

Erotik des Südens
König Roger und Carmen

Forschungsseminar

Teatro Real Madrid
12./13. Mai 2011

TOREO
Corrida und Flamenco
Michael Fischer

Unkorrigierte Redefassung

© Univ. Prof. DDr. Michael Fischer
Programmbereich Arts & Festival Culture, Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst,
Universität Salzburg, Bergstraße 12, 5020 Salzburg
Michael.Fischer@sbg.ac.at

Der Flamencosänger Diego „El Cigala“ sagt, sein innerstes Wesen gründet nicht bloß im Flamenco, sondern ebenso sehr in der *corrida*: „Zwei Welten, die sehr nah, sehr verbunden sind. *Toreo* ist Musik. Und Musik ist *toreo*, denn die Stierkampfkunst folgt einer Melodie. Sie ist untrennbar mit dem Flamenco verbunden – zwei Künste, die tiefe Leidenschaft“ erzeugen. Alle *toreros* hören in ihrem einsamsten und intimsten Moment, beim aufwendigen Ankleidungsritual, Flamenco.

Nochmals Diego: „Der *cantaor* muss, wenn er denn wahrhaftig ist, seine Seele und sein Leben lassen, sobald er die Bühne betritt und singt. Wie ein *torero*, der sich jeden Tag ganz hingeben muss und bei jeder *corrida* sein Leben riskiert. Es mag gute und schlechte Tage geben, er kann auf einen guten oder schlechten Stier treffen: Aber er muss bereit sein, sich jede Sekunde auszuliefern – mit der ganzen Seele und dem ganzen Herzen. Beide Welten, die des Stierkampfs und die des Flamenco, sind Welten voller Wahrheit.“ Sie sind – nach meinem Verständnis – existentielle, authentische Identitätsangebote. Es gilt, das Ich zu finden, das entweder nur in der Gitarre, der Stimme oder der Arena existiert. Diese Magie muss spürbar sein, erlebbar werden, fühlbar für ein Publikum, das die Arenen und Bühnen füllt. Betroffenheit entsteht in der vibrierenden Symbiose des Erlebens. Die Luft zittert vor Spannung und Angst. Jede Kunst existiert nur, **wenn sie Gefühle erzeugt**, wenn ihr eine Choreographie der Emotionen gelingt.

Cantaores und *toreros* berichten von der Angst, vom Entsetzen, bevor sie auf die Bühne müssen oder in die Arena einziehen. Aber sie können nicht anders, sie müssen dorthin: Dort werden sie Statisten, Liebhaber, Regisseure, Besessene und Gebieter, weil sie dabei alles riskieren müssen. Dies ist auch die Überzeugung eines Antonio Gades, Paco de Lucia, Carlos Saura. „Die gesamte *corrida* ist in eine zutiefst erotische Atmosphäre eingetaucht“, wie dies Michel Leiris in *Miroir de la tauromachie* betont.

Die sexuelle Ambiguität des Stierkampfs besteht darin, dass sich hier das spanische Ideal männlichen Verhaltens ausgerechnet in glitzernder, femininer, knalleng sitzender Kleidung verwirklicht. **Hörner, Hufe und die schamlose Sexualität des Stiers erklärte die Kirche einst zu Eigenschaften Satans.** Nach wie vor schimmert hinter vielen Protestschriften gegen den Stierkampf die unbewusste Angst durch, dass **Heidnisches** passiert, dass die Menschen in etwas Tierisches, Orgiastisches,

Unkontrollierbares verwandelt, dass ersehnte oder befürchtete Götter zurückkehren.

Die Dunkelheit des Chaos und des Blutes: Der beste Matador kann gegen einen schlechten Stier nicht glänzen, und der langsamste Stier kann einem Torero die Brust aufschlitzen. Die corrida ist ein Vorgang, der den Tod zum „Sprechen“ und „Tanzen“ bringen soll. Eine blutige Sinnsuche nach den letzten Momenten des Lebens, ein Exorzismus des Nichts.

