

Reinhold Görting

Der offene Leib Christi und die sublimen Schönheit Mariens.

Körper, Zeichen und Raum in der *Semana Santa Sevillana*

Deutlicher noch als bei der Bestimmung des Gegenstandes literaturwissenschaftlicher Betrachtung stellt sich für eine die Grenzen zur Anthropologie überschreitende kulturwissenschaftliche Untersuchung das Problem, daß der Blick auf eine kulturelle Praxis sein Objekt nicht unberührt läßt, ja es in gewisser Weise überhaupt erst konstituiert. Der Betrachter muß etwas schaffen, das er sich als möglichst statische Einheit gegenüberstellen kann.¹ Dieses *othering* bleibt auch dort wirksam, wo der Gegenstand der Betrachtung von den Subjekten der kulturellen Praxis selbst als eine Einheit in Zeit und Raum organisiert und präsentiert wird. Was ist die Karwoche in Andalusien bzw. in Sevilla, dem Ort, auf den ich meine Überlegungen konzentrieren möchte: ein religiöses Ritual, ein profanes Fest, ein soziales Spiel, ein Straßentheater, eine Touristenattraktion? Ist sie ein Teil der "andalusischen Kultur", also etwas, das im Rahmen eines Ganzen lesbar ist oder durch das ein größerer kultureller Text extrapoliert werden kann? So meint etwa Timothy Mitchell, die *Semana Santa* sei "only the highly visible tip of a cultural iceberg", womit eine zutiefst von der christlichen Religion geprägte *culture of passion* der andalusischen Gesellschaft gemeint ist.² Die ganze Größe und Form liebe sich dann zum Beispiel durch die Konstruktion geschichtlicher Kontinuität erfassen. Vielleicht aber ist die Karwoche auch ein Arrangement kultureller Zeichen, die sich längst von früheren Zusammenhängen gelöst und ganz neue Bedeutungen bekommen haben. Und ist es schon fragwürdig, von einem Begriff von Kultur auszugehen, der ihr die Qualität eines "Ganzen" oder eines zusammenhängenden Textes zuschreibt, so ist es noch problematischer, diesen Holismus umzudehen und jede kulturelle Praxis als einen Teil dieses Ganzen anzusehen. Nicht jede Handlung, und sei sie auch so populär wie

¹ Einen guten Überblick über die aktuelle Diskussion zur Problematik ethnographischer Repräsentation geben: Martin Fuchs, Eberhard Berg: "Phänomenologie der Differenz – Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation", in: *Iid. edd.: Kultur, soziale Praxis, Text – Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, pp. 11-108.

² *T. Mitchell: *Passional Culture*, p. 1.

die *Semana Santa*, muß sich hermeneutisch in *einen* kulturellen Horizont einfügen lassen können; und noch weniger muß es für alle Teilnehmer einer kulturellen Praxis um denselben Horizont und um dieselbe Verfassung eines Horizontes gehen.

Welche Praktiken und welche Zeichen kann man also isolieren, in welchen Zusammenhängen kann man sie lesen? Ist es möglich, das für einen Fremden sichtbare Ereignis in den Straßen von den sozialen Organisationen und Tätigkeiten zu isolieren, die direkt und indirekt an der Durchführung der *Semana Santa* beteiligt sind, wie zum Beispiel den *cofrades* oder *hermandades*, in deren Händen die gesamte Vorbereitung der Prozessionen liegt und die darüber hinaus auch weitere soziale Funktionen haben?³ Wie trägt man den steten Veränderungen Rechnung? Wie ist es zum Beispiel zu erklären, daß das Fest sich seit der *transición* und vor allem seit den achtziger Jahren eines stetig steigenden Zulaufs erfreut? Hatte die politische Funktionalisierung der *Semana Santa* durch den Frankismus Möglichkeiten blockiert? Haben die sozialen Modernisierungen Sehnsüchte nach religiösen Ritualen geweckt? Oder ist das Fest vor allem ein regionales Identitätszeichen? Wie ist es zu verstehen, daß Jugendliche (beiderlei Geschlechts) zunehmend das Bild prägen, ja es durchaus mit ihrer längst internationalisierten Jugendkultur zu verbinden verstehen? Und wenn sich (vor allem jüngere) Frauen mittlerweile an den Prozessionen beteiligen und Aufgaben in den Bruderschaften übernehmen, die nicht mehr nur etwas mit den traditionellen Tätigkeiten des Nähens der Kleider und des Schmückens der Figuren zu tun haben: bedeutet das, daß das Fest in seinem "Kern" beide Geschlechter gleichermaßen berücksichtigt?

Und bin ich als Beobachter nicht schon längst in einen Diskurs über das Andere der andalusischen Kultur involviert? Jedenfalls ist die *Semana Santa* längst Teil eines andalusischen Selbstbildes; und in dieses Selbstbild wiederum ist zu einem maßgeblichen Teil die Auseinandersetzung mit dem Fremdbild, dem Topos Andalusien als sinnlich exotisches Randgebiet Europas, eingegangen, wie es von der europäischen Romantik als Gegenbild zum Selbstverständnis einer säkularisierten, rationalisierten, west- und mitteleuropäischen Kultur konstruiert wurde und noch heute, auch für die innerspanischen Differenzsetzungen, wirksam und prägend ist. Dieses Zusammenspiel zwischen der Pro-

³ Zu den Bruderschaften und ihren sozialen Funktionen: Isidoro Moreno Navarro: "Las cofradías sevillanas en la época contemporánea – Una aproximación antropológica", in: J. Sánchez Herrero et al. edd.: *Las cofradías de Sevilla – Historia, Antropología, Arte* (1985), Sevilla: Universidad de Sevilla² 1991, pp. 35-50.

duktion eines Fremdbildes und der wirklichen, partiellen oder auch nur vorge-täuschten Übernahme des Bildes stellt einen Zusammenhang diskursiver Macht her, der bei einer Gegenstandsbestimmung der *Semana Santa* beachtet werden muß.

"Andalusians literally go for baroque during Holy Week", leitet zum Beispiel der schon zitierte Mitchell sein Buch über die *Semana Santa* ein. So viel Zutreffendes in dieser Bemerkung vielleicht sein mag, sie verdeckt das Problem des *othering*, indem sie eine erfundene Einheit (Andalusier) mit einer zweiten (Barock) verbindet, ohne auch nur eine von beiden hinterfragt zu haben. Mit dem Epochenbegriff wird die räumliche Distanz durch eine zeitliche ergänzt, die "Petrifizierung" kompletiert. Aber vielleicht ist alles Barockisieren weit mehr ironisches Spiel als ungebrochene Begeisterung. Überhaupt sollte gerade ein fremder Betrachter mit der Möglichkeit rechnen, daß Feste wie die *Semana Santa* Praktiken einer kulturellen Selbstreflexion sind, in der die Zeichen und Symbole ebenso hinterfragt wie bestätigt werden können. Anders gesagt, die Annahme, die zum Gegenstand gemachte soziale Praxis (oder auch der zum Gegenstand gemachte literarische Text) sei mit weniger Wissen und Selbstreflexion realisiert als sie der wissenschaftlichen Betrachtung möglich sind, gehört zu den häufigsten Mechanismen des *othering*.

Nur wenige der hier gestellten Fragen werde ich im folgenden wieder aufgreifen können. Es geht mir auch weder um eine möglichst umfassende Beschreibung der *Semana Santa Sevillana* noch um eine möglichst vollständige Theorie ihrer Bedeutung oder Funktion in der andalusischen Gesellschaft. Auch werde ich, obwohl und gerade weil ich teilweise auf psychoanalytische Überlegungen zurückgreife, kein Psychogramm oder eine sonstige psychologische Theorie der Andalusier und Andalusierinnen liefern. Mein Ziel ist bescheidener: Ich will versuchen, den Zeichencharakter der beiden zentralen Körperbilder zu verstehen und die verschiedenen Möglichkeiten ihrer Lektüre durchzuspielen.

