

ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAFICA

Editor: G. WOLF

E 1652/1971

Südwest-Europa, Andalusien
Flamenco gitano

Mit 5 Abbildungen

GÖTTINGEN 1971

INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM

Südwest-Europa, Andalusien

Flamenco gitano¹

A. M. DAUER, Göttingen

Allgemeine Vorbemerkungen

Die Zigeuner haben ihren Ursprung in einer indischen Volksgruppe, wahrscheinlich einer nordindischen Pariabevölkerung, die etwa um das 11. Jh. n. Chr., infolge größerer Bevölkerungsverschiebungen auf dem indischen Subkontinent, eine nomadisierende Lebensweise angenommen hat. Spuren in der Namensgebung zigeunerischer Stammesgruppen weisen auf die indischen Bezeichnungen *Sindh* und *Sindhi*, die noch heute in Nordindien anzutreffen sind.

Die nomadisierende Lebensweise der Zigeuner kann mit dem allgemein bekannten Phänomen des „Nomadismus“ nicht zur Gänze gleichgesetzt werden. Ihren Wanderungen fehlen einige Kennzeichen dieses, sozusagen „primitiven“ Nomadismus, z. B. das charakteristische Hin- und Herziehen in einem festumgrenzten Schweißgebiet, der Wanderzwang als Folge der wirtschaftlichen Existenzform der Tierhaltung, militante Einstellung gegenüber sesshaften Völkern, bestimmte Züge in Religion und Überlieferung, elitäre Selbsteinschätzung. Dagegen hat ihre Lebensform manche Ähnlichkeit mit wanderndem Handwerkertum und Vagantentum, nicht zuletzt durch die von ihnen bevorzugten Beschäftigungen als Kesselflicker, Korbflechter, Wahrsager, Musikanten. Ihre Begegnungen und Auseinandersetzungen mit orientalischen, europäischen und afrikanischen Völkern und Kulturen haben ebenso zahlreiche Züge fremder Herkunft bei ihnen hinterlassen, wie ihnen andere Züge von ihren Wirtsvölkern zugeschrieben oder einfach angedichtet worden sind; deshalb ist es heute fast nicht mehr möglich, das Bild des Zigeuners auf seine ethnische und kulturelle Herkunft und Ausgangsbeschaffenheit zurückzuführen.

¹ Angaben zum Film und kurzgefaßter Filminhalt (deutsch, englisch, französisch) s. S. 25.

Im 12. Jh. sind ihre Wanderungen im westasiatischen Raum nachzuweisen. Teilweise in höchst militanter Form haben sie Afghanistan und Persien durchzogen und am Kaspischen Meer oder im Kaukasus eine Spaltung erfahren. Ein Teil von ihnen hat seine Wanderungen durch Rußland nach Finnland und Skandinavien fortgesetzt, ein anderer Teil ist nach Kleinasien vorgedrungen. Dieser zweite Teil muß anschließend erneut eine Spaltung erfahren haben: über Griechenland, den Balkan und die Donauländer sind jene Gruppen weitergezogen, die im 15. Jh. Mitteleuropa erreicht haben und seither als Nomaden unter uns leben; sie erfuhren ihre größte Ausbreitung im Zuge ihres Erscheinens in Nordeuropa und England bzw. Irland. Von dieser Gruppe stammen auch die Zigeuner der Vereinigten Staaten. Dieser Gruppe gehörten aber auch jene Zigeuner an, die Rhone abwärts Frankreich durchzogen und an der Mittelmeerküste entlang von Norden nach Spanien einwanderten.

Der letzte Teil der ursprünglichen Wanderbevölkerung hat Kleinasien indes südwärts verlassen; er muß sich einige Zeit in Ägypten aufgehalten und Nordafrika durchwandert haben, ehe er, wie bald ein Jahrtausend zuvor die Mauren, in der ersten Hälfte des 15. Jh.s in Südspanien erschien und den andalusischen Raum zu seinem Schweißgebiet machte. Dieser Gruppe entstammen die Vorfahren der spanischen Gitanos.

Viele Hinweise in der Überlieferung und Kultur der Zigeuner deuten auf Ägypten und es ist bis jetzt noch nicht gelungen, zwischen unmittelbaren und mittelbaren „ägyptischen“ Elementen zu unterscheiden. Bekanntlich wurden die Zigeuner jahrhundertlang „Ägypter“ genannt und viele ihrer Häuptlinge schmückten sich mit dem Titel: „Herzog von Ägypten“. Ebenso merkwürdig sind die Bezeichnungen *faráon* und *faraona*, welche die Gitanos ihren Häuptlingen und deren Frauen geben.

Unser Wort „Zigeuner“ ist eine Fremdbezeichnung und leitet sich von „tschingiane“, „cigány“, „ciganu“ usw. ab, wie man sie im Donau- und Balkanraum genannt findet. In Frankreich hat sich die Bezeichnung „tsigane“ („tzigane“) durchgesetzt. In den früheren Jahrhunderten wurden sie von ihren Gastvölkern oft mit den gerade „modischen“ bzw. gefürchteten Exoten, d. h. den Vertretern der äußersten erfahrbaren geographischen Peripherie und des ethnischen Horizonts in Verbindung gebracht; daher rühren ihre Benennungen als Tataren (in Deutschland), Bohémiens (in Frankreich), Sarazenen (in Südfrankreich), Assyrer und Äthiopier (in England). Dazu kommen Bezeichnungen, die aus religiöser Aversion geprägt wurden und in ihnen die Häretiker und Heiden brandmarken wollten, wie etwa Philister (in Polen), Ismaeliten (in Ungarn) oder ganz einfach Heiden (in Bayern und den Niederlanden). Schließlich beziehen sich noch weitere Bezeichnungen auf ihre Lebensweise und die von ihnen betriebenen oder ihnen nachgesagten Beschäftigungen: Vagabunden, Zieh-Gauner; die Liste ist endlos. Der vermeintlichen oder vorgegebenen Herkunft aus Ägypten entstammen die Bezeichnungen

Gyphtoi (in Griechenland), Evgit (in Albanien), Gyptenaers (in Holland), Gypsy (in England und USA), Egyptiens (in Frankreich) und Gitano (in Spanien).

Die Selbstbezeichnung der Zigeuner in Mitteleuropa ist *rom* (weibl. *romi*), ihre Sprache *romani*. Sie unterteilen sich selbst in drei Hauptgruppen, die jeweils verschiedene Untergruppen haben.

1. Die Kalderas (ehemals auf der Balkanhalbinsel nomadisierend, von da aus nach Mitteleuropa bis Frankreich wandernd):

- a) die Lovari (in Frankreich),
- b) die Boyhas (sie stammen aus Transsylvanien; bis zum II. Weltkrieg führten sie dressierte Tiere vor),
- c) die Luri oder Luli (sie tragen noch den gleichen Namen, den die Nomaden im 11. Jh. in Persien führten),
- d) die Tschurari (ehemalige Pferdehändler, handeln heute mit Gebrauchtwagen),
- e) die Turko-Amerikaner (waren über die Türkei nach Amerika ausgewandert, ehe sie nach Mitteleuropa zurückkamen).

2. Die Gitanos:

Ihnen begegnet man nur in Spanien, Portugal, Nordafrika und Südfrankreich. Von den Kalderas unterscheiden sie sich nach dem Äußeren, der Sprache und den Gewohnheiten. Untereinander differenzieren sie sich in Spanier, Andalusier und Katalanen.

3. Die Manusch (die Zigeuner Mitteleuropas. Ihr Name läßt sich vom Sanskrit ableiten und bedeutet „Mensch“. Sie bezeichnen sich auch als Sinti, weil sie von den Ufern des Sindhu (Indus) kommen wollen):

- a) die Valiskanen (französische Sinti, Marktfahrer und Zirkusleute),
- b) die Gaygikanen (deutsche und elsässische Sinti, oft mit den Jenischen verwechselt, die nicht zu den Zigeunern gehören, aber ähnliche Überlieferungen und Gewohnheiten haben wie diese),
- c) die Piemontesi (italienische Sinti).

