

Heide Marie Herstad



# Kunst als Leben - Leben als Kunst

Studienarbeit

**Herstad, Heide Marie: Kunst als Leben - Leben als Kunst, Hamburg,  
Bachelor + Master Publishing 2016**

Originaltitel der Arbeit: Kunst als Leben · Leben als Kunst

PDF-eBook-ISBN: 978-3-95993-540-1

Druck/Herstellung: Bachelor + Master Publishing, Hamburg, 2016

Zugl. Norwegian University of Science and Technology, Trondheim, Norwegen,  
Studienarbeit, 2006

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

---

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und die Diplomica Verlag GmbH, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Alle Rechte vorbehalten

© Bachelor + Master Publishing, Imprint der Diplomica Verlag GmbH

Hermannstal 119k, 22119 Hamburg

<http://www.bachelor-master-publishing.de>, Hamburg 2016

Printed in Germany

# Leben als Kunst

—

# Kunst als Leben

## Vorwort

Das Studium der Tanzwissenschaft war eine Kooperation zwischen der Universitäten von Kopenhagen in Dänemark, der Universität von Stockholm in Schweden und der NTNU, der Technisch-Naturwissenschaftlichen Universität in Trondheim, Norwegen. Der Studienverlauf war gleichmäßig auf alle drei Universitäten verteilt war. Die Teilnahme an zwei Semestern mit einem abschließenden schriftlichen Examen obligatorisch war an allen drei Universitäten. Erst dann konnte eine schriftliche „Mastergradsoppgave“ zum skandinavischen Mastergradstudium in Tanzwissenschaft eingereicht werden.

Der Schwerpunkt des Studiums lag an der Technisch-Naturwissenschaftlichen Universität in Trondheim ein Semester lang auf dem Studium von ethnischen Tänzen. Ein Semester war ausschliesslich der ästhetischen Philosophie gewidmet. Dieses Studium wurde mit einem schriftlichen Examen in Philosophie und einer schriftlichen Semesteraufgabe abgeschlossen.

An der Universität in Kopenhagen lag der Schwerpunkt vom Studium der Tanzwissenschaft auf der Anthropologie von Tanz, auf Szenentanz und auf einer theoretischen Betrachtung von Tanzwissenschaft als einer historischen Wissenschaft. Damit wurde die Vermittlung von Geschichte allgemein diskutiert.

An der Universität in Stockholm wurde Tanz in einen grösseren Zusammenhang gesetzt. Allein die Bewegung von Händen, die Bewegung eines Armes oder die rhythmische Bewegung von Baukrähen kann schon als Tanz aufgefasst werden. Andererseits wurde auf Tanz zur Vermittlung einer ethnischen Identität von Einwanderergruppen fokussiert.

Um eine Idee dieses wissenschaftlichen Curriculums zu geben, habe ich zwei schriftliche Arbeiten, die als Semesterabschlüsse beurteilt wurden, beigefügt. Das eine ist die schriftliche Examensarbeit an der Philosophischen Fakultät der Technisch-Naturwissenschaftlichen Universität in Trondheim. Die andere ist die schriftliche Examensarbeit an der Fakultät von Tanz- und Theaterwissenschaft der Universität Stockholm. Die abschliessende „Mastergradsaufgabe“ wurde von der Universität Kopenhagen evaluiert und zensuriert.

Zentral in allen meinen wissenschaftlichen Arbeiten steht die Kunst als ein Prozess. Das ist die Kunst als ein Geworden-Sein und als ein ständiges Werden im Sinne von Heidegger. Der Mensch steht in der Konfrontation mit Kunst in einem Schnittpunkt. In diesem Schnittpunkt treffen sich das Kunstwerk in seinem phänomenologischen Sein als ein Prozess des zum Kunstwerk-Werdens und der Mensch in und mit der Rezeption in einem Prozess des Menschwerdens.

# Erster Teil

NTNU – Nordisk mastergradsstudium i dansevitenskap (No-MA-ds) DANS3010

Mastergradsoppgave NTNU Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Historisk-filosofisk fakultet, Musikkvitenskapelig institutt, dansevitenskap

## Leben als Kunst – Kunst als Leben

### Inhaltsverzeichnis

Identifikation mit der Kunst: Variationen über ein Thema

Der Forschungsgegenstand

Die Methode

Die Hypothese

Das Problem

Zusammenfassung

Die Wiedererkennung als Identifikation des Künstlers mit „seiner“ Kunst

Die ethnische Identität

Der Flamenco als ethnisch „reine“ Kunst

Der Flamenco als „hybride“ Kunst

Der Flamenco als ethnische Kunst auf der Szene

Der Flamenco im Kontext der Aufführung

Zusammenfassung

Verschiedene Formen der Wiedererkennung im Rezeptionsprozess

„Grosse“ Kunst: Das „Espace Francois Mitterrand“

„Kleine“ Kunst: Das „Café cantante“, die Bodega, das Abschlussfestessen in der Halle von Nahuque

„Keine“ Kunst: Die Diskotheken

„Nuevo“ Flamenco und Flamenco Rock, Pop und Rap

„Grosse“ Kunst, „kleine“ Kunst und „keine“ Kunst

Kunst als festliche Begehung und Volksfest

Zusammenfassung

Die Transzendenz in der Musik und im Tanz

Der Flamencotanzunterricht

Die Ewigkeit im Augenblick

Zusammenfassung

Abschliessende Betrachtungen

Literaturverzeichnis.

Programmhefte, Briefe, Internett und eigene Notizen

Filme und Video.

# Identifikation mit der Kunst: Variationen über ein Thema

Im Flamenco entdeckte ich eine neue Welt, die sich mir nur langsam erschloss. Um diesen Prozess vom Erkennen einer Kunst zu erfassen, beschreibe ich die verschiedenen Begegnungen mit der Kunst auf einem Flamencofestival in Mont de Marsan in Südfrankreich.