Zwei Körperbilder

Fest, Straßentheater, religiöses Ritual: Ganz sicher sind diese sechs Tage zwischen Palmsonntag und Karfreitag bzw. Ostersonntag von all dem etwas. Über 50 Bruderschaften organisieren in Sevilla ebenso viele Prozessionen, einige mit bis zu zwölfstündiger Dauer. Die Nacht zum Karfreitag wird durchgemacht, die Stadt ist voller Leute jeden Alters, aber die Jugendlichen überwiegen. Die Stimmung, so wenigstens wie ich sie bei mehreren Besuchen erfahren habe,

möchte ich als einen Schwebezustand beschreiben. Es gibt kaum Tänze oder Spiele mit ausgestellter erotischer Körperlichkeit, wie etwa auf der *feria*, die zwei Wochen später beginnt. Es gibt aber auch keine rituelle Enge, keine Verschlussenheit oder Keuschheit. Zwei Körperbilder werden auf den *pasos*, den zwei bis drei Tonnen schweren beweglichen Bühnen, durch die Straßen getragen. Zum einen Christus auf den verschiedenen Stationen seines Kreuzweges: als *ecce homo*, geschlagen, mißhandelt und domengekrönt von Pilatus dem Volk zur Verhöhnung zur Schau gestellt; dann, wohl am häufigsten, als der blutend und gebückt sein Kreuz auf dem Weg zum Kalvarienberg Tragende; und als Ge-
kreuzigter, zwischen Leben und Tod, den Leib an der Brust geöffnet und blutend; sowie der tote Körper, bei der Kreuzabnahme oder in den Armen der *Virgen de la Piedad*, vereinzelt aber auch in einem Sarg aus Glas. Eine zweite Bühne, der *paso de palio*, beschließt bei der Mehrzahl der Prozessionen den Zug: die *madradora* unter ihrem von zwölf silbernen Stäben getragenen Baldachin. Hier gibt es fast keine narrativen Elemente mehr, Maria ist Ikone. Ihr Körper ist mit wertvollem Samt bedeckt, ihr Haupt, gekrönt wie das einer Sonnenkönigin, trägt einen Schleier, nur ihr Hals und ihr jugendliches Gesicht sind zu sehen: ein, zwei oder auch mehr Tränen auf den Wangen. Sie scheint zu schweben, unbewegt zu schreiten, denn die Säulen, auf denen der Baldachin ruht, sind beweglich, wodurch ein im geübten Rhythmus der Schritte der (unter einem schweren Samtvorhang verborgenen) Träger und (seit einigen Jahren auch) Trägerinnen, der *costaleros* und *costaleras*, bewegter Raum entsteht.

Die älteren Marien- und Christusfiguren stammen aus dem *Siglo de Oro*, die neueren aus dem 19. und vor allem 20. Jahrhundert. Neobarock sind die Stilelemente der Ornamentik, von barockem Maß ist die Größe der *pasos*, sie entspricht einer Theatralik des Beeindruckens durch Erhöhung, Mächtigkeit und die Inszenierung von Zentralperspektiven.⁴ Der Aufbau des Prozessionszuges, in den die beiden Körperbilder eingebunden sind, ist seit mindestens zwei Jahrhunderten im wesentlichen unverändert. Zuerst treten die *nazarrenos* aus der Kirche: Sie tragen den *capirote* unter ihrer *caperuza*, was diesen Kapuzen die hohe Form gibt, wie wir sie zum Beispiel auch von Goyas Zeichnungen der Büber kennen. Es folgt der *paso de misterio*, also der *paso* von Christus, dann die *penitentes*, die keinen *capirote* unter ihren Kapuzen tragen, dafür aber ein oder mehrere Kreuze schleppen. Das Ende der meisten Prozessionen bildet der *paso de palio* – steht man davon ab, daß eine uniformierte Musikkapelle heute dem Zug hinterhergeht.

⁴ *J. A. Maravall: *La cultura del Barroco*, p. 507 sq.

Maria folgt ihrem Sohn, leidet mit ihm, trauert um ihn, nimmt Abschied. Diese Beziehung zwischen den beiden Tableaus gewinnt dann eine besondere Intensität, wenn es die Topographie der Straßen erlaubt oder nahelegt, im Gang der Prozession eine Begegnung zwischen Maria und Jesus zu inszenieren. Diese Begegnungen werden durch eine höchste Genauigkeit und vor allem eine extreme Langsamkeit der Bewegungen der *pasos* hervorgehoben. Die Kapellen unterbrechen ihre getragenen Märsche, und auch der Schlag der Trommeln schweigt in diesen Augenblicken; statt dessen werden die *saetas*, die im Stile des *came jondo* vortragenen poetischen Fragmente, oft in die Inszenierung der Begegnungen eingebunden. Von der *saeta* haben wir die ersten schriftlichen Überlieferungen erst aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, aber die Forschung geht heute davon aus, daß sich ihre lyrische Form im 15. Jahrhundert herausgebildet hat.⁵

Diese und einige andere narrative Elemente erlauben es, von einer theatralen Inszenierung von Körpern in Fragmenten einer Geschichte zu sprechen. Man könnte also die Prozessionen als *performance*, als Straßentheater, lesen, gestützt auf den Umstand, daß eine der Traditionen, aus denen das neuzeitliche europäische Theater entstanden ist, das Mysterienspiel, auch zu den Vorformen der heutigen Prozessionen gehört.⁶ Andererseits ist es aber ein Theater besonderer Art: Obwohl die Rollen zwischen Akteuren und Zuschauern deutlich getrennt sind, inszenieren die Zuschauer das Spiel mit, indem sie durch ihre Anwesenheit den städtischen Raum in den einer Prozession verwandeln.⁷ Es ist also auch ein Fest – zunächst ein Fest der Stadtteile mit ihren unterschieden sozialen Schichten, dann aber im Zusammenspiel der Prozessionen auch ein Fest der ganzen Stadt. Und schließlich ist nicht nur die in diesem Fest dargestellte Geschichte

⁵ Edward F. Stanton: *The Tragic Myth – Lorca and Cante Jondo*, Lexington: University Press of Kentucky 1978, p. 102; Marion Müllerberg: *Die Saeta der Semana Santa – Ausdruck form andalusischer Poesie und Volksfrömmigkeit*, Ratsimfelden: Schlöbke Verlag 1985; Gerhard Steingress: "De ciegos, saeteros y flamencos" – Una reflexión sobre el origen y la evolución de lo "jondo" en el cante flamenco", *Demófilo* 12 (1994), 93-107.

⁶ Zu den Spuren des Mysterienspiels und anderer dramatischer Elemente: Geoffrey Lester: "Holy Week Processions in Seville", *Medieval English Theatre* 8, 2 (1986), 103-118; zu weiteren Orten Andalusens: Rafael Portillo, Manuel Gómez Lara: "Vestiges of Dramatic Performances of the Passion in Andalusian's Holy Week Processions", *Medieval English Theatre* 8, 2 (1986), 119-133.

⁷ So auch Fritbourg: "[...] la foule est nécessaire, elle fait partie du spectacle lui-même. Une procession dans les rues qui ne défilerait pas au milieu d'une foule qui communique avec elle n'aurait pas de sens [...]": Jeanine Fritbourg: "Les Rues de la ville – Scène du religieux", *Archives de Sciences sociales des Religions* 73 (1991), 51-62 (55).

einem religiösen Kontext entnommen, auch in seiner Struktur folgt dieses Fest deutlich einem religiösen Ritual.