Solche Gemeinschaftserlebnisse (zeigt die Forschung) haben eine zivilisierende Funktion, weil sie ein Ventil bieten, für den sich stets steigernden Anpassungsdruck der Gesellschaft: Die reale Präsenz der Ausnahmesituationen in den Künsten, Metaphysiken und Mythen erfüllt als Gegenwelt entregelter Sinne ihren triebregulierenden Zweck. Dies erzeugt jene lösenden, kathartischen Effekte, die uns vor dem Rückfall in die Barbarei bewahren. Daher sind Genuss und Exzess, Kult und Verschwendung, Eros und Thanatos kein Tand oder Luxus, sondern für das zivilisierte Zusammenleben unverzichtbar.

Prosper Mérimées Novelle *Carmen* (1847) hat die spanische Welt des Toreo und Flamenco popularisiert und zu einem Mythos von Männerphantasien, emanzipierter Sexualität und gesellschaftlichen Schranken gemacht. Carmen, eine Flamme, die jede Vernunft wegbrennt, mit „den Strahlen einer bleiernen Sonne“ (6). Carmen, die Zigeunerin, die Proletarierin im Sinne von Karl Marx, der zur gleichen Zeit der Entstehung der Novelle mit Friedrich Engels am Kommunistischen Manifest arbeitet. (Welch spannender und lohnender Exkurs wäre jetzt möglich?) Carmen als Gelegenheitsnutte, die von Schmuggel, Diebstahl, Hehlerei lebt. So liefert sie zugleich einen realistischen wie romantischen Plot. Diese Symbiose gehört zu den Betriebsheimnissen erfolgreicher Kunst.

Mérimée formte das Männer beglückende Wunsch- und Schreckbild der „**femme fatale**“. Machistisch formuliert er: Ein Naturereignis, das im Mann das Tier weckt. Keine Frage, es gibt die Vulkanausbrüche, die die Adrenaline beben lässt: „Beauté étrange sauvage“. Ähnlich wie bei *Lulu* (Wedekind, Berg) zieht sich dieser Vergleich der Frau mit einem schönen, aggressiven Tier durch die gesamte Novelle. In den Outcasts von Paris oder Madrid, Bobigny sur Bois oder beim Palacio Vistalegre kommt diese imaginierte Wahrheit automatisch und von selbst zu ihrer Erfüllung: schön, unbarmherzig, faszinierend, unmenschlich. Durch das Klischee hindurch fällt

der Blick auf die aggressive Triebstruktur des Menschen, die die permanente Sabotage der *conditio humana* probt.

Gerade in Carmens Tanz entfaltet sich das zerstörerische Potential des Eros, die gefährliche, dionysische Seite seiner explosiven Vitalität. Carmen gehört durchaus zum dionysischen Mythos, da sie den Geist der Ungebundenheit und Entgrenzung verkörpert, das Anrecht auf Leidenschaften jenseits von Gut und Böse bis hin zur Selbstentäußerung, Selbstdestruktion. Die *corrida*, der Flamenco („romalis“ P.M.) inkarnieren auf unterschiedlichen Wegen diesen Mythos, der nicht nur von Liebe und Tod handelt, sondern ganz wesentlich von der Verankerung des Todes in der Liebe. (Schon Heraklith vermutet, dass Dionysos die Symbiose von Eros und Thanatos stiftet, und die Mysterienrezeption der Renaissance wird dieser Theorie ihre definitive Gestalt geben.)

Carmen verkörpert eine Welt der Emotionen und ihre Wahrhaftigkeit offenbart sich jenseits der Vernunft und jenseits der Worte. Sie spricht, indem sie tanzt, indem sie blickt, sie begreift ihren eigenen Körper als explosive Ausdrucksfläche. Welcher Kosmos an Projektionen ist da möglich: Emotionen und Gegensätze, Licht und Schatten, das Unterschwellige und Groteske, Räuber, Heilige, Picadores, Deserteure, Toreros, Soldaten, weibliche Epheben mit großen schwarzen Augen.

