

Kersten Knipp Flamenco

Suhrkamp

suhrkamp taschenbuch 3824

Schuhsohlen und Absätze bearbeiten die Bretter und lassen den Staub meterhoch aufwirbeln. Kraftvoll und leidenschaftlich erklingen die Gitarren, und laut klagend ist der Gesang – der Rhythmus der schmetternden Füße treibt ihn voran. Das ist Flamenco in seiner traditionellen Form: die Einheit von Gesang, Tanz und Musik. Woher kommt diese bekannteste musikalische Ausdrucksform Andalusiens? Wieso sind Schmerz und Trauer ihre vornehmlichen Themen? Spannend schreibt der Autor nicht nur über die Geschichte des Flamencos, sondern auch über die Liedtexte, die Interpreten, die legendären Cafes Cantantes. Dichter wie García Lorca haben sich für die Bewahrung des traditionellen Flamencos eingesetzt, doch die Veränderungen ließen sich nicht aufhalten, und der Flamenco mit all seinen Varianten hat heute Anhänger in der ganzen Welt.

Kersten Knipp

Flamenco

Mit zahlreichen
Abbildungen

Suhrkamp



2. Auflage 2024

Erste Auflage 2006

suhrkamp taschenbuch 3824

© 2006, Suhrkamp Verlag AG, Berlin

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch
eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining

im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlaggestaltung nach Entwürfen

von hißmann, heilmann, hamburg

Druck: Libri Plureos GmbH, Hamburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-45824-2

www.suhrkamp.de

Inhalt

Einleitung: Der Schmerz auf der Bühne	9
Mit klapperndem Unterkiefer: die Anfänge	18
Moral der Nacht: die <i>Cafés Cantantes</i>	57
Flair der Tropen: die <i>Cantes de ida y vuelta</i>	87
Klänge aus der Unterwelt: die <i>Cantes mineros</i>	103
Auferstanden aus Ruinen? Federico García Lorca, Manuel de Falla und der <i>Concurso de Cante jondo</i>	117
Alles auf Zucker: die <i>Ópera flamenca</i> und die Franco-Zeit	143
Geschundene Bretter: der Tanz	175
Musikalischer Konturenschwund: der Neue Flamenco	205
Kommentierte Bibliographie	236
Glossar	243

Flamenco

Für Wilma

Einleitung

Der Schmerz auf der Bühne

*In nächtlicher Runde
sang man Strophen,
die uns töteten*

Manuel Machado

Eine rauhe, klagende Stimme. Energisch stößt sie die Worte hinaus, kratzt an den Vokalen, dehnt die Silben in die Länge, um sie dann in rasendem Tempo hinauszustoßen. Ein zunächst kaum hörbares Stöhnen wächst an zu gellender Klage, um dann mutlos in sich zusammenzufallen. Zorn und Empörung wechseln ab mit Trauer und Resignation, ein an die Wurzeln gehendes Gefühl der Verlassenheit scheint den Sänger zu durchdringen. Und wirklich antwortet auf seinen Ruf einzig die Gitarre, die seine Stimme mal zärtlich umspielt, mal mit pulsierenden Schlägen nach vorne treibt. »Penas que no puedo más, / se juntan unas con otras / como las olas del mar« (»Schmerzen, daß ich nicht mehr kann, / vereinen sich / wie die Wellen des Meeres«): So könnte die Klage des Sängers lauten, und auch wer sie im Original nicht versteht, ahnt, daß sie von enttäuschem, gedemütigtem Leben handelt. Ein tiefschwarzes Verhängnis scheint über dem Vortragenden zu schweben, ein schwerer Schicksalsstoß sein Leben gründlich aus dem Lot gebracht zu haben. So jedenfalls will man es sich vorstellen angesichts des leidvollen Spiels, das sich auf der Bühne entfaltet. Und im Nu ist der Zuhörer selbst befangen von der bitteren, finsternen Atmosphäre des Bühnenspiels, meint seinerseits den Schmerz, die Trauer und Melancholie des Sängers zu spüren.