Neben diesen drei großen Gruppen sind noch die in England, Irland und Schottland lebenden Gypsies zu erwähnen, die den Kalderas, Manuschen und den Tinkers zugleich ähneln und wandernde Kesselflicker sind. Ihre Zugehörigkeit zu den Zigeunern wird verschiedentlich angezweifelt.

Die Gesamtzahl der Zigeuner wird heute auf etwa 5 Millionen geschätzt.

Grundlage des wirtschaftlichen Lebens der Zigeuner ist eine aneignende Wirtschaftsform. Diese ist den Berichten aus der Zeit ihrer Einwanderung in Europa ohne weiteres zu entnehmen und hat bis auf den heutigen Tag ihr Verhältnis zu den Gastvölkern bestimmt: entweder in

Form eines heftigen Gegensatzes zu deren produktiven Wirtschaftsformen der Boden- und Handarbeit, oder in der Übernahme von Berufen und Tätigkeiten, die ein Symbioseverhältnis zu den seßhaften Bevölkerungen ermöglichten. Auf der Basis dieses aneignenden Wirtschaftsdenkens sind viele Erfahrungen und Mißverständnisse deutbar, welche die Gastvölker zeitlebens mit den Zigeunern gemacht und die in den verschiedenen Epochen zu deren Einschätzung als heilige Bűßer und Bettler, als Diebesbanden, Rauberhorden, Kindesentfűhrer, Menschenfresser, Wahrsager und Hexer gefűhrt haben.

Wo immer der Versuch gemacht wurde, die Zigeuner einem europäischen Volks- oder Staatsgefűge einzuordnen, trat als erste Forderung die Einstellung ihres Nomadisierens auf. Das gelang in der Regel aber nur bei einem kleineren Teil: in Österreich-Ungarn sind die „Neubauern“ oder „Neuungarn“ bekannt, in Spanien die „Neukastilier“. Wo der Forderung nach Seßhaftwerden nicht Genűge getan wurde, entstand zwangsläufig ein Zustand der Gesetzlosigkeit und Ausgestoßenheit, der die Zigeuner zum Gegenstand heftiger Verfolgung und Vernichtung machte. Da fűr sie selbst keine Möglichkeit zur Symbiose mehr bestand, gelangten sie, um sich am Leben erhalten zu können, zu einer parasitären Lebensweise oder in den Bereich asozialer Elemente. Dementsprechend wurden sie von ihren Gastvölkern mit den dazugehörigen Maßstäben gemessen. Resultate dieses Verhaltens zeigen sich in den zahllosen Edikten europäischer Konigshuser und Kirchenfűrsten und reichen bis zur systematischen Ausrottung in den Konzentrationslagern der Nazis.

In Gesellschaftsform und Religion haben die Zigeuner Zűge ihrer ursprűnglichen Herkunft noch am meisten bewahrt. Wenn man die vielen Überlagerungen mit Bestandteilen durchwanderter Kulturen abzieht, bleiben einige recht charakteristische Eigenschaften übrig. Grundlage ihrer Gesellschaft ist die monogame Familie. Die Heiratsfolge ist matriloikal unter strenger Beachtung von Endgamie. Sie sind sehr kinderlieb und ihr Kinderreichtum ist sprichwörtlich. Nach der Familie ist der nächst größere Verband die Sippe, worüber als größte soziale Einheit der Stamm fungiert. Oberhaupt des Stammes ist der Zigeuner-König, dessen Wűrde in patrilinearer Deszendenz vererbt wird. Von der einst mutterrechtlichen Ordnung der Sinti lassen sich nur noch Spuren erkennen: dazu gehört neben der genannten Matriloikalitat die besondere Stellung des Mutterbruders, der fűr die Kinder eine Vertrauensperson darstellt und bei Heiratsabsichten zu Rate gezogen wird, sowie die Verehrung der Ahnen mütterlicherseits, die in Notlagen und beim Schwur angerufen werden. Außerdem genießt, neben dem „König“, *cra yi* und dem Sippenvater, *puro rom*, eine alte Frau, *puri dai*, hohes Ansehen im Sippenverband. Sie vertritt die Interessen der Frauen und wird mit der Ausübung und Weitergabe gewisser Künste, u. a. der Wahrsagerei betraut.

Innerhalb der Gesellschaft sorgen ein verzweigtes Tabusystem und ein eigenes Gerichtswesen für Stabilität, letzteres infolge Nichtanerkennung von den Wirtsvölkern vor diesen geheimgehalten. Die Meidungsvorschriften regeln das Verhalten des Einzelnen in der Gemeinschaft und das Verhältnis der Geschlechter zueinander. Speiseverbote (Katzen-, Hunde- und Pferdefleisch) gelten für ganze Stammesverbände; Umgang mit Schlachtern dieser Tiere ist nicht gestattet. Bestimmte Vorschriften betreffen alle Männer: sie gründen auf der Vorstellung von der magischen Unreinheit der Frauen und äußern sich darin, daß diese in der Gegenwart von Männern stets die Brüste bedeckt haben müssen, daß sie ihre Wäsche nur an Orten waschen und trocknen dürfen, zu denen Männer keinen Zutritt haben, daß sie während der Menstruation jede Berührung mit einem Manne vermeiden müssen. Das gleiche gilt während einer sechswöchigen Periode nach der Geburt eines Kindes. Die Geburt hat außerhalb des Wagens oder Zelttes stattzufinden, oftmals sogar außerhalb der Siedlung. Gegenstände, die eine Frau überschritten hat und die nicht ihr persönliches Eigentum sind, werden vernichtet oder verkauft. Berührung mit einer Hebamme ist zu vermeiden, so wie alle Gegenstände zu vernichten sind, die eine Wöchnerin benützt. Aus gleichen Gründen wird nach einer Geburt Geschirr zerschlagen.

Durch den Bruch einer Meidungsvorschrift wird der Sinti ehrlos, *praso*. Er wird von den Zusammenkünften ausgeschlossen und bis zu seiner Ehrlichkeitserklärung gemieden. Diese wird unter Vorsitz des Häuptlings oder Sippenältesten von der Männerversammlung durchgeführt. Nach eingehender Diskussion des Falles wird, beginnend mit dem Sippenältesten und dem Ehrlosen, von allen Anwesenden aus einem Glase getrunken und damit der Gemeinschaftsverband wieder hergestellt. Die gleiche Zeremonie wird benutzt, um im Gerichtswesen einen Freispruch rechtskräftig zu machen.

Als Strafe für kleine Vergehen wie Ehebruch, Betrug, Verleumdung und Diebstahl wird vorübergehender oder ständiger Ausschluß aus dem Stamm verhängt; Todesstrafe droht im Falle des Verrates. Dem dauernd Ausgeschlossenen steht allerdings ein Recht auf Begnadigung zu. Verbrechen wie Mord und Totschlag gelangen nicht vor die Männerversammlung, sondern verfallen automatisch der Blutrache. Aus Angst vor der Polizei tritt in jüngerer Zeit an die Stelle der Blutrache meist Schlägerei und Eigentumsbeschädigung. Ehebruch in flagranti kann vom betrogenen Ehepartner durch Messerschnitte von der Stirn über Nasenrücken zur Wange oder quer über die Wange gerächt werden.

Bei den religiösen Vorstellungen der Zigeuner ist es schwierig, zwischen vorgegebenen und tatsächlichen Elementen zu trennen. Eigentümlicherweise behaupten viele angebliche Kenner der Zigeuner, sie seien religionslos. Das trifft jedoch keineswegs zu; sie besitzen einen Glauben an ein Höchstes Wesen, *dewel* oder *debel*, das ihnen soviel wie Gott bedeutet.

Sie erweisen ihm Ehrfurcht und erwarten von ihm Schutz und Gnade. Daneben besitzen sie eine ausgeprägte Form der Ahnenverehrung. Grundlage dafür ist der Glaube an die dem Stammvater innewohnende Kraft, die durch die Ahnenreihe an die Lebenden weitergegeben wird. In Notlagen und beim Schwur werden die Ahnen angerufen; zwischen Familienangehörigen sind abfällige Bemerkungen über die Ahnen nicht üblich. Von der Ahnenverehrung zu trennen ist der Glaube an Totengeister, *mulo*. Diese treiben nachts ihr Unwesen, weswegen nächtliche Spaziergänge auch möglichst vermieden werden.