Mérimée suchte und fand die großen Gefühle: Liebe, Leidenschaft, Neid und gewalttätiger Tod – spanische Eigenschaften, wie er in seinen *Lettres d'Espagne* (5 Bde.) erläutert. Einen Band widmet er kenntnisreich *Les combats de toreau*.

„Emoción“ ist der Schlüsselbegriff beim Stierkampf, damals wie heute. Er soll Emotionen auslösen. „Ich bekenne: das Herz war mir eingeschnürt, die Schläfen hämmerten mir, und ein Schauer lief mir über den Rücken. Es war eines der intensivsten Gefühle, die ich in meinem Leben hatte“, berichtet Théophile Gautier 1838, Mérimées Zeitgenosse. Er bezieht sich auf den Augenblick, in dem zwölftausend Madrider Augenpaare auf das Tor gerichtet waren, aus dem sogleich der Stier stürmen musste, und nicht einmal die schönste Frau der Welt „das Almosen eines flüchtigen Blicks“ erhalten hätte. Und dann der Augenblick des Tötens:

Wenn der Tanz mit der roten Muleta beginnt, die Berührung zur Einheit verschmilzt, werden bei jedem Vorbeistreichen des Stiers, bei jeder Drehung, bei jeder Figur mit dem Tuch die Beine, die Brust und die Lenden des Matadors dunkelrot von Blut

befleckt. Wenn der Matador (Espade) ein paar Schritte vor den Hörnern steht, dreht er sich ins Profil, hebt den Degen, während er die Muleta über dem Boden hält, und zielt. In der Arena herrscht in diesem „Augenblick der Wahrheit“ absolute Stille, als handele es sich um die Kulmination einer religiösen Zeremonie, als hielten alle Zuschauer den Atem an, als wäre das Rund plötzlich leergefegt.

Einige Sekunden später wird einer der beiden Hauptdarsteller tot umfallen – eine Situation, „die alle Dramen Shakespeares aufwiegt“, wie der **Pariser Kunst- und Theaterkritiker und Ästhet des l`art pour l`art** meinte. „Stierkampf ist eines der schönsten Schauspiele, die der Mensch sich ausdenken kann.“ (T. Gautier, *La comédie de la mort*, 1838)

Tatsächlich ist ein solches Erlebnis die Erinnerung an den Tod mitten im Leben. Doch wer will daran schon erinnert werden, wer will das schon sehen, außer in der großen Oper, in Shakespeares Tragödien? Ersatzarenen ästhetisierter Distanz zum Tod? Vielleicht doch die Authentizität der Arena, wo Himmel und Hölle gleichzeitig präsent sind? Plötzlich spürt man: **Die Inszenierung von Todesnähe ist entscheidend**, nicht der Tod selbst, sondern der Augenblick davor. Den Tod spüren, aber dabei Lebenslust empfinden.

Afición bedeutet Begeisterung, Erregung, welche das Publikum mit den Ausführenden vereint, eine soziale Identität schafft. Der Besucher ist selbst Teil des Schauspiels und das Theater ereignet sich durch ihn wie bei der Aufführung einer antiken Tragödie oder einem spannenden Opernereignis. Die Erinnerung an das Opfer scheint noch sehr nah. Das Publikum ist teilnehmender Beobachter, Souverän, sein Wille Gesetz, stärker als der des Kampfgerichtes. Die Arena ist während der corrida eine Polis, Ort einer Radikaldemokratie, die die Urangst zu inszenieren, zu gestalten und zu bannen versteht.

Carlos Saura faszinierte diese Ursprünglichkeit. Er sieht in Mérimées *Carmen* „eine Liebesgeschichte voller Leidenschaft“, eine Erzählung, „die auch heute noch ebenso lebendig und ausdrucksvoll erscheint wie zum Zeitpunkt ihrer Niederschrift“. Ganz anders Bizets *Carmen*. Sie ist längst zum Hype der Hitparaden zurechtgeschliffen. Schon das (an sich brillante) Textbuch der Offenbach-Librettisten Henri Meilhac und Ludovic Halévy entschärfte das ursprüngliche Thema, und die Verfälschung durch eine verkitschte Bühnentradition gab der Oper den Rest. So wurde z.B. aus dem un-

glücklichen *picadero* Lucas der strahlende Torero Escamillo, der den Gegenspieler von Don José verkörpert. Sein kräftiger Bariton widersteht scheinbar jedem Kampfstier.