Ohnmacht, Enttäuschung, Wut und Zorn sind die Erfahrun-

gen, aus denen der Flamenco die meisten seiner Themen schöpft. Zwar mögen Liedformen wie die Carceleras, die Seguiriyas oder die Soleares der Verzweiflung den ungeschminktesten, nachdrücklichsten Ausdruck geben und keine anderen als düstere Stimmungen beschwören. Aber auch in den leichteren Formen schwingen gelegentlich dunkle Klänge mit, und wer genau hinhört, vernimmt selbst in dem unbeschwertesten aller Flamencogesänge, der Alegría, hier und da einen bitteren Unterton. Freude, Euphorie und unbeschwerter Frohsinn, gibt die Alegría zu verstehen, gehören zwar auch zum Leben, aber zuletzt bilden sie doch die Ausnahme, sind nichts als vereinzelte, lose Momente, denen aus der Ferne schon wieder das Unglück winkt. Offenbar hat sein bisheriges Leben den Sänger zu einer äußerst pessimistischen Weltsicht getrieben, und so scheint sein Auftritt vor allem einen Sinn zu haben: dem tragischen Bewußtsein einen denkbar plastischen, ungeschmälerten Ausdruck zu verleihen, seinen Schmerz in sämtlichen Facetten auf die Bühne zu bringen, ihn in alle Richtungen durchzuspielen, und dies in einer Entschiedenheit, vor der selbst der robusteste Optimismus in die Knie geht. »Ich singe, weil ich mich an das erinnere, was ich erlebt habe«, ließ sich vor vielen Jahren der Sänger Manolito el de la María (1904-1965) vernehmen. »Wenn ich singe, schmeckt mein Mund nach Blut«, bekannte die 1899 in Jerez de la Frontera geborene Sängerin Tía Anica la Piriñaca.¹

Dieser Sinn für die dunklen Seiten des Lebens, der noch die unscheinbarste Geste, die feinste Regung des Sängers durchdringt, hat Beobachter von jeher fasziniert. Wer immer über Flamenco schreibt, macht auf den schmerzhaften Charakter dieser Musik aufmerksam, verweist auf ihren bitteren, gelegentlich aufbegehrenden, dann wieder resignativen Ton. Flamenco, darin stimmen auch die Künstler überein, ist die Musik der tragischen Existenz. »Schwarzer Laut, Gesang von Feuer und Trä-

nen ohne Trost«, umschreibt der Sänger Fernando Fernández Monje den Eindruck dieser Musik.² »Der gute Gesang stimmt nicht fröhlich, er schmerzt«, urteilt knapp und bündig der Sänger Manuel Torre.³

Und wie der nordamerikanische Blues oder der argentinische Tango besingt auch der Flamenco ein Leid, das auf sehr konkreten historischen Erfahrungen beruht. Nicht anders als die zwei Musikstile der beiden Amerikas erinnert er in vielen seiner Texte an die Geschicke ganz bestimmter Menschen: der Gitanos, der andalusischen Zigeuner, die in der Entwicklung des Flamencos eine große Rolle spielen. Ihre Geschichte eignete sich wie kaum eine andere, dem Flamenco seine Themen zu geben. Denn kaum hatten die ursprünglich aus Indien stammenden Gitanos im Jahre 1425 spanischen Boden betreten, sahen sie sich einer Staatsmacht gegenüber, die nicht müde wurde, sie mit immer neuen Gesetzen, Erlassen, Verordnungen zu konfrontieren und ihnen die Sitten des Landes aufzudrängen. Erst am Ende des 18. Jahrhunderts, in Zeiten der Aufklärung, nahm der Druck auf sie ab, versuchte man sie ohne Gewaltanwendung in die spanische Gesellschaft zu integrieren.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, daß manche Autoren den Flamenco einzig und allein als Ausdruck eines heimatlosen, entrechteten und getriebenen Volkes sehen. Die Welt der Toná, einer der ältesten Flamencoformen, sei »die eines verfolgten Volkes, das Qualen und Gefängnisstrafen leidet. Es ist die der andalusischen Zigeuner bis zum letzten Drittel des 18. Jahrhunderts«, schrieben etwa der Autor und Journalist Ricardo Molina und der Sänger Antonio Mairena in ihrem 1963 erschienenen und lange Zeit sehr einflußreichen Buch *Mundo y Formas del Flamenco*.⁴

