozial unterdrückter Praxisentwürfe – oder
Bollwerke wider sie.«
† Alfred Lorenzer

Fischer
Wissenschaft



Kultur-Analysen

Hans-Dieter König

Alfred Lorenzer

Heinz Lüdde

Søren Nagbøl

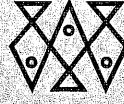
Ulrike Prokop

Gunzelin Schmid Noerr/

Annelinde Eggert

Psychoanalytische Studien zur Kultur
Herausgegeben von
Alfred Lorenzer

Fischer
Wissenschaft



ISBN N 3-596-27334-X

7334

König, Lorenzer u.a. Kultur - Analysen

2480



Kultur-Analysen

Mit Beiträgen von

Hans-Dieter König, Alfred Lorenzer,
Heinz Lüdde, Søren Nagbøl, Ulrike Prokop,
Gunzelin Schmid Noerr/Annelinde Eggert

Zu diesem Buch

Es ist nahezu in Vergessenheit geraten, daß die Psychoanalyse sich von Beginn an, nämlich seit Freud, als eine Kulturwissenschaft verstanden hat. An diese inzwischen ziemlich verschüttete Tradition knüpft der hier vorgelegte Sammelband an, indem er »tiefenhermeneutische« Deutungsverfahren an Werken der Literatur sowie an sozialkulturellen Symbolbildungen und gesellschaftlichen Ideologien erprobt: an Ausdrucksformen der ästhetischen Phantasie, an sozialen Ritualen und Mentalitäten. Dabei zeigt sich, daß die in den Gebilden der Einbildungskraft und der sinnlichen Symbolik »inszenierten« Vorstellungen und Erlebnisse bei genauer Lektüre den Blick freigeben auf unbewußte und kollektive Erfahrungsgehalte: auf die Geheimgeschichte der Wünsche und die öffentliche Bilderhetorik, die eine Gesellschaft zu ihrem Zusammenhalt entwickelt. Gegenstände der Studien sind u. a.: Lessings *Emilia Galotti*, ideologische Überredungsstrategien, der Stierkampf, die autobiographische Prosa von Elias Canetti.

FISCHER TASCHENBUCH VERLAG

Vorwort des Herausgebers	7
ALFRED LORENZER	
Tiefenhermeneutische Kulturanalyse	11
GUNZELIN SCHMID NOERR/ANNELINDE EGGERT	
Die Herausforderung der Corrida. Vom latenten Sinn eines profanen Rituals	99
ULRIKE PROKOP	
<i>Emilia Galotti</i> . Ein Drama über die Zerstörung der Wünsche	163
HANS-DIETER KÖNIG	
Von Buffalo Bill zu Ronald Reagan. Zur Geschichte und Massenpsychologie amerikanischer Cowboy-Inszenierungen	289
SØREN NAGBØL	
Macht und Architektur. Versuch einer erlebnisanalytischen Interpretation der Neuen Reichskanzlei	347
HEINZ LÜDDE	
Lesarten der Selbstdarstellung. Zu einem autobiographischen Text von Elias Canetti	375

Originalausgabe

Veröffentlicht im Fischer Taschenbuch Verlag GmbH,
Frankfurt am Main, November 1986

© 1986 Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Umschlaggestaltung: Jan Buchholz/Reni Hirsch
Gesamtherstellung: Wäagner GmbH, Nördlingen.

Printed in Germany 1986
2480-ISBN-3-596-27334-X

Vorwort des Herausgebers

Der vorliegende Band beginnt mit einer Ortsbestimmung der tiefenhermeneutischen Kulturanalyse.

Von den zwei Möglichkeiten, entweder

– die Bestimmung des psychoanalytisch-tiefenhermeneutischen Verfahrens aus einer ins einzelne gehenden Kritik der gängigen psychoanalytischen Literaturinterpretation und deren offenkundiger Mangelhaftigkeit heraus zu entwickeln, oder

– die Bestimmung aus der strukturellen Übereinstimmung mit der Psychoanalyse, im Aufzeigen der Abkunft auch der Literaturinterpretation aus dem psychoanalytischen Verfahren, zu gewinnen, habe ich den letzteren Weg gewählt. Nicht zuletzt deshalb, weil die Kritik des psychoanalytischen Umgangs mit der Literatur sich für alle diejenigen, die einer kritischen Sozialwissenschaft nahestehen, soweit schon von selbst versteht, daß einer detaillierten kritischen Auseinandersetzung nurmehr der Wert einer nachträglichen Begründung eines längst ergangenen Urteils zukommt.

Wer von meiner Skizze des psychoanalytisch-tiefenhermeneutischen Ansatzes eine Darstellung der Technik des Verfahrens erhofft, muß freilich enttäuscht werden. Hermeneutische Verfahren müssen durchgeführt werden, und Aussagen über die Technik des Vorgehens können nur metahermeneutisch den konkreten Analysen abgewonnen werden.

