
Forschungen zu Spanien
ISSN 0935-1515

Herausgegeben von

Prof. Dr. Walther L. Bernecker, Bern
Dr. Francisco López-Casero, Augsburg
Prof. Dr. Peter Waldmann, Augsburg

Forschungen zu Spanien

Band 5

Christian Lahusen

**»Unsere Stimme
erwacht...«**

Populäre Musikkultur und nationale
Frage im heutigen Spanien

Verlag **breitenbach** Publishers
Saarbrücken · Fort Lauderdale 1991

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Lahusen, Christian:

»Unsere Stimme erwacht...« : populäre Musikkultur und nationale Frage im heutigen Spanien / Christian Lahusen. - Saarbrücken; Fort Lauderdale: Breitenbach, 1991.

(Forschungen zu Spanien; Bd. 5)

ISBN 3-88156-503-5

NE: GT

ISBN 3-88156-503-5

© 1991 by Verlag breitenbach Publishers
Memeler Str. 50, D-6600 Saarbrücken, Germany
P.O.B. 16243, Fort Lauderdale, Fla. 33318-6243, USA
Printed by arco-druck gmbh, Hallstadt

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
1. Die Geschichte der nationalen Frage im 19. Jahrhundert	25
2. Die spanische Gesellschaft: Rahmenbedingungen nationalistischer Mobilisierung	37
2.1. Spanien unter Franco	37
2.2. Die Modernisierung	44
2.3. Die demokratische Umgestaltung	51
3. Die populäre Musikkultur und die nationale Frage	61
3.1. Die Liedermacher	61
3.2. Die Folklore- und Folkmusik	88
3.3. Der Rock and Roll	127
4. Die aktuellen Nationalbewegungen	153
4.1. Katalonien	153
4.2. Das Baskenland	159
4.3. Galizien	166
4.4. Andalusien	172
5. Zusammenfassung und Schlußfolgerungen	179
6. Literaturliste	189

Einleitung

Nationale Konflikte gehören zur spanischen Gesellschaft, seitdem ihre nationalstaatliche Organisation vorangetrieben wurde. Mit der Entstehung von Nationalbewegungen in den diversen Regionen des spanischen Territoriums haben diese Konflikte an Vehemenz zugenommen. Der spanische Bürgerkrieg von 1936-1939 war deshalb auch eine kriegerische Auseinandersetzung zwischen den Anhängern der Einheit Spaniens und den Anhängern der peripheren Nationalismen. Doch nicht nur im spanischen Fall ist der nationale Konflikt eine offenkundige Komponente der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Seit den 60er Jahren sind die Nachrichten zu den Regional- und Nationalbewegungen verschiedenster Länder nicht mehr aus der Tagespresse wegzudenken: Iren und Schotten, Serben und Albaner, Letten und Litauer, Kurden usw. - nicht zuletzt auch Basken und Katalanen. Der Nationalismus, lange Zeit als überwundenes Phänomen historischer Ahnengalerien angesehen, hat sich zu einem wichtigen Problem der Gegenwart entwickelt.

Der spanische Fall ist besonders interessant, da die Auseinandersetzungen um die nationale Frage schon geschichtliche Tradition haben. Seit dem Tod Francos gehört Spanien zudem zu den ersten modernen Staaten, die dem nationalen Problem begegneten und zu dessen Lösung Autonomien proklamierten. Für den französischen Historiker Pierre Vilar ist Spanien deshalb kein unterentwickeltes Land, das den Trends moderner Staaten folgt, sondern ganz im Gegenteil ein Modell für die zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten anderer Länder:

"Das Spanien der Achtziger ist auf der Suche nach einem neuen Gleichgewicht zwischen seinen 'Autonomien' und nimmt ohne Zweifel vorweg, was eines Tages Kanada, Belgien, vielleicht auch Frankreich und Großbritannien passieren kann. (...) Wenn das nicht übertrieben erscheint, kann uns Spanien den Weg ins 21. Jahrhundert erleuchten" (Vilar, 1984: 41).

Die vorliegende Untersuchung der nationalen Frage Spaniens wird hauptsächlich die Genese und die Besonderheiten der Regional- und Nationalbewegungen darstellen, da sie es waren, die die Frage spanischer Nationalstaatlichkeit thematisierten und problematisierten. Insofern wird die Aufarbeitung der

nationalen Frage als Analyse sozialer Bewegungen durchgeführt.¹ Die Darstellung der verschiedenen Bewegungen ist vergleichend angelegt und wird sich auf vier Fallbeispiele beschränken: die katalanische, die baskische, die galizische und die andalusische Bewegung. Die Wahl dieser vier Fälle hat zwei Gründe. Erstens können diese vier Bewegungen auf eine eigene, lange Geschichte zurückblicken und zeichnen sich durch ihre programmatische und organisatorische Konsolidierung aus. Zweitens haben diese vier Bewegungen seit Beginn der spanischen Demokratisierung die größten Erfolge und Nachwirkungen erzielt. In der spanischen Verfassung von 1978 werden Katalonien, das Baskenland, Galizien und Andalusien als historische Nationalitäten definiert und von den anderen spanischen Regionen abgehoben - was den betreffenden Autonomiegebieten zusätzliche Kompetenzen zusichert. Die Entstehung und Institutionalisierung einiger Forderungen sind Endpunkte einer Entwicklung, die man an den besagten Bewegungen in aller Deutlichkeit verfolgen kann.

Wie der Titel dieses Buches schon verrät, wird die vorliegende Untersuchung das Verhältnis zwischen der populären Musikkultur und der nationalen Frage in den Mittelpunkt stellen. Genauer gesagt, geht es um das Verhältnis zwischen den Liedermachern, der Folk- und Folkloremusik sowie dem Rock and Roll einerseits, den genannten Nationalbewegungen andererseits. Diese Analyse wird zwei Schwerpunkte haben: Der erste Schwerpunkt betrifft die Thematisierung der nationalen Frage durch die populären Musikströmungen und der zweite die Rolle der populären Musik für die nationalistische Mobilisierung. Die Bedeutung des nationalen Themas für die populären Musikströmungen und die Bedeutung der Musik für die Nationalbewegungen sind die beiden Aspekte meiner Fragestellung. Ich werde, bildlich gesprochen, zwei verschiedene Felder oder Kreise analysieren (populäre Musik und nationalistische Bewegungen), wobei mein besonderes Interesse dem Bereich der Überschneidung gilt.

¹ Ich berufe mich hierbei auf die Arbeiten der soziale Bewegungsforschung, insbesondere auf Raschke (1985), Brand (1989), Touraine (1978, 1981), Eder (1989) und auf die Analysen der einzelnen Nationalbewegungen Spaniens (siehe hierzu die betreffenden Literaturangaben im Kapitel 4). Siehe auch Anmerkung 10.

Aussagekraft musikalischer Zeugnisse

Was aber hat die populäre Musikkultur mit den politischen Nationalbewegungen zu tun? Warum konnte die nationale Frage überhaupt Thema musikalischer Strömungen werden? Wie können musikalische Zeugnisse dazu dienen, Aussagen über die nationalistischen Auseinandersetzungen zu treffen? Für die Musiksoziologie, die ich zur Beantwortung dieser theoretischen Fragen heranziehe, ist die Musik ein eigenständiges Phänomen, das sich nach eigenen Standards und einer eigenen Logik entwickelt, nicht aber unabhängig und abgekehrt von der sozialen Welt existiert.² Der Kern dieses schwierig zu bestimmenden Verhältnisses liegt im Problem der Referenz (vgl. Kaplan, 1984), d.h. in der Bezugnahme der Musik auf die soziale Welt und in der sozialen Bedeutung von Musik. Musiksoziologen sind sich darüber einig, daß die Musik auf die soziale Welt Bezug nimmt und somit eine sozial relevante und verstehbare Bedeutung hat.³ Zwei Ebenen der Analyse lassen sich hierbei unterscheiden. Erstens wird von der sozialen Bedeutung der Musik, der Musikgattungen und Stile auf einer allgemeinen, analytischen Ebene gesprochen. Musikgeschichte und Musiksoziologie untersuchen die Einbettung bestimmter Musikgattungen und Stile in geschichtliche Epochen und Gesellschaften, um ein größeres Verständnis für die jeweilige Musik zu gewinnen oder um die Musik als "Gleichnis" der gesellschaftlichen Wirklichkeit auszuwerten, wie das Theodor W. Adorno tat. Adorno hat Kompositionen untersucht, um die Kompositionsform, -idee und -konzeption zu extrapolieren. Die Idee und Konzeption der Komposition und die Verarbeitung und Behandlung des musikalischen Materials hat er dann auf ihre gesellschaftliche Einbettung und sozialen Bedingungen zurückgeführt (vgl. Adorno, 1978 und 1975).

Diese Theorien untersuchen die Referenz und Bedeutung auf eine sehr allgemeine Art. Die Frage, warum man im ersten Takt der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven die Schicksalsschläge zu erkennen glaubt, warum den

² Für die Darstellung der Methoden und Theorien der Musiksoziologie vgl. Blaukopf (1982) und Kaden (1985).

³ Zum Zusammenhang zwischen Musik und Gesellschaft vgl. Karbusicky (1975), Buchhofs, Friedrichs und Lütcke (1974) sowie Leppert (1987).

Kuckucksruf und die Wogen des Sturmes in seiner 6. Symphonie, kann auf einer solch allgemeinen Ebene nicht vollends beantwortet werden. Für meine Zwecke ist dieser Aspekt aber von besonderer Bedeutung, weil es auch um die Frage geht, ob und wie die nationale Frage und die nationalistischen Debatten in der Musik nachvollzogen werden können. Es geht also um die Interpretation musikalischer Zeugnisse im besonderen.

Zweitens muß gefragt werden, ob und wie Musik eine konkrete Bedeutung hat und auf einer konkreten Referenz aufbaut.⁴ Bei der Beantwortung dieser Frage sollte aber vermieden werden, die Musik als eine semantisch verstehbare und analysierbare "Sprache" zu definieren.⁵ Nur bestimmte musikalische Elemente (Klänge, Klangfarben, Rhythmen, Intonationen etc.) und Einheiten (Takte, Abschnitte etc.) haben eine solche Bedeutung. Dieser Bedeutungsgehalt hängt maßgeblich davon ab, wie "gegenständlich" die Komposition und ihre Konzeption ist. Musik kann dabei im wahrsten Sinne des Wortes gegenständlich sein. Durch Klänge, Geräusche, Rhythmen etc. kann direkt Bezug genommen werden auf die Welt der klingenden Objekte und Ereignisse, kann die klingende Welt quasi "photographisch" wiedergegeben werden. Die musikalischen Elemente und Einheiten haben hier zunächst den Charakter von Ikonen (Bilder, Abbilder), die das klingende Objekt oder Ereignis wiedergeben oder repräsentieren (vgl. Karbusicky, 1986: 39-51). Musik besteht aber kaum in einer bloßen Wiedergabe klingender Objekte und Ereignisse der Welt, sondern in ihrer kompositorischen Verarbeitung. Die Konzeption und Idee, die der Komposition ihre interne Struktur gibt, ist neben dem ikonischen Gehalt der einzelnen musikalischen Elemente und Einheiten ein weiterer Quell der Bedeutungszuschreibung. Diese sinngebenden Konzeptionen und Ideen können ihrerseits soziologisch untersucht werden, was ich mit der Theorie Adornos bereits verdeutlichte.

Auf einem niedrigen kompositorischen Niveau kann man das Hörspiel ansiedeln. Es verarbeitet klingende Ereignisse und Objekte und bringt sie in eine

⁴ Mit dieser Frage beschäftigt sich insbesondere die Musiksemiotik. Einen guten Überblick bietet der Sammelband von Tarasti (1987).

⁵ Reinhard Schneider (1980) kritisiert die Musiksemiotik, weil sie seiner Meinung nach die Musik mit einer einseitig sprachwissenschaftlich orientierten Methode zu analysieren sucht.

bedeutungsvolle Struktur, ist aber eine reine Simulation der klingenden Welt. Mit dem Einstieg in eine musikalische Komposition gewinnt die interne Struktur und der interne Bedeutungszusammenhang eine größere Rolle. Musikalische Elemente bekommen nun auch unabhängig von ihrer ikonischen Referenz ihre Bedeutung zugeschrieben: ein Kuckucksruf kann genauso gut ein Ikon des Vogels sein (Bild), ein Index für den beginnenden Frühling (Zustand), wie ein Symbol für Natur (Repräsentation des Ganzen), kann aber auch bedeutungslos oder verfremdet sein. Die Stellung dieser Elemente in der Pastorale von Beethoven, der *musique concrète*, der Musik von Messiaen etc. zeigen verschiedene Möglichkeiten der Verarbeitung und der Bedeutungszuschreibung. Karbusicky meint dazu, daß Musik durch ihre interne Struktur, durch Intonationen und Färbungen Stimmungen und Emotionen erzeugen kann, die insbesondere den indexikalischen (aber auch symbolischen) Charakter musikalischer Bedeutung zu potenzieren vermögen. Mit anderer Terminologie, kann Musik neben der Denotation musikalischer Aussagen auch Konnotationen potenzieren, die durch Appelle, Nuancen und den allgemeinen Kontext Bedeutung suggerieren und ansprechen (vgl. Karbusicky, 1986: 20-2, 59-71).

Mit diesem Aspekt musikalischer Bedeutung habe ich aber bestenfalls die musikalischen Elemente und Einheiten in ihrer Referenz auf klingende Objekte und Ereignisse der Welt erfaßt (Kuckucksruf, Gewitter u.ä.m.). Doch wie ist das mit Nationen, die uns hier interessieren? Sind Nationen klingende Objekte oder Ereignisse der Welt? Diese Frage muß leider verneint werden, so daß nun die Frage bleibt, wie Musik Bezug auf Nationen nehmen, bzw. nationale Bedeutung haben kann? Zweifellos gibt es solch eine Referenz, wie bspw. an den Nationalhymnen, an der Marseillaise oder an der Sardana gezeigt werden kann. Ist eine Nation aber kein klingendes Objekt oder Ereignis der Welt, das in Musik eingefangen und wiedergegeben werden kann, so bleibt die Frage, wie diese Musikstücke zu einer solchen Bedeutung kommen. Die Antwort ist durchaus einfach: durch Lernen. Wer nicht weiß, wie die Hymne Spaniens klingt, wird sie zwar nach eigenen ästhetischen Kriterien bewerten, aber kaum patriotische Gefühle empfinden oder bei anderen nachvollziehen können. Er/Sie ist sich der symbolischen Bedeutung der Musik nicht bewußt. Wagners

Opern beispielsweise leben von dieser Bedeutungszuschreibung.⁶ Wer nicht weiß, wofür die einzelnen Motive in seinen Opern stehen und was sie bedeuten, läuft Gefahr, sich mächtig zu langweilen, da die Motive die Geschehnisse auf der Bühne musikalisch kommentieren, antizipieren, kontrastieren und erst zur allgemeinen und mehrschichtigen Bedeutung des Bühnenstückes beitragen.

Im Fall der Wagnerschen Opern ist die Bedeutung vom Komponisten zugeschrieben worden und muß vom Hörer erlernt werden. Im Fall der Sardana ist deren symbolische Bedeutung dagegen geschichtlich entstanden und muß durch die Sozialisationsagenten übermittelt werden. Diese Entstehungs- und Zuschreibungsgeschichte musikalischer Bedeutung ist dabei ein wesentlich willkürlicher Zug, da der Grund für die Symbolkraft der Sardana nicht aus ihr selbst, sondern aus den sozialen Prozessen der Bedeutungszuweisung und Interpretation herausgelesen werden muß. Ist die Bedeutungszuweisung ein Prozeß der diskursiven Interpretation, der Auseinandersetzung, Institutionalisierung und Sozialisation, so hat eine soziologische Untersuchung neben musikwissenschaftlichen, geschichtlichen, semiotischen und ähnlichen Verfahren eine weitere Berechtigung. Man kann demnach nicht nur fragen, welche Bedeutung in der Komposition selbst eingebaut ist, sondern auch, wie die Gesellschaft mit der vorgegebenen Musik umgeht, sie interpretiert, versteht und übermittelt. Diese beiden Aspekte werden meine Ausführungen leiten. Die Analyse der populären Musikkultur wird die Thematisierung der nationalen Frage durch die Musiker und den gesellschaftlichen Umgang mit der Musik behandeln.

Populäre Musik, nationale Identitäten und nationalistische Mobilisierung

Die nationale Frage ist in der populären Musikkultur wiederholt thematisiert worden. Wie ich im folgenden darstellen werde, trat die Suche nach den eigenen kulturellen Wurzeln und der nationalen Identität in wiederkehrenden Wel-

⁶ Nicht ohne Grund hat C. Lévi-Strauss in der Musik und in den von ihm untersuchten Mythen den gleichen strukturellen Aufbau und ein gleiches Prinzip gesehen. Gerade die Opern von Wagner waren für ihn eine konkrete Versinnbildlichung (vgl. 1964).

len auf. Das nationale Thema war für einige Musikströmungen und Musiker ein wichtiger Aspekt ihres künstlerischen Programms und begleitete ihre Professionalisierung und Etablierung auf dem Musikmarkt. Kein Wunder also, daß sich die Auseinandersetzungen zwischen konkurrierenden Musikströmungen wiederholt am nationalen Thema entluden. Diese Tatsache läßt sich auch in anderen künstlerischen und kulturellen Bereichen beobachten. Die Weckung und Bestätigung einer nationalen Identität und die hieran orientierten Auseinandersetzungen zwischen konkurrierenden Strömungen traten im gastronomischen Bereich genauso wie im folkloristischen, im religiösen wie im linguistischen, im literarischen wie im musikalischen Bereich auf. Die Diskussionen, die in diesen Bereichen geführt wurden, zeigten zudem offenkundige Parallelitäten zu den Auseinandersetzungen zwischen den Anhängern der spanischen nationalstaatlichen Einheit und den Vertretern der Eigenständigkeit der peripheren Nationalitäten.

Angesichts dieser generell beobachtbaren Auseinandersetzungen und Konflikte empfiehlt es sich, konkrete Problemzonen zu verlassen und den Konflikt in seiner ganzen Reichweite aufzugreifen. Für Pierre Bourdieu (1980a) ist die nationale Frage an den symbolischen Kampf um die gültige Aufteilung und Klassifikation der sozialen Welt gebunden - in diesem Fall an das "Zuschneiden" und "Zerschneiden" von Kulturräumen und nationalen Gemeinschaften, oder genauer gesagt: an die Frage, ob die spanische Halbinsel eine einheitliche Nation, eine nationale Vielfalt oder eine Vielfalt an Nationen beherbergt. Diese Auseinandersetzungen kann man als einen Klassifikationskampf verstehen, als den Kampf, "die legitime Definition der Aufteilung der sozialen Welt durchzusetzen und hierdurch *Gruppen zusammensetzen und auseinanderzunehmen*" (Bourdieu, 1980a: 65). Selbst die Wissenschaften waren mit Geographen, Ökonomen, Soziologen, Linguisten usw. historisch in diesen Kampf eingebunden (vgl. Chartier, 1980; Bourdieu, 1980b).

Für die populäre Musik gelten diese Ausführungen gleichermaßen. Die Suche und Bestätigung einer eigenen, regionalen oder nationalen Kultur konkretisierte sich in der Verwendung der eigenen Sprache, Folklore, der Instrumente, der nationalen Leitbilder und Mythen. Keltische Musik in Galizien und urzeitlich-baskische Musik im Baskenland, mediterrane Tradition in Katalonien und arabische Wurzeln andalusischer Musik bspw. waren Bezugspunkte einer kul-

turellen Identitätssuche, die die eigene Kultur jenseits vom spanischen Kulturraum ansiedelte. Die eigenen Instrumente, Melodien, Rhythmen, die Sprache u.a. waren durch die spezifische Art der Verwendung an diese Typisierung geknüpft und symbolisierten die Eigenständigkeit und Einzigartigkeit der regionalen und nationalen Kulturen. Diese musikalische Beschäftigung zeitigte ganz konkrete, praktische Effekte - nämlich die Infragestellung der Gültigkeit und Legitimität des einheitlichen spanischen Kulturraumes und die Stärkung eigener, differenter Identitäten, die mit ersterem in Konkurrenz standen.⁷ Auch die Musik, die politisch desinteressiert und unengagiert auftrat, war als Teil der sozialen Praxis (vgl. Bourdieu, 1980c) gesellschaftlich geprägt und bedingt, prägte und bedingte aber auch ihrerseits die soziale (und nationale) Wirklichkeit.

Wie soll man sich die Wirkung dieser praktischen Effekte vorstellen? Nach Bourdieu (1980a) beeinflusst die Verwendung der regionalen und nationalen Instrumente, Trachten, Tänze, Gesänge etc. (die *objektivierten Repräsentationen* einer spezifischen Klassifikation des nationalen Kulturraumes) die Wahrnehmung und Beurteilung der nationalen Kulturräume und das Wissen, das man von ihnen hat (die *mental*en Repräsentationen). Die Verwendung der keltischen Harfe oder des galizischen Dudelsacks kann daher Wissen über die Existenz einer eigenständigen galizischen Kultur vermitteln und /oder eine solche Wahrnehmung und Beurteilung suggerieren. Insofern sind die objektivierten Repräsentationen symbolische Kapitalien und Ressourcen, die in die symbolischen Kämpfe "investiert" werden können.⁸ Die (mentalen und objektivierten) Repräsentationen schweben aber nicht im sozial luftleeren Raum, sondern sind an

⁷ Zur Wichtigkeit der nationalen Identitäten für die Identifikation und Mobilisierung siehe Smith (1984).

⁸ Anders als bei den materiellen Ressourcen hängt die Wirkung und der "Ertrag" dieser symbolischen Kapitalien davon ab, ob sie allgemein als gültige und legitime Repräsentationen der kulturellen Wirklichkeit angesehen werden. Sie können nicht einfach mobilisiert und investiert werden (vgl. Zald und McCarthy, 1987), sondern müssen ihre Gültigkeit und Legitimität erst erhalten, produzieren und reproduzieren (vgl. Bourdieu, 1983). Ihre symbolische Kraft ist der Mehrwert, der durch die Verarbeitung und Investition kultureller Ressourcen (Folklore, Sprache usw.) und Kapitalien (Kompetenzen, Wissen, Können) entsteht.

bestimmte soziale Gruppen und Klassen geknüpft, an deren Weltanschauung, Geschmack, Kapitalien und Wissen.⁹ Nur für bestimmte soziale Klassen besitzen die jeweiligen (objektivierten und mentalen) Repräsentationen eine unbedingte Gültigkeit und Legitimität, wodurch die symbolischen Kämpfe ihre zugrundeliegende soziale Dimension offenbaren. Zugleich sind die Repräsentationen an die kulturellen Kapitalien (z.B. Kompetenz in Regionalsprachen und Wissen über Regionalgeschichte und -kultur) und an den Habitus (Geschmack, Praktiken, Gewohnheiten u.ä.) dieser Klassen geknüpft. Der Kampf um die gültige Sicht und Klassifikation des sozialen (und nationalen) Raumes entscheidet daher auch darüber, welche Kapitalien als gültige und legitime Qualifikationen und welche musikalischen Stile und Geschmacksrichtungen als legitime Kunst aufgewertet bzw. abgewertet werden. Die Auseinandersetzungen, die ich in den folgenden Kapiteln nachzeichnen werde, umfassen somit verschiedene, ineinander verwobene Dimensionen: den Kampf um die Etablierung bestimmter Musikstile und Geschmacksrichtungen, den Kampf um die soziale Distinktion und Plazierung ihrer Trägerschichten im sozialen Raum und die Emanzipation regionaler und nationaler Kulturen. Meine Ausführungen werden nachzeichnen, welche Bedeutung das nationale Thema für die Professionalisierung und Etablierung bestimmter Musikstile und Geschmacksrichtungen, welche Bedeutung das nationale Thema und die Musik für die soziale Plazierung und Distinktion ihrer Trägerschichten und welche Bedeutung die Musik und die soziale Schichtung für die nationalen Konflikte hatten.

Die Theorie der sozialen Praxis entbindet die vorliegende Analyse von der Notwendigkeit, allen untersuchten Musikern eine politische Intention und ein strategisches Kalkül zu unterstellen. Waren die Weckung und die Bestätigung einer eigenen Kultur und einer nationalen Identität Endpunkte musikalischer Beschäftigung, so waren sie Startpunkte für die politische Mobilisierung der Nationalbewegungen. Insofern konnte sich eine politisch und nationalistisch desinteressierte Musik und eine nationalistische Mobilisierung ergänzen, ohne daß von einer strategischen Übereinkunft und Verbindung gesprochen werden muß. Die Verwendung der eigenen Sprache, der Folklore und der kulturellen

⁹ Bourdieu (1976; 1980: 87-109; 1979: 189-248) spricht vom sozialen Habitus als sozial geprägter und prägender Träger dieser Merkmale.

Leitbilder beeinflusste die Klassifikation der Kulturräume, die affektive Anbindung an die nationale Gemeinschaft und die Mobilisierung von Emotionen und Engagement vornehmlich auf eine implizite und praktische Weise. Diese praktischen Effekte waren auch deshalb wirksam, da sie sich einer diskursiven Begründung und Anfechtung entzogen und sich nur im Musikgeschmack oder im Konsumverhalten offenbarten. Bei der Darstellung der galizischen Folkmusik werde ich auf diesen Punkt zurückkommen.

Neben dieser politisch desinteressierten Musik gab es eine Reihe von Musikern, die ihrer künstlerischen Arbeit eine explizit nationalistische Intention zugrunde legten. Wie ich noch zeigen werde, waren diese Musiker in allen behandelten Musikströmungen vertreten. Für die Thematisierung der nationalen Problematik und für die nationalistische Mobilisierung waren sie von großer Wichtigkeit. Die Verbalisierung nationalistischer Überzeugungen und Zielsetzungen und die explizite Verknüpfung von musikalischer Arbeit und nationalistischer Mobilisierung zeitigten aber nicht immer die erwünschte Wirkung und den erhofften Erfolg. Durch die Explizierung eines impliziten Verhältnisses und durch die Verbalisierung praktischer Effekte begaben sich diese Musiker auf eine diskursiv-argumentative Ebene der Begründung und Anfechtung, die sich ihrer Kontrolle entzog. Diese Diskussionen haben daher den Werdegang der Musikströmungen und die Verwendung und Typisierung bestimmter musikalischer Elemente beeinflusst - nicht immer im Sinne einer nationalistisch motivierten Musik. Diesen Umstand werde ich bei der Darstellung der Liedermacher und der Folkmusik nachzeichnen können.

Die populären Musikströmungen waren aus einem letzten Grund für die nationalistische Mobilisierung von großer Wichtigkeit. Die Liedermacher, die Folk- und Folkloremusik sowie der Rock and Roll waren Ausdruck und Medium der Kristallisation klassenspezifischer Jugendkulturen (vgl. Flender und Rauhe, 1989: 87-112; Honneth, 1981). Durch die Thematisierung gemeinsamer Erfahrungen, Prägungen und Bestrebungen und durch die Mobilisierung eines gleichen Musikgeschmacks schufen diese Musikstile eigene Musikszenen und Subkulturen, die sich nicht nur durch ihren kulturellen Konsum auszeichneten. Je nach den zugrundeliegenden künstlerischen Programmen waren diese Musikströmungen Zielgruppe oder Protagonisten politischen Engagements und nationalistischer Mobilisierung. Zum einen waren die Musik und die Lieder

dieser Strömungen Anknüpfungspunkte für die politische Agitation und Mobilisierung durch die Nationalbewegungen. Zum anderen wurde das Singen und Spielen der eigenen Lieder zum verbalen und nonverbalen Medium der Mobilisierung von Engagement (von "Voice", wie Hirschman (1972) bezeichnenderweise sagt). Bei der Behandlung der katalanischen Liedermacher und des baskischen Punks werde ich auf diesen Tatbestand zurückkommen.

Die Bedeutung der populären Musik liegt darin, daß sie durch die Thematisierung konkurrierender nationaler Identitäten die nationalstaatliche Organisation Spaniens problematisierte und konflikktualisierte, d.h. die nationale Frage Spaniens als offenes, zu lösendes Problem zu definieren half. Je nach der zugrundeliegenden Intention war dieser Umstand eine Folge der praktischen Effekte und / oder eine Folge der expliziten Zielsetzung musikalischer Arbeit. Die Musik war in beiden Fällen Ort eines symbolischen Kampfes um die Klassifikation des spanischen Kulturraumes. Dieser symbolische Kampf mußte einer politisch orientierten Mobilisierung zwangsläufig vorausgehen. Erst durch die Infragestellung der spanischen Kulturnation konnte nämlich die Gültigkeit und Legitimität der herrschenden spanischen Staatsnation im Namen eines eigenen Nationalstaates bekämpft werden.¹⁰

Themeneingrenzung, Materialien

Die Untersuchung der populären Musikkultur werde ich eingrenzen, da die Darstellung aller Musikgattungen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Zwei Eingrenzungen sind für die erfolgreiche Bewältigung des Themas erforderlich. Wie bereits erwähnt, habe ich mich erstens auf bestimmte Musikströmungen beschränkt: die Liedermacher, die Folklore- und Folkmusik, sowie den Rock and Roll. Verschiedene Gründe sprechen für diese Eingrenzung. Zum einen war die Affinität zwischen den besagten Musikrichtungen und den Nationalbewegungen besonders augenfällig. Zwar war er in den anderen, nicht be-

¹⁰ Meine Analyse behandelt daher nur bestimmte Aspekte des nationalen Diskurses und der nationalistischen Mobilisierung. Nur bestimmte theoretische Ansätze der Nationalismusforschung wecken daher mein Interesse (Smith, 1984; Anderson, 1988; Hechter, 1977; Blaschke, 1986).

handelten Musikbereichen auch auffindbar, hatte aber keinen so großen exemplarischen Wert. Zum anderen verfügten die vier Musikrichtungen über eine große Anhängerschaft, was die Wichtigkeit dieser Musikströmungen untermauert.

Zweitens behaupte ich, daß die Rolle und Bedeutung der verschiedenen Musikrichtungen jeweils eine Nationalität besonders gut von der anderen abhebt. Meine Zuordnung verbindet Katalonien mit den Liedermachern, das Baskenland mit dem "radikalen baskischen Rock", Galizien mit der keltischen Folkmusik und Andalusien mit dem Flamenco. Mit dieser idealtypischen Zuordnung meine ich keinesfalls, daß die jeweiligen Musikrichtungen in den anderen Nationalitäten nicht vorkamen, kein ansehnliches Publikum hatten und für die nationale Frage keine Wichtigkeit besaßen. Eine solche These ließe sich nicht belegen: Die baskischen Liedermacher bspw. waren für die Auseinandersetzung um die nationale Frage immens wichtig. Die genannte Zuordnung behauptet nur, daß bestimmte Musikrichtungen für bestimmte Nationalitäten und ihre Nationalbewegungen besonders typisch waren. Deshalb werde ich die für die jeweilige Nationalität typische Musikströmung schwerpunktmäßig behandeln und die anderen Stile nur kurz darstellen.

Meiner Untersuchung liegen verschiedene Materialien zugrunde: die Musik und Texte der verschiedenen Musikgruppen, Kritiken und Interviews aus Zeitungen und Zeitschriften sowie Experteninterviews. Das Material wurde nach drei Gesichtspunkten ausgewertet. Die Analyse der Liedtexte konzentriert sich auf die Thematisierung der nationalen Frage, sowie auf die Affinitäten mit den ideologischen Formulierungen der betreffenden Nationalbewegungen. Die Untersuchung der Musik ist insbesondere an der Frage interessiert, ob bestimmte Identitätsmerkmale aufgegriffen (z.B. Sprache, Folklore, Instrumente, nationale Leitbilder etc.) und wie diese verarbeitet, thematisiert oder interpretiert wurden. Die Zeitungskritiken und Interviews werden herangezogen, um die organisatorischen und ideologischen Verknüpfungen zwischen den Musikern und den Nationalbewegungen zu beleuchten. Die hier enthaltenen Selbst- und Fremdbeschreibungen sind zuletzt von Nutzen, um die musikalischen Zeugnisse zu interpretieren und zu klassifizieren. Gleichzeitig werden diese Beschreibungen selbst Thema der Untersuchung werden, da sie Klassifikationsschemata aufdecken, mit denen musikalische Strömungen eingeordnet und gegenüber-

stellt wurden. Die hieran geknüpften Argumentations- und Begründungsmuster der alternativen und konkurrierenden Musikströmungen werden daher die Positionszuweisungen selbst durchleuchten helfen.

Dem Originalmanuskript lag eine Musikkassette mit zentralen Musikbeispielen bei, die als Veranschaulichung der schriftlichen Ausführungen gedacht waren. Leider wird das vorliegende Buch ohne diese Beispiele auskommen müssen. Dem Leser wird daher empfohlen, die verwendeten, im Literaturverzeichnis vermerkten Tonträger zu konsultieren.

Überblick

Meine Untersuchung wird im ersten Kapitel mit einem geschichtlichen Abriss der nationalen Frage beginnen. Ich werde dort das Scheitern der spanischen Nationalstaatsbildung und die Genese der verschiedenen Nationalismen (ihre ideologische und organisatorische Formierung und Konsolidierung) nachzeichnen. Die Formulierung nationaler Identitäten (vgl. Smith, 1984; Anderson, 1988), die sich jenseits vom spanischen Kulturraum definierten und zu ihm in Konkurrenz traten, sowie die Durchsetzung einer regionalisierenden Sicht spanischer Nationalstaatlichkeit werden mich besonders interessieren.

Das zweite Kapitel nimmt sich der spanischen Gesellschaft an, sofern es die Rahmenbedingungen nationalistischer Mobilisierung betrifft. Ich werde im ersten und dritten Unterkapitel die "opportunity structures" untersuchen (vgl. Kriesi, 1989; Kitschelt, 1988). Das autoritäre Franco-Regime wird im Hinblick auf die repressive, zentralistische Konsolidierung des spanischen Nationalstaates und auf den Werdegang der politischen Opposition untersucht. Die Darstellung der demokratischen Umgestaltung nach dem Tod Francos soll die eröffneten Chancen für die Institutionalisierung nationalistischer Forderungen beleuchten. Das zweite Unterkapitel widmet sich der spanischen Sozialstruktur und den Modernisierungsprozessen der 60er und 70er Jahre. Die Gebiete einer schwachen (Galizien, Andalusien) und einer starken Modernisierung (Katalonien, das Baskenland), die einer intensiven (Katalonien) und einer extensiven (das Baskenland) Modernisierung werden gegenübergestellt. Die nationalen Gemeinschaften und die nationalistische Mobilisierung werden auf eine jeweils

eigene Art von diesen Prozessen erfaßt, da sich die Modernisierung stets innerhalb der existierenden Strukturen der sozialen Organisation und Kultur vollzieht (vgl. Flora, 1983/87; Rüschemeyer 1979). Die spanische Klassenstruktur wird in diesem Unterkapitel untersucht, um die relative Position und den Werdegang der nationalistischen Trägerschichten und die Versuche einer Verhinderung oder "Kapitalisierung" beginnender Modernisierungsprozesse zu beleuchten.

Im dritten und wichtigsten Kapitel wende ich mich der populären Musikkultur zu. Die Liedermacher, die Folk- und Folkloremusik sowie der Rock and Roll in Katalonien, dem Baskenland, in Galizien und Andalusien stehen hier im Mittelpunkt. Diese Untersuchung wird zwei Schwerpunkte haben: einerseits die Bedeutung des nationalen Themas innerhalb der verschiedenen Musikströmungen, die jeweils eigene Art der Thematisierung und ihre Affinität zur ideologischen Formulierung der Nationalbewegungen; andererseits die praktischen oder intendierten Effekte für die Etablierung der eigenen nationalen Identität und für die nationalistische Mobilisierung.

Die Nationalbewegungen werden im vierten Kapitel behandelt. Die nationalistische Sozialisation einer heranwachsenden Generation, die Entstehung einer Bewegung der kulturellen Wiederbelebung, die ideologische und organisatorische Formierung einer politischen Nationalbewegung und die Veränderungen nach dem demokratischen Wandel sind Thema dieser Ausführungen. Hierzu wird die Bedeutung der populären Musikströmungen erneut dargestellt.

Das letzte, fünfte Kapitel faßt die Ergebnisse dieser Studie zusammen und zieht Schlußfolgerungen. Hier wird versucht, die Zusammenhänge zwischen Modernisierung, nationalistischer Mobilisierung, Klassenlage und musikalischer Beschäftigung darzustellen.

An dieser Stelle will ich mich für die vielen Hilfestellungen, Ratschläge und Kommentare bedanken, ohne die die vorliegende Arbeit nicht entstanden wäre. Bei der Übersetzung baskischer Texte half mir Maitane Esnal Ostolaza. Für die Hilfestellungen bei der Sammlung und Bewertung der behandelten Musik danke ich José Miguel López Ruiz (Radio Nacional Española), Joxemari Otermún (Radio Euskadi), José Miguel Gómez (Instituto de la Juventud), Alvaro Feito,

Juán Verdún und José Manuel Gamba. Bei der Konzeption dieser Arbeit gaben mir Prof. Antonio Elorza und Prof. Klaus Eder wichtige Anregungen. Schließlich haben mir Eleonore Eckmann, Eli Grün, Steffi und Helmut Kreuter, Ronald Kurt, Rolf und Marion Lahusen bei der Erstellung und Korrektur des Textes viel Arbeit abgenommen.