Seit ihrem Erscheinen sind die Zigeuner für Zauberer gehalten worden. Tatsächlich besitzen sie eine ausgeprägte Magie, eine schwarze wie eine weiße, und manches davon ist althergebrachtes Wissen um das Wirken der Naturkräfte. Die schwarze Magie verwendet Pflanzen, Tiere und Minerale. Die am häufigsten verwendeten Tiere sind: Kröte, Schlange, Wiesel und verschiedene Vögel wie Hahn, Pfau, Taube und Elster. Der weißen Magie, besonders in Liebesdingen, dient das Eichhörnchen und der Igel. Zauber- und Abwehrmittel sind Amulette, Talismane und Reliquien, die an Körper und Kleidung getragen werden. In den Bereich der weißen Magie gehört auch eine ausgedehnte Heilkunde.

Zahlreiche Gebräuche und Zeremonien begleiten den Lebenszyklus. Die Tatsache einer eingetretenen Schwangerschaft wird außer dem Gatten auch allen Frauen des Stammes mitgeteilt. Bekannt ist der Brauch, eine Schwangere mit Bildern physischer Schönheit zu umgeben. Vor der Niederkunft sollen alle Knoten an der Kleidung gelöst oder durchschnitten werden. Während der Niederkunft ist die Gebärende in der Regel allein, nur in schweren Fällen wird die *puri dai* hinzugezogen, die neben dem Amt der Hebamme auch die Entbindungsriten vollzieht. Nach der mehrwöchigen Periode der Unreinheit wäscht sich die Frau in einem Fluß und das Kind wird getauft. Die Taufe besteht in der Regel aus Berührung oder Benetzung mit Wasser, gelegentlich dem vollen Eintauchen, und einer Namensgebung.

Für die Pubertäts- und Verlobungszeit gibt es viele Liebeszauber. Die Hochzeit vollzieht sich in verschiedenen Formen: als gewaltsamer oder einverständlicher Brautraub, als Brautkauf oder im gegenseitigen Einvernehmen. Heiraten zwischen unterschiedlichen Gruppen, wie Kalderas und Manusch oder Gitanos geben Anlaß zu Komplikationen und führen zu besonderen Regelungen; unumstößliches Gesetz ist jedoch, daß eine Verbindung mit Nichtzigeunern zum Ausschluß aus dem Stamme führt. Die beiden alten Heiratsformen des Raubes und Kaufes gibt es nur noch in symbolischer Form. Der einverständliche Brautraub bzw. die Entführung findet sich noch bei den Sinti. Die heute üblichste Hochzeit geht unter langen Verhandlungen zwischen den Eltern bzw. Sippenangehörigen und anschließenden mehrtägigen Feierlichkeiten vor sich. Die Trauungszeremonie, vom örtlichen *puro rom* durchgeführt, enthält

in ihrem Kern, bei verschiedenartiger sonstiger Ausschmückung, den Austausch und Verzehr von Brot und Salz. Vielfach beobachtet und beschrieben sind die musikalischen und tänzerischen Darbietungen während des Hochzeitsfestes.

Tod und Begräbnis besitzen gleichermaßen feierlichen Schmuck. Es darf angenommen werden, daß es zumindest ursprünglich Brauch war, einen Sterbenden aus der unmittelbaren Heimstätte zu entfernen. Zugleich mit der Totenwache beginnt die Totenklage des ganzen Stammes. Der Tote wird gewaschen und frisch gekleidet. Nach drei Tagen wird er in einem Sarg bestattet. Die Bestattung kann in verschiedenen Formen erfolgen, meist mit christlichen oder mohammedanischen Grundzügen, in die zigeunerische Elemente eingeflochten sind. Es werden Grabbeigaben gemacht wie Geld, Bier oder Wein. Gelegentlich werden Löcher in den Sarg gebohrt. Nach dem Begräbnis trennt man sich von den Kleidern und der persönlichen Habe des Verstorbenen durch Fortwerfen, Verbrennen oder Verkaufen. Schließlich muß noch dafür gesorgt werden, daß der Tote nicht in Gestalt eines *mulo* wiederkehrt.

Die Gitanos und der Flamenco

Die Gitanos unterscheiden sich von den übrigen Zigeunern in vielerlei Hinsicht und beide Gruppen vertragen sich nur schlecht. Ihre Dialekte sind so verschieden, daß sie sich nicht verständigen können: die Gitanos sprechen eine Mundart des *romani*, die stark mit spanischen und maurischen Wörtern durchsetzt ist, das sog. *calo*. Auch in ihrem Aussehen haben Gitanos und Zigeuner nicht allzu große Ähnlichkeiten. Die Frage nach dem Ursprung der Gitanos scheint jedoch soweit geklärt, als sie Vertreter jener südlichen Gruppe der Nomaden sind, die am Ende des europäischen Mittelalters den Südraum des Mittelmeergebietes in westlicher Richtung durchwanderten. Außer in Ägypten werden in Äthiopien, im Sudan, in Mauretanien und fast im ganzen Nordafrika bis auf den heutigen Tag Zigeuner gefunden, doch hat sie bisher leider noch niemand erforscht.

Die Spanier haben die eingewanderten Nomaden von Anfang an Gitanos genannt, höchstwahrscheinlich in Entstellung des Wortes *Egiphtanos*. Unbekannt ist, zu welcher Zeit und auf welche Weise sie die Meerenge von Gibraltar überquerten. Die Gitanerias, die Kolonien der Gitanos, im Süden der Halbinsel scheinen früher vorhanden gewesen zu sein als die Gitanerias im Norden. Die Berge der Sierra Nevada müssen die ersten Stämme beherbergt haben, und die Gitanerias Andalusiens, Granada, Cádiz, Sevilla, sind von „altersher“ bezeugt.

Die Geschichte der Gitanos wiederholt das Schicksal der Zigeuner Europas in der bekannten Weise. 1499 wurden sie, als Leute ohne anerkannten Beruf, durch die Pragmatische Sanktion des Landes verwiesen.

Diese Pragmatische Sanktion war eigentlich gegen die Mauren und Juden gerichtet, traf aber die Gitanos mit der gleichen Härte. 1528 erneuerte ein Edikt den Ausweisungsbefehl und drohte den vagabundierenden Gitanos mit der Galeere. Dreißig Jahre später versuchte PHILIPP II., sie zur Niederlassung zu zwingen: aus dieser Zeit datieren die ersten städtischen Gitanerias, die abgeschlossene Ghettos waren. Ende des 16. Jh.s setzten dann die ersten Verfolgungen der noch nomadisierenden Gruppen ein.

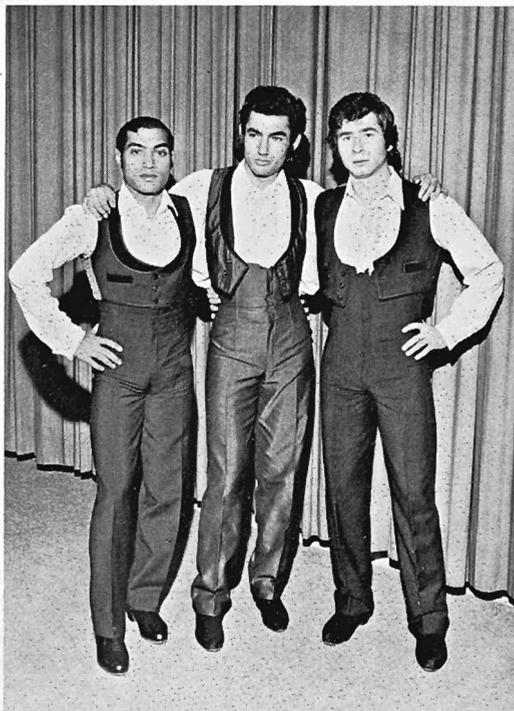


Abb. 1. Drei Flamencos: CARAESTACA,
FAIQUILLO, FAJARDO

Die Folge war ein Ausweichen der Zigeunertruppen in die Berge, ihr Zusammenschluß zu Räuber- und Schmugglerbanden. Das von PHILIPP IV. erlassene Edikt von 1633 traf mit den gesetzlosen auch die seßhaften *Roms* und trieb für die kommenden Jahrhunderte die Gesamtheit der Gitanos in die Illegalität. Sie wurden offiziell zu falschen Christen, Dieben, Hexen, Geistersehern, Giftmischern, Spionen und Verrätern erklärt, die man genau wie die „weit zahlreicheren, aber vielleicht

weniger gefährlichen Mauren“ auszutreiben entschlossen war. Selbst bis in die Kirchen durften sie bei der Flucht verfolgt werden.