Diese Gleichzeitigkeit religiöser, sozialer und ästhetischer Formen und Funktionen ist – zumindest für jemanden, der aus einer protestantisch geprägten Religion kommt – eines der faszinierendsten Elemente der *Semana Santa* in Sevilla, denn die sakralen und profanen, die politischen und die ästhetischen Wahrnehmungswesen scheinen sich nicht zu stören oder zu blockieren. Das trifft auch für die Präsentation und Rezeption der beiden Körperbilder zu. Sie stehen in Distanz zu den heute herrschenden geschlechtsspezifischen und sexualisierten Körperbildern, ja in gewisser Weise stellen sie deren Umkehrung oder Perversion dar. Der leidende, blutende, geschändete, geöffnete Körper Christi ist ein Gegenbild zum aktiven, verschlossenen oder seine Öffnungen schützenden und autonomen Körperideal des Mannes. Das wird auch in den *saetas*, die an die Christusfigur gerichtet und teilweise in der ersten Person aus der Sicht des Leidenden formuliert sind, auf den verschiedenen Stationen seines Kreuzweges immer wieder herausgestellt. Der nackte, blutende, schwitzende Körper der Flagellation: "Desnudo el cuerpo sagrado / Lleva nuestro Redentor, / escupido y azotado, / lleno de sangre y sudor / y a la columna amarrado."⁸ Auf dem Weg zum Kalvarienberg, das Kreuz tragend, der Ohnmacht nahe, entsteht das Bild eines von der Fragmentierung bedrohten Körpers: "¿No hay quien me ayude a llevar / este leño tan pesado, / que llevo el hombro molido / y el cuerpo descoyuntado?" (AT 256, cf. auch AT 315, AT 690) Ein "Dios hecho pedazos" (AT 619), aus Kreuz genagelt, den Leib durch einen Lanzenstich geöffnet: "En una cruz lo pusieron / desnudo y descoyuntado, / y una lanzada le diéron / en su divino costado." (AT 315)

Christi Körper ist feminisiert: Er repräsentiert angstbesetzte Körperbilder der Selbstauflösung, des Autonomieverlustes, der geöffneten Innen-Außen-Grenzen des Körpers, des Blutes, der Vermengung und schließlich der Fragmentierung. Alles dies Bilder, die in den herrschenden geschlechtsspezifischen Diskursen mit denen des weiblichen Körpers verbunden werden. Der Körper der Frau aber wird in der Konstellation der Prozessionen von diesen Bestimmungen gereinigt, ja er wird weitgehend zum Verschwinden gebracht. Unter dem überproportional weiten Gewand haben diese Marienfiguren übrigens in der Tat keinen

Körper: Kopf, Hals, Hände und Kleid werden von einem Gestell aus Holz und Draht getragen. Selbst das Haar verschwindet unter dem *tocado*, dem Kopftuch, das sich allerdings erst seit dem 19. Jahrhundert durchgesetzt hat.⁹ An der höflichen Mode des 19. Jahrhunderts orientiert ist auch die übrige Kleidung der in ihren bildhauerischen Elementen manchmal sogar aus dem 16. Jahrhundert stammenden Statuen. Die Kleider sind hochgeschlossen, die Brust meist zusätzlich durch das Tuch verdeckt, so daß sogar die mit der Marienfigur sonst oft verbundene Körperlichkeit der nähernden Mutter vollständig verschwinden scheint. Nur in einem sublimen Zeichen bleibt ihr Körper repräsentiert: in den nur aus der Nähe sichtbaren Tränen und, noch stärker vom Körper gelöst, im *pañolito*, dem Tränentuch, das sie in einer Hand hält und das sich ebenfalls erst in den letzten hundert Jahren durchgesetzt hat.

Tränen sind geruch- und farblos, sie sind die "reinste" aller Körperflüssigkeiten: "perlas no las igualan." (AT 577) Blumen trinken die Tränen wie Morgentau (AT 800), und fallen sie zu Boden, "de cada una brotaba una rosa y una perla." (AT 586) Die Mineralisierung und Vegetalisierung, die die Tränen in den Metaphern der *saetas* erfahren, entsprechen der Entkörperlichung, die die *pasos de patio* darstellen. Überhaupt stützt die Poesie der *saetas* die Annahme, daß die mit solchen Attributen gepriesene Reinheit und Schönheit der Maria als ein Bild, als Repräsentation eines Ideals und damit – ich komme darauf zurück – als Allegorie verstanden wird: "En el cielo hay una mare / soberana de hermosura; / en el mundo está su imagen: / La virgen de la Amargura, Reina de fierras y mares." (AT 785) Doch verschwindet der Körper eben nicht ganz, die Tränen sind ein höchst sublimes und zugleich höchst intensives Zeichen, in dem sich alles verbirgt oder verbergen kann: die Nahrung im Tau, der Samen und der Schoß in der Rose, die Einheit, der Schutz, aber wohl auch die Abweisung in der Perle.

Die ausgestellte, feminisierte Körperlichkeit des Mannes, die in höchst subtilen Zeichen repräsentierte der Frau: In welcher Beziehung stehen diese beiden Bilder zueinander und wie ist die Umkehrung alltäglicher Körperbilder zu verstehen? Sind die Bilder reversibel? Bestätigen sie darin die alltäglichen Bilder? Werden sie fetischisiert, werden sie als Zeichen zu Objekten der Triebbesetzung? Oder gehen solche Überlegungen schon immer durch das Wahrnehmungsfilter einer geschlechtsspezifischen Sexualisierung des Körpers, die so erst ein Produkt des 19. Jahrhunderts ist, wie Michel Foucault gezeigt hat, und

⁸ Agustín Aguilar y Tejera ed.: *Saetas Populares – Recogidas, ordenadas y anotadas por Agustín Aguilar y Tejera*, Madrid: Compañía Ibero-Americana 1928, p. 34 (=AT 153). Da die von Aguilar y Tejera gesammelten *saetas* im Druck mit fortlaufenden Nummern versehen sind, gebe ich diese im folgenden nach dem Sichel an.

⁹ Juan Miguel González Gómez: "Sentimiento y simbolismo en las representaciones marianas de la Semana Santa de Sevilla", in: Sánchez Herrero et al. edd.: *Las cofradías de Sevilla*, pp. 119-153 (132).

für die Entstehungszeit der Prozessionen und ihrer Bilder jedenfalls nicht angenommen werden kann?¹⁰ Stellen diese Tage der *Semana Santa* vielleicht so etwas wie eine Ausnahme, eine Entlastung vom alltäglichen Druck zur Erfüllung von Rollenerwartungen dar? Und werden die Zeichen vielleicht auch geschlechtsspezifisch unterschiedlich gelesen?

Keine dieser Fragen läßt sich von außen beantworten, es lassen sich allenfalls modellhaft Kontextualisierungen durchspielen, Lektürewesen. Weigehend auszuschließen ist eine unmittelbare Kontextualisierung, also eine, die unbeachtet läßt, daß es sich hier um eine besondere Form der Produktion und Rezeption kultureller Zeichen handelt. Übersieht man dies, was allerdings nur zu oft geschieht, dann werden die Körper als direkte Repräsentationen von Geschlechtern oder ihrer Perversionen gelesen, dann erscheint der leidende Körper Jesu etwa als masochistischer Fetisch, das Bild der Maria als Enteignung der Körperlichkeit der Frau und als Aufforderung zu ihrer Schändung.¹¹ Ich will gar nicht ausschließen, daß eine solche Lektüre außerhalb der *Semana Santa* möglich ist, und es ließen sich genügend Beispiele für eine solche Fetischisierung dieser Körperbilder, etwa in der Werbung, finden. Aber das läßt sich nicht übertragen auf die *Semana Santa* selbst. Sie ist als ein eigener, vielleicht eher sakraler, vielleicht eher poetischer Raum zu verstehen. Ich will deshalb zunächst Topographie und Architektur dieses Raumes etwas näher zu beschreiben versuchen.

