Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 50 (2013)

Artikel: "Spanisch, dass es zum Hals raushängt." : Metakitsch in Carl Muusmanns Stierkämpferinnen-Roman Matadora

Autor: Strauss, Frithjof

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858173

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

»Spanisch, dass es zum Hals raushängt.« Metakitsch in Carl Muusmanns Stierkämpferinnen-Roman *Matadora*

FRITHJOF STRAUSS

1. Stoßende Hörner

Auf in den Kampf. Bei der Corrida geht's zur Sache. Mut und Blut, Stolz und Tod, Grazie und Grauen werden in der Arena verhandelt, wenn das rote Tuch um das Rind weht. In der literarischen Thematisierung dieses Szenarios, vor allem in der populärkulturellen, spielt darüber hinaus mindestens seit Carmen (Mérimée 1845, Bizet 1875) die erotische Dimension eine Rolle. Ein kompaktes skandinavisches Beispiel hierfür bietet das Gedicht *På tjurfäktning* des schwedischen Lyrikers Graf Carl Snoilsky.[1] 1865 unternahm er eine Spanienreise, bevor er seine Stelle im diplomatischen Dienst der schwedischen Gesandtschaft in Paris antrat. Sein Sonettzyklus *España*, aus dem das Gedicht stammt, folgt im zumeist humorvollen Tonfall einem touristischen Interesse: Städte, Gemälde, Schlösser und viel ›folkliv‹ sind die Themen. In Sevilla kommt die Arena ins Visier:

Den stöten gjort din lycka, matador!
Ditt namn förkunnas skall i Spanien vida;
Din mine, din hållning man i trä skall snida,
Ditt svärd, som skalf i tjurens breda sår!

Kringjublad på arenans sand du står.
Bakom solfjädrarne de sköna strida
Om äran att få svikta vid din sida
För frestelser i Andalusiens vår.

En öfvermodig Venus i mantilla
Vildt stampar bifall med den minsta fot,
Som ännu krossat hjärtan i Sevilla.

För dig, för dig de häfvas, barmens klot ...
Men brinner du för andra mör i landet,
För dig hon bär en dolk i strumpebandet!
Sevilla, Juni 1865.

---

[1] Carl Snoilsky: Samlade dikter, Nationalupplaga, Bd. 1, Stockholm 1913, S. 168.

Dieser Stoß hat dir Glück gebracht, Matador!
Deinen Namen wird man weithin in Spanien verkünden;
Deinen Gesichtsausdruck, Deine Haltung wird man in Holz schneiden
Dein Schwert, das in der breiten Wunde des Stieres zitterte.

Umjubelt stehst du im Sand der Arena.
Hinter Fächern streiten sich die Schönen
Um die Ehre, an deiner Seite sich den Versuchungen
In Andalusiens Frühling hinzugeben.

Eine übermütige Venus in Mantilla
Stampft wild Beifall mit dem bisher kleinsten Fuß,
Der die Herzen in Sevilla gebrochen hat.

Für dich, für dich heben sie sich, des Busens Kugeln ...
Doch solltest Du für andere Jungfrauen im Lande brennen,
Trägt sie für dich einen Dolch im Strumpfband.

Sevilla, Juni 1865.

Snoilskys Text ist nicht am eigentlichen Kampfspektakel interessiert; die Sprechsituation setzt erst bei der Jubelzeremonie nach dem Todesstoß ein. Vielmehr geht es um das Verhältnis der öffentlichen Figuren von Arenakünstler und Aficionada in ihrem symbolischen und erotischen Tausch, das die Sprechinstanz belächelnd kommentiert. Der Matador erntet viel Ruhm für seine kontrollierte, disziplinierte Körperperformanz im Kampf (»Stoß«, »Haltung«), aber auch in der Stolzshow der Zeremonie. Dies sei der Stoff, von dem Spanier nationenweit wissen wollen. Und die Holzschneidekunst, die massenmediale Xylographie, wird erwähnt, die die Kunde vom visuellen Spektakel verbreitet. Während die Toreros um die Matadorehre kämpfen, »streiten die schönen« Frauen im Publikum untereinander um den symbolischen Glanz, den Siegertorero erotisch zu verpflichten. Der Erzähler fokussiert eine »Venus«, die »Herzen brechend« »Beifall stampft«. Fuß und Busen streicht er an ihr als erotische Attraktoren hervor. Während der Torero mit disziplinierter »Haltung« wettkämpft, gilt es für die Frau, möglichst mit dem Temperament aus dem Häuschen zu geraten (»vildt«). Steifer Stolz der Männer und leidenschaftliche Impulsivität der Frauen definieren auch hier den spanischen Topos der Genderaffektivitäten. Falls der Torero aber selber leidenschaftlich aus der Monogamie »entbrennen« sollte, dann wartet der Dolch im Strumpfband. Der Erzähler weiß, was die Spanierin unter dem Rock trägt. In Spanien wird also viel gestochen. Das Gedicht macht sich seinen Spaß daraus, den Bullentöter nach getaner Arbeit in der Liebe als einen ebenfalls von der Klinge bedrohten Stier parallel zu führen.

So erlaubt das erotisierte Stierkampfszenario, eine Reihe von einander sich in den Aktanten durchkreuzender oder sich aufhebender semantischer Dichotomien auszuspielen – als da wären Maskulinität vs. Femininität, Eros vs. Thanatos, HerrIn vs. KnechtIn, Ritual vs. Affekt. Das sind einfache Themen, die in ihrer Variation und

wechselseitigen Durchdringung gut unterhalten. Der belustigte Duktus von Snoilskys Erzähler gibt zu erkennen, dass er die dargestellte Poussage sowohl wegen ihres hohen rituellen Aufwandes als auch wegen ihrer »wilden« Gefühlsausbrüche als übertrieben und damit als unterentwickelt erachtet. Kurz: eine Welt aus lauter Kitsch. Diese Dichte an überdrehten Pathosformeln mag zunächst den ausländischen Spanienreisenden aufgefallen sein. Z.B. schreibt ein unbenannter Artikelautor in *Meyers Großem Konversationslexikon* 1909, dass die Toreros »heute in ganz Spanien der Gegenstand allgemeinster Popularität und der *übertriebensten Huldigungen* sowohl innerhalb als außerhalb der Arena sind«.[2] In Spanien selbst wurde die Kitsch-Dimension des Stierkampfmilieus spätestens vom Camp-Experten Pedro Almodóvar thematisiert (insbesondere in seinem Film *Matador*, 1986).

2. Frau und Stier

1906 erschien der Roman *Matadora* des Dänen Carl Muusmann (1863–1936), die Krone der nordeuropäischen Stierkampfdichtung. Die weibliche Form des Titels lässt ahnen, dass hier der Genderaspekt besonders pointiert wird. Es geht um eine Stierkämpferin, eine Töterin, zu einer Zeit in der die Femme fatale nicht nur in der Popularkultur Hochkonjunktur hatte. Während die prominenten Reisebeschreibungen von H.C. Andersen, Johannes V. Jensen und Andersen Nexø ihr Entsetzen über das Blutbad in der Arena kundgeben und es als Schlüssel zum Wesen ›des Spaniers‹ verstehen, kann der Fiktionsautor Muusmann das Arenaszenario süffisant metakitschig – das ist hier die These – für seinen *knaldroman* ausschlachten.

Das war in der »ernsten« Belletristik dieser Zeit nicht möglich: Der zwei Jahre später erschienene, bekannteste aller Torero-Romane *Sangre y Arena* (1908) des spanischen Sozialrealisten Vincente Blasco Ibañez, den man erst seit den 20er Jahren in dänischer Übersetzung lesen konnte, muss den Ernst wahren, auch wenn er eine klischeehafte erotische Konstellation einflechtet. Für Torero Don Juan Gallardo nämlich, dem es nicht nur um Ehre, sondern auch ums Geldverdienen geht, verblasst die brave Gattin Carmen im Glanz der Femme fatale Doña Sol (!), die in ihm lediglich die Kampfbestie sieht. Das Ganze nimmt ein böses Ende beim obligatorischen letzten Kampf.