1. Die Geschichte der nationalen Frage im 19. Jahrhundert

Wie Pierre Vilar schreibt, ist die Genese der spanischen Regionalismen und Nationalismen des 19. Jahrhunderts im Vergleich zu den Nationalstaatsbildungen anderer europäischer Staaten und im Vergleich zu den Anfängen des spanischen Falles eine "seltsame Gegenerfahrung" (vgl. P.Vilar, 1982: 131). Sicherlich hatte das aufgeklärte Spanien des 18. Jahrhunderts recht, wenn es Spanien als die "Monarchie der Aggregate" bezeichnete und auf die rechtlich, kulturell und historisch differenzierten Gemeinschaften hinwies, aus denen es bestand (vgl. Elorza, 1982: 159). Doch schienen diese "erschwernten Startbedingungen" den Anfängen der spanischen Nationalstaatsbildung nicht im Wege zu stehen. Der frühe Aufbau eines Einheitsstaates, die zentripetalen politisch-ökonomischen Bestrebungen der "produktiven" Kräfte der Peripherie, der soziale Abstieg der Regionalsprachen dokumentieren, daß "das Ende des 18. Jahrhunderts die Chance für die spanische Einheit gewesen war" (P.Vilar, 1982: 158). Dennoch sollte es anders kommen.

Die spanische Nationalstaatsbildung

Die spanische Nationalstaatsbildung des 19. Jahrhunderts verlief nicht so erfolgreich, wie in den zentraleuropäischen Ländern. Diese fehlgeschlagene nationale Integration bzw. Durchsetzung eines nationalstaatlichen Projektes kann an drei Entwicklungssträngen nachgezeichnet werden (vgl. Elorza, 1984; Corcuera, 1984a). Statt der Schaffung eines einheitlichen, gesamtspanischen Marktes und der Integrierung und Vernetzung der verschiedenen wirtschaftlichen Unternehmungen unter einem bürgerlich-kapitalistischen Zeichen ging der Trend zur Abkoppelung der verschiedenen Entwicklungsrichtungen und ihrer Interessenslagen (vgl. Nadal, 1975; Nadal und Carreras, 1990; Sanchez Albornoz 1968). Statt der Etablierung eines partizipativen politischen Systems erfolgte eine Abkoppelung zwischen der agitierenden Peripherie und dem beharrenden Zentrum, wobei die Abkoppelung erst mit der Entstehung von Regional- und Nationalbewegungen ihre wirklich sprengende Kraft erhalten sollte (vgl. Carr, 1985: 163-97; Corcuera, 1984a). Statt der Förderung von Institutionen

nationalen Sozialisation (staatliches Schulsystem, Armee usw.), sowie einer Metropole als Kern des nationalen Kulturlebens, blieb das kirchliche Schulsystem und Barcelona als wichtige Kulturmetropole eine ernsthafte Konkurrenz (vgl. Corcuera, 1984a: 268-70; P.Vilar, 1984: 27-34; Brunn, 1978: 340-51, 383-989). Die Industrialisierung und Modernisierung der spanischen Gesellschaft blieb im 19. Jahrhundert daher prekär und schlug sich räumlich ungleich nieder. Insbesondere Katalonien und das Baskenland wurden von diesen Prozessen am deutlichsten erfaßt (vgl. Nadal und Carreras, 1990; Rodríguez Osuna, 1983; Palafox Gamir, 1988).

Interessant für die Geschichte der nationalen Frage ist, daß der Diskurs über den spanischen Nationalstaat im Laufe des 19. Jahrhunderts zusehends von einem regionalisierenden Verständnis bestimmt wurde. Die heutige Diskussion über Spanien als Nation der Nationalitäten und Regionen findet in dieser Entwicklung einen direkten Vorläufer. Der Anfang dieser Entwicklung läßt sich bis zum Beginn der spanischen Romantik (um 1833) zurückverfolgen (vgl. Fàbregas, 1975: 9-14; Peers, 1964; Krömer, 1982). Im Baskenland, in Galizien und Andalusien, aber vorrangig in Katalonien wurden die eigene Regionalgeschichte, die Sprache und Volkskunst wiederentdeckt. Die keltischen Wurzeln Galiziens, die urzeitlichen Wurzeln der baskischen Rasse, die arabische Vergangenheit Andalusiens und die Größe der vergangenen aragonesisch-katalanischen Krone und Handelsmacht waren Identifikationspunkte neuer sozialer Schichten und eine Kritik an der gegenwärtigen Lage: Die vergangene Größe kontrastierte mit der Dekadenz unter Spaniens Führung, die eigene Kultur klagte den Uniformismus und Zentralismus an. Zugleich war die Hinwendung zur Volkskunst auch eine Gegenkultur zum höfischen Leben Spaniens, das sich in der Kopie des französischen Hofes und der italienischen Oper verlor.

1886 schon sprach der Katalane Roca i Farreras von Spanien als "künstlicher Nation", wie auch Prat de la Riba 1898 die fiktive Einheit Spaniens und die Fehler der spanischen Bürokratie und Regierung kritisierte. Die politische Krise der Restauration (1874-1917) trieb diese Tendenz einer regionalisierenden Sicht selbst unter spanischen Denkern voran. Mitte der 90er Jahre erntete die "Pariser Schule" mit ihrem Interesse für die affektive Natur des Menschen, der "kollektiven Psyche bzw. Charakter" und deren pathologischen Deformationen

in intellektuellen Kreisen großen Zuspruch und ihre Theorie fand im Thema der damaligen Krisen und der allgemein empfundenen Dekadenz Anwendung. Die Literaten- und Denkergeneration dieser Zeit (die sogenannte Generación del 98) suchte die Erklärung für den Rückstand und Verfall auf einer moralischen und seelisch-psychischen Ebene, vielfach in der Seele Kastiliens als Herzstück Spaniens (vgl. Carr, 1985: 510-3; Cacho Viú, 1986). Selbst ein spanischer Denker wie Miguel Unamuno rief die Regionen und Völker der Halbinsel auf, Kastilien und Spanien zu erneuern und zu retten. Die Regionalismen und Nationalismen sahen nunmehr ihre Zeit gekommen. Spanien, das läßt sich mit aller Deutlichkeit am katalanistischen Diskurs erkennen, war nicht mehr eine vereinte Nation, sondern das scheiternde Nationalprojekt einer (dekadenten) Region. Die Forderungen nach mehr Autonomie, nach Selbständigkeit oder dem Zugang zur zentralstaatlichen Macht traten nun zusehends in organisierter Weise auf. Diese nationalistischen Bewegungen knüpften an die Bewegungen der kulturellen Wiederbelebung an, die ihrerseits für die Entwicklung und Durchsetzung dieses regionalisierenden Diskurses spanischer Nationalstaatlichkeit von großer Wichtigkeit waren.

Die Regional- und Nationalbewegungen

Die bisherigen Ausführungen sollten den Leser nicht dazu verleiten, die Entstehung der Regionalismen und Nationalismen vollends auf die gescheiterte spanische Nationalstaatsbildung zurückzuführen. Denn ließe sich nicht genauso gut behaupten, diese Bewegungen hätten ihrerseits die besagte Nationalstaatsbildung scheitern lassen? Es ist deshalb sinnvoll, diese Bewegungen selbst kurz darzustellen, sowohl ihre soziale Basis als auch ihre ideologische und organisatorische Struktur.¹¹

Erstens waren die Regionalismen und Nationalismen bürgerliche Bewegungen. Trifft man eine genauere Definition, so muß ihr mittelständischer und kleinbürgerlicher Charakter hervorgehoben werden. Das Großbürgertum spiel-

¹¹ Eine kurze Darstellung der Geschichte der vier behandelten Nationalbewegungen gibt Nohlen und Geiselhardt (1980). Eine vergleichende Analyse ihrer Ideologien macht Elorza (1984).

te bei der Formierung dieser Bewegungen eine untergeordnete Rolle, weil es durch die partielle Integration in die aristokratische Machtelite an die Etablierung eines zentralistischen Machtapparates und an den Nationalmarkt gebunden war (vgl. Corcuera, 1984a: 270-2; Ringrose, 1988). Der katalanische Fall, in dem das Großbürgertum nach 1900 eine zentrale Rolle gespielt hat, ist eine Ausnahme, die meiner Meinung nach aber die obige Hypothese nur untermauert: Ihre plötzliche und massive Mobilisierung war eine direkte Folge des Ausschlusses von der Machtausübung in Madrid, d.h. der Vereitelung ihrer sozio-ökonomischen Hegemoniewünsche (vgl. P.Vilar, 1982: 143-61).

Die Lage der Mittelschichten und des Kleinbürgertums war charakterisiert durch den Ausschluß von der politischen Szenerie Spaniens sowie durch die nicht erreichbare Kontrolle und Kapitalisierung beginnender Modernisierungsprozesse. Diese Lage hat die Gegnerschaft zum eigenen Großbürgertum und die bewußte Hinwendung zum Volk unterstützt. Die Weckung nationaler Identitäten und die Formulierung regionalistischer und nationalistischer Projekte war eine Antwort auf die Koalition von inneren und äußeren Gegnern (die Koalition vom Zentrum und lokalen Großbürgertum) und eine Antwort auf die ausgeprägten Eigenheiten einer Volkskultur, die den kulturellen Habitus der Mittelschichten noch deutlich bestimmte.

Auf dieser Ebene kann man die Besonderheiten der einzelnen Bewegungen gegeneinanderstellen. In Katalonien ergab sich der Fall, daß das Großbürgertum die nationalistische Bewegung an sich zog, um sie für ihre Interessen und Sichtweisen zu instrumentalisieren. Für die Mittelschichten sollte das Großbürgertum Orientierungspunkt bleiben, so daß der Katalanismus klassenübergreifende Geltung erhielt. Erst durch die Konfrontation zwischen Großbürgertum und Mittelschichten im Laufe des 20. Jahrhunderts sollten letztere dem Katalanismus eine nationalistische Wendung geben und ihn als Mittel sozialer Emanzipation übernehmen (vgl. P.Vilar, 1982: 141-4; Brunn, 1978: 451-511). Im Baskenland gewann die Verknüpfung der Wünsche nach nationaler Unabhängigkeit und nach sozialem Aufstieg traditionalistische Züge mit anti-modernistischer Anklage. Die Kritik des nationalistischen Kleinbürgertums an Liberalismus und Industrialisierung richtete sich gegen die Modernisierung, die es nicht zu steuern in der Lage war. Gegner war die Koalition zwischen den großbürgerlichen Schichten und dem Machtzentrum in Madrid (vgl. Elorza,

1978: 119-47; Beltza, 1977, 1978). In Galizien und Andalusien schließlich entsprachen die Regionalismen nicht nur der sozialen Emanzipation der Mittelschichten gegen das Großbürgertum und die ländliche Aristokratie, sondern waren darüber hinaus der Entwurf einer nationalen bürgerlichen Gesellschaft, deren Verwirklichung diese Bewegungen anstrebten. Unmittelbares Ziel war daher die Überwindung der Unterentwicklung und die Weckung des nationalen Bewußtseins (vgl. Elorza, 1976; Bernal, 1980). In Galizien trat diesem liberalen Nationalismus eine traditionelle Formulierung entgegen. Gegen die beginnende Industrialisierung und Modernisierung galt es, die traditionelle Gesellschaft in Galizien zu erhalten (vgl. Máiz, 1982).

Die ideologische und organisatorische Konsolidierung der Nationalbewegungen kann zweitens am Ende des 19. Jahrhunderts angesiedelt werden. Sie alle knüpften an die Bewegungen der kulturellen Wiederbelebung an und griffen ihre Projekte und Symbole auf. Die folgenden Ausführungen werden die ideologische und organisatorische Struktur der Bewegungen kurz umreißen und die Rolle der Beschäftigung mit der eigenen Kultur hervorheben.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts war der **Katalanismus** eine großbürgerlich dominierte Bewegung, die mit Zustimmung der Mittelschichten zur tragfähigen politischen Kraft wurde. Parteipolitische Formen nahm diese Bewegung in der Lliga Regionalista an und ihr ideologisches Programm entsprach dem Werk von Prat de la Riba. Dieser großbürgerliche Katalanismus trat den Fehlern der zentralspanischen Regierung genauso entgegen, wie den separatistischen Strömungen. Prat de la Ribas Formel war die Autonomie, wobei diese Lösung stets die konföderale Neuordnung ganz Spaniens anstrebte und Katalonien die führende Rolle zusprach: Katalonien sei es als zivilisiertester Nation angetragen (ganz in Analogie zu Bismarcks Preußen), die friedliche Durchdringung Spaniens voranzutreiben, um es zur internationalen Größe zu führen. In ihren politischen Ambitionen blieb der großbürgerliche Katalanismus somit eine regionalistische Bewegung (vgl. Casassas, 1984; P.Vilar, 1982: 143-61).

Vor 1900 jedoch muß der Katalanismus im Kreis von Intellektuellen und Kulturinteressierten einerseits, von den Mittelschichten andererseits angesiedelt werden, wie sich aus den Delegierten- und Vereinslisten der damaligen Zeit ersehen läßt (vgl. Brunn, 1978: 451). Die Rolle der Mittelschichten war nicht

nur für die konzeptionelle Formung der katalanischen Nationalbewegung wichtig, sondern auch innerhalb der kulturellen Wiederbelebung für die "Vermittlung" zwischen der romantischen Bewegung gehobener und intellektueller Kreise und der katalanischen Volkskultur. Veranschaulichen läßt sich dieser Prozeß nicht nur an der Rolle eines Anselm Clavé bei der Begründung der katalanischen Chortradition (vgl. Albet i Vila, 1985: 141-63; Valls i Gorina, 1969: 137-9). Augenfällig ist er auch bei der Etablierung des Sardana-Tanzes zum Symbol des Katalanismus. Insbesondere unter dem Einfluß vom Handwerker- sohn Josep Maria Ventura wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts das Cobl- Ensemble mit damals neuen Instrumenten ausgestattet und die Sardana durchkomponiert, verlängert, mit beliebten Volkslieder oder Opernarien und mit nationalistischen Titeln und Themen versehen. Dennoch blieben bestimmte ursprüngliche Merkmale erhalten, die den volkstümlichen Charakter symbolisierten: die Gestaltung des Tanzes als Kreisreigen und der Verbleib des Flabiols und Tamborils (kleine Flöte und Trommel), die in Ein- und Überleitungen eine herausgehobene Rolle spielen (vgl. Schmidt, 1985: 118-79; Miracle, 1980; Moreno i Palli, 1980: 23-28).

Mit der großbürgerlichen "Wende" des Katalanismus sollte die Normierung, die Modernisierung und Institutionalisierung der katalanischen Kultur einsetzen. Ab 1913 veröffentlichte Pompeu Fabrà eine neue Orthographie, Grammatik und ein Wörterbuch unter eindeutig erneuernden Aspekten, die als sprachliche Richtlinie in Verwaltung und Schule institutionalisiert wurden (vgl. Vallverdú, 1982). Die Kritiker, die von der "Fabrizierung" einer "künstlichen Sprache" redeten, sollten hierdurch nur den Erfolg einer spezifischen Schicht hervorheben, die ihren kulturell-sprachlichen Habitus etablierte (vgl. P.Vilar, 1982: 162-3). Die Sardana fand ihrerseits Eingang in die großbürgerlichen Kulturkreise und veränderte ihren Charakter. Komponisten wie Morera, Serra und Toldrà griffen die Sardana auf und widmeten ihr symphonische Dichtungen, orchestrale und kammermusikalische Stücke (vgl. Schmidt, 1985: 32-35, 148-59; Miracle, 1980; Moreno i Palli, 1980: 28-9).

Diesem Katalanismus war ein deutlicher Populismus zu eigen. Charakteristisch war die "Unschuld" und "Selbstgewißheit", mit der die Katalanisten eine Kultur für volkstümlich verkauften, die ihrem Wesen nach bürgerlich war. Dieser Umstand spiegelt nichts anderes wider, als das Selbstbewußtsein einer auf-

strebenden und machtbegierigen Klasse, die Katalanismus und Modernisierung, katalanische und bürgerliche Kultur als einen sich gegenseitig befruchtenden Prozeß der Entfaltung ansah.

Soll die Genese des baskischen Nationalismus kurz charakterisiert werden, so muß der Unterschied zum Katalanismus der Lliga Regionalista hervorgehoben werden: ein defensiver Traditionalismus mit ausgeprägter Kritik an der liberalen, industriellen Veränderung der baskischen Gesellschaft (vgl. Elorza, 1978: 18-23; Corcuera, 1986: 131- 3). In den 90er Jahren sollte durch Sabino Arana-Goiri eine ideologische Konkretisierung und mit dem Partido Nacionalista Vasco (PNV) eine erste Mobilisierungsinstanz geschaffen werden. Die nationalistische Ideologie Aranas griff die bisher überlieferten Elemente auf und verknüpfte sie: die Eigenständigkeit der baskischen Sprache und Kultur, ihre Unvereinbarkeit mit der spanischen Kultur und die Betonung der unbedingten Religiosität des Volkes. Der Rückgriff auf die vorhergehenden Bewegungen (Karlismus, Fuerismus und Romantik) sollte die lange Geschichte des eigenen Kampfes um die Verteidigung der traditionellen Gesellschaft hervorheben. "Gott und das alte Gesetz" war folglich die Parole dieser Ideologie. Die ideologische Radikalität erkennt man an dem von ihm eingeführten Begriff der baskischen Rasse, die der Träger dieser nationalen Eigenheiten sei. Das rassische Argument entsprach nicht nur der radikalen Reaktion auf die empfundene Bedrohung, sondern spiegelte den Versuch wider, der fehlenden Einheit der vier Provinzen und dem Identitätsverlust eine quasi "natürliche" Kraft entgegenzustellen. Diese Verteidigung der traditionellen Kultur führte im Hinblick auf die soziale Schichtung der baskischen Gesellschaft zur Neuformulierung der Klassenkonflikte auf rassischer Ebene: Feinde des Baskenlandes waren die "Maketos" (die spanischen Immigranten und Arbeiter) und die mit Madrid paktierenden Basken, d.h. insbesondere das Großbürgertum (vgl. Elorza, 1978: 127-38; Beltza, 1978; Corcuera, 1986: 136-8).

Die Bemühungen der baskischen Nationalisten um die baskische Kultur bestanden im Kern darin, ihre differierende Natur aufzudecken und zu erhalten. Gegenpol war dabei stets das spanische Wesen, von dessen Einfluß und Abhängigkeit es sich zu lösen galt. Die von Arana entwickelte baskische Orthographie, die neue Grammatik und die Neologismen, die Kritik an gemischtrassischen Ehen etc. dokumentieren den Willen, das eigene Wesen selbst in einer

vom Fremden infiltrierten Gemeinschaft unangetastet zu lassen. Im Bereich der Volkskunst symbolisierten Tänze wie der Zortziko mit seinen 5/8-Takten und das Txistu als Begleitinstrument baskischer Tänze die Eigenständigkeit und das Alter baskischer Kultur. Dieser Auffassung zufolge spiegelte die Würde und Sittlichkeit der Volkskultur die gemeinschaftliche, religiöse und traditionelle Ethik der baskischen Seele wider: der Respekt vor dem Alter und die Trennung der Geschlechter innerhalb der Volkstänze, die Aufführungen im Freien usw. kontrastierten mit der neumodischen, libertären Musik, mit den "luderlichen spanischen Tänzen zum Anfassen" (vgl. J.M.Barandiarán, 1977; G. Barandiarán, 1978; Arana Martija, 1976: 3-19; 1985: 54-60).

Die Kulturarbeit des PNV entsprach dieser traditionalistischen Orientierung: In einer Situation der Bedrohung der "nationalen Seele" führten die Bemühungen um die Erhaltung des baskischen Wesens und der baskischen Kultur zur Abkoppelung einer eigenen Gemeinschaft innerhalb der baskischen Gesellschaft. Diese Abkoppelung schien nicht strategischen Erwägungen zu entsprechen, sondern vielmehr einer Logik des baskischen Nationalismus selbst: Die traditionalistische Verpflichtung auf eine historisch überlieferte Volkskultur mußte in einer sich modernisierenden und wandelnden Gesellschaft auf die Idee der unangetasteten Reinheit und Ursprünglichkeit zurückgreifen.

Die **galizische Nationalbewegung** hat die Konkretion und Mobilisierungskraft des baskischen und des katalanischen Nationalismus nicht vorweisen können. Diese agrarische Gesellschaft hat erst spät eigene ideologische und kulturelle Strömungen hervorgebracht, deren Übertragung auf eine politisch artikulierte Nationalbewegung jedoch nicht gelingen mochte. Nach enttäuschenden Erfahrungen bei den Gründungsversuchen regionalistischer Allianzen und Foren wie der Solidaridad Gallega oder der Liga Regionalista wurde erst ab 1916 mit den Gründungen der Irmandades da Fala eine explizit nationalistische Mobilisierung vollzogen, die auch konkrete organisatorische Formen annahm. In der Asambleta de Lugo von 1918 wurde die programmatische Einbindung der nationalistischen Konzeption beschlossen. Die Schwäche und die internen Spannungen der Bewegung begleiteten ihre Entwicklung bis 1939, was sich explizit in der 1931 gegründeten ersten galizisch-nationalistischen Partei, dem Partido Galleguista zeigte (vgl. Máiz, 1982: 514-37; Cores Trasmonte, 1976).

Entsprechend der politischen Schwäche der galizischen Nationalbewegung und der Wichtigkeit der Intellektuellen in ihr, war ihr die Überentwicklung kultureller Aspekte zu eigen (vgl. Elorza, 1984: 164). Faralda ist Mitte des 19. Jahrhunderts als erster für einen galizischen "Provinzialismus" eintreten, den er in der galizischen Persönlichkeit, ihrem keltischen Ursprung und Wesen und der geschichtlichen Einheit Galiziens begründete (vgl. Moure-Mariño, 1979: 159-73). Die Pflege galizischer Kultur und Folklore betonte die Bedeutung der Volktänze (z.B. der Muiñeira) und der Gaita (der Dudelsack). Insbesondere der galizische Dudelsack wurde als Ausdruck der eigenständigen Kultur Galiziens und der kulturellen Verwandtschaft mit der keltischen Welt angesehen (vgl. Rivas Troitiño, 1974; Pita, 1979).

Manuel Murgía hat als liberaler Theoretiker des galizischen Nationalismus das keltische Argument übernommen und gilt als wahrer Schöpfer des Mythos des keltischen Ursprungs Galiziens. Die Notwendigkeit der eigenen Autonomie begründete Murgía nicht zuletzt durch den Verweis auf den Zentralismus als der Vorherrschaft einer niedrigeren, semitischen Rasse (Spanien) über die höhere, keltische Galiziens. Die Tatsache, daß der liberale Nationalismus von Murgía auf die Idee der Rasse zurückgriff, ist erstaunlich. Dieser Umstand läßt sich nur durch den Begründungs- und Legitimationsdruck erklären, Galizien als "historische Nationalität", d.h. als historisch und kulturell existente Einheit zu definieren. Fehlte der Wille zur "Nationwerdung", so war er für Murgía dennoch in der galizischen Rasse und in ihrem geschichtlichen Schicksal angelegt: Obwohl der Wille nicht offenkundig war, entsprach er dem latenten Wesen der Galizier und der Mission der Geschichte (vgl. Máiz, 1984). Wer die "Nationwerdung" Galiziens vorantreiben wollte, mußte folglich diese geschichtlichen und rassischen Tendenzen freilegen, indem er die zugrundeliegende ethnische und historische Zusammengehörigkeit in eine bewußte übersetzte. Die Propagierung der kulturellen Einheit und Spezifität Galiziens war eine strukturelle Notwendigkeit. Kein Wunder also, daß der liberale Nationalismus die Unterentwicklung und Abhängigkeit studierte und kritisierte, um durch die Propagierung eines kulturellen Nationalbewußtseins, der politischen Demokratisierung und ökonomischen Modernisierung die Bedingungen für die Bildung eines bürgerlichen Nationalstaates zu schaffen. Hierin stand er in Konfrontation mit der traditionalistischen Orientierung der Nationalisten um

Alfredo Brañas und Vicente Risco, die Galizien gegen die drohende Modernisierung schützen wollten (vgl. Máiz, 1982: 514-24; Elorza, 1984: 153).

Dem **andalusischen Regionalismus** war das eigentümliche Mißverhältnis zwischen theoretischen und praktischen Aspekten, zwischen Ideologie und Mobilisierung gleichermaßen zu eigen. Hauptaugenmerk des andalusischen Regionalismus war das Problem des Landbesitzes, das im Laufe des 19. Jahrhunderts zur massiven Eskalation zwischen der verelendenden Landarbeiterschaft und dem aristokratisch-bürgerlichem Großgrundbesitz führte (vgl. Elorza, 1976: 60; Bernal, 1980: 195-7).

Einen ersten Niederschlag regionalistischer Tendenzen findet sich in der Asamblea de Antequerra von 1883. Diese republikanisch-demokratischen Kreise waren einer intellektuellen Elite zuzuschreiben, die sich auch der sozialkulturellen und geschichtlichen Erforschung Andalusiens verschrieben hatte (vgl. Bernal, 1978; Aguilar Criado, 1984; Clavero Arévalo, 1984: 130-4). Erst ab 1912 wurde die regionale Frage explizit an die sozio-ökonomischen Probleme Andalusiens geknüpft. Für diesen "Andalucismo" fiel die soziale mit der regionalen Emanzipation zusammen, so daß die Parteinahme für die Radikalisierung der Landarbeiterschaft ab 1918/19 an den Versuch einer programmatischen und organisatorischen Konsolidierung des Regionalismus geknüpft wurde: 1918 mit dem Congreso de Ronda, 1919 mit der Asamblea de Centros Andaluces in Cordoba. Trotz dieser Versuche blieb der Andalucismo aber weiterhin eine minderheitliche Bewegung, die nur in städtischen Kreisen Anklang fand (vgl. Soriano, 1988; Bernal, 1978).

Die Beschäftigung mit der andalusischen Kultur stand im 19. Jahrhundert deutlich unter dem Einfluß des sich aristokratisierenden agrarischen Bürgertums. Auf den Tertulias (Abendgesellschaften der Grundbesitzer) und Ferias (Jahrmärkte) wurde ein stereotypes Bild von Andalusien entworfen, das auf die religiösen und weltlichen Feste Andalusiens reduziert wurde (vgl. Bernal, 1979; Burgos, 1976: 17-20). Ende des 19. Jahrhunderts aber begann sich eine neue Beschäftigung mit der andalusischen Kultur abzuzeichnen, die in zeitlicher und inhaltlicher Übereinstimmung zwischen folkloristischen Studien und ersten regionalistischen Tendenzen geschah (vgl. Aguilar Criado, 1984; Bernal, 1978; Clavero Arévalo, 1984: 130-4). Erst am Anfang des 20. Jahrhunderts sollte diese Beschäftigung an die sozio-ökonomischen Themen der andalusischen Gesell-

schaft geknüpft werden (vgl. Bernal, 1978: 136-7). Das öffentliche Interesse am Flamenco mag diese Entwicklung verdeutlichen. Während das Ende des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl folkloristischer und musikethnologischer Studien hervorgebracht hat, erhielt der Flamenco erst im ideologischen Programm des Andalucismo seine regionalistische und soziale Dimension. Für Blas Infante (der Hauptideologe des Andalucismo) kam das Wort "Flamenco" vom arabischen "felagmengu" (d.h. "verstoßener Bauer"). Seiner Meinung nach war dieses Wort Zeugnis des historischen Ereignisses der Vertreibung der Mohren aus Andalusien. Die verbliebenden, unterworfenen und zu besitzlosen Landarbeitern degradierten Mohren haben diesen genuin arabischen Aspekt der andalusischen Kultur übermittelt und im Flamenco festgehalten. Diese Musik begann sich im 19. Jahrhundert zusammen mit seiner Trägergruppe zu emanzipieren: Das Heraustreten des Flamencos ging einher mit den zunehmenden Landarbeiterprotesten (vgl. Clavero Arévalo, 1984: 141-3). Für Blas Infante war der Flamenco deshalb Ausdruck der differenten Identität und Geschichte Andalusiens (regionale Problematik), sowie Ausdruck der sozialen Konflikte (soziale Problematik).

Im Vergleich zu den anderen nationalistischen Ideologien war der Andalucismo eine explizit regionalistische Bewegung. Nach eigenen Aussagen widersprach ein ethnozentristischer Nationalismus dem Wesen Andalusiens: als geschichtlich-geographischer Schnittpunkt verschiedener Kulturen und Kontinente war der Andalusier seinem Wesen nach universalistisch. Die Parole "Andalusien für sich, für Spanien und für die Menschheit" sei Ausdruck dieser geschichtlichen und psychologischen Neigung zur Toleranz und Synthese (vgl. Clavero Arévalo, 1984: 137-45). Dieses andalusische Ideal könne sich aber solange nicht verwirklichen, wie die zentralistische Bevormundung und sozio-ökonomische Unterwerfung des andalusischen Volkes andauere. Ziel des Andalucismo war es daher, sich an die Spitze des Kampfes um die kulturelle und sozio-ökonomische Emanzipation des andalusischen Volkes zu stellen.

Ein wichtiger Aspekt der nationalistischen Mobilisierung war demnach die Bildung kollektiver nationaler Identitäten (vgl. Smith, 1984; Anderson, 1988), die zusehends in Konfrontation zur gesamtspanischen Identität standen und bei der Durchsetzung der regionalisierenden Sicht spanischer Nationalstaatlichkeit

zentral waren. Auf dieser Ebene handelte es sich um einen symbolischen Kampf um die gültige Aufteilung und Klassifikation der spanischen Nation (vgl. Bourdieu, 1980a), um die Frage also, ob die spanische Halbinsel eine einheitliche Nation, eine nationale Vielfalt oder eine Vielfalt an Nationen beherbergte. Die Nationalbewegungen vertraten die Sicht, daß der mediterrane, keltische, arabische und urzeitlich-baskische Ursprung und das eigene Wesen eigenständige Nationalitäten offenbarten, die sich vom spanischen Kulturraum abhoben. Die Wiederbelebung und Pflege kultureller Identitätsmerkmale durch die kulturellen Bewegungen wurde vom Bemühen der Nationalbewegungen ergänzt, diese Merkmale als nationalistisches symbolisches Kapital zu etablieren. Neben den Sprachen war es die eigene Folklore, die im Mittelpunkt des Interesses stand. Die Sardana und Coblá, das Txistu und der Zortziko, der Flamenco, die Gaita und die Muñeira wurden als objektivierte Repräsentationen der eigenen nationalen Identität in den symbolischen Kampf um die Aufteilung des spanischen Kulturraumes "investiert". Deren Pflege und Übermittlung war daher von großer Wichtigkeit.

2. Die spanische Gesellschaft: die Rahmenbedingungen nationalistischer Mobilisierung

Im folgenden werde ich die letzten 50 Jahre spanischer Geschichte darstellen, soweit sie für das Thema der nationalen Frage relevant sind. Die Grundthese dieser Ausführungen lautet, daß die Zeit des Franco-Regimes und der demokratischen Umgestaltung keine Entwicklung mit Brüchen darstellt, sondern als allmähliche Reform der ursprünglichen Organisationsform der Gesellschaft zu verstehen ist. Die marktwirtschaftlich-kapitalistische Veränderung der Wirtschaft, die demokratische Umgestaltung des politischen Systems und die Liberalisierung des kulturellen Lebens sind weder unerwartet eingetreten, noch als Bruch mit dem vorhergehenden Zustand verstanden worden. Als "paktierte Reformen" zwischen alten und neuen Machtgruppen sollten sie einen Bruch vermeiden helfen und das System am Leben erhalten. Sie wurden gegen den Druck der Fraktion der "Unbeweglichen" durchgeführt, um sozio-ökonomische und kulturelle Entwicklungen auszunutzen. Daß im Endeffekt das Endprodukt den Anfängen des Regimes widersprach, verdeutlicht nur die zunehmende Ablösung alter Eliten und Machtgruppen durch andere und den steigenden Druck einer unzufriedenen Bevölkerung und einer stärkeren Opposition. Die folgenden Ausführungen werden sich mit den politischen "opportunity structures" (vgl. Kriesi, 1989, Kitschelt 1988) und mit dem Werdegang der politischen Opposition im allgemeinen und der Regional- und Nationalbewegungen im besonderen beschäftigen.

2.1. Spanien unter Franco

Die Autarkie-Phase: Die Zeit der Zäsur

Die Errichtung des autoritären Regimes von General Franco im Jahre 1939 brachte für die peripheren Regionalismen und Nationalismen eine gewaltsame Zäsur. Für die selbsternannte "Nationale Bewegung" war der Bürgerkrieg (1936-1939) geradezu ein Kreuzzug gegen Kommunismus, Liberalismus, Frei-

mauertum, Separatismus und Klassenkampf und für die Wiedererweckung des spanisch-katholischen Imperiums. Der Feind, das Anti-Spanien, waren die Einflüsse Europas und die artifiziellen, individualisierenden Interessenkonflikte politischer (Parteienstreit und -eigennutz), sozio-ökonomischer (Klassenkampf) und territorialer (Separatismus) Natur. Ihnen begegnete Franco mit dem Aufbau einer "organischen" Staatsform, die jeden Konflikt zu unterbinden versuchte, indem sie die künstliche Verbindung isolierter Menschen in Parteien und unter Ideologien durch die harmonische Einbindung in natürliche und organische Körperschaften (Familie, Gemeinde, Syndikat) ersetzte. Mit dem steigenden internationalen Druck seit dem Ende des II. Weltkrieges wurden diese Körperschaften zudem als die quasi-demokratische Fassade des politischen Systems konzipiert (vgl. Beck, 1979: 173-91).

Diese zwanghaft verfolgte Harmonie eines antiliberalen "Naturzustandes" konnte aber nur durch die Gleichschaltung aller legalen Organe und durch das Ausschalten entgegengesetzter Strömungen und Einflüsse erreicht werden. Die Autarkie gegenüber Europa und die Repression jeglicher Opposition waren hierfür eine Vorbedingung. Für viele Bewohner der Halbinsel begann mit dem Jahr 1939 eine lange Zeit des Exils, für andere die der massiven Einschüchterung und Verfolgung. So schätzt Carr, daß zwischen 1939 und 1959 mindestens 20 000 Spanier hingerichtet wurden: Lehrer, Gewerkschaftler, Bürgermeister, Politiker. Zensur, Folter, Gefängnis, Verlust von Arbeit und staatlichen Bezügen waren weitere Zeichen dafür, daß die Anhänger Francos den Sieg des einen über das andere Spanien in allen Bereichen des Lebens fest verankern wollten (vgl. Carr, 1985: 682-5; Beyme, 1971: 100-8; Beck, 1979: 98-138).

Neben dieser physischen Repression brachten die ersten Jahre der spanischen Autarkie aber auch einen ideologischen Krieg gegen "antispanische" Weltanschauungen und Ideen mit sich, deren Zersetzungskraft es einzudämmen galt. Schon früh bemühten sich Franco und seine Anhänger um die kulturelle Rekonstruktion Spaniens. Im Dezember 1936 verabschiedeten sie ein Dekret, das die Produktion, den Verkauf und die Verbreitung pornographischer, sozialistischer, kommunistischer, libertären, oder kurz gesagt zersetzender Druckmaterials verbot. Die Bibliotheken wurden von all dem gesäubert, was "einen Mangel an Respekt der Würde unseres gloriosen Militärs gegenüber darstellt, einen Anschlag auf die Einheit des Vaterlandes, die Geringschätzung

der katholischen Religion und all dessen, was sich dem Sinn und Zweck unseres Großen Nationalen Kreuzzuges entgegenstellt" (in Garriga-Nogués, 1981: 23). In diesem Sinne wurden auch alle Zeugnisse der Regionalkulturen entfernt und verboten: Bibliotheken wurden nach ihnen durchforstet; Institute, die sich dem Studium irgendeiner ihrer Aspekte widmeten, geschlossen; regionalistische Denkmäler abgetragen; Straßen- und Geschäftsnamen zwangsweise ins Kastilische übersetzt; der Gebrauch der Regionalsprache in Behörden, im öffentlichen Verkehr und Erziehungswesen unter Strafe gestellt; der Schulunterricht von Lehrern anderer Landesteile geführt und den Kindern jegliche Unterhaltung in ihrer Muttersprache verboten (vgl. Waldmann, 1984: 182-3).

Die Kulturpolitik des Regimes versuchte zum wahrhaft spanischen Wesen zurückzukehren und eine wahrhaft spanisch-imperiale und katholisch-moralische Kultur zu etablieren. Ganz in Anlehnung an die Idee der Autarkie wurde die spanische Kultur nach außen abgeschottet und nach innen neu definiert und umgedeutet (vgl. Cirici, 1977: 14-32; Uria González, 1984: 152-60). Der *Cid Campeador*, die *austeridad castellana* (die kastilische Strenge und Schlichtheit), das *Concierto de Aranjuez* von Joaquín Rodríguez, die *Zarzuela* usw. waren Symbole einer Kultur, die auf die Höherwertigkeit und den Führungsanspruch Kastiliens aufbauten. In der Populärmusik wurde durch die Zensur der Texte und durch die Ahndung aller ausländischen Einflüsse (Blues, Fox etc.) eine pseudofolkloristische und nationalistische Liedtradition provoziert, die später auf andalusische Themen und flamenkisierte Melodien zurückgriff. Bei der Schaffung dieses "Nationalflamenquismus" bzw. "Nationalfolklorismus" war die Arbeit der Falange von Bedeutung. Es war ihre *Sección Femenina* (die Frauensektion), die sich neben hauswirtschaftlichen und erzieherischen Arbeiten der Pflege der jeweiligen Regionalfolklore widmete (vgl. J.M. Esteban, 1977). Gerade im Gegensatz zu den Nationalbewegungen, die auf die Einzigartigkeit und Eigenständigkeit ihrer Volkskunst pochten, führte die Arbeit der Sektion zu einer absoluten Relativierung, da sie auf die Vielfältigkeit der Volkskunst innerhalb Spaniens und selbst innerhalb einer Region hinwies. Das Katalanische und Baskische waren demnach keine eigenen Sprachen, sondern

nur Dialekte, die dem Kastilischen untergeordnet waren.¹² Die Regionalkulturen wurden in dieser ersten Phase auf die verschiedensten Arten für die Etablierung einer spanischen Einheitskultur neutralisiert oder instrumentalisiert (vgl. Uria González, 1984: 29-30, 111-7, 132-9). Bedeutsam ist aber, daß das Bild der spanischen Kultur weitgehend auf die Einflüsse Kastiliens und Andalusens reduziert wurde, wodurch die regionalisierende Sicht spanischer Nationalstaatlichkeit beibehalten wurde.