Inzwischen allerdings gilt die These vom ausschließlich zigeunerischen Ursprung des Flamencos als historisch nicht mehr

haltbar. Denn sämtliche Berichte über die Rolle der Gitanos in der Frühzeit des Flamencos haben einen kleinen Schönheitsfehler: Sie muten zwar außergewöhnlich romantisch an, lassen sich aber nicht zweifelsfrei belegen. Und auch die von Molina und Mairena geäußerte und von manchen noch heute gern hingenommene These, der Flamenco habe eine lange »hermetische« Etappe durchlaufen, während derer die Gitanos ihn ausschließlich im engsten Kreise gesungen und vor allen anderen sorgfältig abgeschirmt hätten, entbehrt jeder Grundlage. Widerlegt wird sie schon durch den Umstand, daß die spanischen Zigeuner alles andere als eine ethnisch homogene Gemeinschaft waren. Seit ihrer Ankunft in Spanien vermischten sie sich mit den Einheimischen – nicht mit allen natürlich, wohl aber mit den Armen und Bedürftigen, all denen also, die auf derselben sozialen Stufe standen wie sie. »Es ist sicher«, schrieb 1619 der Theologe Sancho de Moncada, »daß die, die durch Spanien ziehen, keine Gitanos sind, sondern Schwärme von Nichtsnutzen und Ungläubigen, Menschen ohne Gesetz und Religion. Es handelt sich bei ihnen um gebürtige Spanier, die in das Leben oder die Sekte der Zigeuner eingedrungen sind und nun das gesamte Gesindel Spaniens bei sich aufnehmen.«⁵ Die Gitanos also waren alles andere als eine verschworene, nach außen abgeschlossene Gruppe. Schwerlich hätten sie darum verhindern können, daß die Kunde von ihrem geheimnisvollen Gesang nach außen gedrungen wäre – wenn es diesen Gesang denn gegeben hätte. Doch es gab ihn nicht. Nichts deutet darauf hin, daß die Ursprünge des Flamencos in der Zeit vor dem späten 18., frühen 19. Jahrhundert zu vermuten sind.

Wenn der Flamenco aber weder in der Tiefe andalusischer Kerker noch in kleinen Sangesrunden an knisternden Lagerfeuern entstand – wo mögen die herben Strophen dann zum ersten Mal erklingen sein? Die Antwort darauf bergen die regionalen

Zeitungsarchive. Seit Mitte der 1980er Jahre gingen akademisch gebildete Forscher in mühsamer Kleinarbeit die Jahrgänge der andalusischen Zeitungen des 19. Jahrhunderts durch. Dabei stießen sie auf zahllose Veranstaltungshinweise und -anzeigen, die es nahelegen, den Flamenco als ein dem einsetzenden Kapitalismus verbundenes System zu verstehen. Die Künstler entwickelten die neue Musik schlicht darum, weil Nachfrage nach ihr bestand. Für diese Nachfrage sorgten nicht so sehr die Andalusier selbst als vielmehr romantisch gestimmte Reisende aus Europa und den USA. So einflußreiche Dichter und Journalisten wie etwa Théophile Gautier, Prosper Mérimée, George Borrow und Washington Irving berichteten in ihren Werken von einem fremden, altertümlich und exotisch anmutenden Spanien, das sich von den Lebensumständen in ihren eigenen Ländern gründlich unterscheidet. Ihre Werke lösten einen »Boom«, eine Neugier auf das Land hinter den Pyrenäen aus, der auch die Entstehung des Flamencos und die Begeisterung für die Zigeuner entschieden förderte. Nicht das Leid, sondern die Möglichkeit, Geld zu verdienen, spornte die Künstler zur Schöpfung des Flamencos an.