Bizet hatte souverän spanische Rhythmen und Klangmuster verwendet, um dem romalis bzw. Flamenco musikalischen Ausdruck zu geben. In der exotischen, fremdartigen Musik spiegeln sich wilde Lebensfreude, tänzerische Ekstase. Für den Pariser Komponisten war bereits die Provence – er kannte die Arenen von Arles und Nîmes – ein Ort völliger Exotik, wo er auch die sonnendurchtränkte Bühnenmusik zu Daudets Theaterstück *L'Àrlesienne* verfasste. *Carmens* südlich-erotische Attraktivität verdankt sich diesem damals noch ganz wildem Landstück zwischen den Alpilles und der Camargue. In den Sümpfen der Camargue befindet sich ja auch die virtuelle Hauptstadt eines großen Volkes, nämlich aller Romas, Sintis und Gitanos: Saintes Maries de la mer. Bizet setzt all dies in musikalischen Ausdruck um.

Mit einer bravourösen Arie zieht der Stierkämpfer Escamillo ein, der sich selber und die Gefahr während einer corrida im Pasodoble-Rhythmus im 4/4-Takt lobpreist, erst ein Couplet in f-Moll, das dann übergeht in den vielfach besungenen Refrain im Polonaise-Rhythmus in F-Dur, der für jeden Aficionado Anklänge an die Musik in der Stierkampf-Arena erkennen lässt. Trotz des Flops der Pariser Uraufführung (1875) wurde *Carmen* schnell ein gigantischer, faszinierender Wurf und ließ einen alten Mythos, der im Stierkult beheimatet ist, wieder aufleben.

Die nachmittäglichen Schatten kriechen langsam durch den Sand, bis der Donner der Hufe die wartende Gestalt erreicht. Dann das Wirbeln eines magentafarbenen Capes und der schwarze Koloss aus Muskeln rast an dem zierlichen menschlichen Körper vorbei. Pechschwarz, glänzend vor Schweiß, angepeitscht von einer unerlösten, fulminanten Wut, bahnte sich der Koloss seinen Weg in das, was ihm die Freiheit schien. Alleine, gottverlassen, durchdrungen von einer düsteren Angst. Der Stier in der Arena stirbt bei Bizet im selben Augenglick wie Carmen, der Jubel um den gekonnten Todesstich (*estocada*) umbrandet die sterbende Frau. Eine Entgrenzung von Mensch und Tier im Tod? Wird Minotaurus wiedergeboren? Beginnt der Mythos von Neuem?

Nach der Ablösung von Richard Wagner wird Nietzsche den **Plötzlichkeits-Charakter des tragischen Schreckens** am Beispiel von **Bizets *Carmen*** vertiefend

umreißen: **Plötzlichkeit, Maske des Dionysos, Pathos, ästhetische Fiktionalität und Objektivität des Schreckens** – diese aus der irrlichternden Kategorienwelt der Tragödienschrift ästhetiktheoretisch relevant sich herausbildenden Begriffe werden in „*Der Fall Wagner*“ als eine ausgefeilte Tragödienästhetik formuliert und aus der Musik von Bizets *Carmen* abgeleitet. Nietzsche entwickelt hier seine Ästhetik der Oberfläche, **hinter der sich der ursprüngliche Schrecken verbirgt. Dahinter findet Nietzsche in *Carmen* „die in die Natur zurückübersetzte Liebe! ... als Fatalität, zynisch, unschuldig, grausam – und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist!“**

Nietzsche feiert *Carmen* als Absage an die Dekadenz, als ihre Überwindung. Gut und Böse sind nach ihm bloß Ausdruck einer Verweichlichung, die **der Carmen-Mythos weit hinter sich** lässt. Aus diesen kurzen Bemerkungen wird deutlich, dass es die Komplexität von Interpretationsmöglichkeiten war, die Antonio Gades und Carlos Saura zum filmischen **Carmen-Remake bewogen**. Denn das Wesen eines Mythos besteht darin, einen Widerspruch aufzuzeigen, in eine neue Erzählung zu bringen, ohne ihn seiner Ambivalenz zu berauben. Carmen kommt mit ihren mediterranen Düften tief aus einem archaischen Geschlecht.