Passage

Ihre mimetische Intensität bezieht die *Semana Santa Sevillana* in besonderer Weise durch die Herstellung, Inszenierung und Figuration von Zwischenräumen. Das Fest ist ein Zwischenraum, die Prozession ist eine Passage, die Passionsgeschichte ist eine Narration über Passagen, sie erzählt von Leben, Tod und Auferstehung, von Liebe, Trennung und Trauer. Die Thematik der Passage und die Herstellung von Zwischenräumen wiederholt sich mikrostrukturell in einer Vielfalt von Elementen. Die Höhepunkte der Prozessionen inszenieren Schwellenräume: So herrscht die intensivste Spannung, wenn die *pasos* durch das Portal der Kirche hinaus- oder wieder in sie zurückgetragen werden. Das fordert an einigen Kirchen äußerste körperliche Anstrengung der *costaleros*, sie müssen

tief gebückt oder auf Knien die Bühnen hindurchtragen, denn es verbleiben nur wenige Zentimeter Zwischenraum. Dem Zuschauer kann es, vor allem beim *paso de palio*, wie ein Geburtsvorgang erscheinen – eine Metapher, die Sevillaner selbst benutzen.¹² Das wiederholt sich, allerdings mit weniger Leidenschaft, beim Ein- und Ausgang der Kathedrale, durch die alle Prozessionen hindurchgehen. Dieser Zug durch die Kathedrale ist als eine Referenz an die „Mutter Kirche“ gemeint und vom Klerus auch so erwünscht, aber daß die Inszenierung von Schwellen in solch legitimatischer oder ideologischer Einbindung nicht aufgeht, zeigt sich an der Intensität, mit der dies an vielen Orten der Stadt, vorzüglich in engen Gassen, erneut dargestellt, von den Zuschauern konzentriert beobachtet und nach gelungener Vollendung begeistert applaudiert wird. Auch die *saetas* werden bevorzugt in diesen Schwellenräumen den *pasos*, vor allem dem *paso de palio*, zugesungen. Zumindest einige dieser Orte der festlichen Topographie Sevillas dürften seit Jahrhunderten bestehen und somit auch ein Beispiel dafür sein, wie die Bewohner den Raum ihrer Stadt als ein Palimpsest zu lesen verstehen.¹³

Die Konzepte des Zwischenraumes und der Passage sind der Theorie der Übergangsriten, der *rites de passage*, entlehnt – ein Begriff, der durch eine 1909 erstmals erschienene Untersuchung von Arnold van Gennep in die kulturanthropologische Diskussion eingeführt worden ist. Van Gennep unterscheidet drei Phasen in einem *rite de passage*, die liminale mit ihren *rites de marge*, die Trennungsphase mit eigenen *rites de séparation*, die ihr vorangeht, und die Wiederangliederungsphase mit eigenen *rites d'agrégation*, die ihr folgt. Nicht immer müssen alle drei Phasen voll ausgebildet sein.¹⁴ Nach van Gennep gibt es in jeder Kultur solche Riten des Überganges, denn in ihnen werden (in eher zyklisch oder eher linear verstandener Zeit) die Passagen zwischen den Ordnungen organisiert, seien sie natürlicher Art wie der Wechsel der Jahreszeiten,¹⁵ sozialer Art wie der Wechsel von Funktionsinhabern, oder individualgeschichtlicher Art wie Geburt und Tod oder der Übergang vom Kind zum Erwachsenen. An letzteres knüpft die ethnopsychanalytische Theorie Mario Erdheims an: Der zweizeitige Ansatz der Sexualentwicklung, wie Sigmund Freud es nennt, macht es notwen-

¹² González Gómez, p. 123.

¹³ Michel de Certeau: *Kunst des Handelns* (1980), transt. R. Voullié, Berlin: Merve 1988, p. 355.

¹⁴ Arnold van Gennep: *Übergangsriten (Les Rites de passages)* (1909), transt. K. Schomburg, S. Schomburg-Scherff, Frankfurt a. M.: Campus 1986, p. 21.

¹⁵ Zu den Jahreszeiten: *Ibid.* p. 171 sq.

¹⁰ Caroline Walker Bynum: „Der Leib Christi im Spätmittelalter – Eine Erweiterung auf Leo Sternberg“, in: *Ead.: *Fragmentierung und Erlösung*, pp. 61-109 (66 sqq.).

¹¹ Mitchell, *Passional Culture*, p. 128 sqq.; *D. D. Gilmore: *Aggression and Community*, pp. 126-153; *S. Brandes: *Metaphors of Masculinity*, pp. 177-204.

dig, daß der Prozeß, in dem Sprache und Körper, Subjektivität und Geschlecht zusammenkommen, mindestens zweiphasig organisiert wird.¹⁶ Somit ist keine Kultur denkbar, die nicht wenigstens für die Organisation dieses Überganges eigene Formen entwickelte. Es dürfte aber wohl auch keine Kultur geben, die nicht für die Grenzerfahrungen der Geburt und des Todes ebenfalls Ausdrucks- oder Artikulationsformen erfunden hätte.

Alle Passagen haben also etwas mit der Organisation des Verhältnisses von Körper und Sprache zu tun, von Diskontinuität und Kontinuität oder, religiös formuliert, von Fleisch und Seele. Das erlaubt es einem anderen zeitgenössischen Theoretiker der Übergangsriten, Victor Turner, diese Erzählung auf das Verhältnis von sozialer Struktur und Antistruktur zu übertragen.¹⁷ Legt man dabei das Gewicht aber stärker auf die Phase der Wiederrangliederung in eine gesellschaftliche Ordnung, lassen sich die *rites de passage* als eine Form der Opferrien verstehen, wie René Girard argumentiert: Mit dem Opfer wird das Chaos, das Unbestimmbare, das Sakrale wie das Erniedrigte, das mit zu viel und das mit zu wenig Differenzbestimmungen Markierte in einer sich periodisch wiederholenden Prozedur ausgegrenzt.¹⁸ Daß die *Semana Santa* auf die Erzählung des Übergangsritus anspielt, ist deutlich. Aber in welcher Weise?

Überschreibungen

„In sein Gesicht starrt sie und sieht, / was sie verloren hat – seine Mutter / die ihn an das Totenreich verlor. / Oh, welch grausamer Schmerz überfällt sie dort in der Einöde. / Sie ist die Mutter, die so sehr leidet.“ – Diese Übersetzung hat keine *saeta* zur Vorlage, sondern eine der ältesten Schriften, die die mediterrane Kultur überhaupt besitzt: eine Liturgie der Summe, ungefähr 3000 vor Christus aufgeschrieben. Inanna hieß bei den Summern die hier angesprochene „Frau des Himmels“, sie trauert um das Opfer ihres Sohnes, in das sie gleichwohl hat einstimmen müssen.¹⁹ Seit den Forschungen Frazers und anderer Anthropologen

¹⁶ Mario Erdheim: „Adoleszenz und Kulturentwicklung“, in: Id.: *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit – Eine Einführung in den ethnopsychanalytischen Prozeß*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, pp. 271-367.

¹⁷ Victor W. Turner: *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*, London: Routledge and Kegan Paul 1969.

¹⁸ René Girard: *Das Heilige und die Gewalt* (1972), transl. E. Mainberger-Ruh, Frankfurt a. M.: Fischer 1994, p. 412 sqq.

¹⁹ Marina Warner: *Maria – Geburt, Triumph, Niedergang – Rückkehr eines Mythos* (1976), München: Trinkont 1982, p. 245 sqq.

dürfte es kaum noch ernsthaft zu bestreiten sein, daß die Karwoche mit ihren beiden Hauptfiguren eine sich über die Jahrtausende immer wieder neu tradierende Mythologie des Opfers fort- oder überschreibt.²⁰ Aber haben die Zeichen noch dieselbe Bedeutung? Und ist die Struktur der Erzählung noch beibehalten und vollständig?

