



Teil 4

TEXT UND ILLUSTRATION VON **GITTA MERKLE** UND **LA MONA**

Der weitaus größte Teil der spanischen Gesellschaft war gegen Ende des 18. Jahrhunderts in mittelalterlichen Traditionen verfangen. Die wenigen Liberalen, mit ihren humanistischen, von Vernunft geprägten Idealen, wurden von den Massen nicht verstanden. Die konservativen Patrioten bedienten sich dagegen einer populären Volkstümlichkeit, um ihren reaktionären Nationalismus durchzusetzen. Dabei nutzten sie auch die beunruhigenden Ereignisse nach der Französischen Revolution, um in der Bevölkerung die Angst vor Neuerungen zu schüren.

Der Unabhängigkeitskrieg

Der Einmarsch der Truppen Napoleons 1808, zwang die Liberalen und die Konservativen unter eine gemeinsame Fahne. Zwar hatte König Karl IV. Spanien bereits an Napoleons Bruder Joseph Bonaparte abgetreten, doch die Bedrohung der nationalen Unabhängigkeit und die rücksichtslose Ausplünderung des Landes durch die französische Armee, führte zu einem blutigen Guerillakrieg. Eine Gegenregierung kommunaler Zusammenschlüsse verabschiedete 1812 die erste demokratische Verfassung der „Cortes von Cádiz“. Anfang 1813 gab Joseph I. Bonaparte die Belagerung von Cádiz auf und verließ Spanien. Der aus dem französischen Exil zurückgekehrte spanische Thronfolger Ferdinand VII. begann jedoch schon im Mai 1814 die absolutistischen Machtverhältnisse mit einem Staatsstreich wiederherzustellen. Die Liberalen wehrten sich, teilweise sogar kurzfristig erfolgreich, mit mehreren Putschversuchen. Die Machtkämpfe der Eliten machten das Leben für die unteren Bevölkerungsschichten nicht besser.

Das Bedürfnis nach nationaler Einheit

Die politische Zerrissenheit des Landes führte zu dem Bedürfnis, wenigstens auf kultureller Ebene eine nationale Einheit herzustellen. Und der von der französischen Invasion empfindlich getroffene Nationalstolz suchte sein Heil in der Ablehnung alles Ausländischen. Die bei Hofe gepflegten französischen Sitten, und die dominierende italienische Opernmusik, sollten von einer nationalen Eigenart verdrängt werden. Diesen „Nationalstil“ schuf man durch eine Neuinterpretation traditioneller Volksmusik. Die Reste der mittelalterlichen Romanzen wurden wiederbelebt und was von der maurischen Vergangenheit noch erhalten war. Bestätigt wurden diese Bestrebungen von den Romantikern aus England und Deutschland, die in Spanien das „Vaterland des Romantischen“ sahen. Ihr Interesse an Mittelalter und Orient fand besonders im rückständigen Andalusien reichlich Nahrung.

Spitzbuben und -mädchen

In den Zigeunervierteln am Rand von Sevilla, Cádiz und Jerez entstand ein Milieu, das der Pikaeska des ausgehenden Mittelalters ähnlich war. Der Begriff steht für Spitzbüberei und Müßiggang und darunter versammelten sich Gauner, Gestrandete und Lebenskünstler aller Art. Unbeküm-

mert und zügellos begegneten sie ihrer sozialen Not mit stilvoller Gracia. Ihr Lebensstil lieferte Stoff für die beliebten Schelmenromane. Musik und Tanz wurden von ihrem spitzbübisch-aggressiven, aber auch sinnlich-verführerischen Charakter angesteckt. Die Stimmung in den Sevillaner Volkstheatern war so aufgeheizt, dass den Vorstellungen oft handgreifliche Auseinandersetzungen zwischen feindlichen Fangruppen folgten. Lärm und Zank als Merkmale der Pikaeska, drückten sich besonders im Jaleo aus. Der lautstarke Jaleo blieb bis ins späte 19. Jahrhundert ein sehr beliebter Tanz und war Vorbild der Bulerías.

Majos und Majas

Die Majos und Majas im städtischen Milieu der Romantik trieb dagegen nicht die Not. Sie stammten in der Regel aus der gesicherten Mittelschicht oder waren die „Señoritos“, die Söhnchen aus besserem Hause. Aus Ablehnung gegen strenge Konventionen bewegten sie sich bevorzugt in Gagnovkreisen und neigten zu Straftaten. Das machte sie zu Symbolen von Teilen der Jugend. Auch Romantikern aus dem Ausland sind die Majos aufgefallen. Ihre Reisebeschreibungen trugen zur Verbreitung eines romantischen Images von Spanien bei, das von der sozialen Realität weit entfernt war. Sie beschrieben die aufwändige Kleidung, gutaussehende, heitere Jugendliche, die sich die Zeit mit Gitarrenspiel und Gesang vertrieben und ausgezeichnet tanzten. Die provozierende jugendliche Subkultur spiegelte sich in der Kunst. Und die Majos und Majas waren bald beliebte Figuren im Theater. Ihre Mode und ihr Lebensstil prägten eine Art neuen spanischen Nationalcharakter.