Erst gegen Ende des 18. Jh.s versuchte KARL III. eine liberale Politik gegenüber den Gitanos. Er ernannte sie nach dem Vorbild MARIA THERESIAS zu „Neukastiliern“, untersagte ihnen zwar den Gebrauch ihrer Sprache und das Nomadisieren, brachte es dabei immerhin fertig, daß sich ein Großteil von ihnen niederließ und ihre traditionellen Gewerbe wieder aufnahm. In dieser Situation sind die Gitanos praktisch bis heute verblieben. Sie haben sich allmählich der spanischen, vor allem andalusischen Bevölkerung angepaßt und leben oft in einer recht harmonischen Symbiose mit dem örtlichen Volkstum zusammen.

Neben ihren herkömmlichen Gewerben, besonders als Schmiede, sind sie als Musikanten und *Torreros* zu Geltung gelangt. Unter ihren musikalischen Gebräuchen hat der Flamenco die weiteste Verbreitung und Bedeutung gefunden.

Die Geschichte des Flamenco ist erst seit dem Anfang des 19. Jh.s überschaubar. Die älteren Formen der spanischen Zigeunermusik sind uns, nicht zuletzt aus den bisher geschilderten Gründen, unbekannt geblieben. Es muß angenommen werden, daß die Gitanos bereits bei ihrer Ankunft in Spanien einen reichen Schatz musikalischer und poetischer Folklore besaßen, den sie sowohl in ihrer ursprünglichen Heimat als auch im Verlaufe ihrer jahrhundertelangen Wanderschaft erworben und geschaffen hatten. Über das Zustandekommen dieser Folklore läßt sich heute kaum etwas Verbindliches aussagen; es ist lediglich möglich, die zeitgenössische Zigeunermusik auf orientalische, westliche oder andere regionale Elemente zu untersuchen und festzustellen, was an ursprünglichem Musikgut oder Musizierverhalten erhalten geblieben sein kann und was im Laufe der Zeiten adaptiert und umgeschmolzen wurde. Was immer in diesem vielfältigen Prozeß von ihnen geschaffen worden ist: es ist die Musik der Gitanos und ihr eigenstes Kulturgut, und es geht nicht an, ihnen heute „wenig schöpferische“ dafür aber „hervorragend konservierende“ Eigenschaften zuzuschreiben, nur weil versäumt wurde, sich frühzeitig um ihre kulturellen Eigenleistungen zu kümmern.

Um 1830 trat die Flamenco-Kunst aus dem schützenden Bereich der Volkspoese in die Öffentlichkeit. In diesem Jahrzehnt wurden die ersten *Cantaores* außerhalb des intimen Rahmens der *juerga*, dem Sing- und Tanzfest unter Freunden, bekannt. Mittelpunkt dieses Kunststils ist Nieder-Andalusien, besonders die Umgebung der Städte Sevilla, Cádiz und Granada. Der andalusische Zigeuner singt und tanzt vor einer begeisterten Schar von *aficionados*, und diese Methode gleicht der maurischen *zambra*. Die *Zambra* entspricht dem nächtlichen Fest *sámira* der Mauren, bei dem in edlem Wettstreit Gesänge und Geschichten vorgetragen wurden.

Die einsetzende Popularität der Flamenco-Kunst führte zum Entstehen der *café cantantes*, die von etwa 1842 bis um 1900 blühten. In diesen Sing-Gasthäusern erfuhr der Flamenco seine größte Verbreitung. Er wurde zu einem geradezu nationalen Merkmal spanischer Musik erhoben, besonders als die europäischen Romantiker in den Zigeunern verwandte Seelen ihrer eigenen Ruhelosigkeit entdeckten. Die Begeisterung von Musikern wie MICHAEL IWANOWITSCH GLINKA (1854-47 in Spanien) und der Welterfolg von GEORGES BIZETS „Carmen“ (1875 uraufgeführt) taten ein Übriges, den romantischen Mythos vom Zigeuner zu popularisieren. Der beginnende spanische Nationalismus reagierte auf diese dilettantische Verzeichnung sehr heftig und brachte mit dem „antiflamenquismo del 98“ nicht nur die *Cafés cantantes*, sondern auch die in ihnen blühende Kunstform zum Erliegen, die sich infolge ihrer Volkstümlichkeit inzwischen bereits merklich verbreitert und auch verflacht hatte.

Flamenco in seiner ursprünglichen, asketischen Form wurde daraufhin nur noch in der unmittelbaren Umgebung der Gitanos, und damit ausschließlich im Süden Spaniens gepflegt. Überall sonst wurde „Flamenco“ zu einem Sammelbegriff für musikalischen und tänzerischen Kitsch à l'espagnol.

Es bedurfte einer regelrechten Renaissance, um der Flamenco-Kunst in Spanien und in der übrigen Welt wieder zum Ansehen zu verhelfen. Diese trat ein, als zu Beginn der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts MANUEL DE FALLA und sein Freundes- und Schülerkreis sich der andalusischen Folklore annahm, nicht zuletzt um in ihr Inspiration für das eigene Schaffen zu suchen; ähnliche Bewegungen der Rückanknüpfung an die eigene Volkskunst sind um diese Zeit aus zahlreichen europäischen Ländern bekannt (RIMSKI-KORSAKOW, MUSSORGI, SMETANA, BARTÓK, STRAWINSKI, KODÁLY). 1922 veranstalteten DE FALLA und FEDERICO GARCÍA LORCA in Granada auf dem Hügel der Alhambra den ersten „Concurso de Cante jondo“. Die Bewegung blieb für die nächsten Jahrzehnte zunächst auf einen eklektizistischen Liebhaberkreis beschränkt, nicht unähnlich dem Kreis der *Aficionados*, der wesentlich zum Gesang und Tanz des Flamenco gehört. Bis dann zu Beginn der fünfziger Jahre ernsthafte Versuche einsetzten, die mittlerweile auch durch Tourismus und soziale Umwandlungen gefährdete Kunst des Flamenco zu erhalten. Seither finden in mehreren Städten Andalusiens regelmäßig Concursos statt; außerdem sind einige Zentren zur wissenschaftlichen Erforschung und Sammlung von Flamenco-Gesängen und Tänzen entstanden: in Jerez de la Frontera die „Catedra de Flamencología“ (Leiter: JUAN DE LA PLATA), in Madrid das „Archivo del Cante Flamenco“ (Leitung: JOSÉ M. CABALLERO BONALD) und in Morón de la Frontera die „Society of Spanish Studies“ (Leiter: DONN E. POHREN).

Zur Kunst des Flamenco gehören drei bis vier verschiedene, jedoch völlig gleichwertige Bestandteile: eine schwermütig pathetische Poesie, ein

leidenschaftlicher melancholischer Gesang, ein komplizierter und erregender Tanz und ein inspiriertes rhapsodisches Gitarrenspiel. Jeder einzelne dieser Bestandteile kann bereits für sich „flamenco“ sein, jedoch erreicht der Flamenco seinen Höhepunkt im Zusammenwirken aller dieser Elemente in einer systematisch aufgebauten Katharsis.