Wirtschaftliche Ziele der Autarkie waren die radikale Importsubstitution, die systematische Verringerung der Weltmarktverflechtung in allen Bereichen und die Ausrichtung der Produktionsstruktur am innerspanischen Markt. Diesem Autarkiebestreben gesellte sich noch der Staatsinterventionismus hinzu, der als Unterordnung der Wirtschaft unter die Politik von der Falange vertreten wurde. Das 1941 gegründete Nationale Industrie-Institut (Instituto Nacional de Industria) war Ausdruck dieses Staatskapitalismus, der gerade im ökonomischen Bereich regionale Disparitäten abschaffen und eine ökonomische Modernisierung erstrebte (vgl. Zelinsky, 1984: 279-84; Martín Aceña und Comín, 1990). Einige Autoren sehen in dieser Politik auch eine bewußte Bestrafung der traditionellen Industriegebiete aufgrund ihrer regionalistischen Vergangenheit.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß die Autarkiepolitik dem Versuch des Regimes folgte, sich nach Innen und Außen zu konsolidieren. Für die Nationalbewegungen bedeutete diese Tatsache zunächst eine erzwungene Zäsur bzw. den Rückzug aus der Öffentlichkeit.

Die "kontrollierte Liberalisierung": die Zeit der Neuformierung

Die 50er Jahre waren im Gegensatz zu den vorherigen Jahren durch erste zögernde Liberalisierungstendenzen gekennzeichnet. Zweierlei Gründe mögen diesen Umstand erklären. Einerseits war das Scheitern der Autarkiepolitik offenkundig geworden. Die ersten Arbeiterstreiks, die öffentliche Kritik am

¹² "Der Franquismus tolerierte die katalanische Sprache nur dann, wenn sie auf ein Dialekt, eine folkloristische, familiäre und sentimentale Eigenheit reduziert wurde, die keine öffentliche und kulturelle Reichweite hatte" (Benet, 1979: 73).

Lohnsystem, die ersten Studentenunruhen und die Forderungen nach Universitätsreformen verstärkten den Ruf nach anderen politischen Konzeptionen, die gesellschaftlichen Problemen besser gerecht werden und die Wahrung von Ruhe und Ordnung sichern sollten. Andererseits bot der kalte Krieg und der Aufbau einer westeuropäischen Allianz dem Regime die Möglichkeit, aus der internationalen Isolation herauszukommen. Die Liberalisierung der Universitäten, verschiedene Regierungsumbildungen und die allmähliche diplomatische Anerkennung Spaniens, die 1955 mit dem Beitritt Spaniens in die UNO gipfelte, sind wichtige Etappen dieser Zeit. Dennoch blieben diese Versuche stets kosmetischer Natur und wurden in Zeiten des Konflikts stets zurückgenommen.

Im Jahre 1959 wurde dann eine wichtige Reform eingeleitet, die sich als wirtschaftspolitische Wende im Stabilisierungsplan und im parallel erfolgten Beitritt zur OEEC (später OECD) und zur IWF/Weltbank niederschlug. Diese neoliberale "apertura económica" (wirtschaftliche Öffnung) umfaßte reduzierte Staatseingriffe, Währungsstabilisierung, Förderung der Privatinitiative und die verstärkte Öffnung gegenüber westlichen Volkswirtschaften (vgl. Zelinsky, 1984: 291-303). Sie war maßgeblich vom Opus Dei konzipiert worden und eröffnete ihm den Zugang zum politischen Geschäft. Dieses Institutum Saeculare fungiert als Bindeglied zwischen Klerus und Laien und zeichnet sich durch eine eigene apostolische Ethik aus: Die in ihr vereinten Laien wollen ein Leben christlicher Vollkommenheit führen und durch persönliche Integrität und hervorragende berufliche Leistungen Heil verkünden. Das auf Gedanken der Leistung, Zuverlässigkeit und Sorgfalt beruhende Arbeitsethos erinnert an die Darlegungen Webers über die protestantische Ethik, weicht von dieser aber aufgrund eines elitären Technokratismus ab. Einerseits will der Opus Dei Elite sein und schaffen, um als solche öffentliche Positionen und Einflußmöglichkeiten zu besetzen. Andererseits ist die Ethik des Opus Dei technokratisch, da sie den Status Quo nie zu verändern trachtet, sondern innerhalb seines Rahmens Probleme auf technischer, nicht auf politischer Ebene zu lösen versucht.¹³

Betrachtet man die wirtschaftspolitische Wende vor diesem ideologischen Hintergrund, so muß deren Bewertung unter einem anderen Licht erscheinen.

¹³ Vgl. Bernecker (1984: 410-3). Das Opus Dei war zuvor im Bildungs- und Wissenschaftssystem von besonderer Bedeutung gewesen und hat vor dort aus seinen Siegeszug angetreten (vgl. Díaz, 1983: 32-7).

Mußte die Wirtschaftspolitik der Autarkiephase als gescheitert angesehen werden, da sie nicht nur an der Lösung rein wirtschaftlicher Aufgaben gescheitert war, sondern auch noch die Störung des sozialen Friedens zur Folge hatte, so lag es nahe, der Wirtschaft als Faktor der Stabilität mehr Freiraum zu gewähren. Die "Befriedung" und Entpolitisierung der spanischen Gesellschaft wurde dementsprechend durch ein "spanisches Wirtschaftswunder" zu erzielen versucht. Diese neue Politik mündete in einen "statistischen Triumphalismus", der mit wirtschaftlichen Erfolgen die ökonomische Legitimierung des Regimes erstrebte. Das Primat der Politik wurde durch das Primat der Ökonomie ersetzt, die falangistische Politisierung durch eine technokratische Entpolitisierung (vgl. Bernecker, 1984: 416; Beck, 1979: 47-52).

Diese erste Reform des Franco-Regimes verdeutlicht, daß das Regime kein monolithischer Block war, sondern aus heterogenen Kreisen und "politischen Familien" bestand: das Militär, die Falange, die Kirche und die Monarchisten. Über ihnen stand der Generalissimo Franco, der nie eindeutig für eine Gruppierung eintrat, der nie Konflikte provozierte aber dennoch die Gruppen gegenseitig in Schach hielt. Trotzdem fanden unter ihm interne Machtwechsel statt. Die schwindende Stellung der Falange und des Militärs ging mit dem Aufstieg des Opus Dei, der Technokratie und der Korps (insbesondere in der Verwaltung) einher. Diese Wechsel sollten stets innerhalb des Regimes und seiner Eliten stattfinden. Für die spätere Entwicklung des Franco-Regimes war es aber von Wichtigkeit, daß sich Teile der neuen Eliten als "aperturistas" (Anhänger einer Öffnung ohne Reform) und "reformistas" (Anhänger einer Reform ohne Bruch) formierten und sich der "Unbeweglichkeit" der "inmovilistas" entgegenstellten.¹⁴

Zensur und Repression der politischen Opposition blieben aber trotz aller Veränderungen wichtige Bestandteile der Politik des Franco-Regimes. Dennoch verloren sie allmählich an Stellenwert, da mit dem Vertrauen in die ökonomische Legitimation des Regimes und dem nationalen und internationalen Druck eine zögerliche Lockerung einsetzte (bspw. die Liberalisierung des Presse- und Zensurgesetzes von 1962). Zensur und Repression gewannen hierdurch aber

¹⁴ Die politischen Eliten des Franco-Regimes untersuchte Cuenca Toribio und Miranda García (1987), Baena der Alcazar und Pizarro (1985) sowie Giner (1978).

nur einen wesentlich willkürlicheren Charakter, so daß sie sich räumlich und zeitlich ungleich entluden.

Diese internen Veränderungen des Regimes standen in direktem Verhältnis zu der Tatsache, daß Spanien seit Anfang der 50er Jahre alles andere als eine befriedete, konfliktlose Gesellschaft war.¹⁵ In ihr begann sich eine Opposition neu zu formieren: Zu den ersten Arbeitskonflikten von 1951 gesellten sich die Studentenunruhen von 1956 und die ersten Regungen der Nationalbewegungen ab Mitte der 50er Jahre. Die ersten Proteste und Konflikte bezogen sich Anfangs auf eigene Probleme, wie Forderungen nach besseren Löhnen, für eine unabhängige Studentenvertretung oder für die Anerkennung regionaler kultureller Eigenheiten verdeutlichen. Schon ab 1960 setzte die Intensivierung der Konflikte ein. Das Ausbleiben einer Hochschulreform, die Folgen des Stabilisierungsplans und die Diskriminierung und Verfolgung regionaler Identitätsmerkmale haben diese Entwicklung bedingt. Ihr gesellte sich ein zunehmender Trend zur Politisierung hinzu, der zur Überschneidung von Oppositionskreisen, Forderungen und Aktionen führte. Politische Solidaritätsstreiks, gemeinsame Veranstaltungen und die Übernahme gegenseitiger Überzeugungen und Projekte sind meiner Meinung nach Ausdruck dieser gemeinsamen Erfahrungen: Während Sozialisten und Kommunisten die politische Dezentralisierung und das Selbstbestimmungsrecht einklagten,¹⁶ brachten Teile der neuen Nationalisten die nationale Befreiung und die soziale Emanzipation zusammen (siehe Kapitel 4). Teile der katholischen Kirche haben sich in den 60er Jahren zunehmend in den oppositionellen Diskurs eingeschaltet und die Opposition direkt unterstützt. Das Konkordat von 1953 eröffnete ihr hierfür den nötigen Spielraum, da sie nunmehr eine gewisse Selbständigkeit und Immunität besaß (vgl. Beck, 1979: 202-7).

Die wachsende Politisierung und Mobilisierung der spanischen Gesellschaft hat das Regime trotz Zensur und Repression nicht verhindern können. Als Franco am 20. November 1975 starb, hatten die politischen Reformwünsche

¹⁵ Giner (1978) gibt eine kurze Darstellung der spanischen Gesellschaft unter Franco.

¹⁶ Auf dem Parteitag von 1976 beschloß die sozialdemokratische PSOE: "Die Arbeiterklasse muß sich an die Spitze des Kampfes um die Befreiung der unterdrückten Nationalitäten und Regionen stellen" (in González Casanova, 1985: 77).

weite Teile des Regimes bereits erfaßt. Als zudem die Ölkrise von 1973 dem spanischen Wirtschaftswunder ein jähes Ende setzte, schien die letzte ökonomische Legitimität des Regimes zu schwinden. Der frisch gekrönte Juan Carlos I, dessen Streben der Befriedung der Gesellschaft und dem Erhaltung der Monarchie galt, berief daraufhin verschiedene Regierungen, die eine zögerliche Öffnung propagierten. Erst 1976 sollte dann durch die Berufung von Adolfo Suárez die Zeit der politischen Reform ansetzen, da dieser durch die Einbindung einiger oppositioneller Kräfte überraschte. Es war der Anfang einer "paktierten Reform" zwischen Opposition und reformwilligen Kreisen des Regimes. Mit der Verabschiedung eines neuen Wahlgesetzes besiegelte das alte Parlament das Ende seines eigenen Systems, das nun über die Parlamentswahlen (1977), die Verfassungsgebung und das Verfassungsreferendum (1978) in die Demokratisierung des politischen Systems mündete.¹⁷

2.2. Die Modernisierung der spanischen Gesellschaft

Bei der Untersuchung der Modernisierung der spanischen Gesellschaft fallen schon auf den ersten Blick die gewaltigen Veränderungen auf, die Spanien seit den 50er Jahren erfuhr. Trotz der eigenen und eigenwilligen Züge der Sozialstruktur Spaniens hat sich dieses Land zweifellos in kürzester Zeit zu einer modernen Gesellschaft entwickelt. Diesen spanischen Weg zur "Moderne" werde ich im folgenden beschreiben und hierfür verschiedene sozio-ökonomische und sozio-kulturelle Modernitätsindices vorstellen.

Spanien befindet sich in einer Zeit der **demographischen Umwandlungen**, die den Trends anderer moderner Staaten folgen: Erhöhung der Lebenserwartung, Rückgang der Geburtenhäufigkeit, Anwachsen der älteren Bevölkerung und Rationalisierung des generativen Verhaltens. Hierbei weisen die "moderner" Regionen (Katalonien und das Baskenland) die niedrigsten Geburts-, Sterblichkeits- und natürlichen Wachstumsraten auf, wohingegen Andalusien und Galizien diesen Trends hinterhinken (vgl. Tezanos, 1986: 34-8; Miguel,

¹⁷ Nohlen und Huneus (1984) geben eine genauere Beschreibung und Analyse der politischen Reform.

1974: 35-93).

Trotz dieser Entwicklungen zeigen die Zahlen des allgemeinen Bevölkerungswachstums ganz andere Tendenzen: Madrid sah im Zeitraum zwischen 1970 und 1981 seine Bevölkerung um 24% wachsen, Katalonien um 17% und das Baskenland um 15%. Diese erstaunliche Tatsache ist den starken Wanderungs- und **Migrationsbewegungen** innerhalb Spaniens zuzuschreiben. Allein zwischen 1960 und 1970 verliessen nicht weniger als 4.5 Millionen Menschen ihre Ursprungsgemeinde, eine Zahl, die zwischen 1971 und 1983 nur leicht absank (4.1 Millionen). Katalonien, Madrid und das Baskenland waren die "Empfänger" dieser Migration, Andalusien und Galizien die "Sender". Mitte der 70er Jahre hat sich der Trend umgekehrt: die Abwanderungsrate kehrte sich im Baskenland 1976 und in Katalonien 1982 um, während Andalusien und Galizien ihre Verluste gebremst sahen (vgl. Tezanos, 1986: 32-4; Rodríguez Osuna, 1983). Diese demographischen Entwicklungen waren für die Genese der Nationalbewegungen bedeutsam, da sie Bedrohungsgefühle verstärkten: Das Überleben der eigenen Nation schien aufgrund von Geburtenrückgang und Einwanderung (Katalonien und das Baskenland) oder aufgrund der Abwanderung (Andalusien und Galizien) gefährdet zu sein.

Mit diesen Wanderungsbewegungen ging die **Urbanisierung** einher, die in Spanien ganz deutlich auf die Großstädte gerichtet war - und insbesondere auf Madrid und Barcelona sowie auf deren unmittelbare Einzugsgebiete. Nehme ich Zahlen des Wachstums und der Bevölkerungsdichte hinzu, so wird deutlich, daß es sich um eine schnelle und immens konzentrierte, intensive Urbanisierung handelte. Sie verursachte ein ziemlich chaotisches und ungeordnetes Wachstum der Großstädte und hat gerade deswegen zu Problemen des Transports und Verkehrs, des Wohnungsbaus und der Sicherung der städtischen Dienstleistungen, aber später auch der Kriminalität, der Drogen etc. geführt, weil städte- und raumplanerische Konzeptionen während des Franco-Regimes fehlten (vgl. Naylor, 1984; A. Esteban, 1981; Tezanos, 1986: 47-9; Rodríguez Osuna, 1983: 27-9). Die Entstehung städtischer Bewegungen seit Ende der 60er Jahre (Nachbarschaftsgruppen, Verbraucherverbände, Antidrogengruppen etc.) ist ganz in diesem Spannungsfeld anzusiedeln (vgl. Gail Bier, 1980). Der Katalanismus als vornehmlich städtisches Phänomen war von dieser Problematik und diesen Bewegungen nicht unberührt. Im Baskenland hingegen ergab sich

eine ganz betonte, aber sehr extensive Urbanisierung. 1981 lebten allein 37% der Bevölkerung in den vier Provinzhauptstädten. Ziehe ich noch die großstädtischen Ballungszentren hinzu, so umfassen sie in der Provinz Alava 80% der Bevölkerung, 70% in Vizcaya, 52% in Guipúzcoa und 45% in Navarra. Diese Urbanisierung wird der extensiven Industrialisierung zugeschrieben, die aber nicht immer mit der Übernahme städtischer Verhaltens- und Denkmuster einherging (vgl. Llera, 1986: 163-5).

Die **Erwerbsstruktur** folgte der für moderne Gesellschaften typische Terzialisierung. Neben Madrid, das sich als Industrie- und Dienstleistungszentrum etablieren konnte, weisen das Baskenland und Katalonien diesen Trend am deutlichsten auf. Dennoch ist für diese beiden Regionen das starke Gewicht der Industrie charakteristisch (1970 noch über 50%). Nach Elorza zeichnet sich die baskische (ganz im Gegensatz zur katalanischen) **Wirtschaft** durch ihre besondere Vernetzung und Abhängigkeit von der spanischen Wirtschaft aus (vgl. Elorza, 1982: 184-5). Diese Tatsache ist erstaunlich, da sie zu den deutlichen Unabhängigkeitsbestrebungen der baskischen Nationalisten im Widerspruch steht. Im Gegensatz zu diesen beiden Regionen blieben Galizien und Andalusien überwiegend agrarisch (vgl. Tamames, 1986: 14-5; Sevilla Guzmán, 1986: 272-4). Andalusien und Galiziens Wirtschaft ist durch eine ausgeprägte Abhängigkeit von der gesamtspanischen Nachfrage charakterisiert, da diese Regionen zwar Arbeitskräfte und Rohprodukte stellen, diese aber nicht auf ihrem Boden ausschöpfen und verarbeiten können. Die Nationalbewegungen beider Regionen haben dieses Thema als Teil ihrer Forderungen aufgegriffen.

Mit Ende des "spanischen Wirtschaftswunders" hat das Problem der Arbeitslosigkeit an Umfang und Brisanz zugenommen und ist für die krisengeschüttelte Zeit seit 1974 ein guter Indikator. Nach 1974 (2,9%) stieg die Arbeitslosenrate landesweit auf 20,2% (1984), um seither leicht auf 18,6% (1988) zu sinken. Neben der baskischen Provinz Guipúzcoa wurden vor allem Barcelona und in Andalusien Sevilla, Cádiz und Córdoba von der Arbeitslosigkeit besonders hart getroffen. Zur Arbeitslosigkeit Spaniens muß angemerkt werden, daß vier Fünftel aller Arbeitslosen keinerlei staatliche Unterstützung erhalten. Grund hierfür ist nicht zuletzt der hohe Anteil Jugendlicher ohne Berufserfahrungen (40%), der im Baskenland mit 54% besonders hoch liegt (vgl. Tamames, 1986: 38-41; Llera, 1986: 173).

Das **Bildungsniveau** und -verhalten der spanischen Bevölkerung hat den Trend anderer Gesellschaften in wenigen Jahren aufgeholt, obschon die Analphabetenrate mit über 2 Millionen Menschen noch sehr hoch liegt. Die Einschulungsrate stieg bis 1975 auf 90% und die Studentenzahlen wuchsen von 3,95% (1960) auf 20,77% (1970) eines Jahrgangs an. Diese Tatsache indiziert den Erwerb eines höheren kulturellen Kapitals (universitäre Titel, Wissen und Kompetenzen) durch einen nicht unbedeutenden Anteil einer neuen Generation. Für das Thema der nationalen Konflikte ist diese Tatsache auch deshalb wichtig, weil die Universitäten als Teil des städtischen Lebens die Nationalbewegungen lange Zeit beherbergt haben (vgl. Miguel, 1974: 429-72; 1976; Medina, 1983).

Was das **Konsumverhalten** betrifft, so ist der Massenkonsum erst eine Erscheinung der 70er und 80er Jahre. Die Bedingungen für die Ausbreitung und Akzentuierung dieses Phänomens sind nach Tezanos die Erhöhung des Pro-Kopf-Einkommens und die sozial-kulturellen Wandlungen in der Verwendung und Ausgabe der Haushaltsgelder. In beiden Tendenzen lassen sich große Unterschiede zwischen verschiedenen Regionen (das Baskenland und Katalonien mit hohem, Andalusien und Galizien mit niedrigem Standard) und zwischen Stadt und Land beobachten (vgl. Tezanos, 1986: 54-64; Castillo Castillo, 1982). Für diese Arbeit ist es besonders interessant, daß die Ausgaben für Unterhaltung und Kultur im allgemeinen, für Musik im besonderen an Wichtigkeit gewannen. Die Zahl verkaufter Platten stieg von ¼-Million (Anfang der 70er Jahre) auf fast ½-Million (1988) an. Livemusikveranstaltungen und Musiksendungen in Fernsehen und Radio gewinnen immer mehr Zuschauer und -hörer, wobei die populäre Musik der klassischen Musik vorgezogen wird. Mit den schon genannten Unterschieden zwischen Regionen und zwischen Stadt und Land, sind es Jugendliche, die den Großteil des Publikums stellen. Das Durchschnittsalter der Plattenkäufer liegt bei 22 Jahren.¹⁸ Insbesondere arbeitslose Jugendliche gestalten ihre erzwungene Freizeit vornehmlich mit Musik, wobei aus na-

¹⁸ Vgl. Jarque (1987). Siehe auch die Statistiken des spanischen Platten- und Videoverbandes Asociación Fonográfica y Videográfica Española (AFYVE), die einen Anstieg des Platten- und CD-Umsatzes von 6 Millionen Pesetas 1975 auf über 30 Millionen 1987 meldet.

heliegenden Kostengründen Fernseh- und Radiosendungen im Mittelpunkt stehen (vgl. Levides Mallo, 1986: 11-2).

Diese Entwicklung legt ein gesteigertes Angebot und eine höhere Nachfrage auf dem Musikmarkt zutage. Die stärkere kulturelle Konsumtion und die Vergrößerung des Musikmarktes haben als wirtschaftliche Faktoren den Arbeitsplatz "Musik" konsolidiert und zu dessen Professionalisierung beigetragen. Die Existenz verschiedener Geschmäcker und Moden und ihr Einstieg in das Konsumtionsverhalten haben für die Diversifizierung des Angebots gesorgt.

Diesen hier beschriebenen Modernisierungsindices gesellen sich andere hinzu: Säkularisierung (vgl. Montero, 1986), Veränderung des Konsumverhaltens und der Lebensqualität sowie die veränderten Erwartungen an Lebensstandards (vgl. Stoetzel, 1983), der Einstieg der Frau ins Berufsleben (vgl. Alcobendas Tirado, 1983), ein Wandel der Einstellungen gegenüber Ehe und Familie (vgl. Conde, 1982), Sexualität (vgl. Ussel, 1983) usw.

Zusammenfassend kann man 3 Gruppen von Modernitätsindices gegenüberstellen, deren Entwicklung verschiedenen "Konjunkturen" folgte. Zum einen war die Entfaltung der sozio-ökonomischen Modernisierung im Jahrzehnt von 1960 bis 1970 besonders betont. In dieser Zeit standen den sozio-ökonomischen Veränderungen aber keinerlei politische Wandlungen zur Seite. Wird diesen unterschiedlichen Entwicklungen noch die Veränderungen politischer und kultureller Einstellungen hinzugefügt, d.h. die Einklage sozialer Gerechtigkeit, demokratischer Mitbestimmung sowie erhöhter Ansprüche an Lebensqualität und Zukunftsaussichten, so wird klar, daß die politische Stagnation und Repression und die wirtschaftlichen Krisen ab 1974 den Forderungen nach sozialer Gerechtigkeit und Demokratie zum Durchbruch verhelfen mußten. Das Franco-Regime ist auch deshalb gescheitert, weil es die sozio-ökonomische Modernisierung von der politischen und kulturellen Modernisierung abzutrennen und zu instrumentalisieren suchte und nicht erkannte, daß Prozesse sozialer Modernisierung nicht teilbar sind (vgl. Bernecker, 1984: 418).

Die Trägerschichten des nationalistischen Protests

Für die Genese der Regional- und Nationalbewegungen waren diese unterschiedlichen (und konträren) Entwicklungsstränge sehr wichtig, da sie den Werdegang der Trägerschichten nationaler Identitäten und nationalistischer Überzeugungen bestimmten. So wurde der kulturelle Habitus (Geschmack, Gewohnheiten, Überzeugungen usw.) dieser Schichten als Folklorismus diskriminiert oder als Separatismus verfolgt, und ihre kulturellen Kapitalien (Kompetenzen, Wissen und Können) abgewertet. War die Einklage der eigenen regionalen und nationalen Kultur eine Folge dieser generellen Diskriminierung, so hing die politische Mobilisierung und die spezifische Formulierung des nationalistischen Programms maßgeblich von der sozialen Position und dem Werdegang der betreffenden Trägerschichten ab. Aufstieg, Abstieg und Ausgrenzung haben daher die Genese der Nationalbewegungen geprägt.

In Katalonien hat die technologische Revolution, der Trend zur höheren Qualifizierung und der Einfluß des ausländischen Kapitals die Ablösung der alten Führungsschichten durch neue Mittelschichten hervorgerufen. Diese aufsteigenden und aufstiegsorientierten Mittelschichten waren durch ihren kulturellen Habitus und ihre politischen Überzeugungen Träger oder Anhänger des neuen Katalanismus (vgl. Hernández und Mercadé, 1986: 125-9; Buse, 1985: 247-62). Protagonisten des neuen Katalanismus waren ein junges Unternehmertum Barcelonas und eine Generation von Jugendlichen, die mittels universitärer Studien ihren Position im sozialen Raum verbesserte. Dabei scheint alles darauf hinzudeuten, daß die Träger eines hohen ökonomischen Kapitals mit dem gemäßigten integrativen Nationalismus sympathisierten und die Träger eines (neu erworbenen) hohen kulturellen Kapitals die linke klassenkämpferische Strömung unterstützten. Ihr Einsatz für die nationale Emanzipation folgte dem Wunsch, den eigenen kulturellen Habitus und die eigenen kulturellen Kapitalien aufzuwerten.

Im Baskenland war die Entstehung des neuen Nationalismus zeitgleich mit der schweren Krise der Anpassung an die neue Wirtschaftsordnung zwischen 1957 und 1959, die das Kleinbürgertum besonders hart traf. Ihr folgten die Krisen nach 1975, die besonders die Eisenhüttenindustrie und die Reedereien erfaßten. Dem Abstieg und der Ausgrenzung begegneten die Träger der natio-

nalen Identitäten und Überzeugungen auf unterschiedliche Weise. Das alte Kleinbürgertum und die absteigenden und abstiegsgefährdeten Schichten haben die Restauration der historischen Rechte und der traditionellen Ordnung eingeklagt und standen daher dem traditionellen Nationalismus der PNV nahe. Die linke Abertzalebewegung mobilisierte die Schichten, die sich sozial ausgegrenzt sahen und diese Situation durch die Überwindung des aktuellen politischen und ökonomischen Systems beseitigen wollten und die Neuordnung eines freien Baskenlandes erstrebten. Dieser Nationalismus sprach einen Sektor der baskischen Arbeiterschaft an, Jugendliche mit geringen und marginalen Kapitalien, Pendler zwischen heimatlichem Hof und städtischen Jobs und einen Sektor des alten Kleinbürgertums (vgl. Waldmann, 1989: 228-33; Llera, 1986: 179-84; Porta und Mattina, 1986: 130-6).

In Andalusien und Galizien blieb die Ausbildung städtischer Mittelschichten zurück. Auch die Bildung ländlicher Mittelschichten, die ein Interesse für nationalistische Belange hätten zeigen können, war begrenzt. In Galizien ist diese Tatsache der Dominanz kleinster Ländereien zuzuschreiben (1972 91% aller landwirtschaftlicher Betriebe), in Andalusien dem weiterbestehenden Problem des Großgrundbesitzes und der Dominanz landloser Landarbeiter (1975 79% aller Beschäftigten in diesem Sektor). Die Ausgrenzung äußerte sich in der Arbeitslosigkeit und der Notwendigkeit zu emigrieren. Diese Ausgrenzung verband sich mit der Diskriminierung und Abwertung der Regionalkultur, so daß die Ideen der sozialen Emanzipation und der nationalen Befreiung ineinander verschmolzen. Das Programm dieses Nationalismus war der Klassenkampf. Nach Ulrike Liebert hat das "spanische Wirtschaftswunder" aber auch in Andalusien die sozio-ökonomische Modernisierung vorangetrieben. Diese Modernisierung bestärkte neue aufsteigende Mittelschichten. Als "Kinder" der partiellen Modernisierung haben sie sich gegen die verbleibenden Strukturen von Abhängigkeit und Unterentwicklung gestellt, gewissermaßen im Namen einer wirklichen Weiterentwicklung, an der sie interessiert waren (vgl. Liebert, 1986: 86-134; Buse, 1985: 266-75). Das nationale Thema ist von dieser modernistischen Orientierung aufgegriffen worden. Dieses regionalistische Projekt verließ die klassenkämpferische Formulierung und sprach sich für die Dynamisierung und Modernisierung der regionalen Gesellschaft aus.

2.3. Die demokratische Umgestaltung: die Institutionalisierungsbestrebungen der Nationalismen

Die "paktierte Reform": die Grenzen gesellschaftlicher Umwandlungen

Hatten die beschriebenen Modernisierungstendenzen und die Krisenjahre nach 1974 den Weg aus dem Franco-Regime geebnet, so begleiteten sie auch die demokratische Umgestaltung und die ersten Gehversuche des neuen Staates. In ihn wurden Hoffnungen und Erwartungen im Hinblick auf die Lösung vielerlei Probleme gelegt, die das Franco-Regime vererbt hatte. Der gewaltige Anstieg der Mitgliedszahlen der neuen demokratischen Parteien und die hohen Wahlbeteiligungen veranschaulichten diesen großen Partizipationswillen und die demokratische Euphorie (vgl. S.Vilar, 1986: 18-27).

In dieser Phase des Umbruchs wurde die Frage lange Zeit kontrovers diskutiert, ob der Übergang zu einem neuen politischen System als "paktierte Reform" oder als Bruch mit dem Franco-Regime vollzogen werden sollte. Berücksichtigt man die Stärke der reformwilligen Kreise der Franco-Zeit, die Schwäche der Opposition, die Bedrohung durch die "faktischen Kräfte" im Hintergrund (insbesondere das Militär, das tatsächlich am 21.2.1981 einen erfolglosen Putschversuch unternahm) und den oft wiederholten Willen, die Fehler des Bürger- und "Bruder"-krieges nicht zu wiederholen, so ist die Durchsetzung der gemäßigten Formel nicht erstaunlich. Für die Fortführung des nationalen Konfliktes war dieser Tatbestand sehr wichtig: Weder konnten die demokratischen Errungenschaften dieser Jahre als gesichert erscheinen, noch war eine wirkliche Lösung der nationalen Frage in Sicht.

Die "paktierte Reform" konkretisierte sich später im Pacto de la Moncloa von 1977-78, der Startpunkt für eine konzertierte Absprache war. Sie integrierte selbst Sozialisten und Kommunisten, die ihrerseits zusagten, auf ihre Gewerkschaften einzuwirken, um Arbeitsunruhen zu vermeiden. Mit diesem Schritt war die spanische Demokratisierung zur Demobilisierung übergegangen. Die Verlagerung des politischen Diskurses und Machtkampfes von der Straße in die neuen politischen Institutionen sollte das Überleben der neuen spanischen

Demokratie sichern. Tatsächlich leitete diese Phase die Parlamentarisierung und Professionalisierung des politischen Geschäftes ein. Im Zuge dieser Entwicklung wurde der Staatsbürger zum Wähler degradiert und hinsichtlich jeder weiteren politischen Betätigung entmutigt¹⁹ - und das zu einer Zeit zahlreicher Konflikte und eines deutlichen Partizipationspotentials.

Schon bald sollten sich die ersten Probleme einstellen. Die absolute Priorität kurzfristiger "Rehabilitationsprogramme" (Preise und Löhne, Haushalts- und Währungsstabilisierung) über strukturelle Veränderungen (vgl. Tamames, 1986: 228-32), der allmähliche Verfall des überparteilichen Konsenses und die Spaltung der regierenden christdemokratischen UCD (vgl. Huneus, 1985) wurden von einem Prozeß der "Entzauberung" begleitet. Die Enttäuschung über die langatmige Demokratisierung, über den mangelnden Eifer und den spärlichen Erfolg bei der Lösung sozialer und ökonomischer Probleme äußerte sich direkt im Rückgang von Parteimitgliedszahlen und dem Anstieg von Stimmenthaltungen (vgl. S.Vilar, 1986: 37-83). Für die Genese der Nationalbewegungen war diese Kombination von Demobilisierung, Entzauberung und Kontinuität ungelöster Probleme von entscheidender Bedeutung. Kämpften diese Bewegungen wie ihre historischen Vorläufer für die nationale Emanzipation, so hatten sie in ihren Programmen die Lösung des nationalen Problems an die Verwirklichung von Demokratie und sozialer Gerechtigkeit geknüpft. Mit diesen Forderungen haben die Nationalbewegungen eine Phase der Gegenmobilisierung eingeleitet, die bis zur Abstimmung über die verschiedenen Autonomiestatute im Jahr 1981 anhielt.

Mit der Wahl der sozialdemokratischen PSOE, die seit 1982 die Regierung stellt, findet der Prozeß der demokratischen Umgestaltung ein Ende.²⁰ Der Sieg einer linken Option war für viele damals ein wirklicher Neuanfang und eine neue Hoffnung gegen die beginnende "Entzauberung". Doch die PSOE hat in ihrer Regierungszeit stets für Überraschungen gesorgt. Seit ihrem Amtsantritt hat sie sich meiner Meinung nach als "Volkspartei der Mitte" etabliert und damit links und rechts von sich eine chaotische Neudefinition und -organisie-

¹⁹ Auf der Kommunalebene haben Subirachs und Valles (1990: 84-91) diesen Trend beobachtet. Siehe auch Habermas (1982: 300-29).

²⁰ Zu den Wahlen und Parteien in der demokratischen Umwandlungsphase vgl. Gunther, Sani und Shabad (1988) sowie Buse (1985).

rung ausgelöst. Das uneingeschränkte Interesse an der Inflationseindämmung, an der Haushaltskonsolidierung, der wirtschaftlichen Stabilisierung und den hieran orientierten Maßnahmen zur Vorbereitung auf den Beitritt in die EG und den Binnenmarkt²¹ hat ihr zudem die Kritik eingebracht, sie betreibe konservative Politik und kündige den sozialen Pakt mit der Linken und den Gewerkschaften auf. Tatsächlich bestehen zwischen der PSOE und den Gewerkschaften (insbesondere ihrer Schwestergewerkschaft UGT) seither vehemente Konflikte.²² Steigende Bürokratisierung und Vereinheitlichung mit stark neo-zentralistischem Zug, steigende Arbeitslosenzahlen und Stagnation der Kaufkraft sind Kritikpunkte derer, die in der sozialdemokratischen Regierungspolitik eine Fortsetzung der bürgerlichen Politik der UCD oder gar den entgültigen Sieg und die Durchsetzung der verspäteten ökonomischen und politischen bürgerlichen Revolution eines homogenen spanischen Bürgertums sehen (vgl. S. Vilar, 1986: 127-67).

Spanien als multinationaler Einheitsstaat: der Streit um den Verfassungstext

Für die Nationalbewegungen brachte die Zeit der demokratischen Umgestaltung die erste greifbare Möglichkeit für die Institutionalisierung ihrer Forderungen. Im folgenden will ich den Verfassungstext kurz darlegen, da er als Ausdrucksform der Programme und Konflikte um die nationalstaatliche Organisation sowie als Bezugs- und Ausgangspunkt der folgenden Entwicklung von Wichtigkeit war.

Die Kommission, die mit der Erstellung eines Verfassungstextes betraut wurde, begann ihre Arbeit Ende 1977 und vereinigte alle größeren Parteien des zuvor neu gewählten Parlaments, wobei von allen nationalistischen Parteien

²¹ Zur sozialdemokratischen Wirtschaftspolitik siehe Tamames (1986: 233-7) und S.Vilar (1986: 127-67).

²² Die Demonstration zum 1.Mai.1989 bspw. wurde zum ersten mal von der sozialdemokratischen (UGT) und der kommunistischen (CCOO) Gewerkschaft gemeinsam organisiert und hat über eine Million Menschen gegen die Wirtschaftspolitik der Regierung auf die Straße gebracht (vgl. EL PAIS, 1989d).

nur die katalanische Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) Eingang in die Kommission fand. Erst Ende des darauffolgenden Jahres wurde ein Verfassungstext zur parlamentsinternen Abstimmung und zum Referendum vorgelegt.

Die verfassungsgebende Versammlung mußte unter anderem zum schwierigen Problem der nationalstaatlichen Einheit Spaniens Stellung beziehen. Obwohl die Versammlung einer Abkehr vom franquistischen Zentralismus weitgehend zustimmte, war der erarbeitete Verfassungstext Produkt eines partiellen Kompromisses und enthielt daher einige Zwiespältigkeiten und Widersprüche. Die Frage etwa, ob der neue demokratische Staat einzelnen Regionen Sonderrechte zuerkennen oder aber eine allgemeine Umorganisation des gesamten Territoriums vorantreiben sollte, wurde durch eine generalisierte "Regionalisierung" beantwortet, die die rationelle und gleiche Behandlung aller Regionen gewährleisten sollte. Gleichzeitig aber stellte die Verfassung zwei Wege für den Zugang zu Autonomierechten und Kompetenzen bereit (vgl. Murillo de la Cueva, 1986: 492-3; Solozábal Echeverría, 1980).

Betrachten wir den 2. Artikel der Verfassung, so gibt er in kompakter Weise den komplizierten Kompromiß zweier territorial-juristischer Klassifikations-schemata wieder.

"Die Verfassung gründet sich auf die unauflösliche Einheit der spanischen Nation, gemeinsames und unzerteilbares Vaterland aller Spanier, und erkennt und garantiert das Autonomierecht der Nationalitäten und Regionen, aus der sie besteht, an, sowie die Solidarität zwischen ihnen" (in Murillo de la Cueva, 1986: 494).