Die in diesem Band vorgelegten Analysen erfüllen die Funktion von Beispielen tiefenhermeneutischer Interpretation freilich nur in Annäherung. Mit gutem Grund, denn auch das gehört zu den Merkmalen der tiefenhermeneutischen Interpretation: ihr Herauswachsen aus Praxisformen, die nicht erst heute geübt werden und die zurückreichen bis zum lebenspraktischen Alltagsverstehen. Es ist kein Zufall, daß das psychoanalytische Verstehen sich weder aus der psychiatrischen Forschungsweise – dem Arzt-Patienten-Dialog, wie ihn Charcot in seinen Vorlesungen vorführte – noch aus der psychologischen anthropologischen Methode – wie sie am gleichen Gegenstand Janet entfaltet – herausbildete. Vielmehr verdanken sich Praxis und Theorie des psychoanalytischen Verstehens dem Umstand, daß ein mit

naturwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse ausgestatteter Physiologe sich vom Erzählen seiner Patienten gefangen nehmen ließ. Ein Physiologe, der seine Laufbahn mit der Untersuchung des Rückenmarks von Meerestieren begonnen hatte, sich in der Neurophysiologie habilitiert hatte, eine Methode der Färbung von Nervenfasern entdeckt hatte – und der vorurteilslos genug war, die Verstehensart zu kultivieren, die jedermann anwendet. Tatsächlich gebrauchen wir ja alltagspraktisch grundlegend weder das logische noch das psychologische, sondern das szenische Verstehen. Wer einen Raum betritt, in dem eine Runde von Menschen versammelt ist, wird sich, bevor er noch ein Wort hört, aus der Situation ein Bild machen, ob er in eine Kirchengemeinde, eine Gasthausrunde oder in ein Seminar geraten ist. Er wird die Situation »szenisch« verstehen, wobei er freilich sich noch im Terrain des Beobachtens bewegt, nicht schon im Bereich des verstehend-interpretierenden Zuhörens der Psychoanalyse, deren »szenisches Verstehen« sich nicht auf Beobachtbares, sondern auf Erzählfiguren richtet. Doch auch das findet sich schon in der Alltagspraxis.

Als Kulturanalyse muß das tiefenhermeneutische Vorgehen aber auch auf andere Quellen zurückgreifen, so auf jene Interpretationsweisen, die in anderen Kulturwissenschaften lange schon in Gebrauch sind. Gerade weil unsere Kulturanalyse nicht in den ausgefahrenen Gleisen obsoleten psychoanalytischen Interpretierens steckenbleiben will, nähern sich die Autoren dieses Bandes absichtsvoll von anderen kulturellen Vorbildern her dem tiefenhermeneutischen Vorgehen: von der Ideologiekritik, der Dramaturgie, der Kunstkritik, der Literaturkritik usw. Wie nahe alteingesessenes Interpretieren der psychoanalytisch-tiefenhermeneutischen Interpretationsweise kommt, erlaube ich mir an einem heiter-scherzhaften Exempel vorzuführen, einer »Szene« aus Conrad Ferdinand Meyers *Schluß von der Kanzel*: Der Kandidat der Theologie Pfaffenstiel besucht den General Wertmüller, dem er seine Dissertation untertänigst zugesandt hatte.

»Durchaus nicht unbedeutend«, lobte Wertmüller. »Ihr habt Phantasie und seid in die purpurnen Tiefen meines Lieblingsgedichtes untergetaucht, wie nicht leicht ein anderer. Freilich um etwas Absurdes zu beweisen. Aber es ist einmal nicht anders: wir Menschen verwenden unsere höchsten Kräfte zu albernem Resultaten. Dachtet Ihr daran, mich gleichzeitig zu Rate zu ziehen, ich gab Eurer Dissertation eine Wendung, die Euch selber, Eure fäffischen Examinatoren, das ganze Publikum in Erstaunen gesetzt hätte. Ihr habt es gefühlt, Pfannenstiel, daß die zweite Hälfte der Odyssee von besonderer Schönheit und Größe ist. Wie? Der Heimgekehrte wird als ein fahrender Bettler an seinem eigenen Herde mißhandelt. Wie? Die Freier reden sich ein,

er kehre niemals wieder, und ahnen doch seine Gegenwart. Sie lachen und ihr Gesicht verzerrt schon der Toteskampf – das ist Poesie. – Aber Ihr habt recht, Pfannenstiel, was nützt mir die Poesie, wenn nicht eine Moral dahinter steckt? Es ist eine Devise in das Zuckerwerk hineingebacken – zerbrechen wir es! Da der Odysseus nicht bloß den Odysseus bedeuten darf, wen oder was bedeutet er denn? Unserm Herrn und Heiland – so beweist Ihr und habt Ihr es drucken lassen – wenn er kommt zu richten Lebendige und Tote. Nein, Kandidat, Odysseus bedeutet jede in Knechtsgestalt mißhandelte Wahrheit mitten unter den übermütigen Freiern, will sagen Faffen, denen sie einst in steghafter Gestalt das Herz durchbohren wird.

He, Kandidat, wie gefällt Euch das? – So hättet Ihr es wenden sollen und seid gewiß, Eure Dissertation hätte gerechtes Aufsehen erregt! Pfannenstiel erbebt bei dem Gedanken, daß sich seiner Symbolik diese gotteslästerliche und verwegene Wendung hätte geben lassen.«

Zumindest zweierlei greift hier unserem Verfahren vor: Es geht um den verborgenen Sinn eines literarischen Textes – nämlich der *Odyssee* –, und zumindest einer der Gesprächspartner, der alte Freigeist Wertmüller, führt die Entdeckung eines sozial anstößigen Sinnes vor – ironisch in einem heiter-hintergründigen Gespräch.

Alfred Lorenzer