Die Etymologie des Wortes *flamenco* ist umstritten. Es gibt eine Reihe philologischer Ableitungsversuche, die sich teils auf mozarabische, teils ägyptische, teils deutsche (!) Begriffe stützen. Danach soll es sowohl von „Flamen“ oder „flämisch“ (MATOS [17] S. 109), „fellah mengü“ (d.i. flüchtender Bauer bzw. Fellache) (INFANTE [12]), „fellah mangu“ (d.i. singender Landmann) (BARRIUSO [3] S. 59), als auch von den andalusischen Dialektwörtern „flamencia“ bzw. „flaman“ (span. *'llama'* = Flamme) herrühren. Dazu wäre zu sagen, daß Ableitungen aus der früheren Geschichte der Gitanos und Zigeuner unwahrscheinlich sind, da der Begriff „Flamenco“ vor dem Beginn des 19. Jh.s gar nicht nachgewiesen werden kann. Eine bessere Chance haben m.E. Versuche, das Wort als eine Onomatopöie oder Metapher zu erklären: soweit lediglich der Flamenco-Tanz gemeint ist, kann ein Vergleich der charakteristischen Beinarbeit (*zapateado*) mit dem eigenartig stelzbeinigen Hüpfen der Flamingos beim Laufen durchaus nicht von der Hand gewiesen werden (MARIN [16] S. 12); andererseits wäre der Vergleich mit einer Flamme (*flamencia*, *flaman*) als metaphorisches Bild für eine Erscheinung von großer Helligkeit, Auffälligkeit und Außergewöhnlichkeit ein gebräuchliches Verfahren. Auch WALTER STARKIE ([21] S. 76) weist darauf hin, daß man in der heutigen Umgangssprache alles Lebhaftes, Glänzende, Schlagfertige gerne *flamenco* nennt. Eine solche Etymologie hätte ein Analogon in der bekannten amerikanischen Bezeichnung „Jazz“ für eine gleichfalls auffallende und außergewöhnlich erregende Musikform. Wie im Falle des Jazz könnte der Begriff Flamenco eine Fremdbezeichnung sein, von Außenstehenden für eine erstmals bewußt wahrgenommene Erscheinung geprägt, an der vor allem das Außergewöhnliche reizte; die eigentlichen Schöpfer des Phänomens selbst hatten keinerlei Veranlassung, es als außergewöhnlich zu empfinden und besaßen daher sicherlich völlig andere Bezeichnungen dafür. Unterstützt würde eine solche Etymologie beispielsweise auch durch den Zeitpunkt des Auftauchens des Flamenco-Begriffes, der sich bekanntlich mit dem Erscheinen der Folklore der Gitanos in der spanischen Öffentlichkeit deckt.

Die autochthonen Bezeichnungen der Gitanos für ihre Folklore dürften wahrscheinlich in den Begriffen zu finden sein, mit denen sie die verschiedenen Formen der Flamenco-Poesie, des Flamenco-Gesangs und des Flamenco-Tanzes heute noch belegen. Sollte es tatsächlich schon vor dem 19. Jh. eine zusammenfassende Bezeichnung gegeben haben, könnte sie möglicherweise in dem Begriff *jondo* zu suchen sein.

Cante jondo, (= „tiefer“, d.h. feierlich getragener Gesang), wird heute auf den traditionellen andalusischen Stil angewandt. Die Zigeuner verstehen darunter ihr ureigenstes, traditionelles Lied „vom tragischen Sinn des Lebens“. Zahllose Coplas (Strophen) des Cante jondo drücken tiefes Mitgefühl mit den demütigen Duldern des Unrechts in der Welt aus. Solche Dulder werden gern als Helden verherrlicht, die ein ungerechtes Schicksal zerschmettert. Das Volk liebt Helden, die gegen eine herzlose



Abb. 2. Jueriga

Umwelt rebellieren, und empfindet ihr Heldenlied als den empörten Todesgesang geknechteter Menschheit (STARKIE [21] S. 76). Über den Cante jondo wird in Andalusien von jeher viel debattiert: Sevilla hält sich für den Ursprungsort des Jondo-Gesanges, weil seine Vorstadt Triana jenseits des Guadalquivir liegt, dessen Zambra seit der Maurenzeit hochberühmt ist. Granada hingegen wurde durch den Ruf, den die Zambra der Gitanos vom Sacro Monte erlangte, zur berühmtesten Stätte des Jondo-Tanzes (*Baile jondo*). Dennoch sind aus den drei klassischen Pflegestätten des Zigeunerliedes, Cádiz, San Fernando und Jerez de la Frontera die berühmtesten Meister der Afición hervorgegangen. Auch die Etymologie des Jondo-Begriffes ist nicht geklärt; hier werden zu allem Überfluß auch noch die synagogalen Gesänge der Sephardim für die Gesangstechnik und das Wort *yom tob* (guter Tag, Festtag) für die Begriffsbildung bemüht (STARKIE [21] S. 81). MANUEL DE FALLA [9] dürfte indes der Grundbedeutung dieses Begriffes sehr nahe gekommen sein, wenn er es als die mundartlich aspirierte Form von *hondo* = tief, tiefempfunden, erklärt.

Die Poesie und der Gesang der Gitanos werden heute in zwei verschiedene Klassen geteilt:

- a) Cante jondo (cante grande): tiefinnerlicher Gesang (großer Gesang);
- b) Cante flamenco (cante chico): lebhafter Gesang (kleiner Gesang).

Der Cante jondo ist ernst und feierlich, schwierig und kunstvoll geformt; der Cante flamenco ist leichter, rhythmischer, melodienreicher und weitgehend spontan. Dementsprechend unterschiedlich ist auch die Poesie für diese beiden Kategorien. Zu den Formen des Cante grande gehören vor allem Tonás, Martinetes, Siguiriyas, Canas und Polo mit ihren jeweiligen Verwandten, wie Carceleras, Deblas, Tarantas, Cartageneras, Playeras, Saetas und Serranas. Die wichtigsten Formen des Cante flamenco sind: Soleares (grande und corta), Bulerías, Alegrías, Tientos, Fandangillos und Tangos. Sie haben gleichfalls zahlreiche verwandte Nebenformen: Mirabrás, Peteneras, Alboreás, Granainas, Malaguenas, Zorongo und Zambra. Die meisten sind in poetischer Hinsicht eindeutig durch Silbenzahl ihrer Verszeilen und Reimformen charakterisiert. Die Tonás und ihre Varianten Martinetes, Carceleras und Deblas besitzen eine Copla mit vier achtsilbigen Verszeilen und einem Vokalreim auf der zweiten und vierten Zeile. Außerdem sind sie alle *Cantes a palo seco*, d. h. „mit trockenem Stab“, nämlich ohne Gitarrenbegleitung: bis vor etwa vierzig Jahren klopfte der Sänger seinen eigenen Rhythmus (*compas*) selbst mit einem Holzstab auf den Boden. Die Siguiriyas sind meist vierzeilig (es gibt auch einige dreizeilige) mit Verszeilen zu sieben, fünf, elf und fünf Silben sowie Vokalreim in der zweiten und vierten Zeile. Die Soleares (Einzahl = Soleá, die Gitanos nennen ihre Lieder und Tänze gewöhnlich in der Mehrzahl) sind einer der bedeutendsten Flamenco-Gesänge, sie werden oft als „madre del Cante“ bezeichnet. Sie entstanden etwa zu Beginn des vorigen Jh.s in Triana. Man kennt drei verschiedene Arten: die vierzeilige Soleá grande, die dreizeilige Soleá corta, aus der die Bulerías hervorgegangen sind, und die Soleariya, eine Soleá corta mit kurzer Anfangszeile. Viele Cantes grandes haben einen eigenen Endvers (*macho, remate*), der, wie die Stretta einer Opernarie, mit raschem Accelerando oder wechselndem Rhythmus (*cambio*) vorgetragen wird. Die Bulerías (*burlar* = scherzen, verspotten), heute der bevorzugte Gesang bei den Festlichkeiten der Gitanos, ist der Form nach eine Soleá corta und wahrscheinlich aus deren *remate* entstanden.