Zwischen dem Einheitsprinzip und dem Recht auf Autonomie besteht eine augenscheinliche Spannung, die durch das Solidaritätsprinzip gemindert werden soll. Der Senado (eine Art Bundesrat), die Initiativmöglichkeiten in der Verfassungsreform, die Teilnahme an sozio-ökonomischen Planungskommissionen und am Länderausgleichsfonds sollen institutionelle Konkretisierungen dieses Prinzips sein. Im Verfassungstext hat ungeachtet dessen das Gebot und Primat der nationalen Einheit die Oberhand behalten und dominiert insbesondere die Verfassungswirklichkeit. Der Versuch der Regierung etwa, die Autonomiestatuten der Regionen nach 1981 einheitlich zu konzipieren und durchzu-

bringen und die Ineffizienz und Beschneidung der genannten Initiativ- und Partizipationskanäle machen die Autonomien zu rein funktionellen Administrationsorganen. Für viele Kritiker sind sie ein Zusatz in einem schon vorhandenen Verwaltungsapparat und lösen weder das Problem einer politischen noch einer administrativen Dezentralisierung (vgl. Argullol i Murgadas, 1985). Tatsächlich steht die Organisationsform des spanischen Staates zwischen Föderalismus und Zentralismus und eröffnet den einzelnen Autonomien relativ eng definierte Kompetenzen (vgl. Murillo de la Cuava, 1986: 494-503; S.Vilar, 1986: 154-67).

Dieser Organisationsform liegt ein weiteres, folgeschweres Problemfeld zugrunde: die Unterscheidung zwischen Nationalitäten und Regionen (vgl. Solozábal Echeverría, 1980; Morodo, 1984). Erstens entspricht dieser Unterscheidung die Existenz zweier Zugänge zu Autonomiekompetenzen. Obschon jede Region in freier Willensentscheidung die Möglichkeit hätte, zwischen dem schnelleren und dem langsameren Weg zur Autonomie zu wählen, war der schnellere Weg de facto für die "historischen Nationalitäten" konzipiert worden, denen schon 1977 ein Prä-Autonomiestatut zuerkannt wurde. Die Regionen standen somit unter Legitimationsdruck, wollten sie aus dem ihnen zuge-dachten Weg ausbrechen und es den historischen Nationalitäten gleich-tun.

Zweitens ist diese Unterscheidung ein Zeichen dafür, daß die Auseinandersetzungen um das Selbstverständnis der spanischen Nation in der Verfassung verankert, nicht aber gelöst wurden. Die Wahl des zwiespältigen und unkonkreten Begriffes der Nationalität entsprang dem Kompromiß zwischen der Anerkennung der nationalen Eigenheiten mancher Gebiete und dem Willen, der nationalen Eigenständigkeit im Namen der Einheit Spaniens zu widersprechen. Spanien ist demnach die Einheit in der Vielfältigkeit, der Staat der Autonomien oder die Nation der Nationalitäten und Regionen. Diese Formulierung sollte nicht unumstritten bleiben, wobei der Konflikt letztlich um die Bestimmung der Souveränitätsfrage ging (vgl. Morodo, 1984: 199-214). Die konservative Acción Popular (heute Partido Popular) wandte sich energisch gegen den Begriff der Nationalität, da er nahelegen könnte, daß es die spanische Nation nicht gäbe und der spanische Staat als Repräsentant des gesamtspanischen Volk-souveräns keine Legitimität habe. Genau hierauf zielten baskische und einige katalanische Nationalisten, die nicht nur von verschiedenen Nationen,

sondern von unterschiedlichen Völkern sprachen. Ihnen sollte der Verfassungstext das Selbstbestimmungsrecht einräumen, sich in freier Wahl für die Unabhängigkeit oder den Verbleib im spanischen Staat zu entscheiden. Die Vertreter der Unabhängigkeit einzelner Nationen, die der Konföderation souveräner Völker und die der einheitlichen spanischen Nationalstaatlichkeit standen sich durch die gemeinsame Überzeugung diametral gegenüber, daß jeder Nation eine eigene staatliche Organisation entspreche. Der Kompromiß der nun gültigen Definition und Organisation Spaniens war nur möglich, weil der Begriff der Nationalität vom Begriff der Nation getrennt wurde. Da für ihre Vertreter eine Nation der Nationalitäten denkbar war, ergab sich die staatliche Organisation Spaniens als Staat der Autonomien in Entsprechung zum Konzept der spanischen Nation der Nationalitäten und Regionen. Die regionalisierende Sicht spanischer Nationalstaatlichkeit, dessen historische Genese ich bereits darstellte (Kapitel 1), fand hier ihren institutionellen Niederschlag.

Dieser Kompromiß hat den Überzeugungen und Interessen der gemäßigten katalanischen Nationalisten entsprochen. Dieser Katalanismus war zur alten Formel eines *Cambó* oder *Prat de la Riba* zurückgekehrt und proklamierte die friedliche Entfaltung Kataloniens innerhalb Spaniens. Den Bestrebungen einer wirtschaftlichen und politischen Entfaltung im spanischen Staat folgte der Versuch der Integration der nationalen Vielfältigkeit durch die Schaffung geteilter Identitäten als interregionale Bindeglieder. Einige (katalanische) Soziologen haben sich dieses als Ziel gesetzt (vgl. *Mercadé*, 1986: 16). Kein Wunder also, daß diese Katalanisten Vertreter einer generalisierten Regionalisierung waren, die letztlich mit einigen Modifikationen Verfassungsgrundlage wurde (vgl. *González Casanova*, 1985: 81). Große Teile der baskischen Nationalbewegung haben im Gegensatz dazu die Selbstbestimmung und Unabhängigkeit eingefordert, da sie die staatliche Organisation Spaniens nicht als ihr Problem ansahen. Die "paktierte Reform" und der Verfassungstext waren für sie ein Zeichen für die Kontinuität des nicht gelösten nationalen Problems. Die Diskussion um die (erfolglose) Anerkennung der historischen Rechte (die *Fueros*) und der anschließend beim Verfassungsreferendum proklamierte Wahlboykott dokumentieren diese Politik (vgl. *Corcuera*, 1984b).

Das Europa der Völker: der Internationalismus der Nationalisten

Im Zusammenhang mit den anhaltenden Konflikten, den verbleibenden Spannungen und den Inkonsistenzen zwischen Peripherien und Zentrum hatte und hat sich die Idee von Europa in breiten Teilen der Nationalbewegungen eingestriet. "Europa der Regionen" und "Europa der freien Völker" waren Bezugspunkte für nationalistische Konzeptionen verschiedener Radikalität und Zielsetzung. Immer aber spielte die Idee eine Rolle, das ein Jahrhundert währende Problem der spanischen Nationalstaatlichkeit in Europa aufzulösen: die wirtschaftliche und politische Union Europas sollte demnach die Nationalitäten und Regionen auf Kosten des spanischen Staates stärken. Durch die Errichtung der verschiedenen Autonomien haben diese europabezogenen Bemühungen eine institutionelle Stütze erhalten.

Seit Beginn der EG-internen Auseinandersetzungen und Rivalitäten um wirtschaftliche Richtlinien, dem schlechteren Abschneiden südeuropäischer Mitgliedsstaaten, der Priorität des Binnenmarktes und der beginnenden wirtschaftlichen Vorbereitungen in Spanien sind die Hoffnungen gesunken, die in die europäische Formel gesetzt wurden. Dennoch bleibt Europa in bestimmten Punkten und für bestimmte Gruppierungen attraktiv. Zum einen ist Europa eine dankbare und sensible Schaubühne regionaler Kultur und Identitätspflege - z.B. die europaweiten Präsentationen innerhalb des Europäischen Jahres der Musik von 1985, die Offizialisierung der Regionalsprachen in Europa (vgl. *EL PAIS*, 1989c) und die Kulturarbeit (vgl. *Aldecoa Luzarraga*, 1985). Zum anderen können Unternehmerkreise Kataloniens auf eine aktive und profitable Wirtschaftspolitik innerhalb Europas bauen, während andere Regionen auf die Unterstützung des Europäischen Regionalentwicklungsfonds (*FEDER*) hoffen. Zuletzt bietet die Idee der politischen Union Europas gewisse Spielräume für politische Initiativen, wie die Annäherung baskischer und katalanischer Politiker über die spanisch-französische Grenze.²³ Die Beschränkungen, die den

²³ Im April 1989 haben bspw. die sozialistischen Parteien Aquitaniens (Frankreich) und des Baskenlandes ein Abkommen über ein gemeinsames Kooperations- und Entwicklungsprojekt diskutiert. Ziel ist die Schaffung einer "Euroregione" um die europäisch-atlantische Achse (vgl. *EL PAIS*, 1989b).

Autonomien von der spanischen Verfassung und von der Madrider Regierung auferlegt werden, haben neue Konflikte zwischen Zentrum und Peripherie hervorgerufen (vgl. Riquelme, 1985).

Europa ist nicht die einzige Bezugsgröße dieser internationalistischen Bestrebungen. Die Autonomien haben seit Auftreten alter Probleme mit der zentralspanischen Politik ihre Bemühungen um eine eigene Profilierung auch außerhalb Europas verstärkt. Das Jahr 1992 wird die Kulmination einer internationalen und europa-internen Plazierung Spaniens sein, in die sich die einzelnen Autonomien massiv einzumischen suchen. Der endgültige Eintritt in die EG fällt in diesem Jahr zusammen mit der 500-Jahrfeier der "Entdeckung" Amerikas, mit der Weltausstellung und der Olympiade (die beide in Spanien ausgetragen werden) sowie höchstwahrscheinlich mit der Ernennung Madrids zur europäischen Stadt der Kultur. Neben der internationalen Aufmerksamkeit für die eigene Selbstdarstellung lockt ein profitables Geschäft. Ignacio Montaña, Leiter der staatlichen Planungsorganisation der Weltausstellung, faßte die Bedeutung dieser Ereignisse für Spanien so zusammen: "Montreal hat, nach einer schlechten politischen Situation, die olympischen Spiele und die Weltausstellung genutzt, um ein neues Image zu lancieren. Die Japaner haben durch Tokio-64, die olympischen Spiele und die große Ausstellung von Osaka 1980 das Bild eines technologischen und modernen Landes präsentiert. ... Es ist zu hoffen, daß sich mit der Übereinstimmung der olympischen Spiele und der EXPO eine spektakuläre Selbstdarstellung Spaniens ergibt" (in Bardaji, 1988: 84).

Seit einigen Jahren schon wird das neue Bild Spaniens propagiert, auf dem sich diese internationale Plazierung gründet und das neben dem multinationalen Wesen auf die Offenheit, Modernität und Dynamik des Landes hinweist. Im Hinblick auf die Ereignisse von 1992 gewinnt ein neues Selbstbildnis an Bedeutung, das Spanien als Brücke zwischen zwei Welten definiert - oder wie es König Juan Carlos ausdrückte: "Spanien, als Mitglied der EG, bietet weiterhin seine Sprache und sein brüderliches Band mit den hispano-amerikanischen Ländern an, um seine historische Aufgabe zu vervollständigen, die Brücke zwischen Europa und der Neuen Welt zu sein" (in Jauregui, 1988: 20). Auch Madrid ist in diese neue Image-Bildung eingebunden: Ehemals Ort eines diktatorischen Zentralismus, sei es nun zur rechtmäßigen Hauptstadt Spaniens gewor-

den. Wirtschaftlicher Aufschwung, unternehmerische Dynamik mit internationaler Relevanz, ein reichhaltiges Kulturleben (aber auch eine Reihe neuer und alter Probleme wie Spekulation, Drogen, Kriminalität etc.) hätten Madrid zum Zentrum und Schmelztiegel der verschiedenen Nationalitäten und Regionen Spaniens gemacht, zu einer modernen Stadt mit einem offenen Blick und Zugang zu Europa (vgl. Fidalgo, 1988).

Was die einzelnen Autonomien betrifft, so hat insbesondere die Standortfrage der Weltausstellung (jetzt Andalusien) und der Olympiade (jetzt Barcelona) eine zuweilen heftige Auseinandersetzung zwischen ihnen ausgelöst und hierdurch den enormen Wert dieser Veranstaltungen offenbart. Andalusien erhofft eine gewaltige Verbesserung seiner wirtschaftlichen Lage. Immerhin werden 400 Milliarden Pesetas für diesen Zweck in die Region investiert, was bis 1992 eine zusätzliche Zahl von 130 000 Arbeitsplätzen verspricht (vgl. Bardaji, 1988; Carcar, 1989). Weltausstellung und 500-Jahrfeier eröffnen Andalusien zudem die Möglichkeit zur kulturellen Profilierung. Ähnliches kann für die Olympiade in Barcelona gesagt werden, die neben den immensen wirtschaftlichen Vorteilen Katalonien als eine moderne Gesellschaft und Kultur aufwerten wird. Die städtebaulichen Projekte und die Öffentlichkeitsarbeit folgen diesem Leitbild. "Die universelle Projektion der gräflichen Stadt, sowohl auf der ökonomischen als auch auf der kulturellen und technologischen Ebene, wird immer wichtiger. Und diese internationale Anerkennung findet eine unübertroffene Stütze in einer solch bedeutenden Veranstaltung" wie es die Olympiade ist. So formulierte es der Bürgermeister von Barcelona, Pascual Maragall (1988: 12).

3. Die populäre Musik und die nationale Frage

Im folgenden werden die Liedermacher, die Folk- und Folkloremusik sowie der Rock and Roll in Katalonien, im Baskenland, in Galizien und Andalusien untersucht. Die Analyse geht der Frage nach, welche Bedeutung das nationale Thema innerhalb der verschiedenen Musikströmungen hatte und welche Rolle die Musik bei der nationalistischen Mobilisierung spielte.

3.1. Die Liedermacher

Die Musik der Liedermacher Spaniens kann durchaus mit dem in Europa üblichen Vorverständnis erfaßt werden. Wie anderswo zeichnete sich diese Musikrichtung durch die aktuellen und kritischen Themen ihrer Liedertexte aus. Ihr war ein musikalisches Programm zu eigen, das sich gegen Begriffe wie Künstler und Interpret, Inspiration etc. wandte. Die cantautores (die Liedermacher) traten auch in Spanien gegen die "absolute und reine Musik" auf, die außerhalb von gesellschaftlichen Prozessen und Problemen existierte und von ihnen ferngehalten werden sollte. Gesellschaftliche Verantwortung und neue Ästhetik, sozialkritische Aufklärung und musikalischer Genuß wurden in dieser Musik vereint. So ist es nicht verwunderlich, daß sich der Jugendprotest der 60er Jahre auch in den Liedermacherströmungen ausdrückte.

Die populäre Musikkultur Spaniens ist von dieser Musikströmung stark geprägt worden. Aufgrund der einfachen instrumentalen und kompositorischen Mittel bot sie vielen Jugendlichen mit zumeist geringer musikalischer Vorbildung die Möglichkeit zum Einstieg in die Musik und beschwor hierdurch eine erste partizipative Musikkultur herauf. Das Franco-Regime stand den Liedermachern ambivalent gegenüber, da es ihre Musik in das Kulturleben Spaniens einzubinden und zu instrumentalisieren suchte, aber gleichzeitig ihre engagierten und oppositionellen Aspekte bekämpfte. Die Liedermacher haben nirgendwo sonst eine solche Bedeutung gehabt wie in Katalonien. Meine Untersuchung wird daher dort ansetzen.

Die Setze Jutges und die nova cançó in Katalonien

Die nova cançó (das neue Lied) nahm Ende der 50er Jahre ihren Anfang. Die Musik der ersten cantautores war von den französischen Liedermachern (Georg Brassens, Jacques Brel u.a.), von der beginnenden Wiederentdeckung und Belebung der katalanischen Sprache und von den damaligen Jugend- und Studentenprotesten geprägt. Die nova cançó dieser Jahre kann man als bürgerliche Musikbewegung bezeichnen. So übten die meisten Liedermacher bürgerliche Berufe aus (Medizin, Psychiatrie, Journalismus u.ä.) und einige von ihnen ordneten ihre eigene Kultur dem Bürgertum zu.²⁴ Dem aragonesischen Liedermacher Laborteda zufolge entsprachen die französischen Einflüsse dieser bürgerlichen Herkunft:

"Das katalanische Lied entsteht als eine Forderung, eine Notwendigkeit des Bürgertums. Diesem Bürgertum ist das französische Lied, die europäische Kultur als Basis näher. Deshalb wurde oft gesagt, daß die katalanischen Sänger 'französisiert' sind" (in Font, 1974: 63).

Der spanischen Populärmusik und dem "Folklorismus" traditioneller katalanischer Lieder begegneten die Liedermacher durch die Schaffung einer eigenen, neuen Liedtradition. Als "Richtlinien" galten das Schreiben eigener Texte und Lieder bzw. die Übernahme der französischen Vorbilder und deren Übersetzung ins Katalanische. In ihrem harmonischen, rhythmischen und melodischen Aufbau waren die von ihnen komponierten Lieder einfach. Einer zu meist nicht ausgebildeten Stimme wurde eine schlichte Gitarrenbegleitung zugeordnet, die der Stimme und dem Text stets den Vorrang einräumte. Die Sparsamkeit der Mittel, die Klarheit und Einfachheit im Ausdruck waren Postulate einer Musikkultur, die zu der Zeit noch hauptsächlich von Amateuren getragen wurde. Zuletzt muß die Aktualität der Texte und ihre situative Gebundenheit herausgestellt werden. Ovidi Montllor hat diesen Punkt rückblickend so beschrieben:

²⁴ Lluís Llach sagte: "Ich gehöre einer bürgerlichen Familie an und meine Kultur ist, selbstverständlich, die meiner Klasse" (in Haro Ibars und Arenas, 1978: 60).

"Früher habe ich im allgemeinen viele dringende Lieder geschrieben, um bestimmte Tatsachen aufzuzeigen; oft waren es überstürzte Lieder. Die heutige Situation erlaubt dir ... einige Zeit verstreichen zu lassen, um zu sehen, wie sich die Geschehnisse entwickeln. Mir gelingt jetzt ein viel besser reflektierendes Lied, ohne die Eile von früher, indem ich den Text und die Musikpflege" (in Batista, 1980c: 49).

Die Entwicklung der nova cançó begann Ende der 50er Jahre und läßt sich in drei Phasen unterteilen.²⁵ In den ersten Jahren war es eine Gruppe von Freunden (Miquel Porter, Lluís Serrahina, Armengol, Remei Margarit, Delfi Abella, Josep M. Espinàs), die sich regelmäßig traf, um Gedichte und Lieder vorzutragen. Diese cantautores griffen zur Gitarre, um öffentlich Kritik zu üben und sich politisch zu engagieren. Sie traten daher in den folgenden Jahren in der Universität, in den Arbeitervierteln und Außenbezirken Barcelonas sowie überall in den Provinzen Kataloniens, Valencias und der Balearen auf. Insbesondere auf den Aplecs (den katalanischen Festen) hatten die Liedermacher neben Folkloregruppen (Coblas, Sardana-Tanzgruppen, Grallers usw.) und Recitatoren ihren Platz. Zu dieser Zeit war die nova cançó in eine breite kulturelle Bewegung integriert, die zwar in sich heterogen war, aber von dem Bemühen um eine Renaissance der katalanischen Kultur zusammengehalten wurde.

Dieser Anfangszeit folgte eine Phase, in der eine eigene Infrastruktur aufgebaut wurde. Für diese Wende steht die Gründung der katalanischen Plattenfirma EDIGSA im Jahr 1961, die zeitlich mit dem ersten eigenen Konzert ("Die Poesie der nova cançó") zusammenfiel. Kneipen, Festivals, Wettbewerbe, Konzertsäle und die Universität beherbergten in Barcelona von nun an eine neue Subkultur, die den Grundstein für die Professionalisierung der cantautores legte. Die Liedermachergruppe entschied sich nun, die Zahl der Mitglieder zu beschränken und nannte sich von nun an Els Setze Jutges, die sechzehn Richter (vgl. Bover i Salvadó, 1984: 16-7). Diese Entscheidung verlieh dem Liedermacherkollektiv aber nicht nur seinen Namen, sondern wurde von dem Versuch

²⁵ Die nova cançó und ihre Liedermacher stellt Bover i Salvadó (1984) und Soler (1976) dar.

einer programmatischen Konkretisierung und organisatorischen Konsolidierung begleitet.

Am Ende der 60er Jahre setzten landesweite Erfolge ein, die den Liedermachern die Chance zur Erweiterung ihres Publikums boten und eine neue Phase einläuteten. Im Zuge dieser Entwicklung wurden die Liedermacher der ersten Stunde allerdings zusehends von nachfolgenden "Generationen" abgelöst. Es waren nunmehr die jüngeren Liedermacher innerhalb wie außerhalb der Setze Jutges, die erfolgreich waren und sich durch eine größere Professionalität auszeichneten. Dieser Erfolgskurs war seit Ende der 60er Jahre stetig und ungebrochen. Die in- und ausländischen Tourneen der 70er Jahre (Europa, Lateinamerika, Japan u.a.), die steigende Zahl in Spanien verkaufter Platten (1975 belegten die Liedermacher gleichzeitig den 3., 4. und 6. Platz), das seit 1971 alljährlich abgehaltene Festival Six Hores de Canet (1977 mit über 70 000 Zuhörern) u.ä.m. belegen diesen Erfolg.

Dennoch sollte nicht vergessen werden, daß Zensur und Kontrolle bis zu Francos Tod nicht abgeschafft wurden. Alle Liedermacher wußten in dieser Zeit von der Willkür der Zensur zu berichten: Konzerte und Platten wurden ganz oder bis auf bestimmte Lieder verboten, und selbst bei den Six Hores de Canet von 1977 wußten die Veranstalter noch ein Paar Stunden vor Beginn nicht, ob das Konzert stattfinden durfte. Mit der Zeit wurde aber deutlich, daß das Regime die Liedermacher nicht mehr ignorieren konnte und wollte. 1974 etwa wurde Joan Manuel Serrat das Angebot gemacht, Spanien bei dem Prix d'Eurovision zu vertreten - aber nur dann, wenn er auf Kastilisch singen würde.

Bei diesem stetigen Erfolgskurs erstaunt es zunächst, daß sich die Setze Jutges Ende der 60er Jahre auflösten. Wie ist diese Tatsache zu erklären? Erstens war die Gruppe ein Zusammenschluß von Liedermachern mit verschiedenen Stilen und Überzeugungen. Die zunehmende Professionalisierung einzelner Mitglieder (sowohl in der Ausbildung eines Künstlerhabitus als auch in der Perfektionierung musikalischer Fertigkeiten), die Eroberung des spanischen Marktes (d.h. eines anderen Publikums) und die nicht vorbehaltlosen Integrationsversuche in das spanische Kulturleben durch die offiziellen Organe haben zu Auseinandersetzungen innerhalb der Gruppe geführt, die sie letztlich von Innen aus zerbrechen ließ. Nicht unerheblich ist in diesem Zusammenhang,

daß diese Auseinandersetzungen durch die Versuche einer Konsolidierung der Liedermachergruppe noch weiter geschürt wurden. Zweitens entstand allmählich eine neue Generation von Liedernachern, die den Setze Jutges ihre Stellung streitig machte, da sie eine musikalische Szene vorfand und nutzte, die die Liedermachergruppe aufzubauen geholfen hatte. Marina Rossell war eine dieser jüngeren Liedermacherinnen, die hiervon profitierten:

"Es war positiv, da ich fast jede Woche auf den Brettern stand, es gab eine Infrastruktur" (in Batista, 1979c: 43).

Worin liegt der Grund für den Erfolg der cantautores? Folge ich Manuel Vázquez Montalbán (1984), so sind drei Gründe hierfür verantwortlich. Erstens war die unbedingte Unterstützung der nova cançó durch Teile des katalanischen Bürgertums von großer Wichtigkeit. Sie stellten nicht nur ein interessantes und finanzkräftiges Publikum, sondern auch eine Anzahl aktiver Unterstützer, die in Barcelona eine eigene Infrastruktur aufbauten: die Kneipen und ihre Wettbewerbe (Cova del Drac, später Zeleste usw.), die Plattenfirma EDIGSA, die sich der Pflege katalanischer Musik und Sprache verschrieb, das Festival Six Hores de Canet, der Palau de Barcelona, der diese Musikrichtung uneingeschränkt unterstützte und die Universität, die eine große Anzahl an Konzerten arrangierte (vgl. Batista, 1978a; 1978b; 1979a; Luzán, 1977). Zweitens war der Erfolg dieser Musik einigen Stars mit "sex-appeal" und kommerziellen Zügen zuzuschreiben, wie bspw. Joan Manuel Serrat und Guillermina Motta. Sie boten der katalanischen und spanischen Unterhaltungsbranche und einem breiteren Publikum ein anderes Gesicht der nova cançó.

Drittens lag der Erfolg am sozialkritischen Engagement einiger ihrer Liedermacher (z.B. Raimon, Lluís Llach). So übernahmen sie für viele Jugendliche und Oppositionelle die Rolle von Wortführern, und ihre Konzerte verwandelten sich oftmals in oppositionelle Versammlungen. Die Festivals von Canet von 1975 und 1976 bspw. waren voller nationalistischer und demokratischer Forderungen: Sprechchöre wie "Freiheit, Amnestie und Autonomiestatut", die wehenden katalanischen Fahnen u.ä. prägten diese Festivals und ähnliche Veranstaltungen (vgl. Luzán, 1977). Zudem wurden einige ihrer Lieder zu wahren Hymnen oppositioneller Einstellung - so z.B. "l'estaca" von Lluís Llach oder "diguem no" von Raimon:

"Jetzt, wo wir zusammen sind,/ werde ich das sagen, was du und ich wissen/ und was wir oft vergessen:/ Wir sahen die Angst das Gesetz aller sein./ Wir sahen das Blut - das nur Blut hervorruft - das Gesetz dieser Welt sein./

Nein,/ich sage nein,/ sagen wir nein./ Wir sind nicht von dieser Welt./ Wir sahen den Hunger das Brot vieler sein./ Wir sahen, daß sie viele Menschen mit Verstand zum Schweigen gebracht haben./

Nein,/ ich sage nein... " (in Galeano, 1977: 113-4).

Die Liedermacher sollten aber trotz dieser offensichtlichen politischen Wirkung nicht zu einem rein politischen Phänomen umdefiniert und ihre Musik nicht auf eine politische Zielsetzung reduziert werden. Die Musik der Liedermacher war vielmehr der musikalische Ausdruck einer neuen Generation und ein Medium für die Formierung und Mobilisierung einer neu entstehenden Jugendkultur. Die Lieder dieser Musikströmung waren zunächst ein *verbales* Medium für die Kristallisation dieser Jugendkultur. Erstens thematisierten viele Liedertexte die Vitalität, Ursprünglichkeit und Unverbrauchtheit der Jugendlichen, den "Sturm und Drang" dieser Lebensphase. Zweitens thematisierten die Liedermacher gemeinsame Erfahrungen einer Generation, die nach dem Bürgerkrieg geboren wurde und die Zeit des Franco-Regimes durchlebt hatte: die eigene Herkunft, die Erfahrung von Repression und Zensur, die gemeinsamen Hoffnungen und Ängste. Drittens waren die Lieder ein Sprachrohr für das sozialkritische Engagement einer Generation, die Verantwortung übernehmen und das eigene Umfeld mitgestalten wollte (vgl. Sacristán, 1976).²⁶ Dieser Protest richtete sich gegen überkommene Verhaltens- und Denkmuster, gegen soziale und politische Mißstände und gegen die nationale Diskriminierung, so daß sich in den Liedern eine generationsgebundene, soziale und nationale Dimension vereinte. Neben dieser verbalen Thematisierung war die Musik der Liedermacher vornehmlich ein *nonverbales* Medium, das durch die Mobilisierung eines gleichen Musikgeschmacks die damalige Jugendkultur zu formen und aufzubauen half. Auch die Musik wies die genannten sozialkritischen und

²⁶ Die bekanntesten Liedtexte der katalanischen nova cançó hat Soldevila (1984) zusammengetragen: Eine Sammlung der Lieder von Raimón findet sich bei Raimon (1976).

ästhetischen Komponenten auf. Das Singen bspw. war genauso ein ästhetischer Genuß, wie ein individuelles und kollektives Bekenntnis. Es drückte die persönlichen Empfindungen und Emotionen aus, bestätigte das Gemeinschaftsgefühl (durch das gemeinsame Singen etwa) und ermutigte zum Engagement. Die Lieder waren daher verbale und nonverbale Identifikationspunkte und als solche ein Medium zur Mobilisierung von Voice (vgl. Hirschman, 1972) - oder wie es Joan Manuel Serrat in worte faßte:

"Jetzt, wo ich zwanzig Jahre alt bin;/ jetzt, wo ich noch Kraft habe,/ wo meine Seele noch nicht tot ist/ und ich mein Blut aufwallen spüre./ Jetzt, wo ich mich fähig fühle/ zu singen, wenn ein anderer singt./ Heute, wo ich noch eine Stimme habe/ und noch an Gott glauben kann./(...)

Ich will die Liebe, die erste und die letzte Liebe besingen,/ die vergangene und die, die eines Tages kommen wird./ Ich will mit denen weinen, die ganz alleine sind/ und ohne Trost durch die Welt schreiten./ Ich will die Stimme erheben, um für die Menschen zu singen, die aufrecht geboren wurden,/ die aufrecht leben und aufrecht sterben./ Ich will und will und will singen,/heute wo ich noch eine Stimme habe,/ wer weiß, ob ich später noch kann" (in Soldevila, 1984: 59-60).

Die Thematisierung gemeinsamer Erfahrungen, Prägungen, Beweggründe und Empfindungen und die Mobilisierung eines gleichen Musikgeschmacks prägten eine Jugendkultur, die Protagonist aber auch Zielgruppe politischen Engagements war. Die Liedermachermusik war daher nicht nur ein Kristallisationspunkt für die Bildung einer neuen Jugendkultur, sondern auch ein Anknüpfungspunkt für die politische und nationalistische Agitation und Mobilisierung. Der gesellschaftliche Umgang und der Gebrauch der Lieder mußten nämlich nicht immer mit den Intentionen des Komponisten übereinstimmen und entzogen sich weitgehend seiner Kontrolle. Insofern waren die beschriebenen Mobilisierungseffekte auch eine Folge des gesellschaftlichen Umgangs mit der Musik der Liedermacher. Die cantautores haben sich nämlich immer als Künstler begriffen. Sie verstanden sich nie als Politiker und haben sich nie politisch organisiert, sieht man einmal von der kurzen Mitgliedschaft Lluís Lluís in der kommunistischen PSUC ab. "Nun, ich beabsichtige in Niemandem etwas zu verursachen, was er nicht selbst will" sagte María del Mar Bonet (in Ormazabal, 1980: 37) und Raimon erklärte:

"...im Franquismus gab es Leute, die kamen in die Konzerte, weil es eine Form war, dem Regime entgegenzutreten, da das Regime diese Art künstlerische Veranstaltungen verbot. Dieser Sektor ... kommt vielleicht heute nicht mehr oder mit einer anderen Motivation... Das Lied kann verschiedene Funktionen erfüllen und man muß das Lied vom Gebrauch, den man von ihm macht, unterscheiden" (in Batista, 1980b: 42).

Ein wichtiger Grund für die politische Relevanz der Lieder war daher die Bedeutung, die ihnen sowohl von staatlichen Stellen wie auch vom Publikum zugesprochen wurde. "Die Avantgarde war mehr in den Leuten als in den Sängern", sagte der Liedermacher Ramón Muntaner (in Batista, 1978c: 50) und Raimon erklärte:

"Es gab eine Übereinstimmung des Willens, da ich als Teil einer konkreten Gesellschaft in sie eingebettet bin, und mein Wunsch nach Ausdruck das benennt, was ich sehe" (in Batista, 1980b: 41).

Erst am Ende der 70er Jahre begannen die Liedermacher ihre Anhängerschaft zu verlieren. Nur die Liedermacher haben zu überleben gewußt, die ihre musikalischen Konzeptionen veränderten und an die im Musikmarkt herrschenden Entwicklungen angingen. Wie ich erwähnte, waren diese Erfolge einer zweiten "Generation" von Liedermachern zuzurechnen. Diese neue Generation kann nur schwerlich auf einen Nenner gebracht werden. In bezug auf den Politisierungsgrad, auf ihre Stellung zur nationalen Frage und auf ihren musikalischen Stil lassen sich einige Unterschiede erkennen. Die Auseinandersetzungen und Debatten, die zwischen ihnen geführt wurden, sind für meine Untersuchung von großem Interesse, da sie auch die nationale Frage betrafen. Von der Vielzahl von Liedermachern will ich im folgenden nur vier schwerpunktmäßig behandeln: Raimon, Lluís Llach, María del Mar Bonet und Joan Manuel Serrat.²⁷ Mein Interesse gilt insbesondere der nationalistischen "Fraktion", ihrem Diskurs und ihrer Stellung zur katalanischen Nationalbewegung

Die Biographie der oben genannten Liedermacher ist symptomatisch für die damalige Zeit. Während J.M. Serrat Sohn eines katalanisch-spanischen Ehe-

paars ist, stammten alle anderen aus den Provinzen von Katalonien (Lluís Llach), von Valencia (Raimon) und von den Balearn (María del Mar Bonet). Ihrer ländlichen und /oder kleinbürgerlichen Herkunft zufolge waren ihr Habitus und ihre Kapitalien an die katalanische Kultur und Identität geknüpft. Wie viele ihrer Generation, siedelten die Liedermacher in den 50er und 60er Jahren in die Großstädte über (meistens nach Barcelona), begannen dort ihre Studien an der Universität und beteiligten sich am städtischen Kulturleben. Der Erwerb eines höheren kulturellen Kapitals (akademische Abschlüsse, Titel, Wissen etc.) und die Orientierung am städtisch-bürgerlichen Kulturleben markierten den Werdegang dieser aufstrebenden Generation. Diese Generation mußte zwangsläufig mit der spanischen Kulturpolitik unter Franco kollidieren, da der Wunsch nach Anerkennung der katalanischen Kultur ((ihres eigenen Habitus und ihrer Kapitalien) mit dem Versuch des Franco-Regimes im Widerspruch stand, die katalanische Kultur abzuwerten und zu marginalisieren. Die Politisierung dieses kulturellen Konfliktes ging mit der nationalistischen Bewußtwerdung der Liedermacher einher. Dieses soll nun kurz dargestellt werden.

Den meisten Liedermachern waren die Erfahrung einer gegensätzlichen Sozialisation innerhalb und außerhalb der Familie nicht fremd. Raimon beschrieb diese Situation im Hinblick auf die Sprache:

"Am Anfang erlebte ich die Sprache als etwas Natürliches, wie die Luft zum Atmen - ohne das geringste Bewußtsein der Unterdrückung. Für mich war es natürlich, daß ich in den Momenten, wo etwas Wichtiges gesagt werden mußte, es auf Kastilisch tat, während ich die normalen und familiären Dinge auf Katalanisch sagte, das man dort Valensianisch nennt" (in Galeano, 1977: 68).

Ähnliches galt auch für die in den Schulen gelehrt Geschichte (vgl. Galeano, 1977: 68-70). Diesen internen Widerspruch hat María del Mar Bonet erlebt:

"Durch Gründe, die ich nicht verstand, setzten sie (die Lehrer, C.L.) mich mit einer Welt in Kontakt, die nichts mit der meiner Freunde, meiner Familie und meiner Spiele zu tun hatte" (in Ormazabal, 1980: 37).

²⁷ Bover i Salvadó (1984) stellt die Liedermacher der Setze Jutges einzeln vor.

In diesen Interviews betonten beide Musiker, daß sie sich damals der Ursache für diese "Spaltung" nicht bewußt waren. Die Bewußtwerdung war also ein Folgeschritt dieser Erfahrungen. Für Raimon geschah das

"in der Hauptstadt von Valencia mit einer Gruppe von Leuten, die die katalanische Kultur im allgemeinen einzufordern suchte und die mir meine Augen zu öffnen begann. (...) Und dann trage ich '56 oder '57 etwas von Ausiàs March vor. Das war mein erster Kontakt mit der katalanischen Kultur und Sprache, die sich nicht bloß als Dialekt versteht. Ich hatte schon Gedichte auf den "Fallas" und anderen Festen vorgetragen, aber ein Gedicht von Ausiàs March ist schon etwas anderes, es steckt viel mehr darin. Später las ich Arbeiten von Joan Fuster und entdeckte darauf Espriu. Und ich sage mir: 'Verdammt, hier haben sie mich aber nach Strich und Faden betrogen'. Ich ging nach England für 6 Monate, und hier endete ein Mythos, der uns in der Schule eingetrichtert wurde und der besagte: Wenn ihr nach draußen geht, müßt ihr Kastilisch sprechen, um euch zu verstehen zu geben. Und in England half mir das Kastilische kein bißchen. Ich war damals 20 Jahre alt" (in Galeano, 1977: 69-70).

Für Raimon verlor die Höherwertigkeit des Kastilischen aufgrund von zwei Erfahrungen ihre suggerierte Berechtigung: Erstens durch die fehlende Nützlichkeit des Kastilischen und zweitens durch die Kenntnisnahme des Katalanischen als gebildete, in der Lyrik bewährte Sprache, die aus dem Schattendasein eines Dialekts heraustrat und so in Konkurrenz zum Kastilischen stand. Zu diesem Zeitpunkt hatte Raimon aber "noch kein deutliches Bewußtsein davon, einem Kollektiv anzugehören. Die Erfahrungen waren sentimental, verliebt..." (in Galeano, 1977: 71). Erst die Identifikation mit dem nationalen Kollektiv und die Bewußtwerdung der zugrundeliegenden kollektiven nationalen Problematik (der Diskriminierung und Unterdrückung des katalanischen Volkes in politischer, ökonomischer und kultureller Hinsicht) führte zur Politisierung einer vormals sentimental Attitüde.