„Cordero divino“ (AT 159): Die Ansprache an Jesus als göttliches Opferlamm ist in den *saetas* geläufig. Näher zu antiken Traditionen stellt Federico García Lorca die Christusfigur. In seinem „Poema de la saeta“ – das er schrieb, nachdem er 1921 zusammen mit seinem Bruder und mit Manuel de Falla die Karwoche in Sevilla verbracht hatte – stellt er den Zusammenhang zu Dionysos her.²¹ Das Fest, wie es heute gefeiert wird, läßt sich – nicht ohne Unterbrechung und vor allem nicht ohne Veränderungen – zurückverfolgen in das 12. Jahrhundert, also in die Zeit der eigentlichen Entstehung und Verbreitung des Marienkultes, der ja bekanntlich einen großen Teil seiner Motive der höfischen Minne entnommen und diese beeinflusst hat.²² Die ältesten der *cofrades* entstanden in jener Zeit. Diese zuzunächst eher als soziale Organisationen zur gegenseitigen Hilfe zu verstehenden und übrigens für beide Geschlechter offenen Organisationen haben sich dann gegen Ende des 15. Jahrhunderts großenteils zu Bußer- oder Blutsbruderschaften gewandelt, und zwar insbesondere unter dem Einfluß der Franziskaner,²³ deren Lebensstil von dem Anthropologen Victor Turner als per-

²⁰ Schon James George Frazer hatte ja in seinem 1890 erstmals erschienenen „The Golden Bough“ eine Fülle nicht nur an strukturellen Ähnlichkeiten, sondern auch an historisch belegbaren Übergängen aufgezeigt, vor allem für den römischen Kult des Artis und der großen Mutter, gefeiert am 25. März, dem Tag, an dem man in römischer Zeit die Tag- und Nacht-Gleiche festmachte und an dem auch die Christen damals die Passion feierten. Frazer verweist in diesem Zusammenhang auf ein Dokument, das einen Streit zwischen Römern und Christen um 400 belegt darüber, wer von bei diesem Fest nachmachen (James George Frazer: *Der goldene Zweig – Eine Studie über Magie und Religion*, transl. H. von Bauer, 2. tt., Frankfurt a. M.: Ullstein 1977, p. 526). In Andalusien selbst war längst vor der Christianisierung ein Göttemerkmal heimisch. Die Kohlenstoffuntersuchungen an archäologischen Funden datieren entsprechende Kulte zurück bis ins 4. Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung. (Allen Josephs: *White Wall of Spain – The Mysteries of Andalusian Culture* (1983), Pensacola: University of West Florida Press 1990, p. 101 sqq.).

²¹ Federico García Lorca: *Poema del Carne Jondo – Romancero gitano*, edd. A. Josephs, J. Caballero, Madrid: Cátedra¹⁵ 1994, p. 168.

²² Warner, p. 169 sqq.

²³ Wirthell, p. 42.

manente Liminalität charakterisiert wird.²⁴ Extensive Formen der Morifikation, des Flagellantentums, wurden 1796 verboten, aber die Prozessionen sind noch heute ein rituelles Ereignis, bei dem sich einige der beteiligten Büßer und Büßerinnen und vor allem der *costaleros* die Rücken, Nacken und Füße blutig schauern.

“Vienen de los remotos / países de la pena [...] Y van a un laberinto. / Amor, cristal y piedra”, schreibt Federico García Lorca in “Arqueros”, dem ersten Gedicht des Zyklus “Poema de la saeta”.²⁵ Die Liebe ist ein Labyrinth aus Spiegel und Stein, ein zerbrechliches Glück des Sich-im-anderen-gesehen-und-begehrten Findens und des sich Verlierens. Lorca überschreibt die Figur des Christus mit denen anderer großer (und scheiternder) Liebender: neben dem schon erwähnten Dionysos nennt er Don Juan, in “Procesión” folgt Don Quijote: “Por la callajavienen / extraños unicornos. / ¿De qué bosque mitológico? / Más cerca, / ya parecen astrónomos. / Fantásticos Merlines / y el Ecce Homo, / Durandarte encantado. / Orlando furioso.” Die Anspielung auf Don Quijotes Abenteuer in der Höhle von Montesinos, wo der Ritter mit dem von Merlin verzauberten Durandarte zusammentrifft, ist deutlich (II, Kap. XXXIII). In unserem Zusammenhang wichtiger noch aber ist dieses Prinzip des Überschreibens religiöser, mythischer und literarischer Figuren selbst. Einen fixierbaren Ursprung gibt es nicht, aber auch keine einzelne fixierbare Bedeutung oder nur eine einzelne Perspektive oder Stimme: Die in der Initiatio Christi prozessierenden *nazarenos* mit ihrem *capiroto* werden zu Einhörnern – auch ein Symbol der Jungfräulichkeit –, zu Sternenkundigen und zu Magiern, die den Liebenden selbst verzaubern.

Polysemantik und Polyphonie der Zeichen oder Symbole: Dieses für die liminale Phase (aber eben auch für das Kunstwerk) charakteristische Merkmal erlaubt es, daß die *Semana Santa* aus ganz unterschiedlichen Perspektiven und in ganz unterschiedlichen Rezeptionsweisen gesehen, gelesen und erlebt wird. Sie macht es aber auch unmöglich, eine als maßgebliche herauszustellen – wenigstens dann, wenn der *rite de passage* nicht mehr vollständig, wenn er nicht mehr durch den Akt einer Bedeutungssetzung in der Wiederangliederung abgeschlossen ist. Das aber hätte auch Folgen für die Struktur der Erzählung und für den Charakter der Zeichen in ihr.

²⁴ Turner, p. 145 sqq. Eine beachtenswerte Kritik an Turner hat Bynum formuliert: “Geschichten und Symbole der Frauen – Eine Kritik an Victor Turners Theorie der Liminalität”, in: *Ead.: Fragmentierung, pp. 27-60.

²⁵ García Lorca, p. 165.

Liminalität

Die unterschiedliche Stellung der geschlechtlich differenzierten Körperbilder in der Prozession ist deutlich: Die Figur des Christus läßt sich als die eines Subjektes verstehen, das den Ritus in allen seinen Phasen durchläuft, vom Abschied beim Abendmahl über die liminale Phase der Erniedrigung, des sozialen und physischen Todes bis zur Wiederangliederung in der Auferstehung als Gottes Sohn. Das in der *Semana Santa* überwiegend ausgestellte Körperbild Jesu ist das der liminalen Phase: der Umkehrung unterworfen, erniedrigt, entblößt, feminisiert, der Autonomie und der Grenzen seines Leibes in seinen blutenden Wunden verlustig, fragmentiert, die Grenze zwischen Leben und Tod überschreitend, ja der Ordnung des Vaters, der Sprache, zumindest einen Augenblick lang ganz entzogen: “¿Por qué me has desamparado, en los últimos momentos de mi agonía?” (AT 376) Gerade in der Poesie der *saetas* wird dieser Riß des Bandes zwischen Vater und Sohn immer wieder artikuliert.²⁶ Der sakrale, liminale Leib ist ein aus aller Ordnung der Differenz gefallener Körper, ein Ding, ein Abjekt.²⁷ Weshalb aber erweckt seine Präsentation, seine Zurschaustellung, keinen Schrecken, keine Abwehr, ruft sie keinen Ekel hervor, wie es sicher geschähe, würde man etwa mit der Fotografie eines in einem Bürgerkrieg dertat mißhandelten Leibes konfrontiert? Reicht der Hinweis, daß alle Zuschauer dieser Präsentation von der Struktur des Dramas wissen, die dem Geopfert eine Rückkehr in die Ordnung zusichert?