Neben den klassischen poetischen Formen des Cante jondo gibt es zahlreiche Cantes grandes und chicos, die aus Arbeitsliedern hervorgegangen sind bzw. heute noch als solche verstanden werden. Dazu gehören die Martinetes (*martillo* = Hammer), Schmiedelieder der Gitanos, die Tarantas, Bergarbeiter-Gesänge aus den Minen Südspaniens wie auch die Cartageneras und Mineras, die Serranas (*sierra* = Gebirge, *serrano* = Bergbewohner), Lieder der Schmuggler und Bandoleros. Andere Formen beziehen sich auf bestimmte Lebensumstände, wie die Carceleras, die

im Gefängnis (*cárcel*) gesungen wurden, auf religiöse Gebräuche oder Festlichkeiten, wie die Saetas (während der Karwochenprozessionen gesungen), die Playeras (Klagelieder bei Begräbnissen oder am Grabe), die Alboreás (Hochzeitslieder). Wieder andere Formen erweisen sich als Entlehnungen aus dem Dichtungs- und Liedschatz anderer Regionen Spaniens, wie die Fandangos (aus der Jota Nordspaniens abgeleitet), die Granáinas (Lieder aus Granada, Abkömmlinge der Fandangos, mit



Abb. 3. Tanguillos

starken Melismen), die Malaguenas (aus der Provinz Málaga) (LOHNES und REINHARD [15]).

Der Gesang des Cante jondo und Cante flamenco ist durch einige typische Merkmale charakterisiert. Bevorzugt wird entweder eine rauhe metallische oder nasale hohe Stimme mit einem harten Ansatz und abrupten Tonunterbrechungen. „Los gitanos muerden el cante“ — die Zigeuner beißen in das Lied hinein (STARKIE [21] S. 80). Völlig eigenartig für die Gitanos ist außerdem eine ganz bestimmte Ornamentik, die durch Portamenti und Appogiature gekennzeichnet ist. Grundlage dafür ist eine Tonalitätsempfindung, bei der außer den drei Hauptintervallen Quarte, Quinte und Oktave alle Ganz- und Halbtonschritte variabel sind, wodurch zahllose Zwischenhöhen ermöglicht werden. In der gleichen Weise besteht ein funktionales Stufenverhältnis ebenfalls nur zwischen Tonika, Subdominante und Dominante, jedoch durchaus nicht in dieser Reihenfolge und zudem mit zahllosen möglichen Zwischen-

stufen der Harmonik. Heftige Kopf- und Handbewegungen unterstreichen den Gesang besonders im Zustand schöpferischer Erregung, wenn der Sänger von der dämonischen Kraft des *duende* besessen ist. In seinem Gesamtcharakter ist der Cante jondo eine tragische und schmerzliche Lamentation; seine knappen Texte kreisen oft mit großartigen lyrischen Bildern um Liebesleid, Pein, Verzweiflung und Tod, und das Bild der Mutter (*la mare*) hat darin einen zentralen Platz.



Abb. 4. Tientos

Gegenüber dem tragischen Akzent des Cante grande wird der Cante flamenco oder chico von einer viel farbigeren rhythmischen Leichtigkeit bestimmt und hat einen witzigen, öfter noch ironischen Ton (JUNG [13]). Zu den berühmtesten Sängern des Cante jondo und Flamenco gehören: El Planeta (1785–1860), Diego el Fillo (1800–1860), Silverio (1825–1893), Tomas el Nitri (1830–1890), Enrique el Mellizo (1825–1903), Juan Brevia (1835–1915), Merced la Serneta (1837–1910), Juan Pelao (1845–1910), Diego el Marrurro (1850–1920), Antonio Chacon (1865–1929), Manuel Torres (1878–1933), Juan Talegas (1887), Aurelio Selle (1887), Pepe de la Matrona (1887), Jose Cepero (1888–1960), Pastora Pavon „La Nine de los Peines“ (1890–1970), Tomas Pavon (1893–1952), Manuel Vallejo (1900–1959), Pericon de Cadiz (1902), Antonio Mairena (1909), Manolo Caracol (1910). Unter den jüngsten Sängern ragen El Chocolate (1931), Fosforito (1931) und Jose Menese (1942) hervor.

Genau wie der Gesang der Gitanos wird auch der Tanz in zwei Kategorien eingeteilt: Baile jondo und Baile flamenco. Jondo-Tänze sind: Siguiriya, Soleá, Alegría, Polo und Zapateado; Flamenco-Tänze sind: Farruca, Bulerías, Tientos, Tangos und Zambra.

Der Tanz der Gitanos beruht in erster Linie auf der rhythmischen Arbeit der Füße. Seine eindrucksvollsten Schöpfungen sind feierlich gestampfte, rituelle Zeremonien, bei denen der Tänzer seine Umwelt vergißt und nur noch von der Kraft seines *duende* getragen wird. Neben der Fußarbeit (*taconeo*) sind wesentliche Bestandteile die ausdrucksvolle Tätigkeit der Arme (*brazada*) und ein leidenschaftlicher Gesichtsausdruck (*rostro*),



Abb. 5. Bulerías

die letzteren besonders bei den Tänzen der Frauen. Zum Flamenco-Tanz gehören außerdem bestimmte Anfeuerung- und Schmeichelrufe (*jaleos*, *piropos*) sowie ein höchst präzises, rhythmisch mehrschichtiges Händeklatschen (*palmas*) und Fingerschnalzen (*pitos*).

Berühmte Tänzer und Tänzerinnen des Flamenco sind: Lamparilla (1860–1883), Antonio el de Bilbao (1880–1945), Estampio (1880–1957), Vicente Escudero (1895), Los Pelaos, Antonio Gades (1938), La Macarrona (1860–1947), La Malena (1870–1953), Pastora Imperio (1890), Carmen Amaya (1913–1963), Lucero Tena (1936), Regla Ortega, La Chunga (1940), La Singla (1948). Zu den ganz wenigen jungen Jondo-Tänzern von heute gehört Miguel Caraestaca (1942).

Das Gitarrenspiel löste in der Zeit der Cafés cantantes die früher alleinige Begleitung des Zigeunergesangs- und -tanzes, das Händeklatschen und Stockschlagen (*báculo, toque*), ab. Seit dem Anfang des 19. Jh.s hatte sich die Flamenco-Gitarre als ein eigenes Element des Flamenco zu entwickeln begonnen. Als Solo- und Begleitinstrument trägt sie mit ihrer wunderbaren Tönung und ihrem großen melodischen Reichtum wesentlich zur Flamenco-Gestaltung bei. Mit einem Capotasto (*cejuela*) wird sie in besonders angenehm empfundene Tonhöhen gestimmt. Ihre Tätigkeit als Begleitinstrument wird in verschiedene Abschnitte gegliedert: sie beginnt mit einem improvisierten Vorspiel aus rhythmischen Akkordschlägen und raschen Läufen, dem *rasgueado*; darauf folgt die Einführung des Hauptthemas (*paseo*), in das der Sänger sich oft mit langgezogenen „ay-ay-ay“-Rufen einstimmt (*entrada, temple*); wenn der Sänger seine Coplas gesungen hat, erhält der Gitarrist (*tocaor*) Gelegenheit für seine *falsetas*, d. s. sehr lebhaft melodische und harmonische Variationen, bei denen er seine ganze Kunstfertigkeit ausschöpfen kann. Schließlich kann zum Abschluß noch ein letzter Teil (*tercio*) Sängers, Klatscher, Tänzer und Gitarristen zu einem hinreißenden Accelerando vereinen, bei dem der Endvers des Cante gestaltet wird.

Berühmte Flamenco-Gitarristen sind: Paco Lucena (1855–1930), Javier Molina (1868–1956), Ramon Montoya (1880–1949), Manolo de Huelva (1892), Perico el del Lunar (1894–1964), Roman el Granaino (1905), Nino Ricardo (1909), Pepe Martinez (1910), Sabicas (1913), Melchor de Marchena (1913), Manuel Cano (1926), Carlos Montoya.