Diese Bewußtwerdung, hier an Raimon exemplarisch dargelegt, ging der Liedermachertätigkeit nicht voraus, sondern begleitete sie. Lluís Llach bspw. hat rückwirkend erklärt, daß er bei seinen ersten Konzerten sicherlich auf Kastilisch gesungen hätte, wäre er gefragt worden, da ihm die Sprache zweit

rangig erschien. Sie war von ihm noch nicht als kulturelles Identitätsmerkmal einer unterdrückten nationalen Gemeinschaft erkannt worden.

"Damals hatte ich noch nicht das Bewußtsein für die Problematik, die ich später allmählich entdecken sollte" (in Bover i Solvador, 1984: 108).

War dieses Bewußtsein erst einmal gewonnen, so wurde das eigene Liedermachen hiervon geprägt. Raimon sah seinen Auftrag wie folgt:

"Wenn ich nicht auf die Eroberung von Märkten gehe, sondern den Ausdruck einer persönlichen und kollektiven Problematik verfolge, habe ich keine andere Alternative, als den Willen, die Werte und Charakteristika einer Kultur und eines Volkes zu bestätigen" (in Batlló, 1973: 34).

Marina Rossell sah einen Teil ihrer Aufgabe darin, die "Rettung unserer Essenz, unserer berühmten Identifikationsmerkmale auf der Ebene des Liedes" voranzutreiben (in Feito, 1977b: 57). Hierin gewann die Sprache eine besondere Stellung, wie María del Mar Bonet meinte:

"Für uns alle war die Wiedergewinnung unserer Sprache für die Musik ein notwendiger Schritt, wenn wir auf irgendeine Art mitwirken wollten bei der Rekonstruktion der katalanischen Kultur" (in Ormazabal, 1980: 37).

Sprache und Kultur waren demnach die Eckpfeiler der eigenen nationalen Emanzipation. Für viele Liedermacher, wie für den linken Katalanismus insgesamt, mußte die nationale Emanzipation aber die soziale Befreiung des katalanischen Volkes miteinschließen, da die sozio-ökonomische Unterdrückung des Volkes mit seiner nationalen Unterwerfung einherginge. Diese Position hat Raimon am deutlichsten vertreten. Er war es, der Antonio Gramsci (1891-1937) studiert und in Katalonien eingeführt hat. Er hat die Idee Gramscis übernommen, wonach die Hegemonie der Eliten erst auf der kulturellen und sprachlichen Ebene vollends stabilisiert und gesichert werden könne. Die Absicherung des eigenen nationalstaatlichen Projekts geschehe dementsprechend durch die Bekämpfung alternativer Nationalitäten und insbesondere durch das Auslösen ihrer kollektiven Identität.

"Jede nicht sektiererische Geschichtsschreibung dessen, was wir heute den spanischen Staat nennen, erkennt, daß der Prozeß der Bestätigung der spanischen Nationalität an sich die Zerstörung der galizischen, baskischen und katalanischen Nationalität mit sich brachte. Wie haben sie diese Zerstörung gemacht? Indem sie das kollektive Gedächtnis der Volksschichten dieser Nationalitäten stahlen. (...) Ausgehend von der Repression der Sprache hat sich der Franquismus vorgenommen, die konkreten Merkmale dieser Identität auszuradieren" (in Galeano, 1977: 38-40).

Die nationale und soziale Emanzipation eines unterdrückten Volkes sei daher ein und die selbe Sache und bedürfe zunächst der Weckung und Wiedergewinnung der kollektiven Identität. Raimon bejahte daher die Pflege und Konsolidierung der eigenen Kultur, um den Unterdrückungs- und Auslöschungs- der dominanten Kultur durch die Schaffung einer Sub- und Gegenkultur entgegenzutreten.

Die Zitate verdeutlichen aber auch die Bedeutung der Geschichte für den katalanistischen Diskurs. Hiernach war nämlich die eigene Geschichte nicht nur zentraler Bestimmungsfaktor der eigenen Nation (als historisch gewachsenes und gefestigtes Ganzes), sondern war als kollektives Gedächtnis zugleich Teil des Selbstbewußtseins des Volkes. Die Zerstörung der katalanischen Nation richte sich daher insbesondere auf das kollektive Gedächtnis. So sang es Raimon in seinem Lied "T'Adone, Amic" von 1972:

"Merkst Du, Kamerad,/ daß sie uns schon seit vielen Jahren/ unsere Geschichte verbergen/ und uns sagen, daß wir keine haben;/ daß die unsrige die ihre ist./ Merkst Du, Freund./ Merkst Du, Kamerad,/ daß sie jetzt die Zukunft wollen/ Stück für Stück, Tag für Tag, Nacht für Nacht./ Merkst Du, Freund./ Merkst Du, Kamerad,/ sie wollen keine Argumente,/ sie benutzen die Gewalt./ Merkst Du, Kamerad,/ daß wir auf die Straße gehen müssen/ gemeinsam, viele, so viele wie möglich,/ wenn wir nicht alles verlieren wollen,/ ..." (Raimon, 1976: 132).

In diesem Zusammenhang erstaunt es nicht, daß sich viele Liedermacher offen als Nationalisten bezeichneten und sich in die Reihen der katalanischen Nationalbewegung einreihen. Für Lluis Llach mußte die Befreiung des Menschen neben der ökonomischen, kulturellen und sozio-politischen Befreiung ge-

rade auch die nationale Frage miteinschließen (vgl. Bover i Salvadó, 1984: 116). Raimon sah im Selbstbestimmungsrecht das demokratische Fundament zur Lösung des nationalen Problems. Zwei Ziele verfolgte er mit seiner nationalistischen Überzeugung. Zum einen erstrebte er den "Plurinationalismus" des spanischen Staates.

"...die nationalen Freiheiten sind ohne einen demokratischen spanischen Staat unmöglich, und einen demokratischen spanischen Staat gibt es ohne nationale Freiheiten nicht" (Raimon, 1977: 57).

Seinen eigenen Berichten zufolge waren seine Tournées durch Lateinamerika und Japan deshalb auch eine Gelegenheit, die Sicht der Einheit Spaniens aufzubrechen und das Bild dieser Plurinationalität anzubieten (vgl. Galeano, 1977: 45-8). Auf der anderen Seite vertrat er die Lösung der Paisos Catalans als eines linguistisch-kulturell einheitlichen Raumes, den er als nationale Konföderation definierte. Nach innen differenzierte er ihn wiederum in verschiedene Regionen mit kulturellen Eigenheiten und Dialekten. Dennoch war es Ziel und Zweck seines nationalistischen Projektes, diesen kulturellen Raum zu konsolidieren und zu vereinheitlichen.

"In diesem Sinne bilden Valencia, die balearischen Inseln und das Prinzipat eine Einheit, auch wenn regionale Eigenheiten weiterbestehen... Das Gegenteil hieße, dem Kantonalismus zu verfallen" (in Batlló, 1973: 33).

Für die Arbeit der Liedermacher hatten diese Überzeugungen unmittelbare Auswirkungen, da sie sich nicht nur dem Gebrauch der katalanischen Sprache verschreiben mußten. Vielmehr mußten sie auf eine korrekte und einheitliche Form acht geben:

"Wir müssen ... in Betracht ziehen, daß sich der katalanische Schriftsteller (escritor) nicht in der gleichen Lage befindet, wie der kastilische oder französische Autor. Diese können mit Schulen, Fernsehen, Zeitungen etc. rechnen. (...) Der katalanische Schriftsteller muß demgegenüber - da er nichts dergleichen vorfindet - seine Sprache korrekt, einheitlich schreiben, damit er nicht zu ihrer Zersplitterung und Atomisierung beiträgt. In meinen Liedern, konkret gesprochen, versuche ich ein Katalanisch zu benutzen, das in

allen Ecken des linguistischen Gebietes verständlich ist, und verzichte oftmals auf die regionalen Eigenheiten Valencias" (in Batlló, 1973: 33).

Bei Betrachtung dieser kollektiven und persönlichen Problematik wird verständlich, warum viele Liedermacher so oft auf die Ernsthaftigkeit ihrer Arbeit hinwiesen. In ihrer künstlerischen Tätigkeit gehe es nicht um bloße Unterhaltung und Zerstreuung. Vielmehr sei ihre kompositorische Arbeit von der sozialen und nationalen Verantwortung geprägt, die ihnen obliege. Das Lied war daher ein nationales Bekenntnis, galt der Bestätigung der nationalen Gemeinschaft und der Mobilisierung von Voice (vgl. Hirschman, 1972) - so auch in Raimons Lied "Cantarem la vid":

"Wir werden das Leben besingen, / wir werden unser Leben besingen, / das eines Volkes, das nicht sterben will. / Wir werden mit Kraft kämpfen, / wir werden mit aller Kraft kämpfen, / für das einzig mögliche, / verfolgte, unsrige Leben. / Und wir werden die Hoffnung wiedergewinnen. / Ja, wir werden einziehen in das Feld der Hoffnung, / das uns für Zeiten und Zeiten verwehrt, / entrissen und zerstört wurde. / Ja, wir werden die Hoffnung gewinnen, / die Hoffnung auf ein / freies und friedvolles Leben. / Wir werden das Leben besingen, / wir werden unser Leben besingen, / das eines Volkes, das nicht sterben will. / Wir werden singen" (Raimon, 1976: 58-9).

Umso verständlicher wird dann auch, warum es wie eine Bombe einschlug, als Joan Manuel Serrat Ende der 60er Jahre auf Kastilisch zu singen anfang und 1972 gar eine Platte herausgab, in der nur kastilische Lieder abgedruckt waren. Über diese Frage sollten sich dann auch die Liedermacher spalten in die, die diese Entscheidung heftig kritisierten (Raimon, María del Mar Bonet, Lluís Llach etc.) und die anderen, die die Entscheidung jedem cantautor überlassen wollten (Joan Manuel Serrat, Guillermina Motta, Nuria Felín etc.). Für die erste "Fraktion" - wie auch für viele Kommentatoren - war diese Entscheidung nicht akzeptabel, da sie die Benutzung des Kastilischen als einen Angriff auf die Einigkeit und Zielsetzung der Bewegung verstanden. So drehte sich die Kritik an Serrat folglich um den Vorwurf, er verkaufe sich selbst bzw. den Kern katalanischer Identität aus kommerziellem Interesse. Einige Kritiker siedelten Serrat nunmehr nicht mehr in der *nova cançó* an, sondern verstanden ihn als

spanischen Liedermacher. Mit dieser Argumentation wurde versucht, die Geschlossenheit und programmatische Einheit der katalanischen Liedermacherbewegung wiederherzustellen.

Für die Vertreter der katalanistischen "Fraktion" baute die Bewegung auf einen nicht hinterfragbaren Monolinguisimus, der nicht nur den nationalistischen Forderungen Nachdruck verleihen, sondern auch die eigene Bewegung als Gegenkultur konsolidieren und stärken sollte. Kompromisse und Zugeständnisse gegenüber der herrschenden Kultur wurden als schwere Niederlage verstanden. Vergessen sollte man in diesem Zusammenhang nicht, daß das Regime unter Franco stets versucht hat, die katalanische Liedermacherbewegung zu neutralisieren oder zu instrumentalisieren. So wurde der Zugang zu den staatlichen Radio- und Fernsehsendern stets an die Bedingung geknüpft, unproblematische Texte auf Kastilisch zu singen. Die Sprache war tatsächlich zur umkämpften Größe geworden, die Freund und Feind, Gegenkultur und herrschende Kultur zu definieren vermochte. Während für Madrid das Katalanische entweder Dialekt oder Separatismus bedeutete, war es für viele cantautores Teil der Kultur eines unterdrückten Volkes, das um seine nationale Emanzipation kämpfte.

Mit dieser Zielsetzung wird ein weiterer Aspekt der Auseinandersetzung aufgedeckt. Es ist bezeichnend, daß diese Diskussion zu einer Zeit geführt wurde, in der die katalanische Sprache aus der schlimmsten Unterdrückung wieder auftauchte und einen größeren Stellenwert im kulturellen Leben Kataloniens einzunehmen begann. Selbst in der Musik hatte sich diese Sprache in der Folkloremusik und im Rock and Roll etabliert. Die entfachte Diskussion war daher auch eine Gelegenheit deutlich zu machen, daß die Benutzung des Katalanischen ein Symbol für nationalistische Forderungen war. Für die Liedermacher war die Kritik an der Benutzung des Kastilischen innerhalb der Liedermacherbewegung und die Kritik an der Benutzung des Katalanischen innerhalb anderer Musikrichtungen (dem Rock und dem traditionalistischen Folklorismus) das Mittel, um sich von den anderen Musikrichtungen abzugrenzen und zu profilieren.

Die behandelten Liedermacher hatten die eigene Professionalisierung an die Etablierung und Institutionalisierung der nationalistischen Forderungen und der katalanischen Kultur geknüpft. Mit der Aufgabe gemeinsamer Überzeu-

gungen und Projekte gefährdeten die katalanischen Liedermacher somit nicht nur die Institutionalisierung der katalanischen Identität und Kultur, sondern auch die Etablierung der nova cançó und die Professionalisierung ihrer Künstlergruppe.

"Wir waren daran interessiert, sie (die nova cançó C.L.) mit einem gültigen, aktiven und effizienten Gehalt auszustatten, angesichts des Erwachens eines Bewußtseins im Land. Diese Überzeugungen teile ich heute noch; die Tatsache, daß die nova cançó als solche verschwunden ist, mache ich daran fest, daß man diese Überzeugungen nicht in einer kollektiven Art aufrechtzuerhalten mußte. Wir müssen berücksichtigen, daß zum Zeitpunkt, als wir anfangen, die Probleme nicht nur politischer Art waren, (...) sondern auch professioneller Art" (in Batlló, 1973: 34).

Wende ich mich der kompositorischen Arbeit zu, so lassen sich zwei Musikrichtungen bestimmen, zwischen denen sich die Liedermacher bewegten und von denen sie sich abzugrenzen versuchten. Auf der einen Seite wurde der Rock and Roll angefeindet, da er als Teil des US-amerikanischen Kulturimperialismus verstanden wurde (vgl. Manrique, 1979). Auf der anderen Seite wollte die nova cançó keine traditionelle Folkloremusik machen. Die Folklore wurde mißtrauisch beäugt, da sie von der Arbeit der Sección Femenina, vom konservativen Traditionalismus oder vom kommerziellen Tourismus behaftet schien. Das "neue Lied" (die nova cançó) wollte der spanischen Liedtradition und den internationalen Musikmoden entgegentreten, ohne aber dem katalanisch-traditionellen Foklorismus zu verfallen. Der anfängliche Rückgriff auf die französischen Vorbilder war somit naheliegend. Ovidi Montllor erklärte hierzu:

"Ich kam von den Beatles, den Platters etc. und plötzlich stoße ich auf Brassens und Ferre... Ich entdecke eine Affinität dieser Musik gegenüber, sowohl auf musikalischer als auch auf sozialer Ebene... Auf der anderen Seite ... dürfen wir nicht vergessen, daß Brassens aus der Provence kommt und Ferré Sohn katalanischer Eltern ist" (in Font, 1974: 63).

Nach der uneingeschränkten Orientierung an den französischen Chansonniers begannen sich die Liedermacher der zweiten "Generation" von diesen

Vorbildern zu lösen. Ihr Ziel war nunmehr die Schaffung einer eigenen Liedtradition. Ovidi Montllor sah diesen Trend so:

"Nun, musikalisch hat es eine Reihe von Einfällen gegeben, die es als Ideen natürlich schon gab, aber die nunmehr dem Bestreben vieler Musiker folgen, ernsthaft Musik zu machen, statt der idiotischen Musik und den "schönen" Melodien. Beispielsweise erforscht María del Mar Bonet die mallorquinischen Volkslieder, Raimon singt auch eine andersartige Musik, Pi de la Serra benutzt Schemen, die, wenn du willst, zwischen französischen und nordamerikanischen Einflüssen liegen, die er aber persönlich umsetzt. All dieses mit einer absoluten Ernsthaftigkeit. Es gibt allmählich Liedermacher, die nicht die typische 'Musi' machen, die es während so vieler Jahre gab" (in Cela Conde, 1975: 50).

Die Schaffung einer eigenen Liedtradition innerhalb der Koordinaten: persönlicher Ausdruck, gesellschaftliche Relevanz, gegenkulturelle Wurzeln und emanzipatorischer Charakter, war das Ziel ihrer Arbeit und untermauert die Ernsthaftigkeit ihres musikalischen Projekts. Ende der 60er Jahre aber begannen sich die Liedermacher über diesen musikalischen Aspekt auseinanderzubewegen. Joan Manuel Serrat und Lluís Llach waren die ersten, die der gewohnten Instrumentierung neues hinzufügten: Klavier, Streicher, Rhythmusgruppe, Bläser etc., bis hin zu orchestralen Arrangements. Hieran war die Ausweitung kompositorischer Mittel gebunden: Die Stimme gewann an expressivem Ausdruck und eingängige Melodien standen nunmehr im Vordergrund. Die Begleitung, einst auf einigen einfachen Akkorden und rhythmischen Mustern aufgebaut, wurde eigenständiger und polyphoner, wie überhaupt die Musik in bezug auf den Text an Wichtigkeit gewann. Joan Manuel Serrat (1975, 1989) hat sich seit 1970 am deutlichsten der Pop- und Unterhaltungsmusik angenähert. Diese Musik wurde als eine kommerzielle Musik abgetan, die sich ganz nach Kriterien von kurzfristigen Erfolg und Gewinn orientiere. Bei Lluís Llach erhielt das Lied durch die orchestralen Arrangements und die durchkomponierte Struktur quasi "symphonische" Züge und wurde fast zum "Werk". Ein gutes Beispiel für diese Entwicklung findet man in dem Lied "Cal que neixin flors a cada instant" von Lluís Llach (1973). Diese Entwicklung nahm

um 1970 ihren Anfang und reicht bis in die heutigen Tage (vgl. Llach, 1973, 1985 und 1987).

Der katalanischen (insbesondere der mallorquinischen) Folklore widmete sich María del Mar Bonet (1976). Obschon sie anfangs von den Setze Jutges dazu angehalten wurde, eigene Lieder zu schreiben, war sie es, die die Tür zur Folklore öffnete. Mit ihr begannen die Liedermacher allmählich die katalanische Folklore aufzuarbeiten, indem sie einen Zugang zu ihr fanden, der weitab von einer traditionellen Definition lag. So meinte María del Mar Bonet zur Wichtigkeit der Wiederbelebung der Folklore:

"Mir scheint das (die Wiederbelebung, C.L.) eine wichtige Sache zu sein, solange sie nicht auf eine reaktionäre Art betrieben wird, die die Leute festbindet, statt sie zu befreien. Es gibt da sehr gute Sachen, die dringend irgendwie ans Licht kommen müssen" (in Ormazabal, 1980: 38).

Und Raimon meinte: "Man muß die Vergangenheit aufgreifen, aber nicht als Ganzes: man muß sich eine Vergangenheit auswählen, weil es in der Vergangenheit reaktionäre und rückwärtsgewandte Tendenzen genauso gibt, wie progressive Tendenzen" (in Batista, 1980b: 42).

Raimon war Vertreter einer wirklich neuen Liedtradition, eines Neuanfangs gar. Seinen eigenen Worten entsprechend hat er musikalisch am Nullpunkt angefangen:

"Els Setze Jutges haben anfangs nur Kritik an Gewohnheiten und Verhaltensweisen geübt, während in meinen Liedern, so glaube ich, die Problematik eine andere war. Ich fing fast am Nullpunkt an. Eigentlich hatte das Lied, das ich machte, keine Vorläufer. Ich konnte mich auch nicht auf die französischen Erfahrungen stützen - was die Setze Jutges taten - ... Meine Lieder waren einfacher, weniger kultiviert, nicht so intellektuell, um es kurz zu sagen. Ich startete von einem absoluten Analphabetismus aus" (in Batlló, 1973: 34).

In seinem Werdegang gehörte er zu den ersten Liedermachern, die sich etablierten. Seine musikalische Entwicklung führte 1970 zur Perfektionierung seiner musikalischen Fertigkeiten (kompositorischer und instrumentaler Natur) und nach 1980 zur Ausdehnung seines Ensembles (Keyboard, Bläser, Cello etc.)

genauso wie zum stark durchkomponierten Aufbau seiner Stücke (vgl. 1968, 1975, 1985). Dem Charakter seiner Lieder und seinem eigenen Anspruch entsprechend kann man von einem "Kunstlied der populären Musik" sprechen. Raimon beabsichtigte nämlich

"ein Lied mit einer gewissen literarischen Würde zu schreiben, mit gewissen künstlerischen Ansprüchen und einem gewissen Willen zum Fortbestehen. (...) Die Haltung der Mehrheit war allerdings eine andere: es galt, die weltweiten Musikerfolge zu nehmen, sie anzupassen und sie während ein oder zwei Monaten in den 'Hit-Paraden' zu halten. Oder aber ein Lied nach dem anderen herauszubringen, in der Hoffnung, daß eines von ihnen einschlägt und den Autor über das Jahr rettet" (in Batlló, 1973: 34).

Wer sich dem Markt und den Moden anpasse, kehre sowohl der künstlerischen Qualität als auch der nationalen und sozialen Relevanz der Lieder den Rücken. Zudem vereitele er die von der Liedermacherbewegung erstrebte Professionalisierung und Konsolidierung im Namen individueller und kurzfristiger Erfolge. Die Forderung, in der kompositorischen Arbeit bleibende Werte zu erschaffen, entsprach daher einem zweifachen Programm: der Schaffung und Etablierung einer neuen, eigenen Liedtradition einerseits, der Wiederbelebung und Festigung der katalanischen Kultur andererseits. Beide aneinander geknüpfte Ziele bedurften einer künstlerischen Tätigkeit, die hierfür gültige und bleibende Fundamente legen wollte. Die Ausrichtung am städtischen Kulturleben entsprang dem Wunsch, die katalanische Kultur zu aktualisieren und die Orientierung an hoher und ernster Musik (das Kunstlied von Raimon, das symphonische Werk bei Lluís Llach) offenbarte den Willen, die eigene Musik als legitime Kunst zu etablieren.

Im Laufe der 70er Jahre gerieten die Liedermacher mit dieser Zielsetzung jedoch zusehends in die Defensive. Die Anhänger anderer, konkurrierender Musikströmungen (Rock and Roll, Folk usw.) und die Vertreter einer Öffnung und Weiterentwicklung des katalanischen Liedes warfen diesen Liedermachern ein Mangel an musikalischen und kompositorischen Fähigkeiten und die systematische Unterordnung der Musik unter die Politik vor. Gerade mit der beginnenden Demokratisierung betonten diese Kritiker die Notwendigkeit, die Politik von der Musik zu trennen und diese auf ästhetische Fragen zu be-

schränken. Hier sollte nun kein äußerer Zwang mehr geduldet werden und die Entwicklung eines persönlichen Stiles absolute Priorität erhalten. Die soziale und nationale Verantwortung des Liedermachers wurde durch den Verweis auf die künstlerische Freiheit und Autonomie jedes Einzelnen relativiert. Diese individualistische Argumentation hat sich in der Folgezeit durchgesetzt, und ihr haben sich auch die bisher behandelten Liedermacher gebeugt. María del Mar Bonet formulierte ihre Kritik an der kommerziellen Orientierung anderer Liedermacher nun folgendermaßen:

"Jeder hat seine persönliche Linie, nicht so sehr gegenüber anderen, sondern gegenüber sich selbst, da eine Sache für einen notwendig ist und für den anderen nicht. (...) Für einige Personen ... war es wichtiger ein größeres Publikum zu haben, mehr Platten zu verkaufen und eine viel kommerziellere Linie zu vertreten. Wenn jemand diesen Weg wählt und es gut macht, Hut ab... Das ist eine Haltung gegenüber sich selbst, gegenüber seinem eigenen Gewissen, seinen Interessen... Für mich wäre es besorgniserregend, mich in solche Schwierigkeiten zu begeben, da ich meine persönliche Freiheit verlieren würde" (in Cela Conde, 1975: 50).

Der Verlust an künstlerischer Freiheit ist demnach Folge der Kommerzialisierung, des Drucks des Marktes. Für Raimon liegt hier die Gefahr der Entfremdung künstlerischer Tätigkeit:

"Es gibt tatsächlich eine Gefahr der Verfälschung, einer wirklichen Entfremdung der künstlerischen Arbeit und die Gefahr des Einzugs nicht nur in die kommerzielle, sondern in die rein industrielle Produktion" (in Batista, 1980b: 43).

Wurde für diese Liedermacher die künstlerische Freiheit durch den Kommerz (Ökonomie) eingeschränkt, so lag die Gefahr für die Kritiker in der Nähe zum gesellschaftlichen Engagement (Politik). Der Erfolg und Niedergang der nova cançó wurde daher von den Gegnern dieser Liedermacher durch die ausgeprägte politische Funktion des Liedes und durch den minderwertigen Gehalt ihrer Musik erklärt: war mit der Demokratisierung die Möglichkeit zur parteipolitischen Organisation und Mitgestaltung gegeben, so wurde die Lie-

dermacherbewegung auf ihren musikalische Gehalt reduziert; da dieser Aspekt jedoch verkümmert war, mußten die Liedermacher zwangsläufig untergehen.

Obschon der Aufstieg und Niedergang der nova cançó sicherlich auch von der politischen "Konjunktur" bestimmt wurde, so darf dieser politische Aspekt nicht überbewertet werden. Die Liedermacher haben vielmehr eine erste partizipative Musikströmung mitgetragen, die zur Professionalisierung vieler ihrer Mitglieder beigetragen hat. Die Erlangung eines Künstlerhabitus und die Perfektionierung musikalischer Fähigkeiten waren für viele cantautores Ausgangspunkte ihrer musikalischen Weiterentwicklung und ihrer Distanzierung von dem "hard-core" der nova cançó. Die individualistische Argumentation war dabei nur das argumentative Mittel, um die Dominanz der nova cançó zu brechen und die Musikszene innerhalb und außerhalb der Liedermachermusik für neue Entwicklung und Moden zu öffnen. Das "neue Lied" ist, obschon es bleibende Werte schaffen wollte, angesichts alternativer und konkurrierender Musikrichtungen (Folk, Rock, Pop etc.) selbst zur musikalischen Mode undefiniert und abgelöst worden. In diesem Zusammenhang hat die dargestellte Debatte zwischen Freunden und Gegnern der Liedermacher eher den Charakter einer Auseinandersetzung um die gültigen musikalisch-ästhetischen Kriterien und die daran geknüpften Professionalisierungsbestrebungen alternativer Musikrichtungen.

Die Bedeutung der hier behandelten Liedermacher für die nationale Frage läßt sich kurz zusammenfassen. Die Verknüpfung der nationalen mit der kulturellen Emanzipation, die Organisation der katalanischen Nationalbewegung als kulturelle Emanzipationsbewegung hat diesen Liedermachern eine Rolle zukommen lassen, deren Wichtigkeit nicht unterschätzt werden darf. Die Darstellung der Auseinandersetzungen in und um die Liedermacherströmung hat zudem aufgedeckt, welche Verantwortung diesen Liedermachern zugesprochen bzw. von ihnen übernommen wurde. Um den Liedermacher Raimon habe ich so ein Projekt nachzeichnen können, das für die nationale Frage von großer Wichtigkeit war. Die Benutzung der katalanischen Sprache, ihre einheitliche und korrekte Verwendung, die Schaffung einer eigenen bleibenden Liedtradition, die von weltweiten Moden und Musikrichtungen genauso entfernt ist wie vom traditionellen Folklorismus, die Konsolidierung und Professionalisierung

dieser Bewegung und die Kritik aller individuellen Karrieren lassen sich bei ihm finden und decken die Konsolidierungs- und Institutionalisierungsversuche einer eigenen katalanischen Kultur samt einer an sie gebundenen Künstlergruppe auf.

Die Ez Dok Amairu im Baskenland

Ez Dok Amairu entstand 1966 als Liedermacherkollektiv in Guipúzcoa, der nördlichen Provinz des Baskenlandes.²⁸ Ihre Entstehungsgeschichte läßt sich bis auf das Jahr 1961 zurückverfolgen. Auch hier war es zunächst eine Gruppe von Freunden, die sich zum Musikmachen und Diskutieren traf. In ihr versammelten sich die unterschiedlichsten musikalischen Einflüsse: die Musik des frühen baskischen Liedermachers Laberguerje, die der angelsächsischen Folksinger, die lateinamerikanischen Lieder von Violeta Parra oder Atahualpa Yupanqui, die baskischen Volkslieder usw. In dieser Zeit beschränkten sich diese jungen baskischen Musiker darauf, Lieder und Melodien der damaligen Zeit auf Konzerten und Feiern vorzutragen (vgl. Bustamente, 1980a).

Der entscheidende Schritt zur Bildung der Liedermachergruppe kam aus Katalonien. Miquel Laboa, einer der Protagonisten der zukünftigen baskischen Strömung, hatte während seines Medizinstudiums in Barcelona die Setze Jutges kennengelernt und ihre Ideen in Guipúzcoa bekannt gemacht. Nach einigen erfolglosen Gründungsversuchen gab dann das neue Liedermacherkollektiv Ez Dok Amairu im Januar 1966 sein erstes Konzert auf einem "jaialdi" (ein baskisches Fest), dem im März des gleichen Jahres ein eigenes Konzert folgte. In den folgenden Jahren traten die Liedermacher in vielen Dörfern und Städten des Baskenlandes auf. Meistens sangen sie in baskischen Festen, oder auf Festivals und Konzerten, die zugunsten der Ikastolas (den baskischen Schulinitiativen) organisiert wurden (vgl. Bustamente, 1980a: 14-5).

Die baskische Liedermacherbewegung war, so wie in Katalonien, ein Zusammenschluß verschiedener Musiker mit je eigenen Stilen, Aussagen und Überzeugungen. Eigene Kompositionen standen neben Vertonungen von Ge-

²⁸Für eine Darstellung der baskischen Liedermacher vgl. Aristi (1977).

dichten Bertold Brechts, Übersetzungen beliebter Unterhaltungsmusik, Liedern von Atahualpa Yupanqui und vielen traditionellen Volksliedern. Viele der Lieder hatten einen sozialkritischen Inhalt, obschon keine einheitliche Linie vorherrschte. So kritisierte Julen Lekuona in seinen Texten die industrielle und entmenschlichte Gesellschaft im allgemeinen, während andere Lieder internationale Themen (Vietnam, Martin Luther King etc.) aufgriffen. Hervorheben will ich Lieder wie "Illipentako gizon" von Benito Lertxundi, aus dem sich eine Ehrung der ETA-Mitglieder dieser Zeit heraushören läßt, oder traditionelle Melodien wie "Egun da Santi-mamiñe" oder "Bereterretxe", die Miquel Laboa sang, um der Hoffnung nach der "Beendigung der langen Nacht" Ausdruck zu verleihen.²⁹

Im Unterschied zur nova cançó fehlte den baskischen Liedermachern ein eigenständiges Publikum und eine eigene Infrastruktur. Ihre Platten wurden daher von einer Tochtergesellschaft der EDIGSA herausgebracht oder im benachbarten Frankreich produziert. Die Konzerte und Veranstaltungen fanden nicht in eigenen Kneipen, Konzertsälen oder Festivals statt, sondern auf Veranstaltungen einer breiteren, kulturellen und nationalistischen Bewegung, in die die Liedermacher eingebunden waren. Diese Konzerte waren oft oppositionelle Veranstaltungen, während in Katalonien reguläre Konzerte einen solchen Charakter erst gewannen. Die besondere Repression und Zensur baskischer Lieder wird hierdurch verständlich.

Im Jahre 1970 wurde dann ein erkennbarer Schritt zur künstlerischen Weiterentwicklung und Professionalisierung getan. Er gewann in der neu konzipierten Veranstaltung "Baga, Biga, Higa" erkennbare Konturen. Hierbei handelte es sich um eine Art künstlerischen Karneval und ein Fest mit Tanz, Liedern, Folkloremusik u.a., das als erste eigenständige künstlerische Veranstaltung eingeschätzt werden kann. Obschon dieses Konzert auch außerhalb vom Baskenland Anhänger fand, hat es im Baskenland einen Streit um die Professionalisierung der Liedermacher hervorgerufen, den die Ez Dok Amairu als Gruppe nicht überstehen sollte (vgl. Bustamente, 1980b). Unmittelbarer Anlaß für diese Auseinandersetzung war die Diskussion um die Herausgabe der Platte zur

²⁹ Vgl. Bustamente (1980a). Mir ist keine Sammlung ihrer Lieder oder Texte bekannt, so daß ich bspw. auf die Platten von Mikel Laboa (1966, 1974), Laberguerie'ren (1965) und Lurdes Iriondo (1969) verweise.

Veranstaltung Baga, Biga, Higa von 1970 und um die Frage, welche Lieder aufgenommen werden sollten. Der Streit entzündete sich insbesondere an dem Lied von Joxean Aitza (Lana, Lana, Lana), in dem die moderne, industrielle Gesellschaft kritisiert wurde - mitsamt den Arbeitern als Teil von ihr (vgl. Bustamente, 1980b). Die Tragweite dieser Diskussion wird später noch deutlich werden, wenn ich auf die Auseinandersetzungen zwischen der traditionellen Formulierung des baskischen Nationalismus und der neuen, marxistischen und klassenkämpferischen Orientierung zu sprechen komme (vgl. Kapitel 4.2.). An dieser Stelle soll es genügen, auf die Spannungen zwischen zwei Entwicklungslinien hinzuweisen. Zum einen wurde die Stagnation der kulturellen Emanzipationsbewegung (Ikastolas, Liedermacher, Literaten- und Kunstvereine etc.) vom Aufstieg einer politisch aktiven und militanten Nationalbewegung um die ETA begleitet. Politische Arbeit und Militanz lösten die kulturelle Wiederbelebung ab oder nahmen sie als Teil ihrer nationalistischen Arbeit auf. Zum anderen habe ich gezeigt, wie einige Liedermacher die Notwendigkeit zur musikalischen Weiterentwicklung und Professionalisierung sahen und erste Schritte zur Schaffung eigenständiger Konzerte und Veranstaltungen unternahmen. Diese geforderte Eigenständigkeit und Professionalisierung wurde jedoch heftig kritisiert, so daß die Gruppe dann 1971 zerfiel.

Von da an haben ihre Mitglieder einzeln oder in Gruppen ihren Weg genommen: Lourdes Iriondo mit Xavier Lete, Benito Lertxundi für sich, Mikel Laboa mit den Gebrüdern Aita usw. Obschon sie alle der baskischen Sprache und den nationalistischen und sozialkritischen Forderungen verpflichtet blieben, hat dennoch jeder eine eigene musikalische Entwicklung verfolgt. Benito Lertxundi hat als erster Liedermacher das Instrumentarium verbreitert, die keltische Musik aufgegriffen und traditionelle Gedichte und Volksweisen verarbeitet. Miquel Laboa und seine Gruppe haben traditionelle Lieder mit experimentellen Kompositionsmitteln versetzt und Urko Knörr hat sich einem nationalistischen Folk-Rock verschrieben. Zuletzt folgt Imanol musikalischen Vorstellungen und Entwicklungslinien, die denen der katalanischen Liedermacher (bspw. von Lluís Llach) ähnlich sind. Die Professionalisierung dieser Liedermacher setzte erst 1975-1976 ein, wobei es zweifellos Lertxundi und Imanol waren, die den größten Erfolg zu verzeichnen hatten. Mit Beginn der 80er Jahre hat die Liedermachermusik im Baskenland ihre Stellung im baskischen Mu-

sikleben verloren, sieht man einmal von einzelnen Musikern wie Lertxundi, Imanol und Laboa ab.

Die Voces Ceibes und die nova canción in Galizien

Die Liedermachergruppe Voces Ceibes ('Freie Stimmen') wurde 1968 in der medizinischen Fakultät der Universität von Santiago de Compostela gegründet, wo sie auch ihre ersten Konzerte gab (vgl. Montero, 1977: 225-9). Auch ihr Ziel war die Schaffung einer neuen, sozialkritischen Liedtradition fern vom traditionellen Folklorismus. Die uneingeschränkte Benutzung der galizischen Sprache, die Aufwertung galizischer Gedichte sowie sozialkritische und nationalistische Überzeugungen fanden Eingang in eine Musik, die das nationale Bewußtsein wecken wollte (vgl. Muruais, 1975).

Wie auch die anderen Liedermacherströmungen, bestand die erste Phase ihrer Tätigkeit aus Auftritten auf vielerlei Festen und Konzerten. Die galizische Gruppe war besonders darum bemüht, ihre Lieder der Landbevölkerung darzubieten. Daher spielte sie unzählige Male in Dörfern. Wichtigste Vertreter der Voces Ceibes waren Benedicto, Miro Casabella, Xerardo Moscoso und Bibiano Morón. Ihre Texte trugen vielfach nationalistische Themen, was insbesondere für die Lieder von Xerardo Moscoso galt. In seinen Liedern verband sich die Anklage der Unterdrückung Galiziens mit der Kritik an sozialer Ungleichheit. Für ihn mußte die nationale Befreiung auch die soziale Emanzipation der Landarbeiter, Arbeiter und Emigranten mit sich bringen. Er hofft, daß die "regionale Seele" geweckt werde, um das "Vaterland zu befreien" und zur Autonomie zu führen. "Bevor wir Sklaven bleiben, sollen sich, galizische Brüder, die Krieger zwischen Berg und Meer sammeln", heißt es im Lied "Acción Galega" (Moscoso, 1977).