Leidenschaften werden getanzt und ertanzt. Die revolutionäre Kraft des Flamencos zeigt, dass Konflikte und Dialoge sich auch tänzerisch austragen lassen. Bei Saura entfaltet sich der *Carmen*-Stoff in einem Tanzstudio, durchsetzt von Dialogen über Kunst, Liebe und Leben. Antonio Gades gestaltet das Drama um Liebe und Eifersucht durch die Körpersprache von Rhythmus und Bewegung.

Auf der Bühne bleibt auch im opulentesten Bildertheater der menschliche Körper das emotionale Zentrum, mit dem sich der Betrachter identifiziert. Erhalten bleibt daher auch die Aura all jener Tabus, von denen die erotische und kriegerische Gewalt umgeben ist, die den Körper treffen kann. Heiliges und Obszönes gehören zusammen im Theater, das stets ein Ort der Erregung und Beeinflussung von Emotionen war und ist.

Saura plante den Filmplot als „**Ballett innerhalb des Balletts, mit einer *Carmen*, die eine zweite *Carmen* enthielt**“ (46). In vielen Szenen weiß der Zuschauer nicht, wo die Realität aufhört und die Fiktion einsetzt. Phantasie vermischt sich mit Wirklichkeit, das Gespielte wird zum tatsächlichen Leben, etwa beim **Kampf in der Zigarrenfa-**

brik, der Stierkampfszene oder am Ende des Films. Alle flüchtigen, nur dem augenblicklichen Bewegungsablauf verpflichteten Kunstformen wie Ballett und Tanz teilen den existentiellen, ästhetischen Charakter von Flamenco und corrida. Es ist eine Kunst, die man nicht festhalten kann, weil sie im Realisierungsprozess stirbt. Solche Künste berühren einen Ort in uns, dessen Namen wir vergessen haben.

Im Hintergrund ertönt das Finale der Oper *Carmen*, als Antonio sein Messer aus der Tasche zieht, auf sie einsticht: Puntillero, das Finale vom Finale. Tödlich verletzt klammert sich Carmen an Antonios Beine, voller Entsetzten schaut er sie an. Der Betrachter wird in die chaotische Offenheit seines Lebens entlassen. Übrig bleibt bloß, das Leben im Tode zu begreifen und den Tod als Wesen des Lebens.

Flamenco und Stierkampf unterlaufen die Verleugnung des Todes radikal, indem sie den Tod zu einem öffentlichen Ritual machen. Denn das aktuelle Paradoxon liegt darin, dass unsere Zeit gerade in ihrer Leugnung des Todes eine Art Besessenheit vom Tod entwickelt hat. Die Gründe sind einfach, denke ich. In einer Welt, in der immer mehr Dinge die Gestalt von Waren annehmen – heute können wir sogar Erfahrungen kaufen, man spricht dann von „Erlebnis“ –, wird das, was man nicht kaufen kann, immer wichtiger. Wie der Tod: Er ist bald das Einzige, was nicht künstlich vorgespiegelt, vorgeschwindelt, imitiert, kopiert oder widerrufen werden kann. So gewinnt er an Bedeutung!