Es gibt ein viel wichtigeres anderes Element dieses Dramas, das eine Rückkehr absichert: die Figur der Maria. Der Augenblick der Begegnung zwischen den beiden *pasos*, der, wie gesagt, mit besonderer Intensität inszeniert wird, ist auch ein Augen-Blick der Sprachlosigkeit: “En la calle la Amargura / Madre e Hijo se encontraron / y no pudieron hablarse. / De tierra cera quedaron.” (AT 280) Es gibt etwas jenseits der Sprache, selbst nicht darstellbar, aber doch in einer Figuraton repräsentierbar; oder, was vielleicht dasselbe ist: Das Nichts jenseits der Sprache läßt sich figurativ binden in der weitgehend entkörperlichten Mutter und Geliebten Maria. Maria steht nicht in einer Umkehrung: Selbst jene Körperlichkeit der Öffnungen, Ausscheidungen und ungewissen Grenzen, die der kulturelle Diskurs mit dem Körper der Frau verbindet, ist nicht verschwand, sie bleibt in der allerdings hoch sublimen Form der Tränen repräsentiert.

²⁶ AT 378-386, 444.

²⁷ Zum Begriff des Abjekts: *J. Kristeva: *Powvoirs de l'horreur*.

Das heißt, sie steht nur dort, wo die Frau im kulturellen Diskurs (ob als Mutter oder als Geliebte, ob als Jungfrau oder als Hure) schon immer situiert wird: in der Liminalität, als Schwellenfigur und als symbolische Hüterin der Grenzen.

Während für Christus im Ritual der *Semana Santa* die Umkehrung symmetrisch und deshalb auch wieder rückkehrbar ist, wird sie für Maria zu einer Einbahnstraße: Sie verliert ihr Kind und ihren Liebhaber, sie verliert ihren Körper, ohne eine Chance zu haben, ihn wiederzugewinnen. Sie bleibt in der Liminalität: eine fast körperlose Schönheit, ein Ideal. Es ist nun aber bemerkenswert, daß die Karwoche in Sevilla ihren Höhepunkt in der Nacht zum Karfreitag hat. Wenn das Sonnenlicht am Karfreitagmorgen Nacht und Dämmerung verdrängt hat, geht die Karwoche in Sevilla eigentlich zuende. Was am Samstag folgt, ist Ausklang. Eine Prozession des *Resucitado* am Ostersonntag hat es nachweislich über dreihundert Jahre lang nicht gegeben. Erst 1982 wurde auf Druck der Kirche die Dramaturgie des Passionsrituals "vervollständigt", was aber bis heute fast keinen Anklang bei den Sevilanern gefunden hat.²⁸ Der Ostersonntag ist im festiven Kalender Sevillas auch von einem anderen Ritual belegt, das ebenfalls etwas mit Rolleninversion, Körper und Tod zu tun hat, aber viel deutlicher und vollständiger der Struktur eines Opferritus folgt: Am Ostersonntag wird in der *maestranza* in Sevilla die spanische Stierkampfsaison eröffnet.

Allegorie

Ich möchte diesen Umstand der Fragmentierung des religiösen Rituals und damit einer möglichen Entsakralisierung zum Anlaß nehmen, nach den beiden Körperbildern noch einmal in einem anderen Kontext zu fragen und sie als ästhetische Figurationen, als zentrale Zeichen eines Straßentheaters zu lesen versuchen.

Möglich aber wird das wohl erst, wenn sich zeigen läßt, daß der normbildende, Ordnung setzende Akt des Opfers und der Wiederangliederung hinter dem einer poetischen *minimesis* des thetischen Aktes zurückertritt und damit das Verschwinden des Körpers hinter dem Zeichen selbst thematisch und hinterfragbar wird.²⁹ Die Marienfigur wäre dann als eine Allegorie zu lesen, als eine Allegorie verstanden in der Weise, wie sie von Walter Benjamin am barocken Trauerspiel entfaltet worden ist: als Sprache, die nicht nur die Willkürlichkeit

der Zeichen, sondern in dialektischer Bewegung den thetischen Akt, die "Urgeschichte des Bedeutens", wie Benjamin formuliert, lesbar macht.³⁰ "Die Allegorie ist am bleibendsten dort angesiedelt, wo Vergänglichkeit und Ewigkeit am nächsten zusammenstoßen."³¹

Die Fragmentierung des Rituals richtet die Elemente der (gleichwohl ja bei allen Beteiligten als bekannt vorauszusetzenden) Dramaturgie, die mit der Wiederangliederung, der Aufstehung und Wiedergeburt zu tun haben, auf die Figur der *madre dolorosa*, der "estrella de la mañana", wie es in mehreren *saetas* – der Lauretanischen Litanei folgend – heißt (AT 809), nicht auf die von Jesus. Dieser ist wichtig als Leidender, Verwundeter, Gedemütigter und Sterbender, als der, der all dies mit Würde trägt. Das verleiht ihm Autorität. Wenn der das Kreuz tragende *Jesús del Gran Poder* in der Dämmerung des Donnerstagsabend seine in einem eher bürgerlichen Stadttell gelegene Kirche verläßt, hält die Menge auf der vollbesetzten Plaza San Lorenzo den Atem an; und das ist keine beliebige Metapher: Niemand spricht ein Wort, ja der Austausch von Innen und Außen ist einen Augenblick lang stillgestellt. Wenn dann nach dem langen Zug der *penitentes* die Marienfigur kommt, beginnt die Menge zu klatschen. Bei den beliebtesten Marienfiguren, der Macarena zum Beispiel, der Gitana oder der Triana, die alle in Stadtteilen mit proletarischer Tradition zu finden sind, erheben sich (von Frauen und Männern gleichermaßen) "¡Guapa, Guapa, Guapa!"-Rufe. – Vielleicht kann man die soziale Differenzierung in der Dominanz der Adorationen dahingehend verstehen, daß vor allem diejenigen sich im vollständigen Drama, das die Christusfigur durchläuft, wiedererkennen, die sich aufgrund ihrer sozialen Machtstellung mit dem Akt der Setzung der symbolischen Ordnung identifizieren.

Allen diesen bejubelten Figuren der *madre dolorosa* ist gemeinsam, daß in ihren Gesichtern Tränen und Lächeln, Trauer und Wissen sich nicht ausschließen, ja – wie in Benjamins Bestimmung der Allegorie Vergänglichkeit und Ewigkeit – dichter noch als in anderen Marienfiguren zusammenliegen. Es geht also in der Konstellation der beiden Körperbilder von Christus und Maria gerade nicht um die Inszenierung eines Gegensatzes zwischen Leid und Tod auf der einen, Schönheit und Jugend auf der anderen Seite. "El hijo lleva la cruz / pero a la madre le pesa!" so zwei Zeilen aus einer *saeta*. (AT 281) Die Passion der Ma-

²⁸ Isidoro Moreno Navarro: *La Semana Santa de Sevilla – Conformación, mixificación y significaciones* (1982), Sevilla: Universidad de Sevilla 1992, p. 58 sq.

²⁹ *J. Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, p. 70, p. 77 sqq.

³⁰ Walter Benjamin: "Ursprung des deutschen Trauerspiels" (1928), in: Id.: *Gesammelte Schriften I*, edd. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, pp. 203-430 (342).