Ende 1974 lösten sich Voces Ceibes auf, und ihre Mitglieder gründeten eine breitere Bewegung unter dem Namen "Movimiento Popular da Canción Galega". Dieser Schritt war eine Antwort auf die Krise, in der sich die galizischen Liedermacher zu dieser Zeit befanden (vgl. Muruais, 1975). Wie kam es zu dieser Krise? Drei Gründe lassen sich anführen. Zum einen war es die Repression durch das Franco-Regime, die diese Gruppe empfindlich traf (vgl. Muruais,

1973). Zweitens brachen innerhalb der Bewegung Debatten aus, die zur Aufspaltung der Gruppe führten (vgl. Gaciño, 1977). Auch hier kann man vermuten, daß die Künstlergruppe durch das Heraustreten nationalistischer Parteien und Gruppierungen vor die Wahl gestellt wurde, sich für die eigene Professionalisierung oder für den Verbleib innerhalb der Nationalbewegung zu entscheiden. Drittens fehlte in Galizien eine Infrastruktur, auf die die Bewegung stützen und innerhalb derer sie sich entwickeln konnte. Nicht zuletzt war dies ein Zeichen für das Fehlen eines finanzkräftigen und unterstützungswilligen Publikums, einer städtisch-bürgerlichen und nationalistischen Schicht. Die ersten Platten von Voces Ceibes von 1967-1968 wurden deshalb in Barcelona (EDIGSA) oder Madrid herausgegeben, da die erste galizische Plattenfirma (Ruada) erst 1980 entstand (vgl. Fraixanes, 1980). Selbst ausgedehnte Konzerte waren den Liedermachern nicht vergönnt, so daß einige von ihnen auch gerade außerhalb Galiziens auftraten, wie beispielsweise 1976 im Festival de los Pueblos Ibericos in Madrid, mit seinen 70 000 Zuhörern (vgl. Batista, 1979b). Die Erweiterung der Liederbewegung von 1974 brachte vor allem eine größere Heterogenität musikalischer, politischer und nationalistischer Intentionen, so daß ab diesem Zeitpunkt kaum noch von einer Liedermacherströmung gesprochen werden kann. Während Xerardo Moscoso dem Liedermachen verpflichtet blieb (vgl. Moscoso, 1977), wandte sich Bibiano Morón nach 1976 dem Pop und Rock zu (vgl. Morón, 1976). Folklore wurde wiederum von Benedicto und Miro Casabella aufgenommen, die sie mit eindeutig nationalistischen Texten ausstatteten (vgl. Almazán, 1974b; Gaciño, 1977). Emilio Cao seinerseits hat in seiner Musik die keltischen Wurzeln der galizischen Folklore aufzuarbeiten gesucht. Wie ich noch zeigen werde, gehörte nach 1975 die Zukunft in Galizien der Folkmusik.

Der Manifiesto Canción del Sur in Andalusien

Der Manifiesto Canción del Sur ("Das Liedermanifest des Südens") ist, wie der Name schon andeutet, keine geschlossene Liedermachergruppe, sondern ein loser Zusammenschluß von Sängern, die sich zwischen 1968 und 1969 in Granada unter der Führung von Juan de Loxa formierten. Liedermacher wie Car-

los Cano, Antonio Mata, Luis Luque, Enrique Moratalla und Miguel Angel González blieben stark an die Schriftstellergruppe Poesía 70 gebunden, mit der sie auch ihre Veranstaltungen gemeinsam bestritten. Aus dieser Gruppe, die sich als solche nicht lange hielt, hat sich nur Carlos Cano als Liedermacher professionalisieren und etablieren können (vgl. C. Domínguez, 1978).

Die nationalistische Bewußtwerdung und Profilierung dieser Liedermacher war erst eine spätere Erscheinung und begleitete die entstehende andalusische Autonomiebewegung. Das andalusische Lied, das sich in dieser Zeit zu formen begann, läßt sich durch die Aufwertung des Volkstümlichen und durch die Anklage sozialer Ungleichheiten charakterisieren. Zum einen wurde der andalusische Dialekt für das Lied entdeckt und erfuhr eine Aufwertung. Dieses Interesse wurde von der Hinwendung zur andalusischen Volksmusik begleitet, bzw. von der melodisch-rhythmischen Orientierung der Lieder an ihr.

Zum anderen verband sich diese Hinwendung zur populären Musik und Sprache mit der Anklage sozialer Ungerechtigkeiten, was den Liedern emanzipatorische, manchmal klassenkämpferische Gehalte verlieh. Luis Marín etwa nahm in seinen Liedern die sozio-ökonomischen Bedingungen zum Thema seiner Texte und Carlos Cano behandelte die Probleme der andalusischen Gesellschaft. Armut, Auswanderung, Tourismus, Spekulation, Bevormundung und Repression waren thematische Grundlage seiner Texte. Gegen 1977 aber zeichnete sich ein Thema ab, das von ihm als die Lösung vieler dieser Probleme angeführt wurde: die Autonomie. Die nationalistische Aussage seines Liedes "Verde y Blanca" ('Grün und Weiß', die Farben der andalusischen Fahne) ist ganz in diesem Sinne zu verstehen (vgl. Feito, 1977a).

Musikalisch haben sich die Liedermacher stark am andalusischen Volkslied bzw. am Flamenco orientiert. Dennoch blieb der Flamenco nicht einziger Bezugspunkt ihrer Arbeit. Carlos Canos Hinwendung zum andalusischen Folklore schuf ein Lied, das nicht nur vom Flamenco lebte, sondern auch versuchte, die Musiktraditionen verschiedener Gebiete zu verarbeiten. Bulerías, Tanguillos, Pasodobles, Culpes usw. gehören zu Canos musikalischen Repertoire, das später noch Erweiterung erfährt durch die lateinamerikanische und kubanische Liedtradition (vgl. Cano, 1977).

Thematisch orientiert sich die Musik Carlos Canos stark an den Gedanken der Weisheit des andalusischen Volkes. Dieses sei nicht nur Träger der wirkli-

chen andalusischen Kultur, sondern besitze in seiner Einfachheit, Bescheidenheit und Toleranz alle Tugenden und all die Weisheit, die die Gebildeten, Besitzenden und Regierenden nicht haben (vgl. Feito, 1980b). Eine alte Idee des historischen Andalusismo wurde hiermit wieder aufgegriffen. Das andalusische Volk sei Träger der andalusischen Kultur und Identität, lebe aber in einer Situation der Ungerechtigkeit und Bevormundung, die zur Entfremdung führe. Die Wiedergewinnung und Einklage einer explizit volkstümlichen Kultur als Identität einer "Klasse" sei deshalb ein Beitrag zur regionalen und sozialen Emanzipation zugleich.

3.2. Die Folklore- und Folkmusik

Mitte der 60er Jahre setzte in Spanien eine Beschäftigung mit Folklore und alter Musik ein. Die Identitätssuche und der Einfluß der in den USA beginnenden Folkmusik waren Gründe für das Erstarken dieses neuen musikalischen Ausdrucks. Erst Anfang der 70er Jahre nahm die spanische Folkmusik Abstand von den US-amerikanischen Vorbildern, an denen sie sich bislang orientiert hatte. Peete Seeger hatte diesen Schritt ja selbst befürwortet, als er 1972 in einem offenen Brief schrieb, daß in "dem Erlernen ausländischer musikalischer Stile die Gefahr bestehe, die Musik Eures eigenen Landes zu vergessen, sowohl die alte als auch die neue..." (in M. Domínguez, 1978: 50).

Im Laufe der 70er Jahre entstanden eine Reihe von Folkgruppen, die sich auf das musikalische Erbe ihrer Regionen spezialisierten und musikethnologische Forschung mit musikalischer Darbietung kombinierten oder auf vorhandene Sammlungen traditioneller Musik zurückgriffen. Diese Beschäftigung mit galizischer Folklore war von den nationalen Konflikten geprägt und richtete sich gegen die Arbeit der Sección Femenina (die Frauensektion der faschistischen Falange). Im Gegensatz zu ihrer entpolitizierenden und integrativen, weil regionalisierenden Definition von Folklore, wurde der differente und eigenständige Charakter der peripheren Folkloren hervorgehoben. Mediterrane Tradition (Katalonien), arabische Wurzeln (Andalusien), keltische (Galizien) und keltisch-baskische Ursprünge (Baskenland) waren zentrale Definitionspunkte.

Ende der 70er Jahre geriet die Folkmusik in eine Krise, der nach 1981 eine Wiederbelebung folgte. Grundsätzlich lassen sich zwei Tendenzen gegenüberstellen. Zum einen festigte sich ein Trend zur traditionellen Interpretation der eigenen Folklore, welche die Reinheit, Echtheit und Genauigkeit in der Instrumentierung, Interpretation und Darbietung hervorhob. Zum anderen gab es einen Trend zur Synthese bzw. zum "cross over": Die Folkloremusik der verschiedenen Gebiete Spaniens, die Folklore anderer Länder und die verschiedenen Musikrichtungen (Rock, Jazz, Pop etc.) wurden in dieser Musik bewußt kombiniert.

Galizien: die Suche nach den keltischen Wurzeln

Die Pflege galizischer Folklore wurde schon traditionell von den Dudelsackspielern und -schulen getragen. Diese Beschäftigung mit galizischer Musik war nicht durchweg nationalistisch motiviert, sondern war an sehr unterschiedliche Trägergruppen, Interessen und Bedürfnisse gebunden. Zum einen hatte fast jede Gemeinde eine eigene Dudelsackschule und -gruppe. Diese Dudelsackgruppen spielten hauptsächlich auf Hochzeiten und Festen und waren Teil einer ländlichen Lebenswelt mit lokaler Orientierung. Zum anderen hatte sich auch die Sección Femenina der Dudelsackensembles angenommen und bemühte sich um eine folkloristische, anti-nationalistische Definition galizischer Folklore. Zuletzt hatte sich seit den 50er Jahren eine Bewegung der Wiederbelebung galizischer Kultur abzuzeichnen begonnen, die von einer Vielzahl kultureller Vereine getragen wurde und die sich dem Studium und der Pflege der galizischen Kultur verschrieben hatte (vgl. Heine, 1977: 29-30). Vielfach war eine kulturelle und künstlerische Tätigkeit mit heimlichen Diskussionen und mit Unterricht in galizischer Geschichte, Literatur, Sprache u.ä. verbunden. Die Beschäftigung mit galizischer Folklore nahm hierbei einen wichtigen Stellenwert ein, da die Gaita (der galizische Dudelsack) und die Muiñeira (ein galizischer Tanz, in der die Gaita eine zentrale Rolle spielt) seit dem 19. Jahrhundert wichtige musikalische Symbole galizischer Kultur waren (siehe Kapitel 1). Einige Folkloregruppen haben sich in diese heterogene kulturelle Bewegung eingereiht und kulturelle und nationale Vorläufer explizit aufgegriffen, als deren Erben sie sich

verstanden. So hat das Dudelsackquartett Faiscas do Xibre 1979 eine Platte "in Memoriam" herausgebracht, die der legendären Dudelsackschule des Soutela de Montes und seines historischen Führers, Avelino Cachafeiro gewidmet war (vgl. Rivas Troitiño, 1974). Die Kontinuität des Kampfes um die Erhaltung galizischer Identität wurde hierdurch hervorgehoben.

Bei der Darstellung der galizischen Liedermachergruppe Voces Ceibes habe ich bereits eine andere Art der Beschäftigung mit galizischer Folklore genannt. Wie ich schilderte, hatten sich einige ihrer Vertreter am Anfang der 70er Jahre der galizischen Folklore zugewandt und ihr eine politische und nationalistische Perspektive verliehen. Luis Emilio Batallán und Miro Casabella bspw. nahmen alte, fast vergessene Instrumente und Melodien auf und belegten sie mit sozialkritischen und nationalistischen Texten. Aus der heterogenen Bewegung der Wiederbelebung galizischer Kultur begann sich in diesen Jahren eine nationalistisch motivierte Folkmusik herauszuschälen, die insbesondere den städtischen Milieus entsprang.

Die 1972 gegründete Gruppe Fuxan os Ventos gehörte dieser entstehenden Folkmusikszene an. Die Musik, die sie in den 70er Jahren schrieb, offenbart noch recht deutlich die Einflüsse der Liedermachermusik, auch gerade die des lateinamerikanischen Liedes von Victor Jarra, Atahualpa Yupanqui oder Mercedes Sosa. Ihre Musik hat sich in den folgenden Jahren verstärkt der traditionellen Musik Galiziens zugewandt, ohne aber ihre nationalistischen und sozialkritischen Themen aufzugeben. Ganz im Gegenteil folgte die Hinwendung zur galizischen Folklore dem Willen, die volkstümliche Kultur als Teil des nationalen und sozialen Befreiungskampfes zu bestätigen und einzuklagen. Fuxan os Ventos übernahm daher viele traditionelle Melodien und Rhythmen und unterlegte sie mit eigenen Texten, die die Probleme der aktuellen galizischen Gesellschaft behandelten. Damit verschrieb sie sich einer Folkmusik, die sich zwar des reichen Schatzes galizischer Folklore annahm, ihn aber aktualisierte und an die konkrete Wirklichkeit der galizischen Gesellschaft knüpfte.

Die Thematisierung der nationalen Problematik entsprach der Formulierung des linken galizischen Nationalismus. Den "Galegistas" zufolge wurde das galizische Volk seit Unzeiten unterdrückt, ausgebeutet und in seinen kulturellen Eigenheiten diskriminiert. Das galizische Volk war hiernach die Masse der Recht- und Besitzlosen, die der verarmten Bauern, die von den Großgrundbe-

sitzern ausgebeutet und unterdrückt oder zur Emigration gezwungen wurden. Viel öfters, als von der galizischen Nation, sprachen die Nationalisten vom galizischen Volk und schufen hierdurch eine Verknüpfung der nationalen und der sozialen Frage. Galizien war ihrer Meinung nach eine abhängige Kolonie, die von der Koalition von Zentrum (nationale Problematik) und peripheren Eliten (soziale Problematik) bevormundet und unterdrückt wird. Ganz in Anlehnung an die Befreiungsbewegungen der sogenannten III. Welt wurde der anticolonialistische Kampf der nationalen Befreiung als Ziel erklärt. In dem Wiegenlied "Cantiga de Berce" wird diese Situation der Unterdrückung thematisiert und an die Hoffnung nach einer Befreiung geknüpft:

"Schlaf mein Kind, schlaf./ Weine nicht, denn die Zeit des Weinens wird vergehen;/ denn das Land, in dem Du lebst/ braucht standhafte Menschen, um sich zu befreien./ Schlaf mein Kind, schlaf./ Sammle Kräfte, denn das Leid,/ das auf Dich wartet, verlangt viele./ Samen, aus dem Blut eines Volkes erschaffen -/ eines Volkes, das sich aus der Geschichte erhebt,/ aus einem (Alp-)Traum aus Schmach und Elend,/ aus einem (Alp-)Traum aus Ungerechtigkeiten und Stille./ Sieh die Sprache, die ich spreche:/ erniedrigt,/ weil es eine Sprache der Armen ist,/ eine versklavte Sprache./ Einziger Stolz, den wir haben,/ Sprache der Armen,/ (...)./ Schlaf mein Kind, schlaf/ auf meinem Schoß./ Dieses Land der Sklaven hegt keinen Haß,/ sondern trägt Jahrhunderte der Hoffnung,/ die es heute in die Kinder legt,/ die es säugt.

Schlaf mein Kind, schlaf..." (Fuxan os Ventos, 1980).

Der Kampf für soziale Gerechtigkeit und für die Bewahrung und Etablierung einer galizischen Volkskultur waren Dimensionen eines nationalistischen Programms, das das Volk als Klasse und die kulturellen Eigenheiten als Klassenidentität oder -bewußtsein definierte. Die Befreiung des galizischen Volkes mußte demnach die soziale Emanzipation der Massen genauso umfassen, wie die nationale Emanzipation. Das 1978 geschriebene Lied "Cantiga pra unha antoidada" thematisiert die Sorge, daß die herannahende Autonomie von den alten Machthabern instauriert wird, um einer wirklichen sozialen und nationalen Umwälzung zuvorzukommen. Zugleich offenbart es die Identifikation dieser Gruppe mit der agrarischen Gesellschaft und den agrarischen Protestformen:

"Sie kommen in Schafspelzen gehüllt/ und stimmen einen falschen Lobgesang an./ Die Wölfe der vergangenen Jahre/ kommen in der dunklen Nacht herabgestiegen./ (...)./ Sie kommen mit der Autonomie;/ feilgeboten von den Großgrundbesitzern./ Verdammt, das hat uns noch gefehlt!/"

Wenn du keine Sichel hast,/ bringen wir welche mit,/ Eisenpflüge und Ochsenwagen auch./ Wenn du keine Sichel hast, bringen wir welche mit./

Und einige dieser Wölfe kamen/ und haben die Galegistas (galizische Nationalisten, C.L.) gejagt./ Um die Macht nicht zu verlieren,/ wurden sie zu Autonomisten./ Und manchmal sprechen sie Galizisch/ und prahlen damit Bauern zu sein./ Das Verderbnis Galiziens liegt in den Händen dieser Herren./

Wenn Du keine Sichel hast.../

Aber das wissen wir alle;/ wir erinnern uns nur allzu gut./ In vierzig Jahren des Schweigens/ haben sie die Geschichte nicht verscharren können./ Ihr Jungen aus diesem Land der Emigration/- aus unserem freigiebigen Galizien-,/ laßt nicht zu, daß sie die Heimat unseres Volkes zerstören./ Es ist unsere!" (Fuxan os Ventos, 1980).

Zuletzt hat das Interesse an der Folkmusik auch die Beschäftigung mit alter Musik hervorgerufen, die als Teil der Musiktradition und Folklore Galiziens aufgewertet wurde. In dieser Zeit wurden eine Reihe von alten Instrumenten wiederentdeckt. Zu nennen sind einerseits die Zanfona (die Drehleier), die im Mittelalter in Galizien große Beliebtheit genoß, in den 1950er Jahren von Faustino de Santalices neu gebaut und propagiert wurde und mit Miro Casabella 1977 zuerst Eingang in die Folkmusik fand. Andererseits hat die (keltische) Harfe in kürzester Zeit ihren Siegeszug im galizischen Folk angetreten. Viele Gruppen haben sich dieses Instrumentes angenommen, nachdem Emilio Cao damit großen Erfolg hatte.

Dieser Folkmusik und dieser Wiederbelebung des Dudelsackspiels lag ein Verständnis galizischer Folklore zugrunde, das die keltischen Wurzeln der eigenen Kultur und Nationalität in den Mittelpunkt rückte. So organisierte die Gaitaschule des kleinen Dorfes Santa María de Ortigueira 1978 zum ersten Mal das internationale Festival "der keltischen Welt". Die nun einsetzende Welle keltischer Musik läßt sich an der Vielzahl von Dudelsack- und Folkloregruppen dieser Zeit verdeutlichen, an den keltischen Festivals, die überall aus dem Boden schoßen (Vigo, Moana, Cangas, Santiago de Compostela, Lugo, A Coruña)

und an dem Erfolg keltischer Folkmusiker, wie z.B. Emilio Cao mit seiner keltischen Harfe. Diese Entwicklung wurde von den internationalen Erfolgen keltischer Musik in England, Schottland, Irland (Chieftains, The Dubliners etc.) und in Frankreich (Alain Stivell u.a.) unterstützt. In Galizien waren die instrumentalen, melodischen und rhythmischen Elemente einer als keltisch zu benennenden Musik für diesen Erfolg wichtig. In der Folgezeit wurde durch die Betonung dieses musikalischen Aspektes die galizischer Folklore als durchweg keltische Musik definiert.

Ende der 70er Jahre geriet die Folkmusik in eine Krise. Überangebot und Übersättigung, mangelnde Qualität und allzu starke Anbindung an die politische Konjunktur ihrer Symbolik wurden als Gründe genannt. Die galizische Folkmusik stand nun vor der Notwendigkeit einer Umorientierung. Die meisten der heute bekannten Folkgruppen sind daher auch am Anfang der 80er Jahre entstanden. Gemein ist den heutigen Folkgruppen eine stärkere Professionalisierung, sowohl in der Perfektionierung ihrer jeweils typischen musikalischen Arbeit als auch in der Herausbildung eines eigenen künstlerischen Habitus. Voraussetzung hierfür war eine Arbeitsteilung zwischen musikethnologischer Forschung und Folkmusik, die sich Ende der 70er Jahre durchzusetzen begann. Zudem etablierte sich eine rein instrumentale Folkmusik, die hierdurch auf Distanz zu den Folksingern und den musikalischen Einflüssen der Liedermacher der 70er Jahre ging. Zwei Richtungen innerhalb des galizischen Folk lassen sich ab dem Ende der 70er Jahre voneinander unterscheiden.

Innerhalb einer Strömung des Folk findet man die Gruppen, die sich ausschließlich der Interpretation traditioneller Musik verschrieben. Ihre Vorgänger waren die vielen Folkloregruppen, die Gaitaschulen und -gruppen, die überall in Galizien existierten. Die meisten von ihnen blieben jedoch der lokalen Folklore verschrieben und waren über diesen Rahmen hinaus kaum bekannt. Die Musikgruppen der "neuen" Strömung griffen demgegenüber die Folklore ganz Galiziens auf (Melodien, Rhythmen, Instrumente und Trachten), zeichneten sich durch eine höhere "Professionalität" aus und waren in ganz Galizien bekannt. Die frühe Arbeit der Gruppe Milladoiro kennzeichnet den Beginn dieser Arbeit (vgl. Milladoiro, 1980). In enzyklopädischer Manier ging es hier um die Erfassung der galizischen Folklore in ihrem gesamten Spektrum, wobei sich die Interpretation an die traditionelle Struktur der Stücke und der Instrumentie-

rung anlehnte. Dennoch setzte die Gruppe mit der Auswahl der Stücke, ihrer kompositorischen Bearbeitung und instrumentalen Anreicherung einige Akzente (Orientierung am mittelalterlichen Stil, dem keltischen Gehalt u.ä.). In der Folgezeit hat sich Milladoiro somit der anderen, noch darzustellenden Strömung angeschlossen (vgl. Milladoiro, 1984, 1985, 1989).

Es waren daher andere Gruppen, die diesen Trend verkörperten: Palla Mallada (Preisträger des Folkwettbewerbes des spanischen Instituto de la Juventud 1987), die Gruppe Muxicas (1986, 1988) und andere. Bedeutsam sind diese Gruppen aus zweierlei Gründen. Erstens ist die Gruppe Palla Mallada Vertreterin einer nicht-keltischen Interpretation galizischer Folklore. Für sie ist der keltische Einfluß nur einer von vielen, und hierbei auch kein zentraler Aspekt. Diese Überzeugung hängt stark vom zweiten Aspekt ihrer Musik ab. Ihr Stil, wie der von Muxicas, entspricht einer enzyklopädischen und traditionellen Arbeit: Enzyklopädisch deshalb, weil sie sich nicht auf einen musikalischen Aspekt beschränkt, sondern die Folklore in ihrer Verschiedenartigkeit aufzeigen will; traditionell, weil sie nach Prinzipien der Echtheit und Unverfälschtheit vorgeht. Selbst ihre Auftritte sind durch diesen Zug charakterisiert, da sie immer in den traditionellen Trachten Galiziens erfolgen.

Die Bedeutung dieser Richtung innerhalb der galizischen Folkmusik ist groß. Zum einen äußert sich hierdurch die Kultur einer Gesellschaft, die noch stark agrarisch und ländlich strukturiert ist. Zum anderen ist der Trend Ausdruck der Etablierung galizischer Kultur und Identitätsmerkmale durch die errichtete galizische Autonomie. Die Durchsetzung einer Unterteilung Spaniens in verschiedene Nationalitäten und Kulturräume macht nunmehr den sozialen Prozessen der Reproduktion und Absicherung dieser Klassifikationsschemata Platz. Die öffentliche und offizielle Anerkennung oder Unterstützung für Vereine, Gruppen und Institutionen, die sich der Propagierung und Lehre galizischer Folklore widmen (Tanzgruppen, Dudelsackschulen u.a.), sowie die Einbindung von Folkloregruppen in das galizische Musikleben (Festivals, Konzerte, Radio usw.) und in offizielle Feierlichkeiten (bspw. der Nationalfeiertag am 25. Juli) werten galizische Kultur auf, ermutigen die Beschäftigung mit ihr und bieten zudem eine eigene Nachfrage.

Komme ich nun zur zweiten Strömung innerhalb der Folkmusik der 80er Jahre, so fallen sogleich drei markante Unterschiede zur erstgenannten Strö-

mung auf: Einmal die Erarbeitung eigener Stücke, zum anderen die Abgrenzung gegen das traditionelle Verständnis der Folklore und schließlich das "cross over" (die Synthese von Folklore verschiedener Regionen und Nationen und die Verarbeitung unterschiedlicher Musikrichtungen). Für diese Strömung ist die Folkmusik etwas stets lebendiges und zeitgemäßes, so daß die traditionelle Folklore ihrer Meinung nach eher ein Ausgangspunkt als ein Endpunkt der kompositorischen Arbeit ist.

"Ich würde nicht sagen," meint Cao, "daß ich ein Purist in Fragen der Folklore, traditioneller Musik usw. bin. Ich starte vielmehr von bestimmten Elementen, die da sind (inner- und außerhalb von mir) und die in die Vergangenheit weisen; aber ich habe auch andere Einflüsse aufgenommen, selbst vom Rock, vom 'Pop', von anderen Folkloren..." (in Feito, 1980a: 46).

Diese beschriebene kulturelle Verwurzelung dokumentiert die persönliche Zuordnung zu einer kollektiven Geschichte und Kultur, von der Cao lebt und die ihn ausmacht. Dennoch war das nur ein Teil seiner Überzeugungen. In einem weiteren Zitat wird deutlich, wie wichtig für ihn die Anbindung an die heutigen Entwicklungen und die heutige Gesellschaft war:

"Der Aspekt, der mir am wenigsten an den Leuten gefällt, die 'Folk'-Musik machen, ist, daß sie nicht den generationsgebundenen Sinn annehmen, das Angebundensein an die Sachen, die Heute auf allen Ebenen passieren, auch im musikalischen und technischen Feld. Vielleicht ist das ein Vorurteil, aber ich glaube, daß es stimmt und daß man es bekämpfen muß. Es gibt einen gewissen Konservatismus auf der Ebene des Images. ... Ich will andere Arten von Musik kennenlernen und mit ihnen experimentieren (wie mit dem Rock, dem Jazz, der klassischen Musik), und daß all das in meine eigene kreative Arbeit einwirkt. Man kann nicht die Augen vor der Welt und den hunderten von Einflüssen verschließen, die existieren können" (in Feito, 1981: 50).

Für Cao war daher die Suche nach einem persönlichen Stil von zentraler Bedeutung. Seine musikalische Arbeit gewann hierdurch einen individualistischen Zug, da sie sich von den Zwängen einzelner musikalischer Stile und Gattungen befreite. Die geforderte künstlerische Autonomie war das argumentative Vehikel dieser Individualisierung und öffnete die Folkmusik der 80er

Jahre für eine neue Stilrichtung, die sich durch die Dienstbarmachung und Beliebtheit musikalischer Elemente und Stile auszeichnete. Das Programm eines Emilio Cao lautet deshalb:

"Meine eigene Musik mit vielerlei Einflüssen zu machen, auch wenn sie immer einen traditionellen Geschmack und Quell hat" (in Feito, 1981: 50).

Mit dieser Meinung gingen die Musiker der "evolutionistischen" Richtung auf deutliche Distanz zu den "Traditionalisten", die von Werktreue und Unverfälschtheit ausgingen. Für die "Evolutionisten" war der persönliche Stil die integrative Klammer ihrer kompositorischen Arbeit und ihr Prinzip war die Idee der Synthese, des cross-over. Emilio Cao hat 1978 in seiner Platte "Lenda da pedra do destiño" diese Richtung indiziert. Neben seiner keltischen Harfe integrierte er die Violine und das Akkordeon, verknüpfte traditionelle Melodien und Rhythmen mit eigenen Arrangements und Kompositionen (vgl. Cao, 1978). Andere Gruppen kamen im Laufe der Zeit hinzu. Die Gruppe Doa hat sich 1985 nach ihrer völligen Neuordnung einem deutlich moderneren und europäischen Stil zugewandt. Die Verwendung elektronischer Instrumente und Folkinstrumente aus ganz Europa, die Verarbeitung französischer, schwedischer, deutscher Folklore u.v.m. dokumentieren diese neue Orientierung (vgl. 1986). Na Lua (1988) und Brath (der Name eines historischen galizischen Führers) zeigen mit ihren selbst geschriebenen Stücken eine deutliche Hinwendung zum Pop und englischen Folk-Rock (vgl. Brath, 1988). Xorima, Bretema und Tebra orientierten sich stärker an der Folkmusik. Sie schreiben zwar ihre Stücke selbst, lehnen ihre Musik aber fast ausschließlich an die Folklore Galiziens und an die keltische Musik an.³⁰

Ende der 70er Jahre begann die keltische Definition galizischer Folklore an Kraft zu verlieren und begleitete somit die schon dargestellte Krise und Wende der galizischen Folkszene. Sie wurde seit Beginn der 80er Jahre von einer Argumentation ergänzt, die Galizien viel stärker an den romanischen Kulturraum anband, und an der sich auch die Musikethnologie beteiligte. So wurde argumentiert, daß die galizische Folklore weitaus reicher an Einflüssen und Stilen

³⁰ Eine Zusammenstellung aller bekannten Folkgruppen liefert Feito (1986).

wäre. Wie ich zeigte, folgte die Gruppe Palla Mallada mit ihrer enzyklopädischen Arbeit diesem Trend. Selbst Emilio Cao vertrat diese Meinung:

"... es gibt einen Teil der traditionellen Musik Galiziens, der viel mit der keltischen Musik zu tun hat, aber es ist ein kleiner Teil. Das gibt es, aber was man nicht tun sollte, ist die Sache zu verderben und zu sagen, daß der Teil alles sei... Von dort wurde alles übertrieben, es entstanden die Festivals im Freien, alle Welt war keltisch etc..." (in López Témez, 1985: 13).

Demgegenüber wurden die Einflüsse der romanischen Welt und des europäischen Kulturraumes betont, die über den Pilgerweg nach Santiago de Compostella in Galizien Eingang fanden. Tänze, Gesänge und Instrumente der galizischen Folklore wiesen, so begründeten viele Musikethnologen, Parallelen und Ähnlichkeiten mit denen benachbarter Regionen und der iberischen Halbinsel insgesamt auf (vgl. Crivillé i Bargalló, 1983: 226-8, 378-81). Zudem wurden die keltischen Einflüsse auch für die Musik benachbarter Regionen (wie Asturien, Santander, dem Baskenland u.a.) geltend gemacht.

Der erfolgte Bedeutungsverlust der keltischen Definition galizischer Kultur läßt sich einerseits durch die Eigendynamik der diskursiven Begründung und Argumentation erklären, die über die Gültigkeit von Selbsttypisierungen und Identitätsbildungen mitentscheiden. Andererseits aber entsprach diese Wende einer nationalistischen Mäßigung. Die Betonung gemeinsamer Einflüsse und Identitäten erlaubte die diskursive Rückbindung der galizischen Nationalität an einen gemeinsamen (nord-) spanischen Kulturraum. Die Wende folgte einem gemäßigten regionalistischen Diskurs, der sich seit der Etablierung der galizischen Autonomie unter der konservativen, gesamtspanischen Acción Popular (heute Partido Popular) durchgesetzt hat und der die radikale nationalistische Formulierung isolieren konnte. Kultur und Kulturpolitik sind seither an die Integration und Harmonisierung nach innen und an die Mobilisierung nach außen (bspw. gegenüber Madrid) geknüpft.

Auch wenn die keltische Definition galizischer Folklore als solche ihre zentrale Stellung verloren hat, ist die keltische Musik dennoch nicht vom galizischen Musikmarkt verschwunden. Die keltische Musik (auch die aus Irland und Frankreich) findet in Galizien heute noch viele Anhänger. Die beschriebene Wende beschränkt sich somit auf zwei Veränderungen. Erstens haben viele

Gruppen in den 80er Jahren eine "atlantisch" genannte Musik komponiert und so den Trend zum cross-over bestätigt. Die Spezialisierung auf die Kultur und Folklore der eigenen Region wich nämlich in den 80er Jahren der Bestimmung eines Kulturraumes der Küstenregionen Nordspaniens, der sich mehr oder weniger an die keltische Welt (Bretagne, Irland) anlehnte. Zweitens hat die Explizierung und Verbalisierung nationalistischer Intentionen und Überzeugungen in der keltischen Musik an Bedeutung verloren. Der Übergang zu einer rein instrumentalen Musik und die Priorität der Professionalisierung und Perfektionierung der kompositorischen und interpretatorischen Arbeit dokumentieren diesen Wandel.

Dennoch verlor sich die nationalistische Intention nicht vollständig. Die bekannteste Folkgruppe Milladoiro, aber auch Xorima und Bretema vertreten diese nationalistisch motivierte keltische Musik am deutlichsten. Sie stehen der linken, nationalistischen Partei BNPG nahe und ihre Konzerte waren auch in den letzten Jahren eine Schaubühne nationalistischer Handlungen (auf einem Konzert von Bretema wurde bspw. eine spanische Flagge verbrannt). Diese offensichtlichen, nichtmusikalischen Zeichen explizieren eine nationalistische Ausrichtung, die in der Musik selbst aber schon intendiert ist. Milladoiro (1984, 1985, 1989) zum Beispiel arbeitet sehr oft mit der irischen Gruppe The Chieftains zusammen, zeichnet ihre Platten in Irland auf und nimmt die Musik der irischen Folklore in ihr Repertoire auf. Die bewußte Annäherung galizischer Folklore an die keltische Welt und die Herausstellung der Verwandtschaft beider Kulturräume unterstreicht den differenten Charakter der galizischen nationalen Identität und betonte die Distanz zum spanischen Kulturraum.

Die Ausrichtung an keltischer Musik war nicht immer nationalistisch motiviert. Sie konnte auch dem Willen gehorchen, einer erfolgreichen internationalen Mode zu folgen, sie zu imitieren oder sie an die eigenen sozio-kulturellen Gegebenheiten anzupassen. Bei Emilio Cao glich dieses Interesse für galizische Folklore einer Suche nach den persönlichen musikalischen Wurzeln und nach der eigenen ästhetischen Identität:

"Ich begann in einer Rockgruppe zu spielen - ich war Bassist - und das sage ich immer, weil es für meine Entwicklung wichtig war. Danach habe ich in der Zeit von Voces Ceibes akustische Gitarre gespielt - ein wenig um die Alternative zum damaligen kommerziellen Lied zu stärken. Ich habe als Be-

gleitmusiker mit ihnen zusammengearbeitet und, auch wenn ich weiter in Rockgruppen spielte, mit diesen Leuten sehr übereingestimmt. Und dann wurde mir klar, daß es auf einer *ästhetischen Ebene* sehr wichtig ist, einen klaren Startpunkt zu haben, und für mich liegt dieser Startpunkt in der traditionellen Musik (Hervorhebung von C.L.)" (in López Témez, 1985: 13).

Diese persönliche Entwicklung entsprach ganz der Zeit, in der die galizische Folklore erwachte und ihre besondere Stellung eroberte. Die musikalische Verarbeitung alter galizischer Legenden (vgl. Cao, 1978, auch Milladoiro, 1980), die Beschreibung galizischer Natur (das satte Grün, das Meer usw.), die Zusammenarbeit mit irischen und gälischen Musikern, die Aufnahme irischer Lieder und Themen (vgl. Feito, 1980a, 1981) schufen die Verknüpfung einer internationalen Musikmode mit den Gegebenheiten der galizischen Folklore. Die musikalische Arbeit folgte "keiner zentralen Idee" (Cao nach Feito, 1981: 50), erst recht keiner politischen Intention.

"... was ich im wesentlichen vorhabe, ist die Schaffung klingender Atmosphären (ambientes sonoros), einer Art Einbettung und Verzierung für die Musik, die ich mit all den Materialien erschaffe, die ich besitze" (in Feito, 1981: 49).

Cao will klingende Landschaften komponieren, in denen die verschiedenen musikalischen Einflüsse, Instrumente und Themen eingebettet sind und die die emotionalen Erfahrungen und ästhetischen Empfindungen der Hörer leiten. Trotz aller Prägungen durch die zeitgenössische Wirklichkeit (Pop, Folklore anderer Länder, neue Instrumente und Techniken usw.) offenbaren diese Landschaften ihre keltische Natur.

Wie Emilio Cao waren viele Musiker an einer ästhetischen Beschäftigung mit galizischer Folklore interessiert und standen einer politischen Intention fern. Dennoch zeitigte diese nationalistisch desinteressierte Musik praktische Effekte in bezug auf den nationalen Diskurs: die Betonung der musikalischen Identität Galiziens führte gerade mittels des keltischen Leitmotivs zur Unterteilung des spanischen Territoriums in unterschiedliche Kulturräume und zur Heranführung Galiziens an andere nationale Kulturen. Die Eigenständigkeit galizischer Identität gewann so an Glaubwürdigkeit, die Forderung nach ihrer Respektierung oder Anerkennung (mit jeweils unterschiedlichen politischen

und rechtlichen Ausprägungen) erhielt zusätzliche Legitimität. Das Wechselverhältnis einer (auch international) erfolgreichen Musikmode und einer nationalistischen Mobilisierung stützte sich hierbei auf die Affinität ihrer Inhalte: keltische Musik einerseits, historisch tradierte Selbstbeschreibung Galiziens als keltische Nationalität andererseits (siehe Kapitel 1). Die musikalische Beschäftigung und die nationalistische Mobilisierung waren daher unauflöslich miteinander verknüpft, ohne daß aber eine strategische Abstimmung oder Übereinkunft zugrunde gelegt werden muß. Waren die Wiederbelebung und Bestätigung einer differenten, eigenen Folklore und Kultur Endpunkte der musikalischen Arbeit der Folkmusik, so waren sie Startpunkte für die politische Mobilisierung der galizischen Nationalisten. Die musikalische Arbeit zeitigte auf diese Art praktische Effekte, die sich der persönlichen Intention und Kontrolle der Musiker entzogen.