Im Tanzstudio hat niemand etwas von der Tragödie mitbekommen, als der Film zu den letzten Takten der Oper ausgeblendet wird. So bleibt es dem Zuschauer überlassen, wie er die Szene interpretiert: entweder wurde bewusst ein Schnitt gesetzt, und Carmen erhebt sich kurze Zeit später wieder – dann wäre es eine fiktive Szene gewesen. Alternativ könnte Antonio sie wirklich getötet haben, weil auch er entweder nicht mehr zwischen Schauspiel und Realität trennen konnte, oder weil er tatsächlich im Laufe der Proben zu *Carmen* andere dämonische Charakterzüge (Duende) angenommen hat. Gefühlskonstellationen zwischen den Akteuren werden so dargestellt, dass die Emotionen den Zuschauer mitreißen und alles für einen kurzen Augenblick ganz real erscheint.

Die besondere Erzählweise von Saura verdeutlicht, dass sich die anfängliche Unterscheidung zwischen realer und fiktionaler Ebene immer mehr auflöst, indem die Wechsel immer schneller aufeinander folgen und indem sich die Schicksalsverläufe

der Akteure immer mehr angleichen. Schlussendlich zeigt sich, dass beide Ebenen von Anfang an schon eins waren. Das Schicksal der Figuren der fiktiven Ebene (Don José und die Zigeunerin Carmen) wird letztlich zum Schicksal der Figuren der realen Ebene (Antonio Gades und Carmen alias Laura del Sol).

Wenn der Funke überspringt, sich „emotion“ und „aficion“ realisieren, spricht man im Spanischen von „duende“, was zunächst Dämon oder Kobold bedeutet. Der Dichter Federico García Lorca hat versucht, diesen „duende“ zu beschreiben: „Engel und Muse kommen von außen; der Engel verleiht Talent, die Muse Form [...]. Den Dämon aber muss man in den letzten, hintersten Behausungen des Blutes aufrütteln“ (Lorca, García, in Thomas / Wagner, 1988, 29). *Duende* bezeichnet einen transzendenten, aber auch melancholischen Moment, den **das** Kunstwerk hervorruft, welches **aus schmerzhafter Inspiration** geboren wurde, **aus einem Verlust**, aus einem Opfer oder einer Enttäuschung.

Lorca fühlte die Kraft des duende besonders stark in den **cante jondo** – den „**tiefen Liedern**“ des **Flamenco** und in bestimmten Passagen der corrida. Auch sie soll die Seele in der Tiefe zum Singen bringen. Das Konzept kann uns daran erinnern, dass Zerstörung und Schaffenskraft dicht beieinander liegen, **auch wenn nur der leere Raum zerstört wird, der vor dem Werk da war**. Es kann als Beschreibung einer psychischen Verfassung dienen, die sich zu bestimmten Zeiten auf schöne und grausame Weise offenbart. Doch wenn man versucht, sie festzuhalten, zu kommunizieren, zerläuft alles unter den Fingern. Duende ist bloß im Jetzt da. Man muss das Ich finden, auch wenn es nur in der Leere existiert.

Wenn aus gemeinsamer Bewegungsästhetik, der **Verschmelzung von Stier und Mensch** oder Mensch und Mensch unvergleichliche Kunst entsteht, dann umreißt dies **jenen puren, ungerechten, mysteriösen, schaurigen Zauber, der nur der corrida oder dem Flamenco gehört**, nicht den Göttern! Dieser Mann, der im Drama des Stierkampfes versinkt wie **gepinselte Ölfarbe**, lässt den Aficionado an allen kunstvollen Spielarten seines Sakraldienstes teilhaben: Todesmut, Ästhetik, Angst, Triumph, Leichtsinn, Magie, Meditation, Besessenheit, Kapitulation, Konzentration, Einsamkeit.

Plötzlich symbolisierte dieser Stier den Beginn der Schöpfung, das Eintreten Gottes in seine unwirtliche Welt. Er symbolisierte den Urgedanken und dieser war nackt,

brutal, fulminant, roh, wild, maßlos, Furcht erregend, amoralisch und gnadenlos. Für einen Moment spürt man schmerzlich, welche barbarischen Lüste, Gedanken, Nöte permanent in uns toben und wie viel Kraft es kostet, diesen inneren Vulkan ein Leben lang stillzulegen. Jedes Ding und jedes Erlebnis kann sich sogleich als Folie des Nichts erweisen.