Zur Entstehung des Films

Während eines Aufenthaltes der Künstlertruppe von La Singla in Deutschland, konnte ein Teil der Künstler für eine Vorführung im Studio des Instituts für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen gewonnen werden. Am 5. November 1969 fand daraufhin eine Zusammenkunft im Stile einer *juerga* statt, wobei die Aufnahmen zu diesem Film entstanden. Die Tänze wurden von den Künstlern in der hier beibehaltenen Reihenfolge zur Dokumentation vorgeschlagen. Zwischen den einzelnen Aufnahmen wurde nahezu ununterbrochen gesungen und getanzt, allerdings nicht in geordneter Weise, sondern entweder völlig individuell oder in kleineren Gruppen. Nach einer gewissen Zeit begann ein bestimmtes Thema die Oberhand zu gewinnen, und dieses war es dann auch, das die Künstler zur Aufnahme vorschlugen.

Der Film wurde mit drei Arriflex 16 M-Kameras aufgenommen, zur Tonaufzeichnung diente ein Klangfilm Magnetocord 16 mm und 1 AEG Magnetophon M 5. Als Filmmaterial wurde Eastman Double X/16 mm verwendet. Zur Ausleuchtung dienten 1 Mole-Richardson Flächenleuchte, 2 Color-Tran R 80, 1 Color-Tran R 60 und 2 Color-Tran NFL-Lampen.

Als Tänzer bzw. Tänzerinnen wirkten mit: Caraestaca, Faiquillo, Fajardo, Luisa Romero, Margarita García, Rosario „Charro“ Cortez; Sänger waren Orillo, El Lebrijano, El Camaron, El Tropicano; Gitarristen waren Pepin Salazar und Cepero.

CARAESTACA wurde 1942 in León, Nordspanien geboren. Trotz eines Gehörfehlers entwickelte er einen rhythmisch stark akzentuierten Tanzstil von großer Intensität und zählt heute zu den bedeutendsten jungen Jondo-Tänzern Spaniens. 1965–66 gehörte er zur Truppe von La Chunga, seit 1967 zu der von La Singla.

FAIQUILLO wurde 1945 in Córdoba geboren. Dort begann er in jungen Jahren seine Laufbahn als Tänzer. Er erweckte zuerst Aufsehen in der Truppe von La Chunga, später bei Manuela Vargas. Heute ist er vorwiegend in Madrid tätig, wo er als Solist in den Tablaos auftritt, die als Flamenco-Lokale an die Stelle der alten Cafés cantantes getreten sind. Er gilt als einer der besten Bulerías-Tänzer.

FAJARDO wurde 1945 in Granada geboren. Schon in frühester Jugend wurde er in den Künstlerkreis des berühmten Tablaos „La Zambra“ in Madrid aufgenommen. 1967 war er zu einem Gastspiel in New York, seit 1968 arbeitet er mit La Singla zusammen.

LUISA ROMERO wurde in Madrid geboren. Sie stammt aus einer Familie bekannter Flamenco-Sänger und ist in Madrid zunächst selbst als Sängerin bekannt geworden, ehe sie sich vorwiegend dem Baile flamenco zuwandte.

MARGARITA GARCÍA stammt gleichfalls aus Madrid und hat ihre Heimatstadt nur selten verlassen. Ihre frühzeitig begonnene Laufbahn als Tänzerin brachte ihr auch den Ruf einer guten *festera* ein, wie man jene Künstlerinnen nennt, die das Temperament ihrer Kollegen von Tragik und Dramatik auf Festesfreude umzustimmen wissen.

ROSARIO „CHARRO“ CORTEZ stammt aus Barcelona, wurde jedoch als Tänzerin in Madrid bekannt. Sie arbeitete zeitweilig im Tablaos „La Zambra“ und war mit dessen Künstlern auch schon zu einem Gastspiel in New York. Ihre besondere Vorliebe gilt den kleinen, aber brillanten Formen der Tientos.

ORILLO stammt aus El Puerto de Santa María in Andalusien. Mit seiner rauhen Zigeuner-Stimme und seiner reichen Kenntnis alter und neuer Gesänge ist er ein gesuchter *animador*, der das Geschehen zwischen düsterem Pathos und heller Lebensfreude in einem *cuadro* wesentlich zu bestimmen vermag.

EL LEBRIJANO stammt — wie sein Name sagt — aus Lebrija, einem kleinen Ort nahe Jerez de la Frontera, das in Andalusien durch seine Gesangstradition bekannt ist. Er will mit seinem Gesang die Tradition seiner Mutter fortsetzen, die unter dem Namen „La Perrata“ berühmt

war, weswegen er sich gelegentlich auch „El Perrato“ nennt. Als Saeta-Sänger bei der Karwochen-Prozession in Sevilla gewann er 1967 den ersten Preis beim Wettbewerb „Festival de Mairena“.

EL CAMARON aus San Fernando (Cádiz) hat seinen Spitznamen zum Künstlernamen gemacht, wie man es bei den Flamencos und Toreros häufig findet. *Camarón* (Krabbe) bezieht sich sowohl auf seine Statur wie auf seine für einen Sänger erstaunliche Jugend. Schon als Kind trat er in Andalusien künstlerisch hervor. Mit 17 Jahren kam er zur Truppe von Dolores Varga.

EL TROPICANO wurde 1949 in Asturien geboren. Seit 1968 ist er Begleiter von La Singla. Neben der traditionellen Gesangkunst pflegt er mit Vorliebe die ausgelassenen Rumbas der Gitanos.

PEPIN SALAZAR wurde 1940 in León geboren. Im jugendlichen Alter kam er als Gitarrist zu Pilar López. Seit einigen Jahren ist er ständiger Begleiter von La Singla und Antonio Gades.

CEPERO wurde in Andalusien geboren und lebt in Madrid. Er wird als ein besonders erfindungsreicher Rhythmiker geschätzt und bevorzugt neben dem Flamenco-Spiel, für das er ein Beispiel eines Nicht-Zigeuners darstellt, als Sologitarrist die modernen Rumbas gitanos.

Filmbeschreibung¹

»soleares«

Sänger: EL CAMARON; Tänzer: FAJARDO, MARGARITA GARCÍA.

Al infierno que tu te vayas	Zur Hölle, wohin du gehst,
Me tengo que ir contigo	Werde ich mit dir gehen;
Porque yendo en tu compañía	Trage ich doch in deiner Begleitung
Llevo la gloria conmigo.	Alle Seligkeit mit mir.

De Tarlatana un vestido	Dem Jesuskind des heiligen Antonius
Al niño de San Antonio	Habe ich aus Tarlatan
Yo se lo tengo ofrecido.	Ein neues Gewand geopfert.

Al cielo no miro yo,	Zum Himmel schau ich nicht auf,
Que yo miro en tus ojos,	Vielmehr seh ich in deine Augen,
Que son del mismo color.	Denn die sind von der gleichen Farbe.

»alegrías«

Sänger: EL TROPICANO; Tänzerin: LUISA ROMERO.

Comparaita te tengo	Verglichen habe ich dich
Como a un torito de casta,	Mit einem jungen Rassestier,

¹ Die *Kursiv*-Überschriften entsprechen den Zwischentiteln im Film.

Que cuando se ve herido
Suele buscar la venganza.

Maestranza de Sevilla¹
La del amarillo albero,
La que huele a manzanilla
Y a capote de torero.

Cuando te vengas conmigo
A donde te voy a llevar,
A darte una vueltecita
Por la Muralla Real².

No sé lo que le dió
A la hierbabuena, madre,
Que era verde
Y se secó.

Der, wenn er einmal verwundet ist,
Immer auf Rache sinnt.

Die Maestranza von Sevilla
Mit ihrem gelben Sand,
Die duftet nach Kamille
Und dem Umhang der Toreros.

Wenn du mit mir kommst,
Wohin ich dich führen will,
Dann laß uns spazieren gehen
Auf der Königsmauer.

Ich weiß nicht, Mutter,
Was sie der Minze gab.
Zuerst war sie grün
Und nun ist sie vertrocknet³.

»tanguillos«

Sänger: ORILLO; Tänzer: CARAESTACA.

El Faro de Chipiona
Lo van a poner mas alto,
Pa que alumbre a los vapores
Y no se pierdan los barcos.

Pasó un encajero,
Mamaita, yo me voy con él,
Que tiene mucho salero.

Si yo supiera de cierto
Que tu a mi no me querías,
Yo me tiraría a un desierto,
Como Santa Rosalía.