Die Gruppe Milladoiro, Bretema und Xorima haben diese Verknüpfung von musikalischer Arbeit und nationalistischer Mobilisierung expliziert und repräsentieren den Überschneidungsbereich beider Kreise. Für die Verdeutlichung der Wechselbeziehungen zwischen populärer Musik und nationalistischer Mobilisierung sind sie von großem exemplarischen Wert. Dennoch ließe sich fragen, ob die impliziten, praktischen Effekte nicht genauso sozial wirksam sind, wie die explizit nationalistischen Intentionen. Ließe sich nicht argumentieren, daß die keltische Musik von Emilio Cao für die Durchsetzung einer neuen Klassifikation des spanischen Kulturraums und für die Etablierung der nationalen Identität und Kultur als gültige und legitime Bezugspunkte nationaler Identifikation und Mobilisierung sogar wirksamer war? Durch die Explizierung und Verbalisierung nationalistischer Intentionen lieferte sich die kompositorische Arbeit zugleich der argumentativen Begründung und Anfechtung aus, während sich eine politisch desinteressierte, ästhetisch-individualistische Musik der diskursiven Anfechtung entzog und ihre praktische Wirkung zunächst nur durch das konsumtive Verhalten und den Geschmack ihrer Zielgruppe verriet.

Die Folkloremusik nahm in der galizischen Musikszene eine zentrale Stellung ein. Die Versuche einer Emanzipation alternativer Musikströmungen (Liedermacherbewegung und Rockbewegung) waren stets nur von kurzer Dauer. Eine

wichtige Erklärung gibt uns Emilio Cao, als er die soziale Wirklichkeit der galizischen Gesellschaft beschrieb:

"Ich denke ..., daß das Wesentliche an der galizischen Kultur immer noch seine ländliche Komponente ist, sein Charakter einer Kultur des Landes oder des Volkes. Wenigstens ist das mein eigener Fall, da ich in Santiago de Compostela geboren wurde, aber lange Zeit die Wirklichkeit einer Vielzahl kleinster Dörfer erlebt habe. Ich glaube deswegen nicht, daß Galizien grundsätzlich eine städtische Kultur besitzt, auch wenn es einige Städte wie Vigo gibt, in denen es große Ansammlung von Arbeitern, Fabrikarbeitern u.ä. gibt. Ich glaube sogar, daß diese Leute noch die kulturelle Mentalität ihrer Vorfahren besitzen, als Menschen des Feldes. Nun, habe ich dies einmal betont, so glaube ich, daß es auch Leute, Künstler (Musiker in diesem Fall) gibt, die mehr in einer städtischen kulturellen Wirklichkeit eingebunden sind und sie mit dem gleichen Recht ausdrücken können. Das kann der Fall von Bibiano sein, oder in geringerem Ausmaß, von Miro Casabella" (in Feito, 1980a: 46).

Diese gesellschaftliche Wirklichkeit ist Folge einer späten und partiellen Modernisierung, die auf bestimmte Gebiete innerhalb Galiziens beschränkt blieb. Selbst in den Gebieten eines betonten Modernisierungsschubes waren die Veränderungen partiell und bewegten sich innerhalb der tradierten oder selbst noch erlernten Kulturmuster. Die agrarische Gesellschaft war auch in den Modernisierungsbrennpunkten Bezugspunkt des städtischen Kulturlebens.

Nach Emilio Cao ist die Dominanz der Folkmusik eine direkte Folge des Fehlens einer eigenständigen städtischen Kultur bzw. deren Ausrichtung an einer ländlichen Lebenswelt. Tatsächlich ist das eine brauchbare Beschreibung der galizischen Musikszene, denkt man an die mißglückten Emanzipationsversuche der Liedermacherbewegung Anfang der 70er und der Rockbewegung Anfang der 80er Jahre. Als durchweg städtische Bewegungen waren sie nicht nur von kurzer Dauer, sondern mündeten beide in die Folkmusik nationalistisch-keltischen Einschlags einerseits, dem Folk-Rock andererseits. Dennoch sollte der Einfluß der städtischen Lebenswelt nicht unterbewertet werden. Erstens stammen die meisten Folkgruppen (welcher Richtung auf immer) aus den Gebieten, die eine deutliche Modernisierung erfahren haben und waren an ihre städtischen Zentren gebunden: Emilio Cao, Tebra und Bretema aus Santiago de Compostela, Taranis, Fuxan os Ventos und Brath aus Lugo, Milla-

doiro und Na Lua aus Vigo. Zweitens hat sich das städtische Musikleben der ländlichen Kultur nicht ganz hingegeben. Ihre Themen wurde zwar übernommen (insbesondere die Folklore), jedoch einer eigenen städtisch-bürgerlichen Verarbeitung unterworfen: Der Lokalismus wurde durch eine gesamtgesellschaftliche und nationale Perspektive ersetzt, dem musikalischen Traditionalismus wurde eine Anpassung an die zeitgenössische Musik (Instrumente, Stile, Technik usw.) entgegengesetzt, dem thematischen Traditionalismus eine progressive, zuweilen klassenkämpferische Wende, dem Amateurtum ein hochprofessionalisierter Beruf entgegengestellt.

Betrachtet man die Dominanz der Folkmusik aus einem anderen Blickwinkel, so läßt sie sich auch als Folge der Suche nach einer kollektiven Identität definieren. Die Ausrichtung der städtischen Kultur an der agrarischen Gesellschaft deckt dabei nur das Dilemma dieser Identitätssuche auf: Die agrarische Struktur der galizischen Gesellschaft und Kultur lag ihr genauso zugrunde, wie der partielle aber deutliche Modernisierungsschub der städtischen Zentren. Die Folkmusik kann als Anknüpfungspunkt für eine Identität angesehen werden, die dieses Dilemma überbrücken will. Die traditionalistische Folkloremusik spiegelte den Versuch wider, die Folklore über die Modernisierung hinwegzuretten. Dieser Richtung gesellte sich im Laufe der 70er Jahre eine andere Strömung hinzu. Die Aktualisierung der traditionellen galizischen Folklore und ihre Anpassung an die moderne Wirklichkeit (mit ihren Instrumenten, Stilen, Techniken, Medien usw.) gehörten zum musikalischen Programm einer neuen Generation, die zwischen Tradition und Modernität vermitteln wollte. In den 70er Jahren hatte diese Generation die Gestaltung und Veränderung der galizischen Gesellschaft im Lichte ihres populär geprägten Habitus und ihrer Kapitalien eingeklagt und vorangetrieben: sie forderte soziale Gerechtigkeit und Umverteilung und klagte die Etablierung der galizischen Volkskultur ein, um so ihren kulturellen Habitus und ihre bisher marginalen kulturellen Kapitalien aufgewertet zu sehen. Diese Folkmusik vertrat eine (klassen-) kämpferische Einstellung. Diese Richtung ist in den 80er Jahren von einer modernistischen Orientierung weitestgehend abgelöst worden. Die Öffnung der Chancenstrukturen, die Aufwertung ihres kulturellen Habitus und Kapitals und die beginnende Plazierung dieser Generation im sozialen Raum haben ihre Anpassung

an das modernisierte, städtische Milieu vorangetrieben und den Glauben in die Entwicklungs- und Entfaltungsmöglichkeiten der galizischen Gesellschaft gestärkt.

Andalusien: Der Streit um den wahren Flamenco

Die Darstellung des Flamencos ist unzweifelbar ein heikles Unterfangen. Diese Schwierigkeit ergibt sich nicht nur aus der Vielfalt musikalischer Traditionen und Stile, sondern auch aus der ungemein heftigen Diskussion um diese Musikszene und um die Wissenschaft, die sich ihr widmet: die Flamencología. Kaum anderswo werden Musiker mit so vielen essayistischen, musikwissenschaftlichen, literarischen Kritiken und Ratschlägen begleitet, wie im Flamenco. Diese Debatten erstrecken sich über eine Vielzahl von gesellschaftlichen Bereichen: Musikalische, wissenschaftliche, politische und soziale Argumente verknüpfen sich zu einem schwer durchschaubaren Dickicht. Eine detaillierte Darstellung dieser Auseinandersetzungen wäre sicherlich ergiebig.³¹ In diesem Zusammenhang interessieren aber nur die Debatten, die sich um die nationale Frage drehen. Die nun folgenden Ausführungen werden sich dabei nur auf die Flamencomusik beziehen und nicht auf all die Strömungen der andalusischen Folkmusik und Folklore, die sich ihr anlehnen oder von ihr unabhängig sind.³²

In den 50er Jahren begann sich ein neues Interesse am Flamenco abzuzeichnen.³³ Die Etablierung der Flamencologie als wissenschaftliche Disziplin in

³¹ Eine Darstellung der verschiedenen Theorien über die Herkunft und das Wesen des Flamencos gibt Crivillé i Bargalló (1983: 267-304).

³² Der Flamenco kann daher nicht mit der andalusischen Folklore gleichgesetzt werden. Wie ich noch zeigen werde, ist er weder musikalischer Ausdruck einer Volkskultur, noch in ganz Andalusien vorzufinden. Dennoch war und ist der Flamenco ein zentraler Bezugspunkt der andalusischen Identitätsfindung und Musikszene.

³³ Eine sozial- und geschichtswissenschaftliche Darstellung der Genese und der heutigen Situation gibt Sandoval (1986).

den 50er Jahren,³⁴ die Gründung einer Vielzahl von Flamenco-Festivals (das erste in Cordoba 1957), die Herausgabe einer Reihe von Anthologien (die erste von 1954) und die spätere Flut von Platten dokumentieren diesen stetigen Erfolgskurs. Seitdem haben sich eine große Anzahl von Essayisten, Literaten und Wissenschaftlern der Erforschung und Kommentierung dieser Musik gewidmet. Dieses Interesse am Flamenco läßt sich keinesfalls einer bestimmten Gruppe zurechnen. Vielmehr gibt es eine Vielzahl verschiedener Kreise und Meinungen inner- und außerhalb des Flamencos, so daß es sich zunächst empfiehlt, eine grobe Klassifikation vorzuschicken.

Erstens wird der Flamenco zwar als Folklore verstanden, aber hauptsächlich an einzelne Persönlichkeiten (Schöpfer, Interpreten etc.) gebunden, die sich durch Virtuosität und Professionalität auszeichnen. Die Musik ist Ausdruck "romantischer" Erfahrungen und Probleme (Liebe, Verzweiflung, Einsamkeit, Leiden, Ungerechtigkeit). Dieser "Kult des Individuums" wurde einer ersten, älteren Version zufolge am virtuoson Solisten festgemacht, der sich seinem künstlerischen Habitus und Stil gemäß an hoher und reiner Musik orientierte. Einer neueren Version zufolge gilt das Interesse dem "Star", der mit seinem persönlichen Stil beim großen Publikum Erfolg feiert. Die Analyse und das Verständnis dieser Musik ist beiden Varianten zufolge nur durch Empathie oder musikwissenschaftliche und -geschichtliche Methoden möglich.³⁵

Zweitens ist der Flamenco einer anderen Interpretation zufolge an die Roma und Sinti geknüpft. Diese expressiv-dramatische und tragische Musik ist Ausdruck des Wesens dieser Ethnie und/oder Ausdruck der qualvollen Geschichte dieser verfolgten Minderheit.³⁶ Das eigentlich Zentrale des Flamencos ist dieser Interpretation zufolge seine Tiefe, sein "Duende" (was soviel heißt wie Geist, Kobold), den man nur intuitiv und emotional erfassen kann. In ge-

³⁴ Vgl. hierzu das vielzitierte Buch "Flamencología" von González Climent, (1964).

³⁵ Viele Vertreter der Flamencologie können hier angesiedelt werden, wobei die ältere Version vorwiegt. Vgl. hierzu die Gemeinschaftsarbeit von Ricardo Molina und dem Flamencosänger Antonio Mairena (1963); weiterhin Molina (1969) und Alvarez Caballero (1981).

³⁶ Vgl. das Buch von Grande (1979). Mit dem Flamencosänger Juan Peña "El Lebrijano" hat er auch die Platte "Persecución" herausgebracht, die diese Leidensgeschichte zum Thema hat (vgl. Peña, 1976).

wisser Hinsicht war diese geschichtlich überlieferte, romantische Interpretation auch ein Schutzschild gegen die vielen musikwissenschaftlichen Arbeiten und Kritiken am Flamenco. Ein adäquates Verständnis des Flamencos ist dementsprechend nur innerhalb dieser Gemeinschaft bzw. im engen Kreis Erwählter möglich, oder nur durch Empathie als unreflektiertes Einfühlen. Nur die Gemeinschaft der Flamencomusiker kann daher erkennen, welcher Flamenco wahr und rein ist.³⁷

Diese beiden Interpretationen dominieren eindeutig die Diskussion um den Flamenco. Virtuosität und Professionalität einerseits, Verwurzelung in eine ethnische Gemeinschaft andererseits waren für das Selbstverständnis der Flamencomusiker zentral und wurden bei Streitigkeiten stets zur Legitimierung und Auszeichnung der eigenen Position hervorgehoben. Dennoch waren Konflikte zwischen beiden Positionen keine Seltenheit, wie ich noch zeigen werde. Die Flamencologie und all diejenigen, die mitreden wollten, tendierten gleichermaßen zwischen diesen Interpretationen hin und her und legitimierten ihre Teilnahme stets durch die persönliche Zuordnung zu den "Africanados": Als Liebhaber und Kenner ließ man die nötige Zuordnung und Empathie erkennen, die zum Verständnis der Musik notwendig erschien (vgl. Ríos Ruiz, 1973: 23-35).

Drittens wird der Flamenco als Folklore Andalusiens bewertet, als "Volkswissen" oder "Volksweisheit". Das Verständnis dieser Musik ist nur aus dem Blickwinkel der sozialen und musikalischen Wirklichkeiten Andalusiens möglich. Für die nationale Frage ist diese Interpretation besonders bedeutsam. Der Flamenco ist dieser Meinung zufolge nicht nur Ausdruck der differenten Natur andalusischer Identität, sondern zugleich auch Ausdruck der sozialen Problematik, in der das andalusische Volk lebt.³⁸ Die Tragik des Flamencos spiegelt die Situation der Armut und Ausbeutung wider, die Tiefe der Musik die Kraft des Protestes. Ein adäquates Verständnis des Flamencos ist daher nur innerhalb der Situation möglich, in der das andalusische Volk lebt. Diese Interpretation kann auch in Verbindung mit der Betonung von Virtuosität und Professio-

³⁷ Diese Interpretation richtete sich oftmals auch gegen die Flamencologie (so bei Ríos Ruiz, 1973: 23-75).

³⁸ Eine solche Meinung vertritt Ortiz Nuevo (1985) und (als marxistische Variante) Vélez (1976).

nalität auftreten, steht aber in einer gewissen Konkurrenz zur Zuordnung des Flamencos zur ethnischen Gemeinschaft der Roma und Sinti. Diese Interpretation betont daher entweder die gemeinsamen kulturellen Wurzeln dieser beiden Gemeinschaften (insbesondere die arabischen Wurzeln) oder begreift die Roma und Sinti als Profimusiker, die die Interpretation, Entwicklung und Vervollkommnung der andalusischen Volksmusik betreiben.

Viertens wird der Flamenco als eine regional gebundene Folklore verstanden, die aber Teil spanischer Volkskunst ist. Anhänger des Franco-Regimes haben diese These genauso verfochten wie Musikwissenschaftler, die ähnlichen Methoden und Argumenten folgten wie der Ungar Bela Bartok.³⁹

Wende ich mich nunmehr dem Flamenco selbst zu, so ist zunächst unmißverständlich, daß alle "Flamencos" (die Flamencomusiker) die eigene Professionalisierung und finanzielle Selbständigkeit vor Augen haben. Ein ausgeprägter Künstlerhabitus, weitgehende musikalische Fertigkeiten und der Drang zu deren Perfektionierung charakterisieren diese Musikszene. Dieser Umstand ist nicht erstaunlich, gehören doch fast alle Flamencomusiker Sänger-, Gitarristen- oder Tänzerdynastien an, in denen ihre musikalische Laufbahn schon im Kindesalter begann. Paco de Lucía beschreibt seinen Werdegang so:

"Ich war der Kleinste, und als ich geboren wurde, war das Umfeld (ambiente) fast schon fertig erschaffen: seitdem ich klein war, hörte ich zu jeder Tageszeit Musik, und ich konnte schon Rhythmen machen und kannte den Flamenco schon, als ich zu spielen anfing. Ich widmete mich seit meinem 7. Lebensjahr der Gitarre und mit 11 spielte ich schon in Festivals und im Radio..." (in Rubio, 1977: 41).

Ein sicheres finanzielles Auskommen und eine selbständige musikalische Arbeit waren den Flamencomusikern aber lange Zeit nicht vergönnt. Dies lag an der Abhängigkeit von den Señoritos (den andalusischen Großgrundbesitzern) und am Fehlen eines breiten und finanzkräftigen Publikums in Andalusien.

³⁹ Zu nennen sind z.B. die musikethnologischen Arbeiten der 50er Jahre von García Matos (1984).

"Du mußt Dir klar machen," meint Paco de Lucía, "daß bis vor 15 Jahren der Flamenco im Dienste der Leute stand, die Geld hatten und sich unterhalten wollten, eine Feier organisierten und uns die ganze Nacht spielen ließen, um uns später - am Morgen, Mittags, wann es ihnen paßte - zu essen zu geben. Das ist, was meinem Vater sein ganzes Leben passiert ist. Jetzt gibt es das immer noch - ist als Gewohnheit geblieben - aber der Flamenco hat jetzt viel mehr Möglichkeiten zu überleben. Dank der Kommunikationsmedien und vieler Dinge mehr, die uns jetzt zu essen erlauben, ohne von der Willkür eines Herren abhängig zu sein" (in Rubio, 1977: 41).

Festivals, Plattenverträge, Radiosendungen, Flamencologie etc. eröffneten einem breiteren Publikum seit Ende der 50er Jahre diese Musik. Viele Flamencomusiker erhielten hierdurch eine reelle Chance zur künstlerischen Eigenständigkeit und Professionalisierung. Dieser Einzug des Flamencos in den Musikmarkt hat die Musikszene maßgeblich verändert. Angesichts der Konkurrenz verschiedener Musiker und Stile begann sich eine Entwicklung abzuzeichnen, die in der Betonung persönlicher Stile (als erkennbares musikalisches Produkt) und der Öffnung gegenüber anderen, im Musikmarkt gängigen Musikmoden Formen annahm. Dieser Markt befand sich jedoch vornehmlich außerhalb Andalusiens und war insbesondere an Madrid geknüpft. Fast jeder der großen Flamencomusiker mußte nach Madrid kommen, um sein Auskommen zu bestreiten und seine Laufbahn zu beginnen. So erging es beispielsweise Tony Maya, der nach Madrid kam,

"weil ich in meiner Heimat keine Möglichkeit hatte, Künstler zu sein. Auch wenn ich seit kleinauf gesungen habe - meine Familienmitglieder sind Zigeuner -, so mußte ich dennoch nach Madrid ziehen, um die eigene Situation zu festigen und um ein wenig mehr zu bekommen" (in Velázquez, 1978a: 49).

Diese Etablierung des Flamencos wurde jedoch von Auseinandersetzungen begleitet, die für unsere Analyse interessant sind. Ein erster Streitpunkt bestand zwischen den "Traditionalisten" (auch "Puristen" genannt) und den "Evolutionisten". Beschreibe ich zunächst die Vertreter des "Purismus", so komme ich um Antonio Mairena nicht herum. Dieser Cantaor (Flamencosänger) hatte sich zur Aufgabe gemacht, den Flamenco in all seinen Gattungen und Liedern zu sammeln und zu wahren. Seine enzyklopädische Arbeit fand in einer gro-

ßen Anzahl von Platten ihren Niederschlag, sowie in seiner Arbeit mit dem Flamencologen Ricardo Molina, der die Klassifikation und Beschreibung des Flamencos von dieser Position aus übernahm (vgl. Molina und Mairena, 1963). Die künstlerische Tätigkeit von Antonio Mairena richtete sich dabei insbesondere auf die Liedergattungen, die als besonders virtuos und schwierig galten (insbesondere die Seguiriyas), womit seine Orientierung an "gehobener" und "ernster" Kunst offenkundig wurde. Erstens geschah die Unterscheidung von großen und kleinen, reinen und unreinen Gesängen (den Cantes) in augenfälliger Analogie zur Unterscheidung von U- und E- Musik, wobei sich letztere durch ihre Tiefe und Virtuosität auszeichneten. Zweitens wurde die in klassischer Musik übliche Differenzierung in Komposition und Rezitation wiederholt: hier war der Cantaor ein virtuoser Profimusiker, dort war der Cante ein vom Volk erschaffenes und überliefertes Werk. Die Pflege dieser Musik erhalte diese Volksseele (bzw. Identität) für die Ewigkeit und eine Weiterentwicklung sei nur im Rahmen des Überlieferten möglich.

Die Wiederbelebung des Flamencos hat lange Zeit unter diesem Zeichen gestanden und zur Schaffung einer eigenen Schule geführt, die mit der Etablierung der andalusischen Autonomie quasi institutionelle Züge annahm: dem Mairenismo. Die Arbeit der "Junta de Andalucía" (der Autonomieregierung) steht ganz unter diesem Zeichen, so daß sich nunmehr viele konkurrierende Richtungen in Madrid gesammelt haben.

Diese puristische Position wurde im Laufe der 60er Jahre zunehmend von den "Evolutionisten" angegriffen. Am Anfang der 70er Jahre kam es zu einem heftigen Streit zwischen Mairena und Manolo Caracol. Antonio Mairena faßte seinen Standpunkt folgendermaßen zusammen:

"Der Cante ist schon gemacht. Der Cante kann sich entwickeln, ist schon zu einem Grad der Entwicklung gelangt. Aber was ich nicht machen kann, ist Cante zu erschaffen, so wie ich nicht glaube, daß ihn irgendjemand erschafft, noch daß er je erschaffen wurde. Ihn entwickeln, vergrößern, verschönern, ja mein Herr! Aber der Cante ist schon gemacht, und so wie er ist, wird er immer sein... Das ist das Werk, das ich gemacht habe, und darüber will ich nicht hinausgehen..." (in Alvarez Caballero, 1981: 254).

Manolo Caracol erklärte demgegenüber:

"Man kann mit einem Orchester singen, und man kann mit einem Dudelsack singen. Mit allem kann man singen! (...) ..., aber wenn jetzt das mit dem reinen Cante aufkommt, seit 10 Jahren, wo die Flamencologen sich entschieden haben, von Flamenco und der Reinheit des Flamencos zu reden! Das ist ein Märchen! ... Der Cante flamenco und der reine Cante - das weiß noch nicht mal der, der ihn singt. Derjenige ist ein Cantaor, der geboren wurde, um jenseits davon (wahrscheinlich 'von der Reinheit', C.L.) zu singen. Die anderen sind Nachäffer. Das ist der Grund, warum jetzt nicht erschaffen wird und früher erschaffen wurde" (in Almazán, 1970: 24).

Hier steht der eine Cantaor als Wahrer dem anderen Cantaor als Schöpfer gegenüber. Während für den einen der Flamenco fertig entwickelt und erschaffen ist, muß er für den anderen stets neu entwickelt und weitergeführt werden. Für den einen besteht seine Verantwortung im Erhalt musikalischer Zeugnisse, für den anderen im Fortschritt. Manolo Caracol besaß seiner Meinung nach gerade hierin eine Verantwortung der Gesellschaft gegenüber:

"Wenn der Erfinder des Penizillins, der Doktor Fleming, es jetzt auf der Stelle nicht in der ganzen Welt verbreitet hätte, hätte man die Kranken nicht heilen können. Wenn ich den Cante flamenco nicht unter die Leute bringe, damit sie ihn genießen und verstehen; oder wenigsten genießen..." (in Almazán, 1970: 24).

Unangetastet von dieser Diskussion blieb aber die Maxime der unbedingten Virtuosität und der eigenen Einbindung in die Gemeinschaft der Flamencos. Beide Maximen wurden stets zur Legitimierung und Aufwertung der eigenen Position herangezogen - so auch von Manolo Caracol:

"Die Familie der Ortega ist die einzige, die man kennt. In den anderen hat es einen oder zwei 'Cantaores' gegeben, aber nie einen Zweig... Wir Ortegas haben viele 'Cantaores' gehabt: Meinen Urgroßvater, Curro Duke, den Großvater meines Vaters und von Seiten meiner Mutter den Sänger 'El Planeta', der der Erfinder des Pologesangs und der erste 'Cantaor' der Welt war" (in Almazán, 1970: 24).

Wie sich in diesem Zitat erkennen läßt, wurde die Gemeinschaft der Flamencos mit den Musiker- und Tänzer-Dynastien identifiziert. Diese Dynastien seien der Garant von Wahrhaftigkeit, Echtheit und Tiefe des Flamencos, da sie künstlerisches Talent und frühe musikalische Sozialisation vereinigten. Tatsächlich waren sie die traditionelle Organisationsform (die Familie) eines hochspezialisierten und differenzierten künstlerischen Berufes (Profimusiker). Mit all diesen Eigenschaften glichen die Dynastien Monopolen, die den Zugang zum Musikmarkt kontrollierten und den Flamencomusikern eine künstlerische und soziale Stütze waren.

Obschon diese Dynastien auch heute noch den Flamenco dominieren, so wurde ihre zentrale Stellung zusehends relativiert. Diese Entwicklung gründet sich erstens auf die Veränderungen im Musikmarkt, die die Zugangs- und Erfolgchancen öffneten und die (finanzielle und künstlerische) Anbindung des Musikers an seine Dynastie lockerten. Zweitens spiegelt der besagte Trend die zunehmende Bedeutung einer Argumentation wieder, die den individuellen, ja gar individualistischen Charakters der eigenen künstlerischen Tätigkeit betont. Manolo Caracol selbst hatte ja schon die Pflicht des wahren Cantors darin gesehen, jenseits von Regeln und Stilen eigene künstlerische Werte zu erschaffen. Diese Argumentationslinie verstärkte und verdeutlichte sich im Laufe der Jahre. Juan Peña "El Lebrijano" beispielsweise beschrieb seinen Flamenco wie folgt:

"Ich sage nicht, daß dieses reiner Cante sei; ich sage, daß es 'mein' Cante ist, so wie ich ihn fühle. Ich weiß nicht, ob er besser oder schlechter ist. Er ist innerhalb meiner eigenen evolutiven Bewegung..." (in Velázquez, 1980: 57). Paco de Lucía sagte seinerseits: "Und natürlich, ich habe stets versucht, eine Musik zu machen, die keiner Musik eines anderen gleicht: ich fing mit der Schule von Nino Ricardo an, aber mit 15 oder 16 habe ich unabhängig davon meine eigenen Sachen gemacht. Eine Musik mit Wurzeln im Flamenco, die aber so klingt, wie ich lebe und so, wie meine Persönlichkeit ist" (in Rubio, 1977: 41).

Dieser künstlerische Wandel wird dem neuen Umfeld und seinen Einflüssen zugerechnet, vor denen sich der Musiker nicht verschließen kann. Für Paco

de Lucía ist der Flamenco nicht mehr an die alte Welt der Señoritos gebunden, sondern ist etwas,

"das als Antwort auf neue Umfelder und Reize ausgearbeitet werden muß. (...) Sieh' mal, heute können wir alle Art von Folklore hören; die Jazzmusik ist auch sehr wichtig, und die klassische Musik hilft sehr. Alles was du hörst, behältst du, und drückst es auch in dem aus, was du machst" (in Rubio, 1977: 41-2).

Dennoch sagten sich diese Musiker nicht von der eigenen Tradition los. Ganz im Gegenteil betonten sie ihre Verwurzelung im Flamenco als wichtigen Startpunkt ihrer Arbeit. Hingegen beklagte sich Paco de Lucía wegen der vielen Jahre der Tradition, die die schöpferische Tätigkeit hemmen würden und eine enorme Anzahl von "Orthodoxen" hervorgebracht hätten (vgl. Rubio, 1977: 41-2). Ziel des neuen Flamenco sei es, einen persönlichen Stil zu schaffen - wie ihn Enrique Morente forderte:

"Wenn du eine Reihe neuer musikalischer Konzepte verarbeitest, muß ihre Benutzung alleine und ausschließlich den expressiven Notwendigkeiten des Autors gehorchen" (in Velázquez, 1978b: 50).

Mit dieser augenfälligen Individualisierung wurde die Dominanz des bisherigen Diskurses aufgebrochen. Die Entwicklung eines persönlichen Stiles gewann absolute Priorität und relativierte die Bedeutung allgemeingültiger Kriterien und die Stellung der Flamenco-Gemeinschaft. Diese Gemeinschaft und diese Kriterien waren Startpunkte, keinesfalls Endpunkte der eigenen musikalischen Arbeit. Die Qualität des Flamencos lag nunmehr in der Kohärenz und Wahrhaftigkeit der persönlichen musikalischen Aussagen eines jeden Stiles. Der Flamenco transzendierte hiermit den Kreis der Eingeweihten und richtete sich direkt an das große Publikum. "Mein großes Interesse gilt dem Cante, den die ganze Welt verstehen kann", beschreibt Juan Peña "El Lebrijano" seine Arbeit (vgl. Velázquez, 1980: 57).

Diese anhaltende Individualisierung ist der eigentliche Grund für den großen Bruch in der Flamencomusik der 70er Jahre. Die geforderte künstlerische Autonomie der Musiker war das Vehikel dieser Individualisierung und legiti-

mierte die Notwendigkeit einer musikalischen Öffnung und Entwicklung gegen die "Orthodoxie" des traditionellen Flamencos. Der Einstieg ins Musikgeschäft potenzierte die geforderte Erarbeitung eines persönlichen Stiles (als erkennbares Produkt) und die Ausrichtung an vorfindbaren Musikmoden. Diese Entwicklung haben einzelne Musiker wie Paco de Lucía sicherlich stark mitprägt und haben mit ihrem Erfolg einen neuen Weg markiert, um den in der Folgezeit kaum jemand herumkam. Durch die Einbindung von Jazz und brasilianischer Musik, mit der Orientierung an Pop und klassischer Musik schufen sie einen Stil, der heute noch Schule macht (vgl. bspw. Lucía, 1972). Interessant ist, daß diese neue Entwicklung vom Gitarristen Paco de Lucía angeführt wurde: Innerhalb des vom Cantaor dominierten Musikstiles verband sich die Professionalisierung mit der Emanzipation der Begleitung gegenüber dem Gesang. Dennoch hat sich dieser neue Flamenco auch unter den Cantaores durchgesetzt, wie das insbesondere für den wohl berühmtesten Cantaor unserer Zeit, El Camaron de la Isla, gilt. Eine deutliche Individualisierung, die Ausrichtung an einem breiteren Publikum und die Öffnung gegenüber anderen musikalischen Einflüssen (Jazz, Klassik, Pop usw.) charakterisieren seinen Gesang (vgl. Camarón, 1986; Alvarez Caballero, 1989). Dennoch wurden die Maximen des Flamencos durch diese Entwicklung nicht umgestürzt, sondern ganz im Gegenteil in einem neuen, modernen Umfeld bestätigt. Die solistische Virtuosität, die Verwurzelung in die Gemeinschaft, die Tiefe des Flamencos wurden neu definiert und gehören - in unterschiedlichen Varianten - zum musikalischen Grundprogramm dieses neuen Stiles. In der Tat: Die Individualisierung hat einen neuen musikalischen Stil erschaffen, der trotz (oder gerade wegen) der individuellen Orientierung als eigener Stil zu erkennen ist. Die Individualisierung gehört daher einem Diskurs an, der die Öffnung der Flamencomusik für neue Entwicklungen ermöglichte und die Etablierung eines neuen musikalischen Programms legitimierte. Die hieran geknüpften Professionalisierung neuer Flamenco-Stars war deshalb so erfolgreich, weil diese neue Argumentation an den Kult des virtuosen Solisten anknüpfen konnte, der dem früheren Flamenco-Diskurs innewohnte.

Die Individualisierung war jedoch nicht die einzige Entwicklung, die der Flamenco der 70er Jahre durchlief. Wie ich bereits erwähnte, wurde der Fla-

menco in dieser Zeit gleichfalls an eine kollektive Problematik geknüpft, als deren expressives Mittel sie verstanden wurde: die soziale Ungleichheit, die Ausbeutung und die Unterdrückung des Volkes. Für diese Richtung im Flamenco war es bezeichnend, daß sich die Flamencomusiker bis Mitte der 70er Jahre speziell auf das andalusische Volk zu beziehen begannen. Sie folgten zunächst aber keinem regionalistischen Programm, da die meisten von ihnen vielmehr internationalistisch motiviert waren. Ihrer Meinung nach ist der Flamenco der musikalische Ausdruck des Volkes, samt seiner sozialen Lage. Als unterdrückte und ausgebeutete Masse oder Klasse kann ihr nur eine Musik entsprechen, die ihre Probleme thematisiert. Die Tiefe und die Tragik des Flamencos entspricht somit nicht einem romantisch-individuellen Leiden, sondern der Lage und dem Kampf des Volkes (so bei Vélez, 1976).

Manuel Gerena war zweifelsohne der Sänger, der sich dem Thema der sozialen Ungleichheit, der Repression und Armut am deutlichsten zuwandte (vgl. 1974, 1975, 1977).

"Ich versuche, im Cante meine Sicht über eine Reihe von Problemen des Volkes meiner Zeit auszudrücken, nicht nur der andalusischen Region. Es sind nie versteckte Probleme, sondern Probleme, die die ganze Welt kennt" (in Monleón, 1974: 44).

Felipe Lara hat in seinen Liedern diese sozio-ökonomische Situation beschrieben, wie bspw. in seinem Lied "Se explota a los menores" ('Die Minderjährigen werden ausgebeutet').

"Es ist eine tödliche Sünde, daß es Kranke gibt,/ die ohne Sicherheiten leben, weil sie keine feste Arbeit haben./ Ihre Sozialversicherung müssen sie selbst bezahlen./ (...) Uns Erwachsenen geben sie keine Arbeit./ Die Minderjährigen aber werden ausgebeutet,/ weil sie das gleiche leisten (2x),/ für schlechtere Löhne./ Welch' Gram habe ich zu sehen,/ wie ehrliche Menschen, die arbeiten,/ bald alt gemacht werden;/ um ihnen als Almosen das Brot zu geben, das ihnen gehört/..." (Lara, 1977).

Bei Manuel Gerena sind die Armut und Not der Landbevölkerung, die Ausbeutung und Unterdrückung, die Lügen und Verfolgung, der Kampf und die Hoffnung auf Befreiung die wiederkehrenden Themen seiner Lieder.

"Das Elend, die Ungerechtigkeit und der Ton, mit denen die da oben mit denen da unten reden, ist die praktische Basis meiner Kultur" (in Monleón, 1974: 45).

Wende ich mich der Musik zu, so fällt auf, daß diese ersten engagierten Texte dem traditionellen Flamencogesang verpflichtet blieben. Zwar stammten die Texte und die Musik von den Cantaores selbst, doch griffen diese nicht nur die verschiedensten Flamencogattungen auf, sondern interpretierten diese in der traditionellen Manier. Insofern blieb der musikalische Stil dem herrschenden Diskurs dieser Zeit (dem Marenismo) verpflichtet (vgl. Genera, 1974, 1975, 1977; Lara, 1977). Auf Abstand und Konfrontation gingen diese Flamencos aber dadurch, daß sie den traditionellen Flamenco für eine andere Bezugsgruppe einforderten, als deren Ausdruck und Waffe er galt.

Diese Strömung hat - wie ihr historischer Vorläufer (siehe Kapitel 1) - den "wahren" Flamenco durch die systematische Rückführung auf seine Wurzeln wiederzubeleben versucht. Der wahre Flamenco war demnach nicht der elaborierte, virtuose und elitäre Stil der Profisänger, sondern fand sich beim einfachen Volk: Trotz beschränkter musikalischer Fähigkeiten trug die Musik dieser Flamencomusiker die Tiefe und Wahrheit, die nur die Erfahrungen eines schweren Lebens eröffnen. Ein Kommentator schrieb ganz in diesem Sinne über Manuel Gerena: "Gerenas Gesang lebt nicht vom Wein ästhetischer Delikatessen: Gerenas Gesang steckt bis zum Hals ... im Wein der Wahrheit, in der Wahrheit von heute, nicht in der von Gestern" (Candel, 1974).

Entdeckungen von Cantaores des Volkes, wie die der 80-jährigen Tia Anita "La Piriñaca" fallen in diese Zeit. Über sie schrieb ein damaliger Kommentator: "Tia Anica, die das Volk ist - das Volk Andalusiens und das der Roma und Sinti - lebt alleine... In ihrer Person versammelt sich direkt und ohne Verseuchung der Flamencogesang - der von unten kommt. Ihre Biographie faßt mit Dramatik das Leben zusammen, das das Proletariat im Süden von Despeñaperos ertragen hat und weiter erträgt. ...diesem Volk, der Piriñaca..., bleibt der Cante als erhobene Waffe, um weiter leben zu können" (Guerrero, 1978: 46).

Diese Argumentation betonte demzufolge die prägende Kraft gesellschaftlicher Bedingungen: Der Cantor lebt in der heutigen Zeit und Gesellschaft, kann sich ihr gegenüber nicht verschließen und drückt sie daher zwangsläufig

aus, so daß soziale Bestimmtheit und Verantwortung das musikalische Programm des Flamencos ausmachen. José Menese beschrieb diese Position wie folgt:

"Ich bin gar nicht mit denen einverstanden, die sagen, daß die Kunst nicht mit der Politik vermischt sein soll. Die sich selbst als apolitisch definieren, machen nur ihre eigene Politik. Ich denke, daß der Flamenco etwas sehr Persönliches ist. Darum kann ich nicht etwas anderes singen, als das was ich singe. Ich bin in einer sehr armen Familie geboren worden; meinen Onkel haben sie im Krieg erschossen; meine Mutter haben sie geschlagen und sie zum Straßenkehren gezwungen; wir haben im Elend gelebt, und natürlich kann ich nicht nichtssagende und harmlose Sachen sagen" (in Velázquez, 1978b: 50).