Muusmann hat sich den Beruf Stierkämpferin nicht ausgedacht; schon seit dem 18. Jahrhundert gibt es in Spanien Frauen in der Arena. Goya hat in seinem Radierzyklus *Tauromachia* (1816) auch eine berittene Picadora abgebildet, die mit der Lanze dem Stier trotzt (Blatt 22). Vom »valor varonil« dieser Artistin ist im Untertitel die Rede, also vom »männlichen Mut«. Die Arenafrauen lieferten im 19. Jahrhundert anekdotischen Genderstoff als unterhaltsame Abwechslung in der Folge der Corridas, wobei sie damals nie als eventuelle Konkurrentinnen der Toreros für voll

---

2 N.N.: *Stiergefechte*, in *Meyers Großes Konversation-Lexikon*, Bd. 19, Leipzig und Wien 1909, meine Hervorhebung, F. S.

genommen wurden. Nicht selten empfand das Publikum beim Anblick ihrer Shows »connotaciones sexuales licenciosas«.[3]

In der Sexualfolklore der Unterwäsche-Branche funktionieren diese Konnotationen offensichtlich weiter. Ein deutscher Internet-Versandhandel für »hochwertige Dessous« heißt sogar Matadora. 2007 erklärte auf der Homepage dieser Firma ein Slogan, den man später gestrichen hat, recht denotativ: »Matadora bedeutet – Die Stierkämpferin reizt mit Dessous!«[4] Die Wäsche eine Muleta, der Sexualpartner ein Bulle. So durchkreuzt sich wechselseitig – real vs. imaginär – das Wer-penetriert-wen. Die Matadora in der Arena mit dem Degen, der Mann im Bett mit dem Organ. Und im Unglücksfall der Stier mit den Hörnern. 2007 konnte man, um im Spanischen zu bleiben, bei matadora.de obendrein die Kollektion ›Carmen‹ erwerben. »Carmen, la passionnée verarbeitet mit leichtem Tüll, geschmeidig und sehr angenehm, zeichnet sich diese Serie durch seine farbig bestickten Blumen-Muster aus. [sic!]«[5]

Jenseits dieser Art Blümchensex findet sich auch eine Anwendung der Stierkampfmetapher für den Geschlechtsakt, die dagegen Grausamkeit und Tod herausstreicht. Das ist im Titel von Nagisa Oshimas Film *Ai no korida* (Frankreich/Japan 1976; dt. Titel: *Im Reich der Sinne*) der Fall. Übersetzt heißt der japanische Titel »Stierkampf der Liebe«. Der Film handelt von Algolagnie und destruktiver Sexualität. Am Ende tötet die Frau den Mann auf seinen Wunsch hin im Akt und macht sich mit dem abgeschnittenen Genital von dannen.

3. Muusmanns Artisten

Der Roman *Matadora* fällt in das Genre des Schaustellermelodrams; Muusmann selber nennt mehrere seiner Werke »Artistroman«. Dieser Sujettypus war in der Zeit von 1890 bis 1920 in der Unterhaltungsbelletristik und Filmfiktion (am bekanntesten *Afgrunden*, 1910, mit Asta Nielsen) sowie als journalistischer Stoff international sehr beliebt. Es geht um einen von der (klein-)bürgerlichen und proletarischen Lebenswelt abgehobenen Handlungsraum. Artistenleben, Zirkus, und auch das Filmmilieu boten Szenarien für exzentrische Figuren, spannende Lebensgefahren und erotische Eskapaden. Emanzipationsorientierte Frauenfiguren konnten in dieser Sphäre eigenbestimmt agieren, ohne dass sie damit schon zu gesellschaftspolitischen Konsequenzen aufforderten. Diese Gestalten lebten in ihren »fatalen« Pri-

---

3 Vgl. María S. Reyes Aguirre Sánchez: Mujer y toro: La mujer en el mundo del toro, pasado, presente y futuro, Vortrag auf der Semana Taurino-Cultural, Albacete, 26.9. 2005; http://www.ganaderoslidia.com/webroot/mujer_y_toro.htm, eingesehen am 18.8. 2011.

4 http://www.matadora.de, eingesehen am 30.8.2007. Später heißt es weniger hitzig im Begrüßungstext: »In unseren luxuriösen Dessous fühlen Sie sich jeden Tag wie eine Matadora. Verführen Sie wie eine Stierkämpferin – mit unseren Dessous Tag für Tag.« Auch hier der Bettpartner ein Bulle. Ebd. eingesehen am 18.8. 2011.

5 Ebd.

vatschicksalen. Mit den Frauenrechten, der anwachsenden Angestelltenklasse, der Urbanisierung und der massenmedialen Amerikanisierung in den 20er Jahren verliert das Schaustellermelodram an Bedeutung.

Carl Muusmann, der in der dänischen Literaturwissenschaft weitgehend unbeachtet blieb, trug in seinem etwa 60-bändigem belletristischem und journalistischem Œuvre nicht wenig zu diesem Genre bei. »En lige saa karakteristisk Blandning af en harmløs Boheme og en bestandig Bourgeois skabte en stærk og stadig Sans for Circuslivets og Forbryderverdenens Skæbner og dermed en Række Romaner om Artister eller Fanger.« (»Die ebenso charakteristische Mischung aus einem harmlosen Bohème und einem ewigen Bourgeois erschuf in ihm ein starkes und sicheres Gespür für die Schicksale im Zirkusleben und in de Verbrecherwelt und damit eine Reihe von Romanen über Artisten und Gefangene.«), resümiert Carl Dumreicher über Muusmanns Leben und Lieblingsthemen kurz nach dessen Tod.[6] Dabei schlägt die Gefangenenthematik mit den Romanen *Fange Nummer 113* (1903; Gefangener Nummer 113) und *Kvindefængslet* (1913; Frauengefängnis) allerdings kaum so zu Buche wie das Artistensujet mit Titeln wie *Den flyvende Cirkus* (1906; Der fliegende Zirkus), *Beridernes Konge og andre Fortællinger* (1907; Der Kunstreiterkönig und andere Erzählungen), *Wolfings Kæmpe-Menageri* (1907; Wolfings Riesen-Menagerie), *Filmens Datter* (1914; Die Tochter des Films), *Tretten Trumfer* (1914; Dreizehn Trümpfe), *Gøglervognen* (1919; Der Gauklerwagen) *Clara Hoffmann* (1921), *Artistblod* (1923; Artistenblut), *Verdens Henrykkelse* (1929; Das Entzücken der Welt), *De tre Dødsjockeyer* (1935; Die drei Todesjockeys) und eben *Matadora*. Außerdem zählen zu seiner Belletristik Kriminalromane, historische Romane und Phantastik. Ebenso wie seine Artisten nicht den kontemplativen Künsten und nicht der bürgerlichen Kulturinstitution nachgehen, so tut es auch nicht Muusmann in seiner Produktion, deren zweites Standbein der Journalismus ist. Er schrieb für mehrere Zeitungen der konservativen Presse und publizierte eine Reihe Sachbücher; auch hier war sein Fachgebiet die Unterhaltungsbranche. Seine Bücher über *Det glade København* (1921/22; Das fröhliche Kopenhagen) der 1880er und 1890er Jahre erlebten bis 1974 drei Auflagen. Dumreicher schätzte nur diese Arbeiten und sollte mit seiner Prophezeiung dann recht bekommen: »Varigere Betydning har kun den Gruppe Bøger, hvori M. med sin skarpe Hukommelse og sit nøjagtige Kildestudium har givet sine Bidrag til Københavns ydre Historie.« (»Nachhaltigere Bedeutung hat nur diejenige Gruppe Bücher, in denen M. mit seiner scharfen Erinnerung und seinem sorgfältigen Quellenstudium seine Beiträge zur äußeren Geschichte Kopenhagens geleistet hat.«)[7] Muusmann war ihm zu flatterig, zu sehr aufs »Äußere« orientiert. In diesem Sinne beschrieb er ihn auch als »en karakteristisk Blanding af en Fuldblods Københavner med Byens Overfladeliv som Særstof og en franskbegejstret Pariserfarer med særlig sympati for Tiden under det andet Kejserdømme« (eine charakteristische Mischung aus einem Vollblut-Kopenhagener mit

---

6 Carl Dumreicher: *Carl Muusmann*, in: *Dansk Biografisk Leksikon*, Bd. XVI, København 1938.

7 Ebd.

dem Oberflächen-Leben der Stadt als Spezialgebiet und einem für das Französische begeisterten Paris-Fahrers mit besonderer Sympathie für die Zeit des zweiten Kaiserreichs).[8] Auf jeden Fall ist ihm Muusmann – diese Wendung bringt Dumreicher zweimal – »en karakteristisk Blanding« (»eine charakteristische Mischung«).