Volkstümliche Singspiele

In den kleinen Theatern der Vorstädte wurden volkstümliche Schwänke aufgeführt. Beliebte Elemente dieser Vorstellungen waren kleine Singspiele, die Tondillas. In kurzen Strophen formulierten Tanzlieder treffsicher die Gefühle und Gedanken des einfachen Volkes. Diese Art der volkstümlichen Unterhaltung erfreute sich großer Popularität, auch bei einem beträchtlichen Teil der Aristokratie. Die Tondillas waren so populär, dass sogar die hervorragenden Opernsängerinnen sie interpretierten. Dadurch wurde die Art diese Lieder zu singen auch von der italienischen Oper beeinflusst.

Die Wurzel des Cante Flamenco

In der Toná wird allgemein die Wurzel des Flamencogesanges gesehen. Der Name leitet sich von Tonada ab, einem allgemeinen Begriff für „musikalische Weise“. Er wurde auch für volkstümliche Lieder, speziell der Volkstheater, verwendet. Im Zuge der romantischen Rückbesinnung auf das Mittelalter und der Wiederentdeckung der alten Romanzen, betrat die Figur des „Ciego Rezador“ die Theaterbühnen. Ihre Vorbilder fanden die Zigeunerdarsteller auf den Straßen und in den Tavernen des einschlägigen Milieus, das zum bevorzugten Inhalt der Stücke geworden war. Mit geschlossenen Augen und nach hinten geneigtem Kopf standen sie auf

der Bühne. Mit dem Stock schlugen sie den Takt zu ihrem klagenden, urwüchsigen Gesang. Schlichte Poesie wurde mit fast sakral wirkender Entrücktheit vorgetragen. Ihr wie aus dem tiefsten Inneren aufsteigender Schrei ist das Merkmal des Cante Jondo.

Der Zigeuner Tío Luis el de la Juliana wird häufig als der erste herausragende „Cantaor“ bezeichnet. Er lebte ungefähr von 1750 bis 1830 in Jerez und war in erster Linie für seine Tonás berühmt. Er zog als Wasserverkäufer durch die Stadt und wie alle Straßenhändler pries er seine Ware in einem monotonen Sprechgesang an. Von ihm soll die berühmte „Toná del Cristo“ stammen, die noch der traditionellen Saeta gleicht.

Academias y Salones

Bei der Entwicklung von Tänzen im neuen volkstümlichen Nationalstil wirkten die zahlreichen Tanzschulen, mit ihren engen Kontakten zu den Theatern mit. Vor allem in Sevilla gab es einige bedeutende dieser Einrichtungen des bürgerlichen Mittelstandes. Dort wurden neben europäischen Gesellschaftstänzen auch die nationalen Folkloretänze gelehrt und weiterentwickelt. Die Akademien verfügten über Salons, in denen Schülerinnen und bekannte Theatertänzerinnen kommerzielle Vorstellungen gaben. Diese Veranstaltungen wurden in den Zeitungen angekündigt, woraus sich die Tanzmode der damaligen Zeit ablesen lässt. So wurde im August 1850 groß angekündigt: eine „außergewöhnliche öffentliche Probe“ mit Teilnahme des Direktors und der besten Bolerotänzerinnen der Stadt. Vorgeführt werden die Malagueña, der Vito und Jaleos de Cádiz.

Seguidilla/Sevillana

Die Seguidillas entwickelten sich in den Tanzschulen und Volkstheatern zur elementaren Form des nationalen Tanzliedes. Der Volkstanz im dreiviertel Takt ist vermutlich schon im 16. Jahrhundert im zentralspanischen La Mancha entstanden. 1740 choreografierte der Tanzmeister Don Pedro de la Rosa aus der traditionellen Seguidilla den spanischen Nationaltanz gleichen Namens. Mit den Sevillanas, deren sevillanischer Variante, hat sich dieser Status bis heute erhalten. Nicht zuletzt unter dem Einfluss der Maja's entstanden aus der Seguidilla eine Reihe weiterer Tänze, wie die typisch andalusische Tirana. Wegen frivoler Freizügigkeiten wurde diese aus „anständigen“ Aufführungen verbannt. Wohl gerade deswegen fand sie begeisterte Anhänger in der europäischen Theaterwelt.