Veo por tu culpa
Lo que tú ir pasando,
Que ma pasa mí lo sudore de la
Cuando te veo venir. [muerte]

Te voy a meter en un convento
Que tengan rejas de bronce,
Pa que tu no pases fatigas
Y de mi cuerpo goces.

Den Leuchtturm von Chipiona,
Sie werden ihn höher bauen,
Damit er den Dampfern leuchte
Und die Boote sich nicht verirren.

Es ging ein Klöppler vorüber,
Mutter, ich möchte mit ihm gehen,
Denn er hat soviel Anmut.

Wenn ich mit Gewißheit wüßte,
Daß du mich gar nicht liebst,
Würde ich in eine Wüste ziehen,
Wie die heilige Rosalie.

Ich sehe, es ist deine Schuld,
Wie du vorübergehst,
Daß mir der Todesschweiß ausbricht,
Wenn ich dich kommen sehe.

Ich werde dich in ein Kloster stecken,
Das bronzene Gitter hat,
Damit dir kein Leid geschehe
Und du dich meiner Liebe erfreust.

¹ Die Stierkampf-Arena von Sevilla.

² Die Königsmauer schirmt Cádiz vom Meer ab und man kann viele Kilometer auf ihr spazierengehen.

³ Diese Copla wird meist als Soleá gesungen (1—3 Anm. d. Übers.).

»tientos«

Sänger: EL LEBRIJANO; Tänzerin: ROSARIO „CHARRO“ CORTEZ.

Si me desprecias por pobre,	Wenn du mich verschmähst wegen meiner Armut,
Si por pobre me desprecias,	Wegen meiner Armut mich verschmähst,
Corre y dile a tu madre,	So lauf und sag deiner Mutter,
Que se eche un nudo en la lengua,	Daß sie sich einen Knoten in die Zunge binde,
Que oro es lo que oro vale.	Denn Gold ist das, was Gold wert ist!
Te vistes de colorado	Du kleidest dich in prächtigen Farben
Y yo me visto de negro	Und ich kleide mich in Schwarz,
Pensando que me has dejado.	Weil ich daran denke, daß du mich verlassen hast.
Si con el mirar te ofendo,	Wenn mein Blick dich beleidigt,
Me lo mandas a decir.	Mußt du es mich wissen lassen.
Yo me soltaré los ojos,	Ich werde mir dann die Augen aus-
Por no darte que sufrir.	Um dir nicht weh zu tun. [reißen],
Yo no sé porqué	Ich weiß nicht warum
Ésta gitana me vuelve la cara	Diese Zigeunerin den Kopf abwendet,
Cuando me ve.	Wenn sie mich sieht.

»bulerias«

Sänger: EL LEBRIJANO, EL CAMARON, EL TROPICANO, ORILLO; Tänzer:
FAIQUILLO.

Voy a pasar fatigas dobles	Doppeltes Leid werde ich ertragen.
Pero va llegar el momento	Aber es wird der Augenblick kommen
Que mi gusto se logre.	Wo meine Liebe sich erfüllt.
No me vengas con puntillo,	Komm du mir nicht mit
	Empfindlichkeit,
Que tu madre a ti te compra	Denn deine Mutter kauft dir ja
Las cosas en el baratillo.	Die Sachen auf dem Trödelmarkt!
La hostia y el copón	Bei Hostie und Kelch,
Por Dios y por su Santa Madre,	Bei Gott und seiner heiligen Mutter,
Lo que pasa entre nosotros	Das, was zwischen uns geschieht,
Tu no se lo cuentas a nadie.	Darfst du niemandem erzählen.
El que jura por su madre	Wer bei seiner Mutter schwört
Y no cumple juramento,	Und seinen Schwur nicht hält,
Merece un castigo grande.	Der verdient eine große Strafe.

Esta noche voy a ver
La voluntad que me tienes.
Si no vienes conmigo es señal

Que no me quieres.

Pasa y lo veras
Estas malas lenguas
Las tenían que cortar.

Ay que les den
A todos los cuñales
Por el tupé . . .

Yo me voy
Con mi madre, Manuela.

Heute nacht werde ich sehen,
Welche Zuneigung du zu mir hast,
Denn wenn du nicht kommen wirst,
bedeutet es,
Daß du mich nicht liebst.

Komm und du wirst sehen,
Daß man diese Lästerzungen
Abschneiden muß.

... ? ...

Ich gehe
Mit meiner Mutter, Manuela.

Übersetzung: CHRISTOF JUNG.

Literatur

- [1] AMAYA, J.: Gitanos y Cante jondo. Barcelona o. J.
- [2] ARNOLD, H.: Die Zigeuner. Freiburg-Olten 1965.
- [3] BARRIUSO, G.: La musica hispano-musulmana en Marruecos. Larache 1941.
- [4] BONALD, J. M. CABALLERO: El Baile andaluz. Barcelona 1957.
- [5] BORROW, G.: The Zingali. London 1841.
- [6] CALDERÓN, S. E.: Escénas Andaluzas. Madrid 1883.
- [7] CLÉBERT, J.-P.: Das Volk der Zigeuner. Wien 1964.
- [8] DOSTAL, W.: Zigeunerleben und Gegenwart. In: W. STARKIE, Auf Zigeunerspuen. München 1957.
- [9] FALLA, M. DE: El Canto Jondo — Cante primitivo Andaluz. Granada 1933.
- [10] GARCÍA LORCA, F.: Teoría y juego del duende. Gesamtausgabe Bd. 7, Buenos Aires 1942.
- [11] GARCÍA LORCA, F.: Theorie und Spiel des Dämons. Düsseldorf 1954.
- [12] INFANTE PÉREZ, B.: La copla, Bosquego de un estudio folklorico (o.n.A.).
- [13] JUNG, CHR.: Memento Flamenco. München 1968.
- [14] LAFUENTE, R.: Los Gitanos, el Flamenco y los Flamencos. Barcelona 1955.
- [15] LOHNES, M., und M. REINHARD: Flamenco-Texte. Edition Seidenberg, o. J.
- [16] MARÍN, I. R.: El alma de Andalucía. Madrid 1929.
- [17] MATOS, G.: Cante flamenco, Algunas de sus presuntas origines. Anuario musical 1950 (Barcelona), 109ff.
- [18] MOLINA, R., und A. MAIRENA: Mundo y Formas del Cante flamenco. Madrid 1963.
- [19] PLATA, J. DE LA: Flamencos de Jerez. Jerez de la Frontera 1961.

- [20] POHREN, D. E.: The Art of Flamenco. Society of Spanish Studies.
Morón de la Frontera 1967.
[21] STARKIE, W.: Auf Zigeunerspuren. München 1957.
[22] VOGELSANG, F.: Flamenco-Verse. Zürich 1964.

Abbildungen: Institut für den Wissenschaftlichen Film.

Angaben zum Film

Das Filmdokument wurde 1971 zur Auswertung in Forschung und Hochschulunterricht veröffentlicht. Tonfilm, 16 mm, schwarzweiß, 222 m, 20 ½ min (Vorführgeschw. 24 B/s).

Die Aufnahmen entstanden im Jahre 1969 im Studio des Instituts für den Wissenschaftlichen Film. Veröffentlichung aus dem Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, Dr. A. M. DAUER, H. WITTMANN, K. PHILIPP, K. FINGER, R. DRÖSCHER.

Inhalt des Films

Eine Gruppe spanischer Zigeuner führt fünf verschiedene Formen des Flamenco gitano vor: Soleares, Alegrías, Tanguillos, Tientos, Bulerías. Gesang und Tanz werden von zwei Gitarren und Händeklatschen begleitet.

Summary of the Film

A group of Spanish gypsies demonstrates five different forms of the Flamenco gitano: Soleares, Alegrías, Tanguillos, Tientos, Bulerías. The dancing and singing is accompanied by two guitars and hand-clapping.

Résumé du Film

Un groupe de gitans espagnols exécute cinq différentes formes du flamenco gitan: les soleares, les alegrías, les tanguillos, les tientos et les bulerías. Les chants et les danses sont accompagnés par deux guitares et le battement rythmé des mains.