Im ersten Kapitel beschreibe ich den Forschungsgegenstand, die Forschungsmethode, meine Hypothese und die Problemstellung. Als Forschungsmethode wählte ich die Rolle des teilnehmenden Beobachters. Von dieser Annäherung an den Forschungsgegenstand über die teilnehmende Beobachtung sowohl als Identifikation mit dem Forschungsgegenstand als auch als reflexive Distanzierung hiervon formuliere ich die Fragestellung: Welche Bedeutung hat die Kunst des Flamencos für die ausübenden Künstler einerseits? Welche Bedeutung hat die Begegnung mit der Kunst des Flamencos für die Zuschauer andererseits? Von dieser Ausgangsposition versuche ich das grundlegende Problem zu erfassen: Welche Bedeutung hat die Begegnung mit Kunst für den Menschen allgemein? Hierauf bezieht sich die Hypothese: Welche Wirkung kann ich theoretisch von einem Kunstwerk erwarten? Dieses Beziehungsnetzwerk, das sich zwischen einem Kunstwerk, den ausübenden Künstlern und dem rezipierenden Menschen ergibt, bezeichne ich als Wiedererkennung. In der Wiedererkennung gehe ich von Aristoteles Definition der Wiedererkennung in der Tragödie aus. Wiedererkennung definiere ich als die Identifikation des Menschen mit der Kunst in dem gelebten Augenblick der Begegnung.

Im zweiten Kapitel behandle ich zuerst die Wiedererkennung der ausübenden Künstler mit ihrer Kunst. Die Flamencokünstler kommen zu fünfundsiebzig Prozent aus dem Milieu der andalusischen Zigeuner. (Vgl. Thedes, 2000: 242) Ihrem Selbstverständnis nach gehört der Flamenco zur Erbschaft der Andalusischen Zigeuner. Diese Erbschaft gibt ihnen das Recht, die Ausübung und Traditionsvermittlung des Flamencos zu kontrollieren. Was Bakka in bezug auf den norwegischen Volkstanz sagt, gilt in Andalusien für den Flamenco: „*In Norway local people throughout the country look at the regional dances as a heritage that they want to control. They want to define what are authentic versions and they want to have the privilege of teaching their dances. They consider themselves the most competent,*“ (Bakka, 2003: 68) Eine weitere Fragestellung ist, in welcher Form und in welchem Kontext der Flamenco als ethnisches Produkt auf dem Flamencofestival in Mont de Marsan präsentiert wird?

Im dritten Kapitel diskutiere ich Kunst im Rahmen der abendländischen Ideologien. In der Welt des Flamencos werde ich mit verschiedenen Ideologien gleichzeitig konfrontiert. Erstens konstituiert die ethnische Identifikation der andalusischen Zigeuner mit dem Flamenco ein eigenes ideologisches System von Welterfahrung und Welterfassen. Zweitens wird der Flamenco als ethnische Kunst im Rahmen eines Kunstbetriebes präsentiert, der sich historisch im ideologischen Kontext der abendländischen Gesellschaft entwickelte und der im Sinne des bürgerlich kapitalistischen Systems realisiert wurde. Als ethnisches Produkt in den Kontext einer bürgerlich kapitalistischen Ideologie platziert, wird der Flamenco innerhalb eines globalen Marktsystems verkauft. Hier existiert Kunst nach Baltiz in erster Linie in ihrer sozialen Funktion damit, dass sie den Bedingungen der Akkumulation, Reproduktion, Distribution und des Verkaufs unterworfen ist. (Vgl. Baltiz, 2005: 148f.) In diesem Rahmen ist der Flamenco eine lokale Kultur, produziert und verteilt in Anpassung an eine globale Marktsituation, die sich an eine weltweite Zuhörerschaft wendet mit dem Anspruch, nur im lokalen Kreis verständlich zu

sein. Diese drei ideologischen Systeme lassen sich nicht immer in Übereinstimmung miteinander bringen. Wie wirken sich diese Diskrepanzen auf die Ausformung und Darstellung der Kunst aus? Was sehen wir auf der Szene? Wie und als was wird dieses ethnische Produkt rezipiert?

Das auffallendste Merkmal in der Präsentation der abendländischen Kunst ist die hierarchische Einteilung in „große“, „kleine“ und „keine“ Kunst. Dieses System der Hierarchisierung der Kunst im Rahmen der Ideologie lässt keine Aufschlüsse über die Qualität des Kunstproduktes zu. Die Größe der Kunst korrespondiert in der abendländischen Ideologie mit der Größe und Pracht der Repräsentation. Die Größe im Flamenco definiert sich von der Qualität der musikalischen Struktur und dem individuellen Ausdrucksvermögen des Sängers, Tänzers oder Gitaristen. (Vgl. Pohren, 1990; Leblon, 1990; Lefranc, 1998; Torres Cortes, 2002) Die Größe der Kunst wird auf dem internationalen Kunstmarkt an der Größe der Verkaufsziffern des präsentierten Produktes gemessen. Strukturelle Qualität und individuelles Ausdrucksvermögen der Künstler können zu internationalen Kassenschlagern werden, sind aber nicht immer ausschlaggebend für den Erfolg. Die Marktsituation und die Verbrauchergewohnheiten folgen eigenen Gesetzen. Was Kunst ist, was nicht, wird vom finanziellen Gewinn her definiert.

Dieses Netzwerk von ideologischen Relationen bestimmt unterschwellig sowohl die Präsentation der Kunst als auch ihre Rezeption. Womit kann sich der Zuschauer identifizieren? Was kann er in einer ihm fremden Kunst wiedererkennen, die ihm nur im Rahmen von Ideologien verpackt zugänglich ist? Wie weit ist der Mensch im Rahmen von Ideologien prädestiniert und fremdbestimmt?