Eine »vermischte« Übergangsgestalt zwischen den traditionellen Künsten und der massenmedialen Kommunikation ist Muusmann allemal. Dazu gehört auch, dass er 1915–18 fünf Filmmanuskripte geschrieben hat. Eine Verfilmung seines Romans *Fange Nummer 113* (Gefangener Nummer 113) von Carl Theodor Dreyer, der dafür auch das Drehbuch schrieb, hatte 1917 Premiere. Auch im Falle der Erstausgabe des Buches *Matadora* im Verlag A. Christiansen strebt die typographische Form schnelle, massenmediale Konsumierbarkeit an. Der Text ist mit seinen 326 großzügig bedruckten Seiten in 57 kurze Kapitel unterteilt. Beim Lesen rauschen die Kapitel nur so vorbei. Dazu trägt außerdem bei, dass das Buch reichhaltig illustriert ist. Zusammen mit sechs weiteren Romanen ist es Teil der gemeinsamen Produktion von Muusmann mit dem Grafiker Carsten Ravn in den Jahren 1906–07. Ravn ist einer der wichtigsten Vertreter Jugendstil/Art Noveau-Grafik in Skandinavien. Davon zeugen auch seine Zeichnungen in *Matadora* in ihrem fein schraffierten, flächiglinearen Stil.

4. Matadoras Schicksalsstöße

Muusmanns Roman kann man journalistisch nennen: Er ist handlungsreich, schlicht geplottet und in seiner Deskriptivität mit Lokalkolorit, Gadgets aus der jüngsten Technikentwicklung und Society-Stoff eingefärbt. Geschichten von lebensgefährlichen Wettkämpfen wechseln ab mit amourösen Begegnungen. Die Spannung pendelt ständig zwischen den Fragen »Wie geht der Kampf aus?« und »Wer kriegt wen?«. Verbunden sind diese Motive über die Fokusfigur, den dänischen Maler Hugo Hjorth, den der Text eine Künstlerkrise und eine unglückliche Liebesgeschichte durchlaufen lässt. Der Hauptstrang der Erzählung gestaltet sich wie folgt:

Der junge Maler Hugo Hjorth lernt im Stierkämpfermilieu von San Sebastian die Schauspielerin und Aficionada Lola Montero kennen. Diese lässt sich von den Toreros – allen voran vom Matador Bombatini – huldigen, weshalb ihr Volkes Stimme den Namen Matadora gegeben hat. Auch der französische Marquis de Plane macht ihr Avancen, aber Lola findet nur den großen Mut attraktiv, den ihr die Stierkämpfer widmen. Doch außerhalb der Arena versagt Bombatinis Mut, als es gilt, ein ertrinkendes Kind zu retten, wohingegen der Marquis beherzt handelt. Das imponiert Lola.

Unterdessen hat sich auch Hugo bei einer Corrida in Lola und ihren Glanz als von allen gehuldigte Königin der Arena verliebt. Aus innerem Drang heraus malt er sofort ihr Porträt. Er schenkt ihr das Bild und wird in ihre Anbeterschar aufgenom-

---

8 Ebd.

men. Als Dank bekommt er den Auftrag, ein Gruppenbild der lokalen Toreros zu malen.

Doch noch ein weiterer Bewerber um die Gunst Lolas taucht auf: Der Hypnotiseur Tordalkado, der in den vom windigen Impressario Joseph Bravo veranstalteten Corridas dem Stier offensichtlich nur mit der Kraft seiner Blicke entgegen tritt und in die Flucht schlägt. Auch dieser – vermeintliche – Mut lässt Lola nicht kalt. Sie, die mittlerweile selbst Stierkampfunterricht nimmt (was nicht weiter im Text motiviert wird) verspricht Bravo, für seine Agentur in der Arena aufzutreten, wenn er ihr ein Rendezvous mit Tordalkado ermöglicht. Als es zur Begegnung kommt, versucht Tordalkado, durch Hypnose sich Lola gefügig zu machen. Noch bevor sie willenlos Beute seines Begehrens wird, kann sie fliehen. Dieser Versuch der Freiheitsberaubung kränkt ihren Stolz.

Beim nächsten Stierkampf Tordalkados legt Bombatini dem Nebenbuhler das Handwerk, indem er zeigt, dass der falsche Hypnotiseur den Stier keineswegs durch seinen Blick, sondern mit dem Gestank von Ratten vertreibt. Als der entlarvte Tordalkado vor dem wilden Bullen flüchtet, will Bombatini diesen zu Ehren Lolas töten, um wiederum mit Mut vor ihr zu glänzen. Als er dem Rind den Todesstoß gibt, jagt auch das Tier sein Horn ihm tödlich zwischen die Rippen. Der Tod Bombatinis ermuntert Lola mit besonderem Eifer, ihrem Stierkämpferinnen-Projekt nachzugehen.

Sie bekommt Unterricht beim Epada Espartero und tritt das erstemal in San Sebastian auf. Allerdings stößt sie die Klinge nicht kräftig genug und der verletzte Stier springt auf die Zuschauertribüne. Dort wird er vom Marquis erschossen. Wenig später liest der nach Dänemark zurückgekehrte Hugo Hjorth, der sich dank seiner Spanienbilder als Gesellschaftsmaler etablieren konnte und nun in Skagen residiert, dass Lola und der Marquis heiraten. Von nun an fällt er in Melancholie; seine geschmäcklerischen Werke zieren dabei die Illustrierten. In Spanien vergnügt sich Lola beim Stierkampf in ihrer privaten Arena als Amateurin. Doch auch jetzt fühlt sich ihr Gatte, der Marquis, berufen, aufs Neue seinen Mut zu beweisen. Diesmal mit einem Luftschiff-Aufstieg über der Concha von San Sebastian. Er kommt beim Absturz ums Leben. Nun verspricht Lola Sühne für die Männer, die sie mit ihrem verlangen nach Mut in den Tod getrieben hat. In einer Abschiedscorrida in ihrer eigenen Arena weiht sie ihr Leben dem Stier, der sie in die ihm dargebotene Brust rammt.

Als Hugo Hjorth einmal wieder nach San Sebastian kommt, erlebt er, wie die Toreros Lola als Heilige verehren – an einem Altar mit einem von Hugos Gemälden. Als er sieht, wie sein Porträt Lolas zum Gegenstand der Anbetung geworden ist, beschließt er, ein neues Meisterwerk zu schaffen: den von Pfeilen durchbohrten Heiligen Sebastian soll es zeigen. »Han er jo selv en San Sebastian, hvis Sjæl stadig lider søde Kvaler ved at gennembores af Mindernes smertende Pile, og Tiden, der gik, har lært ham, at på Længslernes Utilfredsstillelse beror den sande kunstneriske Inspiration« (326; »Er ist doch selber ein Heiliger Sebastian, dessen Seele ständig süße Qualen erleidet an den Pfeilen der Erinnerung, die ihn durchbohren; und die verflossene Zeit hat ihn gelehrt, dass die wahre künstlerische Inspiration auf der Un-

erfülltheit der Sehnsüchte beruht.«)[9], lautet der letzte Satz mit dick aufgetragenem und deshalb komischem Pathos.