Wenn die Zigeuner in diesem Milieu eine bedeutende Rolle spielten, dann darum, weil sie darin die exotischsten, die aufregendsten Figuren waren und darum den romantischen Vorstellungen der Reisenden am meisten entgegenkamen. Die Gitanos fielen auf, als abenteuerliche Gestalten ebenso wie als begabte Sänger und Tänzer. Dennoch waren sie nicht die einzigen Musiker in der bunten Welt der andalusischen Vorstädte. Zwar leisteten sie Bedeutendes zur Entwicklung des Flamencos – aber sie waren keinesfalls, wie oft behauptet, die einzigen, die an seiner Entstehung beteiligt waren. Auch Nicht-Zigeuner hatten bedeutenden Anteil daran. In einem der frühesten Texte über den Flamenco, den seit 1830 in loser Folge erschienenen *Escenas Anda-*

luzas des Schriftstellers und Journalisten Joaquín Estébanez Calderón, sind längst nicht alle der zu einer Flamencofeier versammelten Musiker zigeunerischer Herkunft. Und auch die beiden berühmtesten Flamencosänger des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Silverio Franconetti (1831-1889) und Antonio Chacón (1869-1929), waren keine Abkömmlinge von Gitano-Familien. Auch die für die weitere Zukunft des Flamencos so wichtigen Tanzschulen wurden meist nicht von Zigeunern geführt, ebenso wenig die um 1840 aus ihnen hervorgehenden Cafés Cantantes, die den Flamencokünstlern erstmals regelmäßige Auftrittsmöglichkeiten sichern. Und noch etwas fällt auf in der Frühzeit des Flamencos: Von Anfang an sind seine Interpreten darauf angewiesen, ihr Repertoire beständig zu aktualisieren und zu erweitern. Das Publikum wollte unterhalten werden, und die Künstler mußten sich etwas einfallen lassen. Ihr Ziel war ein möglichst vielfältiges Programm, und so verwerteten sie sämtliche Musikformen ihrer Zeit. Dazu gehörte nicht nur das reiche Liedgut der spanischen Folklore; ebenso schöpften sie auch aus den *cantes mineros*, den Gesängen der Minenarbeiter in den ostandalusischen Bergwerksgebieten; oder auch den *cantes de ida y vuelta*, jenen Liedern, die die Entdecker der Neuen Welt zurück nach Spanien brachten.

So entwickelte sich der Flamenco kontinuierlich. Zugleich mußte er sich aber auch dem Geschmack des Publikums anpassen, das sich eine mildere Variante wünschte, nicht ganz so herbe, bittere Töne hören wollte. Um dieses Bedürfnis zu befriedigen, schufen die Flamencokünstler des frühen 20. Jahrhunderts, allen voran José Tejada Martín alias Pepe de Marchena (1903-1976), die sogenannte *Ópera flamenca*, die »Flamenco-Oper«. Der Flamenco klang nun sanfter und gefügiger. Das freute die Durchschnittshörer – und entsetzte die Intellektuellen. Bereits seit dem späten 19. Jahrhundert hatten einige von

ihnen dem Flamenco den baldigen Untergang prophezeit. Er habe seine ursprüngliche Authentizität verloren, klagten sie, er habe sich in den Cafés Cantantes »verkauft« und sei darum zum Untergang verurteilt. Einer, der diese Klage mit am lautesten führte, war der spanische Dichter Federico García Lorca, der in mehreren Essays für eine Rückkehr zum ursprünglichen Flamenco plädierte. Allerdings bedachte er nicht, daß der Flamenco ohne die Cafés Cantantes und ohne ein zahlendes Publikum wahrscheinlich schon im 19. Jahrhundert wieder eingegangen wäre. Denn ohne entsprechende Verdienstmöglichkeiten hätten die Künstler schlicht keinen Anlaß gehabt, ihre Musik weiter aufzuführen. Doch García Lorca interessierte sich ausschließlich für den vermeintlich ursprünglichen, nicht-kommerziellen Flamenco. Zu dessen Rettung veranstaltete er 1922 zusammen mit dem Komponisten Manuel de Falla in Granada einen berühmt gewordenen Wettbewerb, den *Concurso de Cante jondo*. Teilnehmen durften ausschließlich nicht-professionelle Künstler. Entsprechend ernüchternd waren die musikalischen Ergebnisse des Wettbewerbs. Gleichwohl regten sie dazu an, über den Flamenco neu nachzudenken, sich wieder seines rauhen, schroffen Tons zu entsinnen. Das große Publikum allerdings bevorzugte weiterhin die sanften Töne, ein Umstand, der der Ópera flamenca bis zur Zeit des Bürgerkriegs enorme Erfolge bescherte. In den ersten Nachkriegsjahren dominierte, dem konservativen Geschmack des Regimes entsprechend, ein stark folkloristisch inspirierter Flamenco, der erst in den 1950er Jahren, dank solch großer Künstler wie Antonio Fernández Díaz alias »Fosforito« oder der Schwestern Bernarda und Fernanda de Utrera, wieder eine herbere Note annahm. Seitdem, und vor allem dank des Ende der 1960er Jahre von Francisco Sánchez Gómez, »Paco de Lucía« und José Monge Cruz, »Camarón de la Isla«, begründeten, stark jazzorientierten *Nue-*