Das ist aber nur die eine Seite des Problems der Determination des Menschen, denn hieran heftet sich das zweite Problem: Wie weit sind wir durch unsere physische, emotionale und intellektuelle Beschaffenheit, durch Gewohnheit und Ausbildung in unseren Rezeptionsformen determiniert? (Vgl. Jourdain, 1998) Die Theorien der Musikforschung scheinen die physiologische Bedingtheit des Menschen zu bestätigen. Wir sind nicht nur durch die Ideologien in ein System gezwängt, wir sind auch durch unsere angeborenen Strukturierungsprinzipien auf gewisse Rezeptionsmuster festgelegt. Nach Jourdain ist eine Entwicklung des Menschen über diese angeborenen Strukturierungsprinzipien, die durch Gewohnheit und Ausbildung gefügt und festgelegt werden, schwierig, wenn nicht gar unmöglich. Damit wäre auch eine Entwicklung des Menschen über sich selbst hinaus in Frage gestellt.

Wenn ich diese Forschungsergebnisse der Musikwissenschaft auf die Entwicklungsmöglichkeiten des Menschen allgemein beziehen würde, wäre dies eine katastrophale Prophezeiung für die Menschheit. Dem steht gegenüber, dass sich im Zusammenspiel von musikalischen mit visuellen Strukturierungsprinzipien neue Möglichkeiten eröffnen. Hier zeigt sich die Bedeutung des Tanzes. Eine andere Möglichkeit eines Über-Sich-Selbst-Hinaus des Menschen ergibt sich in der Transzendenz. Mit diesem Problem der Transzendenz in der Kunst, speziell aber der Transzendenz im Tanz schließe ich diese Abhandlung ab.

## Der Forschungsgegenstand

Welche Beziehungen entstehen und bestehen zwischen Kunst, Künstler, Publikum und Umgebung während einer Tanzvorstellung oder während eines Konzertes? Wie lässt sich dieser kognitive Prozess erfassen? Ich versuchte, in diese Situation hineinzugehen. Ich nehme als Zuschauer unter den gleichen Bedingungen wie alle anderen Zuschauer an den Vorstellungen

teil. Dabei beobachte ich mich selbst, die anderen und mich selbst in Relation zu den anderen. Ich reflektiere auf die Beziehung, die sich erstens zwischen der Kunst und dem Künstler etabliert. Zweitens beachte ich die Beziehung zwischen Kunst und Kontext. Drittens reflektiere ich über die Beziehung zwischen der Kunst und dem Publikum einerseits und dem Publikum und dem Kontext andererseits. Viertens interessiert mich die Relation zwischen den Künstlern auf der Szene und dem Publikum.

Der Ort der Untersuchung war ein Flamencofestival in Mont de Marsan in Südfrankreich. Das Festival dauerte von Sonntag, dem 3. Juli bis Samstag, dem 9. Juli 2005. Das Flamencofestival in Mont de Marsan ist eine Kombination von Vorstellungen in verschiedenen Umgebungen. Hier werden Tanz-, Gitarre- und Rhythmikkursen abgehalten. Die Besucher können Diskussionsrunden beiwohnen. Vorstellungen, Kurse und Diskussionen werden im Kreise vom gesellschaftlichen Beisammensein abgehalten. Sie werden mit Gesellschaftstanzveranstaltungen begleitet.

Die Tanzkurse fingen am Sonntagmorgen, dem 3. Juli an, die Flamencovorstellungen am Montag, dem 4. Juli, das Abschlussfest war am Samstag, dem 9. Juli 2005 in der Halle im Park von Nahuque.

Ich war bereits 2004 auf dem Flamencofestival in Mont de Marsan. Das Programm war nicht dasselbe. Auch traf ich andere Menschen, ein anderes Publikum und andere Lehrer. Da, wo sich signifikante Unterschiede zwischen dem Flamencofestival von 2004 zu 2005 ergeben, werde ich extra darauf hinweisen. Vom 1. bis zum 23. März 2005 war ich in Sevilla, um Material einzusammeln für diese Arbeit. Auf den Tanzkursen, die ich hier besuchte, traf ich einige der Tanz- und Rhythmik-Lehrer, die auch auf dem Flamencofestival in Mont de Marsan 2005 unterrichteten. Wo dies von Bedeutung ist für mein Verständnis des Tanzunterrichts, werde ich wieder darauf zurückkommen.

Das erste Flamencofestival wurde 1957 in Utrera gestiftet: „*el potaje Gitano de Utrera*“ (García Reyes, 2004: 7). 1961 folgte das Flamencofestival in Arcos de la Frontera, 1962 in Alcor und Écija, 1963 in Morón de la Frontera, 1966 in Lebrija, 1967 in Marchena. (Vgl. García Reyes, 2004: 7) Das waren Vorstellungen unter offenem Himmel mit hohen Qualitätsansprüchen an die künstlerische Ausführung. Heute gibt es Flamencofestivals in den spanischen Provinzen von Almeria, Cordoba, Granada, Huelva, Jaen, Malaga und Sevilla. (Vgl. López Ruis, 1994: 21) Mont de Marsan liegt demgegenüber in Südfrankreich, zwischen den Pyrenäen und Bordeaux. Es ist die Hauptstadt von „Les Landes“. Mont de Marsan hat ungefähr 30.000 Einwohnern. (Vgl. Roux, E-Mail: 28.10.05) 1989 wurde hier das erste Flamencofestival gestiftet: „Arte Flamenco“, die Kunst des Flamencos. 1995 kam ich zum ersten Male zum Flamencofestival nach Mont de Marsan. Als ich mich 2004 dazu entschloss, über den Flamenco zu schreiben, kam auch meine Faszination von dem Flamencofestival in Mont de Marsan wieder. Warum aber sollte ich über ein Flamencofestival in Südfrankreich schreiben, warum nicht über die Biennale in Sevilla oder von einem Flamencofestival in Malaga, Granada oder einem anderen Ort in Andalusien? Was mich in Mont de Marsan fesselte, war das Milieu. Meiner Schätzung nach waren 80 Prozent der Zuschauer aus der näheren Umgebung. Ich sprach mit Leuten aus Bordeaux, Biarritz, Montpellier, Toulouse und Marseille. Ungefähr 15 Prozent waren Spanier oder von spanischer Herkunft. Ausländer waren die Ausnahme. Alle, mit denen ich sprach, waren auf die eine oder andere Art und Weise vom Flamenco fasziniert.