Hier spielt der Text noch einmal voll die Penetrationsfixierung aus, die (nicht weniger als in Snoilskys eingangs besprochenem Gedicht) Rhetorik und Leben der Hauptfiguren bestimmt. Im Stierkampf ist Durchbohren die Hauptsache, zumal der Schauplatz San Sebastian heißt. Hugo heißt Hirsch (Hjorth), Lola Jäger (Montero). Zu ihrer Straßengarderobe gehört ein Dolch, »som et yderligere Symbol paa, at denne Kvinde ikke appellerede til Mænds Beskyttelse« (6; »als ein weiteres Symbol dafür, das diese Frau nicht an männliche Beschützung appellierte«). Der hilft ihr aber nichts, als Tordalkado, der sie willenlos machen will, »plantede [...] sine skarpe Øjne i hendes, der var saa ømme, at hans blik saarede dem som to skarpe, slebne Dolke« (148; »seine scharfen Augen in ihre pflanzte, ihre Augen, die so nachgiebig waren, dass sein Blick sie wie zwei scharfe, geschliffene Dolche verwundete«). Klimax der Penetration dann Lolas Freitod (316) durchs Stierhorn. In der dargestellten *spanischen* Welt der Toreros, und für Hugo, der ihr erliegt, bietet das Penetrationsschema die zentrale passionssemiotische Pathosformel am Ende des Romans. Das ist eine sehr drastische Formel des Von-Angesicht-zu-Angesicht und des Entweder-Oders, die die Leidenschaften von Eros und Tod, Duell und Opferung, Freiheit und Hingabe vor allem für die spanischen Figuren strukturiert. Eine Kitschwelt. Die allwissende, sich mondän gebende Erzählinstanz teilt diese exaltierte Haltung und Rhetorik nicht.

Und auch die hier bisher noch nicht erwähnten, stärker mit Dänemark verknüpften Figuren in der Nebenhandlung leben ohne den Penetrationskitsch.

5. Künstler- und Bildthematik

Diese Nebenhandlung rankt sich um Hugos Freund, den Komponisten Niels Fernando Castella. Er trägt einen südländischen Namen, denn er stammt von einem jener spanischen Soldaten ab, die 1808 in Koldinghus einquartiert waren und beim Heizen unbeabsichtigt das Schloss abbrannten. Ihm ist das Spanische lobenswert und blamabel zugleich. Einerseits weist er gerne auf seine spanische Abstammung hin, wenn es um sein Temperament in der Musik geht, andererseits verschweigt er in Dänemark seinen Mittelnamen Fernando, »fordi han ikke vilde have, at man skulde gøre Nar af ham« (13; »denn er wollte nicht, dass man ihn zum Narren hielt«). Auch beim Stierkampf tritt diese Haltung zutage: Einerseits ist er »betaget af Tyrefægtningens brogede Billede« (»vom bunten Bild des Stierkampfs hingerissen«), andererseits verursacht dieser Schaugenuss ihm »moralske Tømmermænd« (62; »moralischen Kater«). Dies erklärt der Erzähler so: »Han hørte, trods sin spanske Afstamning, til den ret almindelige nordiske Pedanttype, der finder Behag i at opsøge det Forargerlige for at kunne lade sig indignere over fremmed Umoralitet.«

[9] Die Seitenangaben folgen Carl Muusmann: *Matadora*, København 1906. Steht ein Zitat ohne solche, so ist die letzte Seitenangabe weiterhin gültig.

(61; »Er gehörte, trotz seiner spanischen Abstammung, zu dem recht gewöhnlichen nordischen Pedantentyp, der Beglückung darin empfindet, das Anstößige aufzusuchen, um sich dann über fremde Unmoral entrüsten zu können.«) Hier gesteht der Erzähler also gleichzeitig ein, auf welche »nordische« Leselust er mit der Wahl seines Spaniensujets spekuliert.

Niels, den der Erzähler öfter herablächelnd »den lille Komponist« (»den kleinen Komponisten«) nennt, ist als Comic relief zu Hugo angelegt. Auch er lernt in San Sebastian eine Spanierin kennen, doch die ist das Gegenteil der Femme fatale. Er ist bei der impulsiven lustigen Witwe und guten Hausfrau »lille Señora Carmen« einquartiert, die er dann auch heiratet und nach Dänemark mitnimmt. Die Naivität, die Niels' Leben prägt, kennzeichnet auch seine Einstellung zum eigenen Künstlertum. Der Künstler müsse sich seine kindliche Naivität bewahren, fordert er (217). Als Komponist bringt er jedoch keine großen Werke zustande, denn er ist eher ein Musikant als ein Notenschreiber.

Der Roman stellt insgesamt drei Künstlertypen nebeneinander, die allesamt von der Artistensphäre abgehoben sind. Die durchaus an P. S. Krøyer angelehnte Figur des Hugo ist der routinierte Handwerker, der seinen Esprit verliert, wenn ihn die Melancholie packt. Der Erzähler beäugt den Modemaler skeptisch: »Han hørte til de Kunstnere, hvem de Jævnaldrende beundrede mere end de Ældre, og til hvem Kammeraterne nærede større Forventninger end Lærerne.« (13; »Er gehörte zu denjenigen Künstlern, die von den Gleichaltrigen mehr bewundert wurden als von den Älteren, und auf die von den Kameraden größere Hoffnungen gesetzt wurden als von den Lehrern.«) Der naiv(istisch)e Niels hat dagegen weder Esprit noch Erfolg und wird von der narrativen Sanktion zu einem Brotberuf bekehrt. Dafür ist der dritte der Künstlertypen verantwortlich, den der Roman als räsonierende Instanz erst im letzten Drittel einflicht: Jens Thomsen hat während seines Auslandaufenthaltes in Deutschland eingesehen, dass er nur ein mittelmäßiger Bildhauer ist. Deshalb gründet er eine keramische Fabrik, die dann auch prosperiert. Er ist der massenproduzierende Brugskunstner, wie er typisch in der Medienwelt der Jugendstilepoche auftritt. Der joviale und hilfsbereite Jens – er besorgt u.a. Niels einen Posten als Kirchenmusiker – bekommt die volle Sympathie der Erzählinstanz, die somit auch ihre eigene implizite Unterhaltungsmarkt-Poetik legitimieren kann. Wieder findet das künstlerische Projekt eine erotische Entsprechung: Auch Jens heiratet keine Femme fatale, sondern eine Dame des »frischen, kräftigen, nordischen Typs« (274).

Im Roman werden ständig Bildmedien in ihren unterschiedlichen Funktionen erwähnt. Dazu gehören die massenmedialen Bilder in Zeitschriften und auf Plakaten, die vom Stierkampf in dramatischen Szenen künden. Der Torero Bombatini hat sich einen Gedenkraum eingerichtet, »hvis Vægge var overfyldte af Billeder, der var klippede ud af det illustrerede Blad *Blanco y Negro*, og som alle havde taget deres Motiver fra Toropladsen« (74; »dessen Wände überfüllt waren von Bildern, die aus der Illustrierten *Blanco y Negro*, ausgeschnitten waren, und die allesamt Motive aus der Arena zeigten«). Die Torerokneipe »var fyldt med Plakater og Billeder fra Torospladsen og Arrangementer af billige Papirvifter med bloddryppende Optrin i skri-

gende røde og blaa Farver« (101; »war voll mit Plakaten und Bildern aus der Arena und mit Arrangements aus billigen Papierfächern mit blutrünstigen Szenen in schreienden roten und blauen Farben«). Auf Nippesniveau werden die Erinnerungen an die visuellen Spektakel bewahrt; drastische Selbstbehauptungen der Kitschsphäre, die der Roman belächelt.