³¹ *Ibid.*, p. 397.

ria ist der von Jesus nicht nur gleichwertig, sie ist sogar in eigentümlicher Weise höher. Wohl sieht man die sieben Schwerter in Marias Herzen nicht; aber doch sind sie präsent, vielleicht in der sublimen Flüssigkeit ihrer Tränen: "Lleva vestido de luto, / en el pecho siete espadas, / y un pañolito en las manos / para sacarse las lágrimas." (AT 799) Ein besonderes Zeichen weist die schon erwähnte Skulptur der María Santísima de la Esperanza Macarena auf, die wohl berühmteste der Marienfiguren, Beschützerin vieler eher marginalisierter Gruppen (wie der der Stierkämpfer) und – auch durch die historische Berufsstruktur der Mitglieder der Bruderschaft belegt – einer proletarischen Tradition verbunden: ³² Ihr Gesicht zeigt ein Mal, eine kleine Narbe, und der Geschichten werden viele erzählt, wie es dazu gekommen sein soll. Werden in einzelnen *saetas* die Leiden von Jesus und Maria als körperliche metaphorisch gleichgesetzt – "atados en un amor / y penados en un dolor / y en una cruz abrazados" ³³ – so läßt sich dieses Mal als Hinweis lesen, daß in der Figur der Maria ein Körperschicksal, wie es an der Figur des Jesus erzählt wird, vorausgesetzt werden muß: das Schicksal der Zeichnung, der Verletzung oder des Verlustes des eigenen Körpers beim Eintritt in die Ordnung der Sprache, beim Akt der Bezeichnung. Das Opfer wäre mithin nicht nur der an das Kreuz genagelte Leib, sondern jeder Leib, jeder Körper; und Schönheit, wie sie das Bild der *madre dolorosa* figuriert, wäre nicht der Gegensatz, sondern der sublimen Ausdruck der Erfahrung des Todes.

Aber wie ist eine Erfahrung des Todes denkbar und möglich? Wie an die Threnodie läßt sich auch an dieses Bild die Frage stellen, ob es soziale Rahmung des Todes oder seine Erfahrung ist. Kann man vom Nichts, von dem, was kein einzelner wissen kann, sprechen? Ich möchte hier mit einigen Überlegungen der Psychoanalyse antworten: Freud hat die Möglichkeit der Repräsentation des Todes im Unbewußten – wohl mit einer gewissen Provokation gegen die in der Malerei, der Literatur und vor allem auch der Philosophie Europas so deutliche (und listenreiche) Tradition einer Bezugnahme auf den Tod – an den ödipalen Konflikt bzw. die Kastrationsangst gebunden. ³⁴ Der Todestrieb wirke unauffällig ³⁵ und stumm. ³⁶ Aber wenn es doch eine Repräsentanz des Todes im Unbe-

³² Moreno, "Las cofradías", p. 36.

³³ *Mitchell, p. 167.

³⁴ André Green: *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Paris: Minuit 1983, p. 256.

³⁵ Sigmund Freud: "Jenseits des Lustprinzips", in: Id.: *Gesammelte Werke*, ed. A. Freud, t. XIII, Frankfurt a. M.: Fischer 1972, p. 69.

³⁶ Sigmund Freud: "Das Ich und das Es", in: *Ibid.*, pp. 275, 289.

wußten geben kann, dann, so eine Überlegung Julia Kristevas, ³⁷ als Erinnerungspur eines Risses, einer Unterbrechung, einer Leere. Die Entstehung und Entwicklung von Subjektivität ist mit dem Erleiden von Trennungen und den Erinnerungsspuren, die diese hinterlassen, nicht nur lose oder peripher verbunden, sie sind nicht nur Kosten, sondern auch Konstitutionselemente. Ohne sie sind weder die sowohl lebensgeschichtlich ersten wie logisch primären noch alle späteren Trennungen denkbar: von den Differenzierungen zwischen An- und Abwesenheit über die Trennungen zwischen Innen und Außen, zwischen Ich und Nicht-Ich bis hin zu den komplexen raum-zeitlichen Differenzierungen der Subjektivität eines Erwachsenen. Es gibt keine Entwicklungen ohne Übergänge und keine Übergänge ohne Brüche oder Risse: Diese Momente einer Erfahrung der Leere sind Stücke von Initiationsriten, die Kinder, Jugendliche, Erwachsene in – oft bis zur Unkennlichkeit im Alltag verborgenen – Inszenierungen eines "ersten Mals" erleben. Latent, vielleicht auch bis zu einem gewissen Grad manifest, aktualisiert jeder dieser Übergänge die ersten, lebensgeschichtlich frühen Spuren der Leere.

In der institutionellen und der imaginären Verfassung unserer Kultur ist diese Dramatik in besonderer Weise mit der Figur der Mutter verbunden. Der Verlust aller Differenzen im Zustand der Liminalität wiederholt den eigentlich ausweglosen Verlust während einer ersten Trennung oder Spaltung: Die Erfahrung des Ich, oder genauer, die Existenz einer Instanz, aus der ein Ich entstehen kann, setzt das Erleiden einer Trennung voraus: eine Rückkehr ist unmöglich, bedentete sie doch den Verlust eben dieser Instanz. Sprache kann diese Trennung zwischen An- und Abwesenheit, Innen und Außen, Ich und Nicht-Ich stabilisieren, aber die Inszenierung der Verlust Erfahrung in der *Semana Santa* nimmt auch diesen Halt: "Vater, warum hast du mich verlassen?"

Der melancholische Konflikt rührt an die Spuren der Angst nicht nur um den Verlust eines geliebten Objektes, sondern um den jeden Objektes – und damit auch des Selbst. Diese Spuren sind nicht-ursprüngliche Ursprünge, Markierungen der Leere, ein Nicht-Darstellbares; Gewalt der Ausstoßung, auch des eigenen in dem, was durch diese Ausstoßung zum Gegenüber wird. Die *madre dolorosa* ist die verführerischste Figurierung dieses Nicht-Darstellbaren. Im bewegten Raum zwischen Bühne und Baldachin hütet sie am Ende des Prozessionszuges die Schwelle, öffnet den leeren Raum jenseits der Sprache, nimmt aber das Subjekt auch wieder in das Dessen der Sprache auf. Ihre Körperlosigkeit macht sie zugleich an- und abwesend, und auch die Narration trägt dem Rech-

³⁷ Julia Kristeva: *Soileil noir – Dépression et Mélancolie*, Paris: Gallimard 1987, p. 35 sq.

nung, indem sie Maria als die einzige imaginiert, die ohne zu sterben, ohne Riß, ohne Kreuz in den Himmel auffährt. Sie braucht keine Aufstehung, sie schwebt hinter, ist ewiges Fließen. "En tu barco de luces / vas / [...] / por el río de la calle, / ¡hasta el mar!" schreibt García Lorca.³⁸

Schönheit ist das Resultat einer Macht, die wohl nur die Imagination besitzt: der Macht, Leere in die Präsenz eines verzückenden Bildes, eines sublimen Ideals zu verwandeln. Schönheit ist also dort am intensivsten, wo Leere und Präsenz, Ab- und Anwesenheit kaum trennbar aufeinander treffen. In den Inszenierungen der *Semana Santa* in der Aufeinanderbezogenheit der Körperbilder des Leidenden und abjekten Leibes Christi und der körperlosen Gestalt der Maria; in der Figur der Maria selbst im Zugleich von Wissendem und Lächelndem ihres Ausdrucks; oder auch im Zugleich von Markierung und Vollkommenheit. Was diese Allegorie kaum oder gar nicht mehr verdeckt, das ist das Element des – für Kinder jeden Geschlechts notwendigen – Matricides, ohne das es wohl ein Ich und ohne das es die abendländische Dynamik der Imagination nicht geben könnte.

Schönheit, figuriert in der *matre dolorosa*, transformiert den Verlust, die Leere, um sie lebendig zu machen. Diese *ponderación misteriosa* ist die europäische Dynamik der Imagination. Sie ist etwas so vollständig Künstliches, daß es – und die rhetorische Figur der Allegorie bringt es auf den Begriff – den Bruch, die Leere und die Willkür nicht mehr verbergen kann. Sie schafft einen Raum der Imagination, zu sublim, um je gelebt werden zu können, zu mächtig, als daß er nicht zum Ideal des erotisch erfüllten Raumes würde. Schönheit, ich paraphrasiere Kristeva,³⁹ ist der Königsweg, den Kummer über Trennung und Verlust zu transzendieren, dem Leiden Sprache zu geben. Aber diese Dynamik schreibt sich in die Geschichte des christlichen Körpers als Entkörperlichung einerseits, als Ertötisierung des Leidens andererseits ein. Womit auch die Prozession von neuem begänne: mit dem Bild des leidenden Körpers und mit der Immitatio Christi der *penitentes*.