Kann ich hieraus die Schlussfolgerung ziehen, die Franzosen von Südfrankreich haben eine besondere Beziehung zum Flamenco? Haben die Franzosen von Südfrankreich besondere Flamenco-Traditionen? Solche Ansichten werden oft geäußert. Der wissenschaftliche Nachweis ist schwieriger. Hierauf irgendwelche Thesen aufzubauen, ist nicht haltbar. Wesentlich

interessanter ist für mich das „Insider“ Milieu, das ich auf dem Flamencofestival beobachtete. Denn die Zuschauer schienen sich von der Nationalität, von den sozialen Gruppen her und dem Interesse und kulturellen Verständnis nach aus relativ homogenen Gruppen zusammenzusetzen. (Eigene Notizen, 03. 07. – 09. 07. 2005)

In Mont de Marsan kann ich zehn verschiedene Orte der Begegnung mit dem Flamenco identifizieren: Erstens gibt es das „Espace Francois Mitterrand“ ist ein Multimediagroßraum mit 2500 Plätzen. Er wurde 1993 gebaut. (Vgl. Roux, 30.08.05) Zweitens gibt es das „Café cantante“. Da ist ein Zelt mit 500 Plätzen. (Vgl. Roux, 30.08.05) Hier wird während der Vorstellungen und in den Pausen gegessen und getrunken. Drittens gibt es die „Bodega“. Das ist ein Zelt auf dem Platz vor dem Rathaus mit 800 Plätzen. (Vgl. Roux, 30.08.05) Das Essen wird hier an Tischen serviert. Der Eintritt ist frei. Viertens gibt es zwei Diskotheken, wo ausschließlich „Sevillanas“ getanzt wurden. Fünftens gibt es Konferenzen mit unterschiedlichen Themen, wo Professoren der Flamencowissenschaft, Musikwissenschaft und Anthropologie, Künstler und sonstige Interessierte Vorträge halten mit anschließenden Diskussionen. Es wurden zehn verschiedene Kurse im Flamencotanz abgehalten. Diese Kurse umfassten von den Anfängerklassen bis zur „Master class“ alle Niveaus. Sie werden in jedem Jahr von anderen Künstlern geleitet. Dazu gab es zwei Kurse in „palmas y compás. Das ist das Rhythmik-System der verschiedenen Flamencostile. In zwei Klassen wurde die Flamencogitarre unterrichtet. Siebtens gab es ein Abschlussfestessen mit Vorstellungen in der Großhalle von Nahuque. Achters gab es eine Kunstausstellung mit Photographien von dem Flamencofestivals in Mont de Marsan. Neuntes gab es die Diskothek „Dix-Bis“, wo nur „Sevillanas“ getanzt wurden. Beim Flamencofestival von 2004 fand ich zehntens in Monte de Marsan auch noch eine Halle mit einem Betonfußboden. Rechts in der Halle war eine Theke. An der hinteren Wand der Halle und links vom Eingang standen ein paar Tische, wo Männer ohne Gitarrenbegleitung den „Cante jondo“ sangen. In der Mitte der Halle war ein Glaskasten mit einem riesigen ausgestopften Ochsen. 2005 waren Ochse und Tische verschwunden. Hier wurden nur noch „Sevillanas“ getanzt. In der weiteren Analyse werde ich diese Halle darum als die zweite Diskothek erfassen, wo „Sevillanas“ getanzt wurden.

Die Auswahl dieser verschiedenen Angebote ging von zehn Uhr morgens bis drei Uhr am nächsten Morgen, und das eine ganze Woche lang. Es ist klar, dass ich hier nur auswahlweise teilnehmen konnte. Für mich ist der Tanz das wichtigste, darum waren die Tage ausgefüllt mit drei verschiedenen Tanzkursen. Die Abende verteilten sich auf den „Espace Francois Mitterrand“ und das „Café cantante“. In der Nacht war ich in der Bodega oder den Diskotheken. Dazu kam noch das Abschlussfest in der Halle im Park von Nahuque.

Diese Ausgangsposition und mein spezielles Interesse an diesem Flamencofestival wirft verschiedene Fragen auf: Was ist der Flamenco? Welche Rolle spielt der Tanz im Flamenco? Was bedeutet der Name des Festivals „Arte Flamenco“?