Hugo malt dagegen keine Stierkampfszenen, sondern porträtiert die Arena-Akteure in all ihrem posierenden Stolz. Seine Arbeiten dienen der Mehrung symbolischen Glanzes von Maler und Dargestellten. Das gilt auch für sein Selbstporträt, mit dem er sich im Pantheon der dänischen Gesellschaftsmalerei in Skagen installiert, wo er nach seinem Spanienerfolg ein Atelier unterhält: »Hans Selvportræt havde fået en af Hæderspladserne i den Brøndumske Spisestues Portrætgalleri ved Siden af Krøyer og Michael Ancher« (243; »Sein Selbstporträt hatte einen Ehrenplatz in der Porträtgallerie des Speisesaals von Brøndums Hotel direkt neben Krøyer und Michael Ancher bekommen«). Hugos Gemälde entstehen dabei im ›Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit‹. Sein Gruppenbild von Lola und ihrer Toreroclique kann sehr gut ohne auratischen Effekt bestehen: »Da de illustrerede Tidender tilmed bragte Gengivelser af Billedet, og dette udkom baade i Fotografi og Olietryk, saa var Matadora og Tyrefægterne i Løbet af kort Tid ligesaa kendt som Fru Jerichaus Danmark eller Tuxens Susanna.« (220; »Da die Illustrierten sogar Wiedergaben des Bildes sowohl als Fotografie und als Ölfarbendruck brachten, wurden »Matadora und die Stierkämpfer« in kurzer Zeit ebenso berühmt wie Frau Jerichaus Dänemark oder Tuxens Susanna.«) Mit den beiden populären Frauenbildnissen *Danmark*, eine kraftstrotzende Allegorie der Nation mit Flagge und gezogenem Schwert, und *Susanna*, ein salonerotischer Akt der beschaut beschämten Badenden, gibt der Text Matadoras herausgeputzter Genderattraktion ein Vergleichsmaß. Die Rezeption von Hugos Arbeit schlägt dagegen in Spanien in die entgegengesetzte, sehr wohl auratische Richtung. Die geistig schlichten Toreros beten in einer Kapelle das Bildnis der mit Kastagnetten zum Tanz schreitenden Lola wie ein Heiligenbild als Altargemälde an (325), was Hugo imponiert und ihn, wie er am Ende beschließt, von seiner leichtfüßigen Gesellschaftsmalerei abbringen soll.

Der Erzähler teilt nicht selten die Sujets von Illustriertenbildern und Hugos Motivwahl und ist darauf bedacht, seine dargestellte Welt in pointierter Visualität zu arrangieren. Öfter folgt die Erzählerperspektive derjenigen des motivsuchenden Hugos, um das Spanische pittoresk zu gestalten. Z.B. die Ankunft Lolas in San Sebastian: »et ægte spansk Sceneri i hele dets brogede Karnevalspragt« (5; »eine echt spanische Szenerie in ihrer ganzen bunten Karnevalspracht«). Spanien, der reine Zirkus! Der Blick aus dem Fenster: »Man [saa] i Diorama et Udsnit af den biscayske Bugt med de gamle, skumle Fæstningsværker, der indrammer en altid lys, klar og gennemsigtig blaa Sø, hvis smaa Bølger fjærnt ud ruller som lange, hvide Perlehalsband« (19; »Man sah als Diorama einen Ausschnitt der Bucht von Biscaya mit den alten, unheimlichen Festungsanlagen, die eine immer helle, klare und durchsichtig blaue See einrahmen, deren kleine Wellen in der Ferne wie lange, weiße Perlenketten rollten«). Oder badende Kinder, bevor sie vorm Ertrinken gerettet werden müs-

sen: »Det var et nydeligt Genrebillede i den mest maleriske Indramming.« (83; »Es war ein niedliches Genrebild in der malerischsten Einrahmung.«) Der Erzähler macht so explizit, dass sein dargestelltes Spanien nach populären Vor-Bildern arrangiert ist.

6. Artisten und Schwindel

Während die dänischen Künstler im Text allesamt danach streben, Werke für den bürgerlichen Markt zu erzeugen, liegen sämtliche Schauprodukte der Südländer im Text außerhalb der Werkkategorie. Es sind Shows, Performances, Wettkämpfe, Artistik. Gleichzeitig sind ihre Bestreiter allesamt außerbürgerliche Existenzen. Nicht nur die Toreros setzen ihre Attraktions-Körper und ihr Leben ein, auch Lola als Schauspielerin tut das, und ebenso der Marquis mit seinem Luftschiffwagnis und als Jockey. Der Adelige, »der efter at være sat udenfor enhver politisk Indflydelse i den tredie Republik har ladet al interesse gaa over paa Automobilkørsel, Luftsejlads, Væddeløb og Tyrefægtning« (39f.; »der nachdem er in der Dritten Republik von jeglichem politischem Einfluss ausgeschlossen war, sein ganzes Interesse auf Automobilfahrten, Luftschiffahrt, Pferderennen und Stierkampf gerichtet hatte«) lanciert dabei seine Shows nicht einmal zum Lebensunterhalt, sondern als Souveränitätsbekundung in der erotischen Kommunikation mit Lola. Die dänischen Künstler arbeiten im Kontext der Äquivalenzökonomie, wo ihre Werke das einbringen, was sie auf dem Markt wert sind. Die südländischen Showartisten geben ihre Vorstellungen im Rahmen der Risikoökonomie als Duelle mit dem Schicksal. Wer in diesem Rahmen unlauter gegen die Spielregeln verstößt wie Tordalkado mit stiervertreibenden Stinkeratten, ist ganz unten durch, und wird aus der Stadt vertrieben. Für ihn gilt das gleiche, wie in der Arena, so auch in der Liebe. Weil er Lola durch Hypnose gefügig machen will, anstatt dass sie sich bei vollem Bewußtsein »i Frihed« (149; »in Freiheit«) verführen lassen kann, hat er sich auch im Liebesduell disqualifiziert.

Tordalkado unlautere Stiershow ist ein Spektakel, mit dem sein Agent Joseph Bravo den spanischen Markt abgrast. Als Unternehmer macht letzterer keine feinen Unterschiede in seinem Angebot, das Hochkultur und Rummel gleichermaßen offeriert. »Han var Italiener af Fødsel og rejste udenfor Tyrefægtersæsonen rundt i Evropa [sic!] med Trouper lige fra Eleonora Duse og Novelli til Dinkaer und Samoanerne.« (105; »Er war Italiener von Geburt und reiste außerhalb der Stierkampfsaison in Europa mit Truppen angefangen bei Eleonora Duse und Novelli bis hin zu Dinka und Samoanern.«) Joseph Bravo wird im Roman als jovialer Windhund geschildert, womit seine Vermarktung von Starschaupielern und Völkerschauen der gleichen kapitalistischen Prämisse der Schaustellerbranche folgt. Gegen Ende des Roman verschlägt es Tordalkado alias »Smukke Francisco« (»der hübsche Francisco« wie er ursprünglich wegen seiner für Frauen attraktiven Ausstrahlung genannt wurde) und Bravo ebenfalls nach Kopenhagen, wo dieser jenem ein Engagement im Waldbiergarten-Varietérestaurant ›Over Stalden‹ in Charlottenlund be-

sorgt hat – der Text kennt sich gut aus im Unterhaltungsgeschäft. Tordalkado trägt jetzt den Namen Don Gluck Mozarthi und dirigiert eine Kapelle, die sechs spanische Tänzerinnen begleitet. Bravo kommentiert das Entertainment: »Her gaar det endda an, hvor Folk endnu ikke har faaet saa meget spansk, at det hænger dem ud af Halsen. Men Otero, Tortajada, Guerrero, og hvad de allesammen hedder, har ødelagt det for os paa de andre Pladser.« (281 f.; »Hier ist das alles noch möglich, wo die Leute noch nicht soviel Spanisches bekommen haben, dass es ihnen zum Hals raushängt. Aber Otero, Tortajada, Guerrero und wie sie alle heißen, haben uns das Geschäft an den anderen Orten verdorben.«) Hier spricht er die zu ihrer Zeit europaweit berühmten spanischen Tänzerinnen an, die um die Jahrhundertwende mit ihrem Ibero-Exotismus auf den Varietébühnen der Großstädte für Furore sorgten. Der Text teilt gleichzeitig mit, dass sein Sujet der heißblütigen Spanierin in der Unterhaltungsbranche so oft schon verwertet wurde, dass es mittlerweile zum Klischee verkommen ist.