"Eja Mater, fons amoris, / Me sentire vim doloris / Fac, ut tecum lugeam" – so das im Umkreis der Franziskaner entstandene *Stabat mater*. Will man das Jubilarische dieser Zeiten ganz begreifen, so hat Kristeva einmal angeregt, solle man diese Poesie in der Vertonung von Pergolesi hören.⁴⁰ Wohl keine andere

³⁸ García Lorca, p. 170.

³⁹ Kristeva, *Soleil noir*, p. 111.

⁴⁰ Julia Kristeva: "Stabat Mater", in: Ead.: *Geschichten von der Liebe* (1983), transt. D. Horning, W. Bayer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, pp. 226-255 (254).

Ausdrucksform kann Jubel und Trauer so eng sich überlagern lassen wie die Musik. Möglich, daß die andalusische *Semana Santa* mit der Kunstform der *saeta* einen Imaginationstraum schafft, der sich von der europäischen Dynamik der *ponderación misteriosa* unterscheidet. Wenn in den Schwellenräumen der Prozessionen die Kapellen ihr Spiel unterbrechen, die Trommeln schweigen, die Zuschauer in ihren Gesprächen innehalten und von irgendwoher die plötzliche Stille vom "pfeifartigen", aufzuckenden Gesang der *saetas* erfüllt wird: Dann verliert sich in ihrer eigenartigen Tonalität alle Bildlichkeit, dann öffnen sich Sprache, Stimme, Laute für die Rhythmen, Spuren und Impulse des Körpers. Vielleicht kann man sagen, daß in der *saeta* das melancholische Körperbild der Nähe von Schönheit und Vergänglichkeit der *jouissance* eines melancholischen Körpers selbst weicht, daß Raum, Zeichen und Körper für einen Moment eins werden.

Bernhard Teuber / Horst Weich (Hrsg.)

Iberische Körperbilder
im Dialog der Medien und Kulturen

Vervuert Verlag · Frankfurt am Main · 2002

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
I. Bilder sakraler Leiblichkeit	
REINHOLD GÖRLING Der offene Leib Christi und die sublimen Schönheit Mariens. Körper, Zeichen und Raum in der <i>Semana Santa Sevillana</i>	15
BERNARDO TEUBER Cueros sagrados. En torno a las imágenes perversas de la carne en España	35
ANDREAS MAHLER Ikonen der Verausgabung. Sakrales Körperbild und ekstatischer Text in der Lyrik Ana Rossettis	49
II. Körper der Macht und Macht der Körper	
WOLFRAM NITSCH Fiktive Brandzeichen. Körper, Schrift und Spiel bei Lope de Vega	65
SUSANNE SCHEJÜNDER Bilder des königlichen Körpers im Dialog: Velázquez und Goya	77
UTA FELTEN Zerstübelte Körper bei García Lorca und den Surrealisten im intermedialen Rekurs auf prämoderne Text- und Bildtraditionen	93
SUSANNE KLEINERT Groteske Körperbilder in ausgewählten Romanen von Carlos Fuentes	105
III. Der un/sichtbare Frauenleib	
PATRICIA SALDARRIAGA El <i>Primer Sueño</i> de Sor Juana Inés de la Cruz y el cuerpo aparentemente asexuado de la poetisa	127
MARÍA PAZ YÁÑEZ ¿Botas o zapatos? Trayectoria de una metonimia galdosiana	147
ANGELICA RIEGER Die "spanische Venus" in Bild und Text: <i>La Magia desnuda</i> von Vicente Blasco Ibáñez	163

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Iberische Körperbilder :

im Dialog der Medien und Kulturen / Bernhard Teuber/Horst Weich (Hrsg.) -
Frankfurt am Main : Vervuert, 2002
ISBN 3-89354-148-9

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 2002

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Michael Ackermann, unter Verwendung des Gemäldes
Venus mit dem Spiegel (1649-51) von Velázquez
Gedruckt auf säure- und chlorfreiem,
alterungsbeständigen Papier

Printed in Spain by: Publicaciones Digitales, S. A. (Sevilla)
www.publidisa.com - (+34) 95.458.34.25
Depósito legal: SE-662-2002

IV. Masken der Männlichkeit

HORST WEICH Obskure Begierden. Blumenmetaphorik und kodierte Körperlichkeit in Lorcas <i>Sonetos del amor oscuro</i>	187
JANETT REINSTÄDLER Der weibliche Blick, der männliche Körper. Neue Sichtweisen in der zeitgenössischen erotischen Literatur Spaniens	201
DIETER INGENSCHAY Homotextualität. Schwule Körperbilder im zeitgenössischen spanischen Roman	221
V. Körper, Technologien, Prothesen	
OTTMAR EITTE El cuerpo de la poesía. La búsqueda del otro y el lugar de la escritura en el poema "De noche, en la imprenta" de José Martí	251
ROLF KLOPPER Die Konzeption einer neuen Blickweise für die eigene Geschichte. Sauras Film <i>Cria cuervos</i>	269
PAUL JULIAN SMITH <i>Kika</i> : Vision Machine	295
Basisbibliographie	305
Autorenverzeichnis	309

Vorwort

Der weibliche und der männliche Körper liegen einerseits aller menschlichen Kultur vorauf; andererseits aber sind alle Bilder, die sich Menschen vom männlichen und weiblichen Körper machen, immer schon Produkte ihrer je spezifischen Kultur. Ja, mehr noch: Ein wesentliches Kennzeichen von Kulturen ist es, daß sie die Körper ihrer Mitglieder in eine ganz bestimmte Richtung modellieren und daß diese Körpermodelle wiederum alle weiteren kulturellen Hervorbringungen entscheidend mitprägen. Insofern sind alle Kulturen eminent leibgebunden. So scheint es auch, daß der Körper in der iberischen Kultur – wenn hier der Singular statthaft ist – seit langem von Agenturen weltlicher und vornehmlich kirchlicher Macht autoritär semantisiert wurde. Die iberischen Körperbilder verhalten sich zu diesen Vorgaben monologisch oder dialogisch; sie sind einvernehmlich affirmativ, widerständig subversiv oder sie verzweigen sich überhaupt einer eindeutigen Stellungnahme, um sich selbst in radikal ästhetischer Unbestimmtheit auszustellen. Von folgenden Annahmen darf immerhin ausgegangen werden:

1. Die iberische Kultur produziert – wie andere Kulturen auch – charakteristische Bilder des weiblichen und männlichen Körpers.
2. Diese spezifisch iberischen Körpermodelle sind kein statisches Produkt, sondern eher eine dynamische Projektion; sie bestimmen sich als *Idiosyncrasie*, als eine je eigentümliche Mischung heterogener Elemente, die in einem Dialog zwischen sozialen Sprachen, konfligierenden Diskursen, kommunikativen Medien und kulturellen Mustern in ein Verhältnis zueinander treten. Dieser Dialog ist zu verstehen als *intra-kulturell* (insofern er zwischen gegensätzlichen Positionen innerhalb der iberischen Kultur geführt wird), als *inter-kulturell* (insofern er zwischen gegensätzlichen Positionen der iberischen und der außeriberischen Kulturen geführt wird) und schließlich als *intermedial* (insofern darin vermittels unterschiedlicher, oft rivalisierender Medien kommuniziert und das heißt auch agiert wird).

Wenn sich iberische Körperbilder in einem beständigen Dialog der Medien und der Kulturen formieren, leitet sich daraus konsequenterweise eine doppelte Forschungsperspektive ab, die Antwort auf folgende Fragen geben sollte:

1. Wie sehen charakteristische Bilder des männlichen und des weiblichen Körpers in der iberischen Kultur aus?