Historisch kann der Flamenco nach Cruces Roldan nicht lokalisiert werden. Er ist das Resultat einer Entwicklung von mehreren Jahrhunderten. Was existiert ist ein bekanntes Modell „*modelo familiar*“ (Cruces Roldán, 2003: 126) der Interpretation, das eine Mischung aus verschiedenen orientalischen und mediterranen Traditionen ist. Es ist keine spezifisch andalusische Musik, keine arabische und keine spanische. (Vgl. Cruces Roldán, 2003: 127) Steingress meint demgegenüber, dass sich der Flamenco erst im 19. Jahrhundert aus mehr oder weniger unbekanntem Wurzeln entwickelte. (Vgl. Steingress, 2004)

Von seiner musikalischen Struktur her liegt der Flamenco im Schnittpunkt, wo Orient und Okzident sich treffen. Morgenland und Abendland sind hier vereint, aber auch die Alte und die Neue Welt, Europa und Amerika. Im Flamenco ist die Globalisierung der Welt auf einen



Brennpunkt zusammengeschmolzen. Von hierher geht eine Faszination aus, die Europäer, Asiaten, Amerikaner und Afrikaner in gleicher Weise erfasst.

Als Form ist der Flamenco hybrid: musikalisch, thematisch, dramaturgisch und kompositorisch. (Vgl. Valdes, 1998: 100f.; Rebollar, 2004: 2) Die musikalische Hybridität basiert auf einer Transformation von ästhetischen und formalen Elementen, die aus anderer Musik, anderen Regionen, Ländern und Kulturen übernommen wurden. Damit entstanden neue Verbindungen, die den neuen sozialen und kulturellen Bedingungen entsprachen. (Vgl. Steingress, 2002: 39)

Wegen der Ausweitung des Namens „Flamenco“ auf alle möglichen Stile und wegen der Hybridisierung der meisten Flamencoformen, findet Lefranc den Namen Flamenco nicht mehr anwendbar auf das, was nach ihm der ursprüngliche der authentische Flamenco war: der „Cante jondo“.

Zuerst war Flamenco ein Adjektiv „*cante flamenco*“ (Lefranc, 1998: 222), dann wurde er zum Kollektivausdruck der sowohl die Gattung bezeichnete als auch ein Repertoire mit Untergruppen, abhängig von ihren Traditionen. Der heutige Gebrauch des Namens Flamenco hat dieses Ausgleiten geerbt. Flamenco ist heute nach Lefranc die Funktion einer globalen Bestimmung und kommerziellen Ausbeutung, die vom Verkaufswert her mehr zur Unterhaltung neigt als zum Authentischen. Der Name Flamenco bezeichnet nach Lefranc alles das, was unter diesem Namen verkauft wird. (Vgl. Lefranc, 1998: 222) Für Lefranc hat damit die Terminologie „Flamenco“ aufgehört, anwendbar zu sein.

Der Name „Arte Flamenco“ hat sich im Zusammenhang mit den ersten Flamencowettbewerben entwickelt. Die erste Zusammenkunft zum Flamenco war 1922 in Granada. Sie wurde „*Concours de Cante Jondo*“ (Lefranc, 1998: 217) genannt. 1956 war ein zweites Zusammentreffen in Corduba. Auch das wurde noch „*Concours de Cante Jondo*“ genannt, doch in den beiden darauffolgenden Jahren 1957 und 1958 wurde der Namen „*Cante Flamenco*“ (Lefranc, 1998: 217) eingeführt. Danach verschwand der Terminus „*Cante Jondo*“, alle wussten jetzt, was der Flamenco war. (Vgl. Lefranc, 1998: 220) Für Kongresse, Biennale und Festivals ist jetzt der Eigenname „Arte Flamenco“, die Kunst des Flamencos üblich.

Der Flamenco ist ambivalent: Er ist Volkskunst, ein volkstümlicher Brauch der andalusischen Zigeuner (vgl. Pasqualino, 2002) und gleichzeitig eine Ideologie, ein politisch manipulierbares Instrument und ein Thema, woran sich die Gemüter erhitzen. Flamenco ist einerseits ein Element einer ethnischen und nationalen Identifikation. Andererseits ist Flamenco ein internationaler Warenartikel. Flamenco ist Popmusik, Jazzmusik, Volksmusik und Folkloristik:

*“For years it has been presented as genuinely Spanish, riding horseback between the exotic and the popular, between the touristic and the intellectual, undefined in the heart of a Spain that was recovering from a civil war which had split national feelings into two contrasting factions.”* (Monés, Carrasco, Casero-García, 2000: 154)

Der Flamenco hat viele Facetten und Gesichter; er weist von daher auf den Rezipienten zurück, auf mich selber, auf meine eigene Ausgangsposition und darauf, von welchem Blickwinkel aus ich die Kunst des Flamencos beurteile und auf was ich mich jeweils beziehe. Ich fokussiere in erster Linie auf den Tanz.

Als künstlerisches Phänomen ist der Flamencotanz eine Komposition aus den Elementen von Gesang, musikalischer Begleitung und rhythmischem Akkompagnement. Jedes dieser Elemente fungiert im Zusammenhang des Gesamtphänomens Flamenco solo und im Zusammenspiel mit den anderen Elementen.

Die Ursprünge des Tanzes liegen im Dunkel der Geschichte. Sie können wahrscheinlich auf eine Jahrtausend lange Tradition zurückgeführt werden. Nach Martínez de la Peña ist ein

charakteristisches Merkmal des Flamencos, dass der Rhythmus der Musik mit den Händen begleitet wird. Von hierher gesehen gehört der Flamenco nach Kurt Sachs zur Gruppe der primitiven Tänze, die er „*danzas de palmada*“ (Martínez de la Peña, 2002: 149), die Tänze des Händeklatschens nennt. Das Händeklatschen, Schnippen mit den Fingern und das Klopfen oder Trommeln der Rhythmik ist nach Martínez de la Peña ein Kennzeichen von alten Tänzen. (Vgl. Safia og hennes døtre, 2003 und NRK2, 24.07.2005) Die Tendenz des Flamencos in Kreisbewegungen zu tanzen, erinnert an seine Herkunft von rituellen Stammesbräuchen. Martínez de la Peña betrachtet dies als Reste einer verlorenen Vergangenheit. (Vgl. Martínez de la Peña, 2002: 149f.) Diese Vergangenheit weist auf eine ältere Tradition zurück als die islamische Geschichte in Andalusien. Sie ist auch älter als die Geschichte der Zigeuner in Andalusien.