In der Tat wurde den Kopenhagenern manch Spanisches geboten und vorgemacht. Von 1857 bis 1869 existierte das von Tivoligründer Georg Carstensen konzipierte Vergnügungsetablissement Alhambra im maurischen Stil. Es zog als Tivolikonkurrenz jedoch nicht genügend Gäste nach Fredriksberg und endete im finanziellen Fiasko. Zeitnah an *Matadora* konnte man in der Tivolisaison 1901 unter dem Motto »Fest i Granada« eine vom Theatermaler Carl Lund besorgte Ausstaffierung mit »en spansk Port, en spansk Gade og et spansk Torv« (»ein spanisches Tor, eine spanische Straße und einen spanischen Marktplatz«) besuchen.[10] Die Illustrierte *Hver 8. Dag* schreibt darüber:

> Da Carl Lund var færdig med sine forvitrede Mure, tæppebehængte Altaner og barmhjertige Madonnaer, behøvedes der som sædvanlig ikke stort mere. Og dog hidkaldtes fra Paris et Par spanske Danserinder, hvis Ægthed var utvilsom, medens en nærliggende Variété sendte et Par mere tvivlsomme, som Tivoli burde have sendt hjem igen, saa vist som de kun lidet svarede til, hvad Rygtet siger om spanske Piger.
> Tivolis spanske Dekoration blev den smukke Ramme omkring et virkningsfuldt Stykke københavnsk Folkeliv med Dans til Kastagnetters Klang paa den aabne Estrade og et Glas »Douro« i Pausen mellem Dansen udenfor Bodegas Løvhytte. Thi Bodega var flyttet ind i et hyggeligt Hjørne paa Torvet, hvor dens uforfalsket spanske Vine bidrog ikke lidet til at kalde en ægte Stemning frem.[11]

> Als Carl Lund fertig war mit seinen verwitterten Mauern, den mit Decken behangenen Altanen und den barmherzigen Madonnen, reichte das alles wie gewöhnlich schon aus. Und doch holte man aus Paris einige spanische Tänzerinnen, die ohne Zweifel echt waren, wogegen ein Varieté aus der näheren Umgebung einige eher zweifelhafte Damen abstellte, die das Tivoli besser hätte nach Hause schicken sollen, da sie allzu wenig dem entsprachen, was das Gerücht über spanische Mädchen sagt.

---

[10] Hier und im Folgenden ohne Autornennung: *Festen i Granada*, in: *Hver 8. Dag*, Aargang 1900–1901, Nr. 48, S. 765.

[11] Ebd.

> Die spanischen Dekorationen im Tivoli wurden zum schönen Rahmen für ein effektvolles Stück Kopenhagener buntem Treiben mit Tanz zum Klang der Kastagnetten auf der Freiluftbühne und einem Glas Douro in der Pause zwischen den Tänzen vor der Laubhütte der Bodega. Denn die Bodega hatte man in eine gemütliche Ecke auf dem Marktplatz verlegt, wo die unverfälschten spanischen Weine nicht wenig dazu beitrugen, eine echte spanische Stimmung hervorzurufen.

Zum Glück können die »unverfälschten« Weine wieder gut machen, was die falschen Tänzerinnen an »echter Stimmung« verdorben haben. Allerdings ist der Maßstab für spanische Feminität »was das Gerücht über spanische Mädchen sagt«, wobei die Imagination ihres dazu beiträgt. Unter diese kollektive Imagination fällt auch die Lola-Figur des Romans.

7. Lola Star

Das erste, was der Roman seinen Protagonisten Hugo in Spanien erleben lässt, ist die Ankunft Lolas auf dem Bahnhof von San Sebastian, wo die lokalen Stierkämpfer zeremoniell empfangen werden. Der Text beschreibt hier wie auch sonst Lola vor allem anhand ihrer prachtvollen Garderoben im Zusammenspiel mit ihrem Körper:

> Hun var iført en stramsiddende, ved Midien indsyet Robe af fint, staalgraat Klæde, over hvilket der laa en gnistrende Glans som en Silkefernis. I Brystet var et Par Knapper aabnede, og en stor Buket dybfarvede Valmuer syntes at kaste en rødlig Refleks op over det smalle regelmæssige Ansigt med den matte Teint og de spillende, mandelformede Øjne. (6)

> Sie war in eine stramm anliegende, an der Taille gestraffte Robe aus feinem, stahlgrauem Stoff gekleidet, von der ein funkelnder Schimmer wie Seidenglanz ausstrahlte. An der Brust waren ein paar Knöpfe geöffnet, und ein Buket dunkelfarbiger Mohnblumen schien einen rötlichen Reflex auf das schmale, gleichmäßige Gesicht mit dem matten Teint und den lebendigen, mandelförmigen Augen zu werfen.

Der Erzähler, der die visuelle Attraktion Lolas (reinste Belle Époque!) herausstreicht, folgt dabei Hugos auf das Farbenspiel achtenden Künstlerblick und seinem auf die Körperform achtenden Männerblick. Da wird von Hugo schnell der Skizzenblock gezückt. Ganz makellos ist die Dame nicht: »Næsen var energisk og stærkt bøjet, maaske en lille Kende for stor til de øvrige Træk [...].« (»Die Nase war energisch und stark gekrümmt, vielleicht ein bißchen zu groß gegenüber den anderen Gesichtszügen.«) Nicht nur die Nase ist energisch, sondern die ganze Frau, wofür der gut hinguckende Erzähler als Beweis Lolas »kleinen Dolch« findet. Toreros in voller Montur huldigen ihr auf dem Bahnsteig und einer von ihnen, der vor ihr niedergekniet hat, schwingt eine Lobesrede »med et vist teatralsk Foredrag« (»mit einer gewissen theatralischen Ausdrucksweise«):

> Skønne Donna Lola, vor Stolthed, vort Smykke, vor duftende Blomst, vor højt beundrede Dame og Dronning, vær velkommen iblandt os iaar som i tidligere Aar, modtog vort Hus og lad det være Dit saa længe som Du vil gøre Dine Slaver den Ære at

> færdes iblandt dem som deres ophøjede herskerinde.
>
> Schöne Doña Lola, unser Stolz, unser Schmuck, unsere duftende Blume, unsere hoch bewunderte Dame und Königin, sei willkommen bei uns in diesem Jahr genau so wie in den vorherigen Jahren, und komme in unser Haus und betrachte es als dein eigenes, so lange du deinen Sklaven die Ehre gewähren möchtest unter ihnen zu weilen als ihre erhabene Königin.

Der Erzähler streicht schon im Eröffnungskapitel die Übertreibungen der »Spanier« heraus: emotionale Impulsivität, Rhetorik, Pomp, erotische Pathetik, Stolz und eben Theatralik als Elemente ihrer Kitschwelt. Als dann Bombatini, der Anführer der Toreros, »under Mængdens Jubel og Blomsterregn« (10; »unter dem Jubel der Menge und Blumenregen«) mit Silbermünzen um sich wirft, lacht Hugo ihn aus: »Det er en rigtig Matador? sagde Hugo Hjort og lo.« (»Das ist wohl ein richtiger Matador? sagte Hugo Hjort und lachte.«)

Die Aficionada Lola ist als eine Star-Schauspielerin, »en bekendt Stjerne i Madrid« (9; »ein bekannter Star in Madrid«), ausgewiesen als eine Kennerin von Theatralität und Theatralik. »Jeg er skabt til et Glædens Syn for Mændene« (79; »Ich bin geschaffen zum freudigen Anblick für die Männer«) sagt sie und ist dementsprechend eingekleidet. Ihre Teilnahme an der Öffentlichkeit findet durchgehend in der Form des Paradierens statt. Über ihr Berufsleben wird indes nur einmal kurz referiert. Hugo berichtet, wie er sie im Theater in Madrid erlebt hat:

> Specielt for hende var der skrevet et stort Udstyrsstykke, der hed »Kubanerinden«, og som havde taget sit Motiv fra den spansk-amerikanske Krig. Hun fremstilledes som en Slags Nationalheltinde, og da hun med egen Haand i det kritiske Øjeblik nedlagte to Amerikanere, der faldt for hendes sikre Skud, jublede Huset. Jeg opdagede jo desværre hurtigt, at hun ikke hørte til de fineste Kunstnerinder paa en Scene, men pragtfuld saa hun ud, ikke mindst i et malerisk spansk Soldaterkostume, og da hun i sidste Akt ved en Fest dansede en *Fandango*, var jeg saa betaget af hende som nogensinde. (224; Kursivierung im Original)
>
> Eigens für sie war eine großes Ausstattungsstück unter dem Titel »Die Kubanerin« geschrieben worden, das sein Motiv aus dem spanisch-amerikanischen Krieg bezog. Ihre Rolle war die einer Art Nationalheiligen, und als sie im kritischen Augenblick mit eigener Hand zwei Amerikaner niederlegte, die von ihren sicheren Schüssen getroffen wurden, jubelte das Haus. Ich entdeckte ja leider schnell, dass sie nicht zu den feinsten Bühnenkünstlern gehörte, aber prächtig sah sie aus, nicht zuletzt in einem malerischen spanischen Soldatenkostüm, und als sie im letzten Akt bei einem Fest einen *Fandango* tanzte, war ich so hingerissen von ihr wie immer.

Ein Ausstattungsstück verheißt keine subtile Schaupielkunst, sondern die Pracht des pompösen Auftritts, wiederum Parade. In der Tat steht in der »Kubanerin« nicht die Interpretation eines Werkes im Vordergrund, sondern wie in der Stierarena die artistische Performance von grazilem (vgl. »sikre«) Töten und Tanzen. Auch hier wie im Stierkampf ein Nationalismus, der sich beim Remmidemmi gefällt.

Wenn Hugo seiner Schaulust hier noch erlegen ist, zumal Lola in einer körperbetont gendertravestierender Hosenrolle auftritt, so merkt er doch langsam, dass er die Dame eigentlich nicht näher kennenlernen will. »Det var ikke den Matadora, jeg var vandt at se færdes mellem Tyrefægterne: naturlig, sund og ugenert i alle sine Bevægelser.« (225; »Das war nicht die Matadora, die ich gewohnt war zu sehen, wie sie unter den Stierkämpfern verkehrte: natürlich, gesund und ungeniert in all ihren Bewegungen.«) In ihrem Salon in Madrid erscheint sie ihm »altfor meget koket, ja næsten kokotteagtigt« (»allzu kokett, ja fast kokottenhaft«). Als »natürlich« hat der Roman Lola zwar auch nicht im Kreise ihrer Torerofreunde dargestellt; aber das zeigt gerade Hugos Betörtheit.

8. Corridas

Wie schon angesprochen ist das im Roman dargestellte Leben der Spanier durchzogen von Ehrerbietungsritualen und pathetischer Rhetorik. Insbesondere die Arena ist der Ort des Aufbietens und Überbietens von Ehrbeweisen oder umgekehrt Schmähungen. Gleichzeitig steht hinter dieser Sozialpraktik eine naive, impulsive Emotionalität. Das entzückte Publikum lässt Orangen, Zigarren, Hüte und Rosen regnen. Wenn es aber die Wut packt, dann fliegen Tomaten, »Sten, raadne Appelsiner og Skrællinger [...], som et Toros-Publikum altid på den mærkeligste Maade kommer i Besiddelse af, naar det geraader i Raseri« (161; »Steine, faule Apfelsinen und Obstreste, in deren Besitz ein Toros-Publikum immer auf die sonderbarsten Weisen gerät, wenn es in Wut gerät«). Denn »det spanske Publikum [...] er værre end nogen Bøddel, hvis man holder det for Nar« (154; »das spanische Publikum ist schlimmer als jeder Henker, wenn man es zum Narren hält«). Das formell ritualisierte Auftreten im sandigen Rund steht für diese Spanier nicht im Widerspruch zum ebenso rituellen Exzess. Den Dänen des Romans und der Erzählinstanz ist das Beweis für iberische Inferiorität, zumal der Stierkampf als »Midlet til Nationens Hærdelse og dens Bevarelse af chevalereske Egenskaber« (9; »Mittel zur Abhärtung der Nation und ihrer Bewahrung von chevaleresken Eigenschaften«) und wegen seiner landesweiten Relevanz als Massenmedienstoff als nationales Anliegen deklariert ist. Die Dänen wissen, dass sie sich selbst im Griff haben, auch wenn das der naive Niels einmal bedauert: »Er det nu dog ikke velsignet, naar man kommer fra al vor hjemlige Blaserthed og Frygt for at give sig hen, at se Folk, der kan være saa straalende glade for saa lidt?« (27; »Ist es nicht aber auch ein Segen, wenn man aus unserer heimischen Blasiertheit und Furcht, sich hinzugeben, kommt, und dann Leute sieht, die so strahlend fröhlich sein können bei so geringem Anlass?«) Froh zu sein, bedarf es wenig. Aber diese Leidenschaft der geistig Armen geht dann doch zu weit, wenn die Arena ausrastet und der Erzähler kommentiert: »Et dyrisk Hyl af Raseri, Forfærdelse og Overraskelse hævede sig fra Torospladsen som et Baal af flammende Lyde op mod den stille, stjerneklare Nattehimmel.« (160; »Ein tierisches Geheul aus Wut, Schrecken und Überraschung erhob sich vom Torosplatz wie

ein Feuer aus flammenden Lauten, das zum sternenklaren Nachthimmel emporloderte.«)

Symbolische Versicherung und leidenschaftliche Emotion verbinden sich klischeehaft für die Spanier des Romans im Stolz. Stolz ist auch Matadoras Triebfeder für triviale Tragik und Zeichen ihrer Schlichtheit. Was für sie den Stolz verdient und somit ihren Erotikpartner auszeichnen soll, ist einzig der Mut der Matadore: »Modet [...] findes i Spanien kun på Torospladserne, thi Tyren kender ikke til Skaansel. Tyren er Faren selv.« (45; »Mut findet man in Spanien nur auf den Torosplätzen, denn der Stier kennt keine Nachsicht. Der Stier ist der Inbegriff von Gefahr.«) Derb und unkultiviert dürfen ihre Verehrer dabei gerne sein: »Derfor færdes jeg iblandt [Tyrefægterne], selv om de ikke alle har [...] fine Manerer, naar de spiser og drikker; derfor omfatter jeg en Mand som Bombatini, selv om han kun er en almindelig Slagtersvend, med en næsten national Stolthed [...].« (»Deshalb verkehre ich unter Stierkämpfern, auch wenn sie nicht alle feine Manieren haben, wenn sie essen und trinken; deshalb verehre ich einen Mann wie Bombatini, auch wenn er nur ein gewöhnlicher Schlachtergeselle ist, mit fast nationalem Stolz.«)

Auch an anderer Stelle ist die Arena als Bewährungsort der Männlichkeit markiert. Einer der Nebenfigur-Matadore, der Kutscher von Coimbra, beendet wegen seiner Heirat seinen Berufsweg mit einer letzten Corrida. Zum Abschluss wird ihm, der den Stierkampf noch einmal als »Spaniens ædleste, nobleste og mandigste Sport« (195; »Spaniens edelsten, nobelsten und männlichsten Sport«) würdigt – also auch die Maskulinität herausstreicht –, nach vorgeschriebenem Ritual sein Zopf abgeschnitten. Im Sinne eines Phalloszeichens werden ihm die Haare als »Tegnet paa sin Værdighed« (194; »Zeichen seiner Würde«) genommen. »Gennem Publikum gik der et Angstens Suk, som var det Guillotinens Kniv, der havde gjordt sin Pligt.« (196; »Durchs Publikum ging ein Seufzer der Angst, als wäre es das Fallbeil der Guillotine, das seine Pflicht getan hatte.«)