Bolero

In diesem Umfeld schuf laut Don Preciso 1780 der Tanzmeister Don Sebastián Zerezo auf der Grundlage der modernen Seguidilla den Bolero. Nach anderen Quellen hatte die Chacona den größten Einfluss auf die Entstehung des Bolero. Die Chacona war neben der Zarabanda der verbreitetste andalusische Tanz des 16. und 17. Jahrhunderts. Entstanden ist sie jedoch wahrscheinlich auf Kuba. Dort stellten die Spanier nicht nur die Herrschicht, es hatten sich auch arme spanische Einwanderer angesiedelt. Deren Musik, höfische Tänze, und auch die alten Seguidillas, vermischten sich mit der Musik der schwarzen Sklaven zu einer neuen kubanischen Volksmusik. Die aus spanischen Wurzeln in den Kolonien entstandene Musik wurde im Mutterland begeistert aufgenommen. Der Bolero prägte die Tänze der nächsten hundert Jahre entscheidend. Von den besten Tänzern präsentiert und in den Akademien weiterentwickelt, entstand ein kunstvoller Salontanz mit virtuosen Bewegungen. Musikalisch begleitete man die Tanzgesänge mit Geige, Laute, Trommel und Flöte. Und die Kastagnetten waren als Instrument der Tänzer sehr beliebt.

Andalusische Tänze in Zarzuela und Operette

Patriotische Versuche dem Einfluss der italienischen Oper eine eigenständige, spanische Nationaloper entgegenzustellen scheiterten zwar, das beachtliche Ergebnis der Bemühungen war jedoch die Zarzuela. Ein volkstümliches spanisches Operettengenre entstand, das sich das Leben des einfachen Volkes zum Inhalt nahm. Großen Anteil am Erfolg der Zarzuelas hatten sicherlich die darin integrierten Tänze. Die andalusischen Nationaltänze begeisterten auch das Operettenpublikum in ganz Europa. Von Mozart wissen wir, dass der Fandango zu seiner Zeit schon in Wien berühmt war.

Bald nahmen sich Balletttänzerinnen des Genres an und so waren ausgerechnet Ausländerinnen die ersten Stars der andalusischen Folklore. Fanny Ellsler (1810 – 1884), die gefeiertste Primaballerina ihrer Zeit, errang ihre größten Erfolge mit einer Cachucha. Mit dieser besonders feurigen Variante des Bolero rief sie auch ihre Konkurrentinnen auf den Plan. Einen romantischen Traum von Spanien beschwörend, wurden die sogenannten „Andaluzas“ zum festen Bestandteil westlicher Tanzkunst. Den grandiosen Erfolg verdankten die Ballerinen nicht zuletzt den Kastagnetten.



1872 Rougeron: Zambra de gitanos

Bailes de Candil

Die etablierten Akademien und Theater waren zwar von einiger Bedeutung für die Entwicklung des andalusischen Tanzes, doch der Flamencotanz entsprang anderen Orten. Getanzt wurde auf jedem privaten oder öffentlichen Fest, besonders im Milieu der Majos und Zigeuner. In einer Beschreibung aus Triana um 1831 heißt es: „Unter freiem Himmel, an kleinen Plätzen oder in den Tabernas traf sich das einfache Volk um zu feiern und zu tanzen. Schien der Mond nicht hell genug, wurden an den Wänden Öllampen befestigt, die den Tänzern den Namen Bailes de Candil gaben.“ Die Epoche der Bailes de Candil umfasst einen Zeitraum von etwa 1765 bis 1860 und wird auch als „Los Primitivos“ des Flamenco bezeichnet.

Wissende Liebhaber

Der Bericht eines französischen Reisenden beschreibt dieses Ambiente. Der Autor benutzte schon das Wort Aficionados (wissende Liebhaber) für die Majos und Majas, die sich regelmäßig in der Taberna von Tío Miñarro mit Zigeunern trafen, um sich den andalusischen Tänzen zu widmen. „Ein Innenhof, gesäumt von Säulen aus weißem Marmor mit geschnitzten Kapitellen, Erbe aus arabischer Zeit ... In den Ecken des Hofes erhoben sich einige Platanen mit ihren gezackten Blättern und der für Andalusien typische Baum „damas de noche“, Geliebte der Nacht, dessen gelbe Blüten sich erst nach Sonnenuntergang öffnen, einen betörenden Duft ausströmend ... Das Publikum bestand aus Freunden, Bekannten, sowie einigen Herrschaften auf der Suche nach einem schnellen Abenteuer und bezahlte keinen Eintritt. Zigeunerinnen tanzten den Zorongo und die Rondeña, ein alter Zigeuner sang eine Toná und begleitete sich selber auf der Gitarre. Der Höhepunkt des Abends war ein getanzt Polo von La Candelaria, einer strammen Maja von ungefähr 20 Jahren, Cigarrera wie andere der Tänzerinnen auch. (Die Arbeiterinnen der Tabakfabrik waren so etwas wie die Emanzen der damaligen Zeit.) La Candelaria begleitete ihren Tanz mit Kastagnetten. Einige der Anwesenden animierten sie mit Zurufen, dem Spiel des Tamburin und den Palmas, andere klopfen mit dem Schuhabsatz auf die Bodenfliesen des Innenhofes.“ Von hier ist es nur noch ein kleiner Schritt zu einer neuen Kunstform genannt „Flamenco“. Diesen schaffen wir im nächsten Heft.