Als in der Mitte des 19. Jahrhunderts der Flamenco professionalisiert wurde, hat sich der Tanz zu einer selbstständigen Szenekunst entwickelt. Der Tanz kam von der Straße in die Schulen. Er etablierte hier seine eigenen Gesetze und Regeln. Diese dem Flamenco arteigenen Gesetze sind erstens durch den „compás“ bedingt. Das ist der Rhythmus, der einem jeden Flamencostil eigen ist. Zweitens werden diese Gesetze von der Kommunikation zwischen Gesang, Musikbegleitung und Tanz definiert. Das sind die Elemente, die Gesang, Begleitung und Tanz unterteilen. Drittens sind die dem Flamenco arteigenen Gesetze durch die Struktur der Tänze bedingt. Im Unterschied zu anderen Tänzen besteht der Flamencotanz nicht daraus, Schritte, Tänze und Choreographien zu erlernen, sondern es handelt sich darum, die Kapazität des Ausdrucks zu entwickeln und die Improvisation, das Hörvermögen und die Kommunikation mit den anderen Teilnehmern. Wichtig ist es, einen Dialog zwischen Gesang, Gitarre und Tanz herauszubilden. Der Flamenco ist eine Kunst der Improvisation und Imitation. Das betrifft sowohl die Technik, als auch die Stilarten. (Vgl. Arranz del Barrio, 1998: 30)

## Die Methode

Die Ausgangsposition dieser Abhandlung ist das qualitative Erlebnis des Menschen im Augenblick der Begegnung mit Kunst. Von hierher kann ich diese Abhandlung nach Wadel (1991) als qualitativ orientierte Feldforschung bezeichnen. Die Methode, die die qualitativ orientierte Feldforschung kennzeichnet, ist nach Wadel die teilnehmende Beobachtung. Der Fokus liegt auf dem Zusammenspiel zwischen den Menschen. Ich konzentriere mich auf dem Zusammenspiel zwischen den Zuschauern und den Künstlern einerseits und auf den Relationen der Zuschauer untereinander im Kontext vom Kunsterlebnis andererseits. Die Methode des Einsammelns von Daten und Fakten und die Theorie ihrer Anwendung müssen ununterbrochen aufeinander abgestimmt werden. Wadel bezeichnet dies als „*’runddans’ mellom teori-utvikling, begrepsutvikling og data-utvikling*“ (Wadel, 1991: 23). Für mich bedeutet dies, dass die verschiedenen Orte der Begegnung mit Kunst mich mit unterschiedlichen Problemen konfrontieren. In der Rezeptionssituation im „Espace Francois Mitterrand“ bin ich mit einer anderen Realität konfrontiert als im Tanzsaal während des Flamencotanzunterrichts oder als in den Diskotheken.

Das Einsammeln der Daten und Fakten geschah nach Öhlander als „*öppen observation, fokuserat observation och bedömning, utvärdering av material och arbetets fortskridande.*“ (Öhlander, 2005: 78) Die „offene“ Beobachtung prägte die Situation während der Festspieltage, wo ich alles aufnahm und unkritisch festhielt. Das Fokussieren und Systematisieren geschah in einer reflexiven Phase hierauf. (Vgl. Öhlander, 2005: 82)

Als teilnehmender Beobachter bin ich Festteilnehmer und „stagaire“, das heißt, Teilnehmer bei den Tanzkursen. Als Festteilnehmer habe ich den gleichen Zugang zu allen Veranstaltungen, Kursen, Diskussionen, Ausstellungen usw. unter den gleichen Bedingungen wie alle anderen Teilnehmer. Als Gleiche unter Gleichen habe ich dennoch einen Abstand, denn einerseits war ich selber Zuschauer auf gleicher Linie mit allen anderen Zuschauern, andererseits war ich ununterbrochen gezwungen, zu beobachten, festzuhalten, Notizen zu machen und zu reflektieren. Ich befand mich immer in der Menge und dennoch in einer selbstgewählten Isolation.

Ich konnte und musste die Vorstellung wie jeder andere Zuschauer in den unterschiedlichsten Situationen goutieren, von allen zur Verfügung stehenden Plätzen und in immer neuer Nachbarschaft. Dadurch bedingt hatte ich auch die Möglichkeit, mich theoretisch mit jedem anderen Zuschauer zu identifizieren. Ich erlebte die Kunst aus ihrer Sichtweite und unter den gleichen Bedingungen wie alle anderen. Dennoch war mein Rezeptionsprozess von dem der anderen verschieden, denn meine Aufgabe brachte mich immer wieder in die Position der Reflexion. Ich konnte niemals völlig in dem Kunsterlebnis aufgehen. Ich konnte mich nur in wenigen Augenblicken der vollständigen Faszination hingeben. Dadurch war ich wesentlich mehr auf die Diskrepanzen konzentriert. Ich nahm selektiv in einem Dazwischen-Sein von Dasein und Vergessen wahr. Ich rezipierte selektiv. Die totale Losgelöstheit der Festsituation vom Alltag, das Fest als die Umkehrung der Wirklichkeit in der Aufhebung von Zeit und Raum (vgl. Bachtin, 1995), galt für mich nur in wenigen Augenblicken, denn ich war immer auch in einem beobachtenden und reflektierenden Zustand. Ich hatte eine Aufgabe. Ich war hier zu einem bestimmten Zweck. Der eigentliche Schwerpunkt der Begegnung mit der Kunst ergab sich für mich in dem Vergessen der Festsituation und nicht im Vergessen des Augenblicks. Ich konnte mich selten nur in die totale Offenheit des Individuums auflösen. Aber genau über diesen Zustand wollte ich schreiben. Ich wollte das Versinken in den Augenblick in der Begegnung mit Kunst erfassen. Ich wollte über diese totale Offenheit des Individuums in der Rezeptionssituation schreiben, über dieses Sein als Anderssein in der Begegnung mit Kunst. Ich befand mich dabei aber immer in der ambivalenten Situation zwischen Sein als Anderssein in der gelebten Wirklichkeit und Reflexion auf dieses Anderssein als geforderte Wirklichkeit. Das ist ein Chiasma von Intention und dem Augenblick der Situation. Ich machte hierbei die Erfahrung, dass ich immer gleichzeitig in mehreren Rollen handeln, denken und reflektieren musste, oder wie Frosch es formuliert, in „*contradictory roles*“ (Frosch, 1999: 264).