vo *Flamenco* hat die Musik aus dem spanischen Süden gewaltige Erfolge verzeichnet.

Dieser Erfolg hat dem Flamenco auch quantitativ einen ungeheuren Zuwachs beschert. Knapp 2000 professionelle Künstler listet der *Guía libre del flamenco*, das umfassendste Verzeichnis der gegenwärtigen Flamencoszene.⁶ Und denkt man sich die Masse der Manager, Produzenten, Veranstalter, der Touristik- und Reiseunternehmen, der Hoteliers und Gastronomen hinzu, wird vollends deutlich, welch gigantische Ausmaße das Geschäft mit dem Flamenco mittlerweile angenommen hat. Francisco López, der künstlerische Leiter des berühmten Flamencofestivals von Jerez de la Frontera, scheut sich darum nicht, von einer »Flamencoindustrie« zu sprechen, einer Industrie, die längst die Grenzen der alten andalusischen Heimat hinter sich gelassen habe. »Flamenco und Globalisierung« überschrieb López – in durchaus polemischer Absicht – im Jahr 2004 den Begleitkatalog zur achten Ausgabe des Festivals. Polemisch, weil nicht jedem der durch und durch professionelle Charakter der meisten Künstler behagt. Der Flamenco habe seine emotionale Tiefe und Ausdrucksfähigkeit verloren, bemängeln manche Kritiker und verweisen auf frühere Zeiten, in denen er »tiefer«, »authentischer«, »wahrer« geklungen habe.

Die Klagen wiederholen sich, aber begründet waren sie nie, und am wenigsten sind sie es heute. Denn man spürt die Intensität im Gesang eines Vicente »Soto« Sordera, Antonio Vargas Cortés alias »Potito«, einer Carmen Linares oder Mayte Martín. Und ein Jerónimo Maya, ein Ramón Jiménez, ein Juan Manuel Cañizares entlocken ihren Instrumenten kaum gekannte Töne. Die Inszenierungen einer Maria Pagès, eines Xavier Latorre oder einer Gruppe wie *Increpación de la danza* sind herausragend. Manche Aufführungen mögen vielleicht eine eher süß-melancholische als exzessiv-bittere Atmosphäre schaffen,

aber absprechen kann man ihnen ihre Wirkung und Berechtigung wohl kaum. Der Flamenco geht mit der Zeit, und da sie ökonomische Fortschritte gebracht hat, muß auch die Musik nicht mehr ganz so hart und rüde klingen. Und so hat sich der Flamenco zunächst in seinen materiellen Voraussetzungen und darüber auch in seiner ästhetischen Ausdruckskraft gewandelt. Der Schmerz ist aus dem Leben auf die Bühne gestiegen. Erst dadurch ist er zu Kunst geworden.

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach Ángel Álvarez Caballero, *El cante flamenco*, Madrid, 1998, S. 298 f.
- 2 ebd., S. 303.
- 3 ebd., S. 195.
- 4 Antonio Mairena und Ricardo Molina, *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, Sevilla, 1997, S. 160.
- 5 Felix Grande, *Memoria del Flamenco*, Barcelona, 2001, S. 82.
- 6 José Manuel Gamboa/ Pedro Calvo, *Guía libre del flamenco*, Madrid, 2001.