Wenn Lola zu ihrem ersten Stierkampf in die Arena treten wird, ist sie maskulin im »stramtsiddende Silketøj« (231; »stramm anliegenden Seidenanzug«) wie die männlichen Kollegen eingekleidet, wogegen sie sich aber durch »høje, snørede Ruslædersstøvler om de fine kødfarvede Silkestrømper« (»hohe, geschnürte Wildlederstiefel um die feinen fleischfarbenen Seidenstrümpfe«) von den anderen Toreros vestementär unterscheidet. Sie ist »stolt som en Dronning« (233; »stolz wie eine Königin«) und preist die Veranstaltung in einer Ansprache an den Arena-Präsidenten als Ort, des »stolte spanske Mod, der gør os til Nationernes Adelsfolk« (»stolzen spanischen Muts, der uns zum Adelsvolk unter den Nationen macht«). Der Text macht keine große Sache aus der Beschreibung des Kampfes. Schnell hat sie ihren »Mesterstød« (234; »Meisterstoß«) zwischen den Stierschultern plaziert, doch eben nicht kräftig genug. Ihre Maskulinität ist eben Travestie. Der Bulle springt ins Publikum und wird schließlich vom Stierkampfskeptiker Marquis de Plane per Pistole (Fern-Technik statt Nahkampf-Mut) niedergestreckt. Die nächste Stolzerfüllung ereilt Lola etwas später, als sie mit dem Marquis verheiratet ist, und er ihr seinen Mut mit einem Luftschiffaufstieg beweisen will (wenn man schon mal de

Plane heißt). Was sie bewegt hat, den Marquis zu ehelichen und den Techniktest als Mut-Messlatte neben dem Stierkampf zu akzeptieren, lässt der Text offen. Jedenfalls will sie ihren Gatten »belønne med sin Kærligheds hele fyrige Varme, naar han kom tilbage for at hente sit Mods Løn« (296; »mit der ganzen feurigen Hitze ihrer Liebe belohnen, wenn er zurückkommt, um den Lohn für seinen Mut abzuholen«).

Als er tödlich verunglückt ist, packt Lola die Reue. Sie erkennt, dass sie Männer zum Todesmut angetrieben hat »for at ægge og hidse min Kærlighed« (305; »um meine Liebe anzustacheln und anzuheizen«), wie sie gegenüber Pater Vincenso beichtet. Die Mutproben waren für sie also allesamt erotisch betont. Der Pater verlangt Sühne und rechnet damit, dass sie ins Kloster geht. Aber ihr Sühneopfer sieht anders aus: Statt asexuell die Freiheit aufzugeben, wählt sie den erotisch konnotierten Tod durchs Stierhorn. Ihre letzte Corrida beschreibt der Text dann auch mit Körper- und Textilfokus stark erotisch ausgerichtet:

> Nej, hvor var hun pragtfuld! [...] Hendes dragt havde ingen af Tyrefægternes sædvanlige skrigende Farver. Den var helt af sort Silke, og under den lille Bolerotrøje bar hun kun et Liv af Tyll, saa tyndt og florlet, at Brystet skinnede igennem det og gav det en Farve som rødmende Rosenblade. [...] Kun det røde Klæde [...] gav Farve til denne sorte Enkeskikkelse i stramtsiddende Kostume, der sluttede saa tæt, at man kunde se enhver af det smukke Legemes Former. [...] Der var nu tændt to smaa blussende Roser af hektisk Rødme paa hendes voxblege Kinder, hendes kulsorte Øjne lynede med feberagtig Glans, og den fintbyggede Næses smalle Fløje udspilede sig. Bag det fine Flor saa man Brystets Bue hæve og sænke sig i hurtige Bølger. (314 f.)

> Nein, wie sah sie prächtig aus! Ihre Kleidung hatte nichts mehr von den gewöhnlichen, schreienden Farben der Stierkämpfer. Sie war ganz aus schwarzer Seide, und unter der kleinen Bolerojacke trug sie nur ein Leibchen aus Tüll, so dünn und blütenzart, dass die Brust hindurchschimmerte und ihr eine Farbe wie errötenden Rosenblättern verlieh. Dieser schwarzen Witwengestalt im stramm sitzenden Kostüm, das so eng anlag, dass man jede der Formen des schmucken Körpers sah, gab nur das rote Tuch Farbe. Jetzt hatten sich zwei kleine glühende Rosen von hektischer Röte auf ihren wachsbleichen Wangen entzündet, ihre kohlenschwarzen Augen blitzten mit fiebrigem Glanz, und die schmalen Flügel der fein gebauten Nase blähten sich. Hinter dem feinen Flor sah man den Bogen der Brust sich in schnellen Wellen heben und senken.

Hier fällt der Text insbesondere auch durch die traditionell genitalmetaphorisch genutzte Rose schwülstige Sexualpathetik auf. Die Penetration lässt nicht lange auf sich warten, nachdem Matadora dem Bullen ihr Ja-Wort gegeben hat:

> Hun kastede Klingen til den ene Side og Muletaen til den anden, saa udbredte hun Armene, saa at Brystet strammedes som to svulmende Rosenknopper, og med aaben Favn skreg hun som i Jubel:
>
> – Saa vier jeg mig til denne Tyr!
>
> Og det var som om Tyren forstod den Bøddelgærning, der var den betroet. Med et kort Stød borede den sine skarpe Dolke ind i det spændte Bryst, saa foer den som i

> Forfærdelse over sin Ugærning efter en af Capadorernes røde Klæde. (316)
>
> Sie warf die Klinge zur einen Seite und die Muleta zur anderen, dann breitete sie die Arme aus, so dass sich die Brust wie zwei schwellende Rosenknospen spannte, und mit offenen Armen schrie sie wie im Jubel:
>
> – Jetzt weihe ich mich diesem Stier.
>
> Und es war, als ob der Stier verstand, welche Henkertat ihm da anvertraut wurde. Mit einem kurzen Stoß bohrte er seine scharfen Dolche in die gespannte Brust, danach jagte er wie aus Entsetzen über seine Untat nach dem roten Tuch eines der Capadores.

Der Text feiert in seiner Klimax ein Fest des Umkehrens semantischer Oppositionen im Spannungsfeld von Eros und Thanatos. Die Töterin Matadora, wird selbst getötet; die maskulin travestierte Penetratorin wird als feminin genitalmetaphorisierte penetriert; Lolas symbolischer Kontrakt wird ausgerechnet vom Todestrieb motiviert; sogar der tierische Tötungstrieb des Stiers wird durch das ihm zugesprochene Schuldbewusstsein relativiert. Lustvoll kitschig tötet der Text seine Kitschkönigin. Der Roman *Matadora* kann als Beispiel für frühes, massenmedial bedingtes und selbstreflexives Trash-Entertainment gelten. »Spanien« macht's mit seinen populärkulturellen Klischees möglich.

Bibliographie

Primärliteratur

Muusmann, Carl: *Matadora*, København 1906.

Sekundärliteratur

Dumreicher, Carl: Carl Muusmann, in: *Dansk Biografisk Leksikon*, Bd. XVI, København 1938.

N.N.: Festen i Granada, in: *Hver 8. Dag*, Aargang 1900–1901, Nr. 48, S. 765.

N.N.: Stiergefechte, in: *Meyers Großes Konversation-Lexikon*, Bd. 19, Leipzig und Wien 1909.

N.N.: [Dessous-Katatalogtexte], http://www.matadora.de, eingesehen am 30.8.2007 und am 18.8.2011.

Sánchez, María S. Reyes Aguirre: *Mujer y toro: La mujer en el mundo del toro, pasado, presente y futuro*, Vortrag auf der Semana Taurino-Cultural, Albacete, 26.9.2005; http://www.ganaderoslidia.com/webroot/mujer_y_toro.htm, eingesehen am 18. 8. 2011.

Snoilsky, Carl: Den stöten gjort din lycka, matador!, in: *Samlade dikter*, Nationalupplaga, Bd. 1, Stockholm 1913, S. 168.