Von dieser Ausgangssituation her definierte ich die gewählte Methode nach Saukko als: „*Understanding lived experience demands a hermeneutic or phenomenological approach that aims to understand lived realities.*“ (Saukko, 2003: 33) Hermeneutik ist hier in dem Sinne zu verstehen, dass ich als teilnehmender Beobachter Umgebung, Geschehen, Handlungen und Verhaltensweisen festzuhalten versuche, um diese aus ihrem kontextuellen Zusammenhang zu interpretieren: „*Hermeneutik in diesem weiteren Sinne ist also die Kunst des Verstehens kultureller Ereignisse*“ (Rittelmeyer/Parmentier, 2001: 12) in Relation auf meine eigenen Erlebnisse und in Antizipation auf die der anderen.

Nach Giurchescu gibt es drei Beschreibungsniveaus: „*There are three levels of description: the perceivable reality, information and comments elicited from the participants and personal commentaries*“. (Giurchescu, 1999: 47) Hierauf basiert sich im Wesentlichen meine Methode. Ich beziehe mich auf die für mich zugängliche Realität, die ich mit den Informationen, die ich von den anderen Teilnehmern habe, mit ihren Kommentaren und Diskussionen vergleiche. Als weitere Informationsquelle kommen hierzu die Auskünfte und Kommentare des Festveranstalters: „*Conseil de Bureau du Festival*“, wie sie in den Broschüren, Programmheften

und Annoncen zum Festival zugänglich sind und wie sie mir in einer persönlichen Korrespondenz mitgeteilt wurden und eine Auswahl von Fachliteratur der Anthropologie, Ethnochoreologie, Musikwissenschaft und Flamencologie.

Da es mir in erster Linie um den inneren Prozess der Rezeption geht, habe ich Filmen und Fotografieren vermieden. Dies geschah auch mit Rücksicht darauf, die besondere Feststimmung und das originale Milieu des Kunsterlebnisses nicht zu zerstören. Das ist ein Problem, auf das auch Giurchescu hinweist: „*A basic requirement for realizing an ‚observation card‘ is not to disturb the normal order of the event, especially in the case of the researcher’s direct involvement (dancing, playing, acting). Of course, a fieldworker may not have opportunity or licence to take notes or record on the spot; a diary, written up almost immediately, is a good solution here.*“ (Giurchescu, 1999: 47)

Das galt auch für Mont de Marsan. Filmen, Aufzeichnungen mit Videogeräten und Fotografien waren während der Vorstellungen verboten. Auch während der Tanzkurse hätte ich damit die anderen Teilnehmer gestört, während ich selber die Konzentration verlieren würde. Manchmal versuchte ich, während der Vorstellungen Notizen zu machen, die aber nur einen begrenzten Wert haben. Auch Gore weist darauf hin, dass solche Notizen subjektiv und von einem zweifelhaften wissenschaftlichen Wert seien. (Vgl. Gore, 1999: 208)

Während der Pause war ich damit beschäftigt, Diskussionen, Gespräche, Bemerkungen und das Geschehen um mich herum zu verfolgen. Das verlangte meine Mobilität, ich musste dahin gehen, wo sich die anderen befanden. Das war am Büffet, vor den Eingängen oder auf den Toiletten. Alle Notizen erfolgten dann im Nachhinein. Durch die Situation bedingt, habe ich auch bei Gesprächen und Diskussionen keine Aufzeichnungen gemacht und nur in wenigen Fällen Namen und Adressen notiert. Alle Gespräche fanden auf Französisch statt. Die von mir zitierten Aussagen dürfen darum nicht als direkte Rede der Informanten verstanden werden, auch nicht als meine Übersetzung hiervon, es handelt sich hierbei um im Sinne der Aussage wiedergegebene Versionen, die zu einem späteren Zeitpunkt schriftlich festgehalten wurden.

Um einen „*untenable subjectivism*“ (Farnell, 1999: 150) zu vermeiden, bin ich gezwungen, alle individuellen Eindrücke und Ansichten durch eine objektiv zugängliche Dokumentation zu unterstützen. Das Einsammeln dieses Materials zwingt mich in die Situation des pragmatischen Abwägens zwischen dem sozialen, politischen, ethnischen, kulturellen und künstlerischen Wert dieser Fakten, das heißt, die eingesammelte Dokumentation ist auch wieder der Gegenstand einer individuellen Interpretation und hermeneutischen Auslegung.