Mit klapperndem Unterkiefer: die Anfänge

*Alle Welt spielte Gitarre, und die Traurigkeit
war nicht weniger verbreitet.*

Voltaire, »Essais sur les
mœurs et l'esprit des nations«

Herbem Leben entspringt herbe Kunst. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Spanien ein armes Land, jedenfalls aus der Perspektive der meisten seiner Einwohner. Zwar hatten die Bourbonen die Herrschaft der Habsburger im Jahr 1700 abgelöst, doch auch unter ihnen behielt das Land seine feudal geprägte Ständeordnung; seine Einkünfte bezog es vor allem aus den riesigen Acker- und Weideflächen; Ansätze zu modernen Wirtschaftsformen ließ es allenfalls in einigen Städten an den Rändern des Reiches, in Barcelona, Bilbao oder Cádiz, der neuen Drehscheibe des transatlantischen Handels, erkennen. Auch wenn der Bau von Straßen und Kanälen die Provinzen einander näher brachte, fallende Zollgrenzen den Binnenhandel belebten, königliche Manufakturen die Industrialisierung anregten, tat das Land keine entscheidenden Entwicklungssprünge: Es blieb zu sehr den alten Wirtschaftsformen verhaftet, und es änderte sich zu wenig an den ungleichen Besitzverhältnissen. Nach wie vor fanden sich zwei Drittel aller für Ackerbau und Viehzucht geeigneten Flächen in Händen von Adel und Kirche. Und beide Stände verspürten wenig Lust, daran etwas zu ändern.

Besonders ungleich stellten sich die Besitzverhältnisse im Süden des Reiches, in Andalusien, dar. Einer kleinen Schar wohlhabender Großgrundbesitzer stand eine riesige Masse mittelloser Arbeiter und Handlanger gegenüber. Achtzig Prozent aller

in der Landwirtschaft beschäftigten Personen schlugen sich als Tagelöhner durch, die meisten von ihnen unter kaum vorstellbaren Bedingungen. »Diese Menschen«, schrieb der Verwaltungsbeamte Pablo de Olavide 1767, »sind die unglücklichsten, die ich in Europa kenne. Sie mühen sich in den Landgütern und Olivenpflanzungen – doch nur dann, wenn die Verwalter der Güter sie zu den entsprechenden Jahreszeiten herbeirufen. Sie sind kaum bekleidet, schlafen auf dem Boden und leben von Brot und Gemüsesuppe. Wenn aber die Ruhesaison kommt oder sich wegen ungünstigen Wetters nicht arbeiten läßt, leiden sie Hunger, haben weder Hoffnung noch ein Dach über dem Kopf und sind auf Almosen angewiesen. Die eine Hälfte des Jahres sind diese Männer Tagelöhner, die andere Bettler.«¹

Kaum weniger bedrückend als die wirtschaftlichen waren die ideellen Verhältnisse. Immer noch lastete der schwere Habsburgische Katholizismus auf dem Land, und dessen Vertreter taten alles, konkurrierende Ideen gar nicht erst aufkommen zu lassen. Systematisch schottete die Inquisition die Landesgrenzen gegen mißliebige Bücher und Gedanken ab, während im Inneren strenge Prediger die Gläubigen beständig an ihre Sünden und den Groll eines zürnenden Gottes erinnerten. Statt Trost und Beistand zu schenken, zogen die Kleriker es vor, die ihnen anvertrauten Seelen mit apokalyptischen Visionen in Schach zu halten.

An der Macht des Klerus störten sich die Bourbonen nur in materieller Hinsicht. Während sie seinen Besitz durch mehrere Reformen erfolgreich beschnitten, ließen sie seine religiöse Vorherrschaft unangetastet. Denn auch ihre eigene Macht, fanden die bourbonischen Könige, gründete zuletzt ja auf dem Willen Gottes. »Alles für das Volk, doch nichts durch das Volk« lautete der Wahlspruch der neuen Regenten, und entsprechend gering war ihre Neigung, diesem Volk allzu weitgehende Freiheiten zu lassen.