Zu diesem Objektivierungsprozess der Faktenaufarbeitung und Faktenverarbeitung kommen noch weitere Probleme. Einerseits kann ich aus den Aussagen der Kurssteilnehmer und Zuschauer auch ihren sozialen Status und ihre Motivation, an einem Flamencofestival teilzunehmen ermitteln. Doch der eigentliche Rezeptionsprozess geht hieraus nicht hervor. Andererseits haben meine eigenen Notizen, Reflexionen und Interpretationen nur einen relativen Wert, da sie immer auch Ausdruck einer vorgefassten Meinung sind: „*a form of closure, thus circumscribing the other within a set of paradigms which do not necessarily represent that other’s concept of his or her own culture.*“ (Gore, 1999: 208)

Um das Kulturkonzept des anderen zu erfassen, versuche ich mit der teilnehmenden Beobachtung in die Realität der Rezipienten hineinzugehen und die Kunst und Kultur vom Standpunkt der Teilnehmer aus zu betrachten. Die Frage ist jedoch, ob ich mit meiner Teilnahme an den künstlerischen Ereignissen und an den Kursen die gleiche Realität erfasse wie die anderen Teilnehmer. Teilnehmende Beobachtung beinhaltet, dass „*‘seeing’ is a means to get an objective idea of reality*“. (Saukko, 2003: 117) Die teilnehmende Beobachtung soll mir diese „objektive“ Version der Realität sichern und absichern, denn ich begeben mich hiermit auf

die Seite des zu untersuchenden Objekts, ich sehe die Wirklichkeit vom Blickwinkel des "Insider". Glaube ich. Ob der "Insider" das auch glaubt, ist eine andere Sache. Die gesehene Wirklichkeit ist immer auch ganz anders. Mein Erfassen der gesehenen Wirklichkeit, meine Sichtweite kann die von einem fremden Planet sein. Nichts kann ich als gegeben voraussetzen. Jede Wahrheit hat ihre Basis in einer konstruierten Welt, „*such as scientific, truths are historical constructs that have their roots in specific social and political agendas.*“ (Saukko, 2003: 133)

Von hierher ergeben sich aber noch andere Probleme, denn indem ich beobachte, festhalte, auswähle, berichte, abwäge und werte, begeben mich in eine überlegene Position gegenüber dem zu untersuchenden Objekt. Ich bestimme, definiere und lege den anderen fest. Gleichgültig wie ich diesen Blickwinkel definiere, so ist dies ein Zugriff auf die persönliche Integrität des Anderen, der in seinem So-Sein seine eigene Verletzbarkeit mit sich trägt. Ich befinde mich hier in der Ambivalenz zwischen einer mitmenschlichen Loyalität und dem wissenschaftlichen Interesse. Ich muss auf der einen Seite das Forschungsobjekt in Relation zu einem sozialen Raum und zur menschlichen Handlung bringen. Ich muss andererseits eine methodologische Analyse zurechtlegen, die die Betonung auf einem gewissen „*decentrage*“ (Thede, 2000: 324) gegenüber dem Untersuchungsobjekt beinhaltet. „*Decentrage*“ bedeutet Hinabsteigen im übertragenen Sinne auch Anständigkeit, ich würde es aber eher im Sinne einer Form von Identifikation mit dem anderen bezeichnen, ich gehe dahin, wo er ist und versetze mich in seine Situation. (Vgl.Thede, 2000: 324)

Hierzu kommt in der Rezeption des Flamencos noch ein weiteres Problem. Denn sowohl für die Aussagen der Informanten als auch für meine eigenen Reflexionen gilt, was Gómez allgemein als die größte Schwierigkeit der Kritik und Wissenschaft des Flamencos bezeichnet und das ist der Transformationsprozess. In der Rezeption des Flamencos muss ich Erlebtes und Emotionen in Sprache formulieren: „*El gran empeño, por ser la gran dificultad, de la crítica flamenca, como de la flamencología, es traducir en palabras las vivencias y emociones producidas por el fenómeno flamenco.*“ (Gómez, 1993: 27)

Giurchescu weist darüber hinaus auf den subjektiven Prozess hin, die Erfahrung von Worten, Tönen und Bildern zu objektivieren: „*while aware of the high degree of subjectivity inherent in any attempt to translate an experience into word, sound and image, the researcher aims to draw his or her construct as near to that first-order reality as possible. Paradoxically, then, this subjective activity focuses on the production of 'objective' and 'authentic' documents.*“ (Giurchescu, 1999: 41) Die subjektive Erfahrung wird in eine objektive, schriftlich fixierte Version transformiert. Nach Giurchescu ist in diesem Prozess meine ganze Lebenserfahrung involviert: „*Socio-cultural and political contexts, the stage in a discipline's development, and the researcher's own scholarly background, ideology and interests.*“ (Giurchescu, 1999: 41) Der Forscher wird damit zu einem Gegenstand des zu untersuchenden Objekts: „*being an integral part of social reality*“ (Giurchescu, 1999: 47)

Dieser Prozess, die subjektive Erfahrung in eine objektiv sprachliche Form zu transformieren, beinhaltet noch andere Schwierigkeiten. Eine ist die Präzision des sprachlichen Ausdrucks. Nach Gómez (1993: 28) gibt es in der Fachsprache der Musik Ausdrücke, die eine andere Bedeutung in der Musikwissenschaft haben als in der Kunstwissenschaft, in der Flamencowissenschaft oder in der Journalistik. So konnte er zum Beispiel keinen Konsensus darüber finden, was die verschiedenen Disziplinen unter „Rhythmus“ verstanden oder unter einem „*aire*“ (Gómez, 1993: 30) oder unter musikalischen Bewegungen. (Vgl. Gómez, 1993: 30) Jedes Kunstwerk hat seinen eigenen Rhythmus. Das kann das Sichtbare sein wie der Takt, das Volumen, die Farbe, eine Bewegung der verschiedenen Teile, Momente der Ruhe und Momente der Bewegung. Er kommt von hierher zu der Konklusion, dass der Gesang gehört werden muss. Ich kann die