Hatten die Texte dieser engagierten Cantaores bisher auf die sozialen Ungleichheiten hingewiesen, so wurde das regionale Problem Mitte der 70er Jahre explizit aufgenommen und verarbeitet. Manuel Gerena verknüpfte seine Anklage sozialer Ungerechtigkeiten nun mit der Anklage gegen den Zentralismus, wie bspw. in seinem Lied "Si el Gobierno no me oye" ('Wenn mich die Regierung nicht erhört'),

"Im Zentrum ist das Parlament/ und im Dorf (Volk) bleibt der Hunger;/ wenn die Regierung mich nicht erhört/ werde ich es in die Straßen schreien./ (...) Du hast meinen Freund verstummen lassen,/ meine Zunge wirst du nicht abschneiden;/ mein Volk wird zu seiner Zeit/ seine Rechte und die Wahrheit kennen./ (...)" (Gerena, 1977).

Auf der Platte Enrique Morentes von 1977 ist das Lied "Defender Andalucía" ('Andalusien verteidigen') aufgezeichnet, in dem das Erwachen eines Nationalbewußtseins und die Lösung des Landproblems gleichermaßen nebeneinandergestellt werden:

"Öffnen wir neue Wege mit grün-weißen Fußstapfen (Farben der andalusischen Fahne, C.L.),/ auf daß die Augenbinde abfalle,/ die unsere Augen verschloß./ Öffnen wir neue Wege, mit grün-weißen Fußstapfen./ (...) Daß die Landarbeiter aus verlassenen Ländern zurückkehren,/(...) Unsere Stimme

und unser Schrei erwachen eines Morgens, / und fordern, daß Andalusien /
... seine Autonomie beginne... /" (Morente, 1977).

In seiner Platte von 1977 "Cantes de la emigración" ('Lieder der Emigration'), besingt Miguel López die individuellen und kollektiven Probleme, die mit der Emigration einhergehen und die er selbst erfuhr. Über ihn heißt es: "So verließ Miguel López Villagordo, um sich das zu verschaffen, was sein Land (tierra) ihm nicht gab. Ein Land voller Reichtümer und Sonnen und Elend zugleich; wegen der Schuld jener, die alles an sich reißen. Ein Land, das die Mutter von Emigranten ist" (Ortiz Nuevo, 1977). Gegen dieses Schicksal sang dieser Cantaor, wie in seinem Lied "Nana al niño emigrante" ('Wiegenlied für ein Emigrantenkind'):

"Ich sehe Dich schlafen / und frage mich: / wie lange noch heimatlos, / taumelnd" (López, 1977).

José Menese widmet sich in seiner 1978 erschienenen Platte "Andalucía: 40 años" ('Andalusien: 40 Jahre') dem Thema der jüngsten Vergangenheit Andalusiens. Die Texte sind eine Anklage der Repression und Ungerechtigkeiten unter Francos Führung und eine Ode der Hoffnung auf einen zukünftigen multinationalen Staat:

"Spanien, Hauptplatz Deiner Völker und Regionen, / es quillt aus Deinen vier Eenden, / die Hoffnung wie ein Wasserstrahl" (Menese, 1978).

Den historischen Nationalismus thematisierte die 1977 veröffentlichte Platte "Homenaje a Blas Infante" ('Zu Ehren von Blas Infante') von Antonio Cuevas "El Piki". Sie ist dem Vater des andalusischen Nationalismus gewidmet:

"Blas Infante haben sie ermordet, für Andalusien, / die feigen Mörder - mit Angst vor dem Tageslicht. (...) . Guerillero auf Deine Art, mein geliebter Blas Infante. / Sie haben Dich vor Jahrhunderten ermordet, uns ermorden sie jeden Augenblick" (in A.R.E., 1980: 39).

Trage ich die bisherigen Texte zusammen, so lassen sich drei typische Züge dieses Diskurses nachzeichnen. Erstens wurde das regionale Problem Andalusiens nicht in Konfrontation zu Spanien thematisiert, gar als Forderung nach Unabhängigkeit. Dieser regionalistische Zug entspricht nicht nur der Betonung einer an Spanien geknüpften Geschichte und Identität, sondern auch der Priorität sozialer vor nationaler Probleme. Zweitens stand die Thematisierung des regionalen Problems im direkten Zusammenhang mit Fragen sozialer Ungleichheit und Forderungen nach sozialer Emanzipation. Die geforderte Autonomie wurde als ein Mittel zur Lösung dieser dringenden Probleme angesehen. Drittens wurde das andalusische Volk als unterdrückte Masse oder Klasse definiert. Nationales Kollektiv und soziale Klasse fielen hier als eine Bezugsgröße zusammen und fanden in der kulturellen Identität Andalusiens ihr National- und Klassenbewußtsein, im Andalucismo (der andalusischen Nationalbewegung) ihr Programm und ihre Führung. Um die Marxsche Terminologie heranzuziehen, war die kulturelle Selbstfindung gleichzeitig der Schritt vom Volk an sich zum Volk für sich. Die Wiederbelebung und Pflege des Flamencos war in diesen Prozeß eingebunden, auch wenn die meisten Musiker dieser Argumentation nicht explizit und in allen Punkten folgten.

Nicht umsonst wurde der Flamenco in dieser Zeit als "Folklore" definiert, als "Volkswissen" oder "Volkskunst". Für den Cantaor war es daher notwendig, in Kontakt mit dem Volk und seiner Kultur zu bleiben. Für Enrique Morente bspw. war diese Bezugsgruppe Quelle von Inspiration und Garant musikalischer Treue:

"So wie viele andere, mußte ich nach Madrid kommen; dennoch habe ich den Kontakt mit Andalusien nicht verloren. Selbst in den Zeiten, in denen ich die Flamenco-Atmosphäre in Madrid mit größerer Kontinuität gelebt habe, habe ich mich stets mit andalusischen Künstlern umgeben" (in Velázquez, 1978b: 50).

Die Pflege des Flamencos diene somit der Bestätigung einer kulturellen Identität, eines Kollektivs. Dieser Interpretation zufolge muß der cantaor als Teil dieser Gemeinschaft stets den Kontakt mit ihr halten, um sich als Teil von ihr zu bestätigen. Nur so kann er gemeinsame Überzeugungen und Werte bestärken, die in der Ferne zu ihr verloren gehen. Der Flamenco ist Ausdruck

einer kollektiven Identität und dient dem Zeugnis und der Bestätigung ihrer Existenz. Für den Mairenismo mußte der Flamenco unangetastet bleiben, da die andalusische Volkskultur und das hinter ihr stehende Kollektiv unangetastet bleiben mußte. Ihr Projekt war daher der traditionelle Purismus. Für die kämpferische Richtung war der Flamenco Ausdruck der sozialen und kulturellen Wirklichkeit des andalusischen Volkes. Der Flamenco mußte daher als Klassen- und "Volks"-bewußtsein eingeklagt und erhalten werden. Das ist auch der Grund, warum diese Richtung in ihrem musikalischen Projekt dem Mairenismo verpflichtet blieb. Für sie zeichnete sich nämlich die Volkskultur durch eine Reife und Wahrheit aus, die es nicht zu verändern galt, sondern als solche gegen die Ausnutzung, Abwertung und Neutralisierung zu verteidigen, zu befreien und als legitime, gültige Kultur zu etablieren galt. Das Projekt dieser Flamencos war der Klassenkampf. In den 70er Jahren ist auch diese Richtung im Flamenco von der Individualisierung und vom "Evolutionismus" erfaßt worden. Für die "Evolutionisten", die sich allmählich durchsetzten, war der Wille zur künstlerischen Weiterentwicklung des Flamencos ein Abbild ihres Wunsches nach Fortschritt und Entwicklung. Die Überwindung von Unterentwicklung und Ungleichheiten bot die Möglichkeit zur Entfaltung des andalusischen Volkes und seiner Kultur. Das Projekt dieser Flamencos war die Modernisierung.

Neben der Individualisierung und Öffnung stilistischer und musikalischer Elemente sind drei weitere Merkmale für die Musik dieser "evolutionistischen" Flamencos charakteristisch: Erstens die Zusammenarbeit mit andalusischen Poeten (José Menese und Francisco Moreno Galván, Juan Peña "El Lebrijano" und Felix Grande) und zweitens die Ausblendung bestimmter, internationaler Musikstile (Jazz, Pop, Rock, etc.) und die Übernahme "klassischer" oder experimenteller Elemente. Drittens ist die Musik oft in bezug auf die expressive und dramaturgische Untermalung der Texte und Aussagen verarbeitet worden. In der genannten Platte von José Menese werden akustische Materialien eingebunden: Gewehrsalven symbolisieren die Repression und Verfolgung unter dem Franco-Regime und untermalen den Text "Blut, Blut, Blut, solch breiter Fluß von Blut, als sie kamen, um ihn zu verhaften..." (Menese, 1978). Miguel López seinerseits hat das Lied "Andaluza Fortaleza" mit den Geräuschen des Hauptbahnhofs eingeleitet, um die Trennung, den Abschied, die Auswande-

rung zu symbolisieren (vgl. López, 1977). Die Verarbeitung akustischer Materials verdeutlicht, wie die musikalische Thematisierung konkreter Problembe-
reiche und konkreter Forderungen zur "Bildhaftigkeit" musikalischer Aussagen und Mittel führt.

Die klassenkämpferischen und modernistischen Projekte blieben aber so lange gefährdet, wie das Problem des Exits (vgl. Hirschman, 1972), der Emigration, nicht gelöst wurde. In diesem Sinne diente der Flamenco für beide Richtungen der Bestätigung einer kollektiven Identität: Andalusien war die Heimat der Emigranten, an die sie emotional gebunden blieben und zu der sie zurückkehren sollten. Mit seinen anklagenden Texten und seiner stark emotionalen Musik war der Flamenco zudem ein Mittel zur Mobilisierung von Voice (von Engagement) für die andalusische Gesellschaft und innerhalb von ihr. Ganz in diesem Sinne berichtet uns die Biographie von Miguel López über die Mobilisierung seiner Stimme (Voice): "Er ist zurückgekehrt, einen Satz im Ohr, den er damals oft hörte: 'Kehre zurück Miguel, kehre zu Deiner Heimat zurück und hilf! Und hier hilft er nun, so wie er es am besten kann: mit seiner Stimme, ... um laut zu verfluchen, um laut zu fordern...' (Ortiz Nuevo, 1977).

Obschon diese regionalistische "Fraktion" des Flamencos für die zweite Hälfte der 70er Jahre bedeutend war, hat sie sich langfristig als solche nicht durchsetzen können. Dreierlei Gründe sind hierfür verantwortlich. Erstens begann sich Anfang der 70er Jahre mit dem Buch "Andalucía ¿Tercer Mundo?" von Antonio Burgos (1976) eine Debatte abzuzeichnen, die den Flamenco als Folklore Andalusiens ernstlich in Frage stellte und vielmehr an die Kunst und den Habitus der Señoritos band. Von diesem Personenkreis wurde demgegenüber der reichhaltige Schatz andalusischer Folklore neben und jenseits vom Flamenco betont. Hierzu gesellte sich eine schwache Folkbewegung, die die andalusische Folklore jenseits des Flamencos aufwertete. Den Beitrag von Carlos Cano habe ich bereits dargestellt. Neben ihm läßt sich der Chor Jarcha ansiedeln, sowie Almadraza und Lombarda, die sich der mittelalterlichen Musik zuwandten (vgl. Padilla und Martín, 1983). Viele dieser Gruppen haben das nationale Thema aufgegriffen, wie das etwa für Jarcha (1980) und die Sevillana-Gruppe Gente del Pueblo (1977) gilt.

Zweitens konnte der Flamenco nicht vollends für das Thema andalusischer Identität "kapitalisiert" werden, da der Flamenco für die einen "hoher" und

"reiner" Musik entsprach (Mairenismo). Für die anderen blieb er an die Gemeinschaft der Roma und Sinti gebunden. Mit der seit einigen Jahren beobachtbaren internationalen Aufmerksamkeit für die Musik dieser Ethnie ist der Flamenco wieder stärker an diese Gemeinschaft angebunden worden.

Drittens und letztens folgte dieser Flamenco einer dem Andalucismo ähnlichen Konjunktur. In den Universitäten entstanden (vgl. Almazán, 1974a), hat diese Richtung im Flamenco mit der Gründung zahlreicher peñas flamencas (Flamencobars) Form angenommen. Diese waren nicht nur Treffpunkt für Freunde des Flamencogesangs, sondern Zentren regionalistischer Diskussionen (vgl. Velázquez, 1978a: 49-50). Doch dieser Bewegung war in Andalusien kein langes Leben beschieden. Das Thema andalusischer Autonomie hat sich nach ihrer Institutionalisierung 1981 rasch verflüchtigt und hat die Beschäftigung mit der andalusischen Kultur auf eine andere Ebene gehoben: Die Suche nach einer der neuen Realität entsprechenden Identität, die einem neuen Selbstverständnis und einer neuen Selbstbeschreibung dienen könnte. Entpolitisierung und Demobilisierung erfaßten daher auch die Musikszene Andalusiens.

Die Zeit nach 1980 war durch den anhaltenden Siegeszug des Flamencos über Andalusien und Spanien hinaus genauso gekennzeichnet, wie durch eine neue Suche nach den eigenen Wurzeln. Einerseits haben die musikalischen Entwicklungen den Charakter des Flamencos und den Kreis der Zuhörer stark verändert. Paco de Lucías Musik hat in den 80er Jahren weite Teile der neuen und gehobenen Mittelschichten für den Flamenco begeistert. Die canción andaluza (das andalusische Lied bzw. der Schlager) hat ihrerseits ein großes come-back gefeiert und wurde von den unteren Schichten geradezu aufgesogen (so insbesondere die Musik von Isabel Pantoja). Zuletzt haben die Sevillanas (ein Flamencotanz) seit 1986 einen rasanten Siegeszug in Hitparaden und Tanzsälen angetreten, der jetzt abgeklungen ist.

In Anbetracht dieser Entwicklungen ist es besonders interessant, daß andererseits einige Flamencomusiker seit Anfang der 80er Jahre die Suche nach den eigenen Wurzeln thematisieren und musikalisch verarbeiten. Zwei dieser Themen verdienen unser Interesse. Erstens hat das Thema der arabischen Wurzeln seit Anfang der 80er Jahre an Relevanz gewonnen. Dabei wurde es nicht nur ein Thema musikalischer Kompositionen, sondern motivierte zu vielfachen Gemeinschaftsprojekten mit arabischen Musikgruppen: Enrique Morente hat für

seine Platte Al-Andaluz mit einer arabischen Musikgruppe (einer Checara) zusammengearbeitet, Juan Pena "El Lebrijano" hat die Platte Encuentros (Begegnungen) mit einem Ensemble aus Tanger herausgebracht, desgleichen Loly und Manuel mit einer ägyptischen Gruppe.

Diese Rückführung andalusischer Kultur auf die arabische Vergangenheit und Kultur ist dabei nicht neu, da der historische Andalucismo dieses Bild geprägt haben. Wie ich bereits ausgeführt habe (Kapitel 1), kam für Blas Infante das Wort "Flamenco" vom arabischen "felagmengu", was so viel heißt wie "verstoßener Bauer". Die nach der Vertreibung der Mohren verbliebenen arabischen Landarbeiter waren seiner Meinung nach Übermittler der genuin arabischen Aspekte andalusischer Kultur und legten den Grundstein für ihre spätere soziale Bedeutung: die diskriminierten und verfolgten Landarbeiter drückten ihre Situation im Flamenco aus (vgl. Clavero Arévalo, 1984: 141-3). Vergleiche ich die neue Thematisierung der arabischen Wurzeln, so fehlt dieser der engagiert fordernde Ton seines historischen Vorläufers. In der Platte von Juan Peña "El Lebrijano" (1985) ist die Beschäftigung mit der arabischen Kultur relativ unverfänglich. Die Platte ist eine Sammlung von Liebesliedern, Märchen aus der Alhambra usw., die auf kastilisch und arabisch gesungen werden. Dennoch ist die Thematisierung für die Identitätsfindung Andalusiens von Wichtigkeit. Sie ist Teil einer Selbstbeschreibung, die Andalusien als historischen, geographischen und kulturellen Integrationspunkt verschiedener Kontinente und Kulturen versteht, einer am afro-europäischen Bild Blas Infantes angeknüpften Typisierung, die sich von spanischen Kulturraum abhebt. Zudem bietet diese Thematisierung die Möglichkeit, einen Streit um die Flamenco-Kultur zu schlichten: zwischen denen, die den Flamenco an die Roma und Sinti knüpfen und denen, die ihn dem andalusischen Volk zurechnen. Die Betonung (gemeinsamer) arabischer Wurzeln kann als Brücke und Gegenargument zugleich fungieren, die eine kulturelle und nationale Integration vorantreibt.

Eine andere, zweite Form der Eigen-Typisierung findet man in der Beschäftigung mit einer bestimmten Gattung von Flamencoliedern: den Cantes de Ida y Vuelta. Es handelt sich bei diesen Cantes um alte Flamencolieder, die von den Eroberern und Siedlern in die Neue Welt eingeführt wurden und von der musikalischen Tradition und Kultur der Neuen Welt geprägt und verändert nach Andalusien zurückkehrten. Gerade unter der flamencologischen For-

schung und enzyklopädischen Arbeit eines Antonio Mairena wurden diese Lieder als minderwertig (weil nicht rein) ausgegrenzt und kaum gepflegt. Seit Mitte der 80er Jahre aber hat das Interesse an dieser Gattung stark zugenommen. Das Kultusministerium Andalusiens (die Junta de Andalucía) brachte vor einigen Jahren eine Sammlung dieser Lieder heraus, die Luís de Córdoba sang. Ana Reverente und Perro de Paterna haben sich dieser Lieder angenommen. Die Musik von Ana Reverente integriert dabei eine Rhythmusgruppe mit lateinamerikanischen Instrumenten, E-Gitarre und Keyboard, so daß sich ein Stil ergibt, der zwischen Flamenco, Pop, Schlager und lateinamerikanischer Musik vermittelt (vgl. Reverente, 1987). In der Bundesrepublik ist dieser Trend durch eine Gruppe bekannt geworden, die dieser Idee hispanisch-amerikanischer Musik nachgeht: Tierra (1984). Neben dem "Afrikanismus", der Beschäftigung mit den arabischen Wurzeln andalusischer Kultur, etabliert sich ein "Amerikanismus", der Andalusien als Brücke eines kulturellen Austausches und der Verbrüderung zwischen zwei Welten versteht. Diese Thematisierung geschieht vor dem Hintergrund der Vorbereitungen auf die 500-Jahrfeier der "Entdeckung" Amerikas und der Weltausstellung in Sevilla im Jahre 1992.

Diese Musikströmungen im Flamenco verdeutlichen, daß auch nach dem Verstummen der andalusischen Nationalbewegung die Thematisierung andalusischer Identität wach bleibt. Der Unterschied zwischen den 70er und 80er Jahren wird durch die Institutionalisierung andalusischer Autonomie und durch die Etablierung der andalusischen Kultur markiert. Der (musikalische) Diskurs um die andalusische Identität verliert seine politische Mobilisierungskraft, behält aber seine Bedeutung für ihre Konsolidierung und Reproduktion. Die besonderen Bedingungen der andalusischen Musikkultur erschweren diese Reproduktion jedoch gleich mehrfach: erstens ist der Flamenco an verschiedene Trägerschichten geknüpft (nicht zu vergessen ist die Rolle Madrids), zweitens kann der Flamenco (aufgrund der genannten Auseinandersetzungen) nicht uneingeschränkt mit der andalusischen Identität identifiziert werden.

Katalonien: der mediterrane Charakter

Spricht man von der katalanischen Folklore, so muß zunächst auf die Sardana Bezug genommen werden. Sie galt und gilt als der Tanz der katalonischen Folklore. In den Aplecs und Audicions (katalanische Feste und Konzerte) nimmt die Sardana einen wichtigen Raum ein. Dennoch kann die Sardana nicht als typische Musik traditioneller und ländlicher Folklore gelten, da sie den Stempel der bürgerlichen Musik der letzten zwei Jahrhunderte trägt (siehe hierzu Kapitel 1). Das Franco-Regime hat für die Pflege der Sardana eine Wende mit sich gebracht. In den ersten Jahren nach dem Bürgerkrieg wurden die Coblas verboten und mit den Musikgruppen der Falange gleichgeschaltet. Erst allmählich wurde der harte Kurs gelockert, wenn auch einige Beschränkungen blieben: die vorherige Anmeldung von Tänzen und Konzerten bei der Falange, die Aufführung in geschlossenen Räumen und die Auflage, daß die "Volks-tanzgruppen" Tänze verschiedener Regionen Spaniens aufführen mußten. Verboten blieben katalanische Titel und Texte, sowie eindeutig nationalistische Sardanas (vgl. Schmidt, 1985: 179-91).

Die Wiederbelebung und Bestätigung der Sardana, die in den Jahren nach 1950 ansetzte, ist auch eine Folge ihrer Kriminalisierung. Als Symbol der unterdrückten katalanischen Kultur wurde sie zu einem Bezugspunkt des neuen Katalanismus. Das sonntägliche Tanzen und Spielen der Sardana auf öffentlichen Plätzen, die überall abgehaltenen Aplecs, die Gründung von Coblas usw. veranschaulichen, daß sich bis zum Tod Francos eine eigene Sardana-Bewegung herausbildete (vgl. Schmidt, 1985: 195-203). In ihr gewann die Betonung des mediterranen Charakters und der Verwandtschaft mit griechischen Tänzen zunehmend an Boden.⁴⁰ Ein zweiter Höhepunkt der Ausübung der Sardana lag um 1981, dem Jahr der Errichtung katalanischer Autonomie: Immer mehr Coblas wurden gegründet und die Zahl abgehaltener Aplecs stieg ständig: 1982 wurde 131 abgehalten, 1975 hingegen nur 85 (vgl. Schmidt, 1985: 195-203). Diese Entwicklung wurde von der Konjunktur der symbolischen Auseinandersetzungen um den Katalanismus bestimmt und verlor mit der Institutionalisierung

⁴⁰ Eine Darstellung des Tanzes und der verschiedenen Interpretationen gibt Crivillé i Bargalló (1983: 214-8).

zung einiger ihrer Forderungen an Kraft. Die Sardana kann aber nicht mit der katalanischen Folkmusik in eins gesetzt werden.

Die Folkmusik nahm in Katalonien am Ende der 60er Jahre ihre Anfänge, orientierte sich aber zunächst sehr stark an den US-amerikanischen Vorbildern. Erst in den 70er Jahren begannen die Folkmusiker, sich ihrer eigenen Folklore anzunehmen. Diese Wiederentdeckung der katalanischen Folklore wollte eine zeitgemäße, populäre Musikkultur schaffen, die gegen den touristischen Folklorismus oder bürgerlichen Populismus stehen sollte. María del Mar Bonet war die wohl wichtigste Vertreterin der katalanischen Folkmusik dieser Zeit. Ihre musikalische Arbeit widmete sie der mallorquinischen Folklore und stellte das Meer und den mediterranen Charakter (der europäischen und afrikanischen Küste) in den Mittelpunkt (vgl. Ormazabal, 1980; Morate, 1977; Monleón, 1978). Toti Soler hat dieses mediterrane Verständnis deutlich vertreten: "In Katalonien spiegeln sich grundsätzlich zwei Koordinaten wider: die provenzalischen und die andalusischen Einflüsse; sowie eine gemeinsame Wurzel: die mediterrane Kultur" (in Font, 1974: 61). Dieses Leitmotiv katalanischer Folklore und Kultur sollte sich in der Folgezeit durchsetzen. Zu dieser Zeit begann sich auch eine Wiedergewinnung der katalanischen Vergangenheit auf dem musikalischen Feld abzuzeichnen. Rafael Subirachs, ein Liedermacher der zweiten Generation, brachte 1977 seine erste Platte "Bac de Roda" heraus, die traditionelle Lieder des katalanischen goldenen Zeitalters einhielt (vgl. Batista, 1977).

Die Beschäftigung mit katalanischer Folklore hat sich in der Phase der demokratischen Umgestaltung verstärkt. Neben dem Bau traditioneller Instrumente (vgl. Cabeza, 1987), den vielen Folkgruppen und -sängern ist insbesondere die Gründung von Grallers-Gruppen (Schalmeiensembles) zu nennen. Folgen wir dem Katalog der Generalitat de Catalunya (1987), der all diese Gruppen verzeichnet, so fing der besagte Trend 1974 an, um 1983 seinen Höhepunkt zu erreichen. Diese Entwicklung ist ein deutliches Zeichen dafür, daß die Etablierung der katalanischen Kultur und Symbolik die Beschäftigung mit ihr ermutigte und unterstützte. Die Öffnung der Musikschulen und Konservatorien für die traditionelle Musik, die neuen und alten Feiertage, Volksfeste und Traditionen sind nicht nur Folge des Kampfes um die Emanzipation katalanischer Kultur, sondern lösen die Beschäftigung mit katalanischer Folklore ihrerseits aus.

Das Baskenland: die nationalistische Folklore

Die Folkloremusik hatte im Baskenland schon lange Zeit besondere Aufmerksamkeit genossen. Neben frühen Musikologen war es insbesondere die Kirche, die sich ihrer annahm und die katholischen, antiliberalen und antistädtischen Konnotationen baskischer Folklore prägte. Selbst heutige Forscher und Verteidiger baskischer Folklore betonen diesen Zug: zum einen der (katholisch-) ethische Gehalt ihrer ästhetischen Aussage, zum anderen ihre durchweg gemeinschaftliche Natur (vgl. G. Barandiarán, 1978; Arana Martija, 1976: 3-12; 1985: 54-60). Besondere Bedeutung wird dabei dem Bertsolaris (dem Txistu- und Tamboril-Spieler) verliehen, der als Begleitmusiker baskischer Tänze zugleich Mittler und Wahrer dieses volkstümlichen Schatzes ist. Das Txistu wird seinerseits als archaisches und ländliches Instrument durchweg an die baskische Nation gebunden. Es symbolisiert zum einen alle Wesensmerkmale baskischer Kultur und zum anderen die geschichtliche Eigenständigkeit ihrer Gesellschaft. Ähnliches gilt für die Tänze und die Musik des Baskenlandes. Insbesondere der Zortziko ist mit seinem 5/8-Takt Symbol der differierenden, eigenständigen Kultur dieses Volkes (siehe Kapitel 1).

Doch diese vornehmlich traditionalistische Pflege baskischer Folklore sollte nicht unkritisiert bleiben. Auf dem 'I. Wettbewerb Neuer Tänze' von 1966 und auf dem 'I. Festival des Baskischen Liedes' hatten sich die Vertreter einer traditionalistischen und evolutionistischen Sicht heftige Debatten geliefert (vgl. Arana Martija, 1976: 14-9). Ohne Zweifel gehörte die Ende der 60er Jahre entstehende baskische Liedermacherbewegung dieser erneuernden Linie an, da sie die baskische Folklore annahm, aber einer eigenen Instrumentierung und ästhetischen Bearbeitung unterwarf. Es ging nicht vornehmlich um die Sammlung, Erforschung und Wahrung baskischer Folklore, sondern um die Aufwertung und Einklage baskischer Kultur als Zeichen der eigenen Nationalität.

Doch erst Mitte der 70er Jahre sollte die Folkmusik deutlichere Formen annehmen. Die Liedermacher Antón Valverde, Xabier Lete, Lourdes Iriondo und Benito Lertxundi haben sich nach 1970 dieser Musik verschrieben. Bei der Sammlung und Verarbeitung der baskischen Folklore wurden zwei Aspekte hervorgehoben: die alte baskische Musik und die keltischen Einflüsse. Imanol

hat im französischen Exil (1971-1976) mit der bretonischen Gruppe Gwendal zusammenarbeiten, während Lertxundi ab 1975 diese Aspekte in den Mittelpunkt seiner Musik stellte und damit großen Erfolg hatte.⁴¹ In seinen Liedern wird die differente Natur baskischer Identität und Kultur beschwört und an den historischen Kampf um die baskische Selbstbestimmung geknüpft. In seiner Platte *Altabizkar/Itzaltzuko Baroari* von 1981 kulminiert diese Entwicklung: alte baskische Kriegs- und Kampflieder, die historische Schlachten und Legenden beschreiben, werden mit keltischer Musik kombiniert. "Von allen anderen Völkern wissen nur die Basken sich mit Entschlossenheit zu widersetzen - oben auf den Bergen, mit der erhobenen Stirn, wie es den freien Menschen entspricht" (Lertxundi, 1981). Von diesem musikalischen Standpunkt aus hat er sich seither den verschiedensten Musikrichtungen zugewandt (vgl. Feito, 1988; M. Rodríguez, 1988).

Neben diesen Liedermachern gab es eine Anzahl von Folkgruppen. Die bekannteste Gruppe ist ohne Zweifel Oskorri. Diese Gruppe aus Bilbao kombiniert in ihrer Musik traditionelle Folklore und Instrumente mit eigenen Texten und Arrangements, Rock- und Pop-Elementen (bspw. durch die Verwendung von E-Gitarre und Keyboard). Als eine Musik der Vermittlung zwischen traditioneller und moderner Folkmusik, zwischen ländlicher und städtischer Kultur war ihr zudem ein klares nationalistisches Engagement zu eigen (vgl. Oskorri, 1976). Ihre Stücke verbinden stets klassenkämpferische und nationalistische Aussagen. "Wenn es nicht möglich ist, / noch nicht einmal in Euskal Herria Baskisch zu sprechen, / so können wir die Demokratie / in den Schweinetrog werfen; / (...) Weißt Du etwa nicht, daß das Baskische uns zu Basken macht? /" heißt es in einem ihrer Lieder (Oskorri, 1984).

Mit dem Jahre 1981 setzte eine Entwicklung ein, die den Tendenzen der Folkmusik allgemein entsprach. Neben Oskorri repräsentiert die 1981 gegründete Gruppe *Gambara* die Elemente des "cross over". Obwohl sie sich an traditioneller Musik orientiert, sind ihre Stücke fast alle eigene Produktionen und weisen Elemente des Jazz und Pop auf. Auf der anderen Seite steht *Azala*, die den traditionellen Gehalt baskischer Musik betont. Ein akustischer (nicht elektronischer) Klang, rein instrumentale Musik mit traditionellen Instrumenten

⁴¹ Eine kurze Darstellung aller Folkgruppen liefert Feito (1987).

und Stücke aller baskischen Provinzen (einschließlich der französischen Gebiete) gehören zu ihrer kompositorischen Arbeit (vgl. Feito, 1987). Sie alle gehören einer Strömung an, die den eigenständigen, differierenden Charakter baskischer Folklore betonen und mit unterschiedlicher Zielrichtung als Grundstein einer kollektiven nationalen Identität definieren.

3.3. Der Rock and Roll

Bei der folgenden Analyse des Rock and Roll will ich der Verpflichtung entgegen, alle Bereiche und Stilrichtungen des internationalen und spanischen Rock darzustellen: Rock and Roll, Underground, Pop, Folk-Rock, Heavy Metall, Punk, usw. usf. Mich wird in diesem Kapitel eine für den baskischen Fall relevante Richtung innerhalb des Rock and Roll interessieren. Weiterhin soll in den anderen Gebieten die Entwicklung des Rock and Roll nur skizzenhaft dargestellt werden.

Einen zeitlichen Überblick vorwegzuschicken heißt auf die Auseinandersetzung zwischen Rock, Liedernachern und Folkmusik hinzuweisen, sowie auf den Streit zwischen den Anhängern des "wahren" (angelsächsischen) Rock and Roll und denen des "nationalen" Rock "mit Wurzeln". Abwechselnde Erfolge und Wellen lassen sich beobachten: Der Underground dominierte Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre (besonders in Barcelona und Andalusien) und ihm folgten die Liedermacher, Folkgruppen und ein national verwurzelter Rock. Die Neue Welle (insbesondere in Madrid) hat als bewußte Anknüpfung an den Underground zwischen 1977 und 1984 großen Einfluß auf die Musikszene Spaniens ausgeübt. Erst seit einigen Jahren macht sich wieder ein neuer, national verwurzelter Rock Platz, obwohl er nur Teil eines Pluralismus musikalischer Strömungen ist, der die heutige Musikszene bestimmt. Zweifellos hat sich der Rock jedoch als Bezugspunkt städtischer Kultur bestätigt.

Das Baskenland: der Punk und die Ablehnung der gesellschaftlichen Ordnung

Die nun folgende Darstellung des baskischen Rock and Roll soll nicht ihre ganze Geschichte aufrollen, sondern die Etappen markieren, die für unser Thema von Interesse sind. Ich will deshalb mit der Zeit nach 1975 anfangen, da sich damals die ersten Versuche nachzeichnen lassen, eine eigene Rockszene aufzubauen. Erst in dieser Zeit nämlich begannen die Vorbehalte an dem angelsächsischen, US-imperialistischen Gehalt der Musik zu weichen. Die Verwendung des Schlagzeugs, der E-Gitarre und des Keyboards, der Gebrauch der englischen oder kastilischen Sprache galten bis dahin allemal als Anti-baskisch und als Pro-yankee. Nach 1975 setzte dann die Übernahme von Rockelementen durch die verschiedensten Musikströmungen ein: Oskorri benutzte die E-Gitarre und das Keyboard und Urko Knörr kombinierte den Folk-Rock mit deutlich nationalistischen Aussagen. Auf der anderen Seite bildete sich im Baskenland der sogenannte **Euskal-Rock** heraus, ein national verwurzelter Rock. Die Gruppe von Urko Knörr, Mirotz und Itoiz waren Teil dieser ersten Rockszene, die einigen Erfolg hatte (vgl. Itoiz, 1982; Azkorra, 1981; Roge, 1980).

Anfang der 80er Jahre verlor der Euskal-Rock aber dann schnell an Boden. Diese Entwicklung offenbarte, daß sich die baskische Musikszene bis dahin noch am Rock vorbeientwickelte. Zu bedenken ist nämlich, daß die Neue Welle (New Wave) als deutliche Anknüpfung an die internationalen Vorbilder in Spanien schon seit 1977 große Erfolge aufwies. Niko Etxart hat diese Eigenart so ausgedrückt:

"Man muß daran denken, daß es im Baskenland schwierig war, den Sprung von der Liedermachermusik zum internationalen Rock zu schaffen. ... Immer muß es eine gewisse Anzahl von Konzessionen geben, wenn du Themen auswählst oder interpretierst. Letztendlich kann man sie auch nicht Konzessionen nennen, weil du schon so lange hier Musik machst, daß du spürst, welche Art von Musik du machen mußt" (in Roge, 1982b: 19).

Tatsächlich hatte der New Wave im allgemeinen und der Punk im besonderen zuallererst in Madrid Fuß gefaßt. Diese Stadt hat zwischen 1977 und 1984 eine eigene Musikkultur entstehen sehen, die "nueva ola madrileña"

(Neue Madrider Welle) und "movida madrileña" (Madrider Bewegung bzw. Szene) genannt wurde (vgl. M. Domínguez, 1979; Santos, 1981; Manrique, 1980). Verschiedene Gründe erklären die Führungsrolle dieser Stadt. Erstens war Madrid ein Anziehungspunkt für Landflucht und Studienplatzsuche. Die massive Verstädterung und das Fehlen einer wirklichen stadtplanerischen Politik haben zur Ghettoisierung in Wohn- und Hochhaussiedlungen, zur Kriminalität und zum Mangel an öffentlichen Dienstleistungen geführt. Zudem wurden die Jugendlichen mit Beginn der Wirtschaftskrise besonders hart von der Arbeitslosigkeit erfaßt. Die sozialstrukturellen Bedingungen näherten sich deshalb stetig den Ländern an, aus denen diese Musik kam (insbesondere England). Zweitens war in Madrid eine reichhaltige Infrastruktur an Radio- und Fernsehanstalten, Plattenfirmen, Kneipen, Zeitschriften u.ä. vorhanden. Unter diesen Bedingungen konnte sich nach 1977 eine eigene Subkultur herauskristalisieren, die in die movida madrileña mündete. Ausgangspunkt dieser Entwicklung waren die vom Staat vernachlässigten Mittelwellenkanäle, die in Verbindung mit Szene-Kneipen und Zeitschriften Musikgruppen entdeckten, Demobänder schnellstens kursieren ließen und ein Netzwerk schufen, dem sich später die unabhängigen Plattenfirmen anschlossen (vgl. Levices Mallo, 1986: 31-3). Zuletzt war Madrid eine Stadt, in der die Forderung nach nationaler Emanzipation, nach kultureller Identitätsfindung nicht gestellt wurde. Eine Musik, die sich explizit an internationale Moden hielt, sich gegen die Liedermacher und den national verwurzelten Rock wandte, konnte sich deshalb in jener Stadt besser entfalten (vgl. Levices Mallo, 1986: 37). Dabei soll nicht behauptet werden, daß die baskische Nationalbewegung die Rockmusik verhindert hat bzw. verhindern konnte. Die damaligen Rockmusiker haben dieses Argument in unterschiedlicher Radikalität wiederholt. Als Erklärung reicht dieser Hinweis nicht aus, da sich eine musikalische "Gegenbewegung" gewiß hätte durchsetzen können.

Meiner Meinung nach hing die spätere Entfaltung der Rockmusik im Baskenland von zwei gesellschaftlichen Prozessen ab. Einerseits folgte sie der Entzauberung der neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit im Hinblick auf sozio-ökonomische und nationale Fragen. Hierfür war die Institutionalisierung nationalistischer Forderungen eine notwendige Vorbedingung. Andererseits war der Siegeszug der Rockmusik an das Heraustreten einer neuen Generation gekop-

pelt, die ihre eigenen Erfahrungen und Forderung auch gerade gegen die Generation erhob, die bisher Politik, Kultur und Gesellschaft mitzugestalten versucht hatte. Diese Prozesse sollten im Baskenland um 1980 einsetzen und die Rockszene in großen Schritten aufbauen helfen. Gerade der radikalsten Form des Rock sollte dabei die Zukunft gehören: dem Punk.

Als Musikströmung Jugendlicher war der **baskische Punk** an die damals 16-19jährigen geknüpft. Nicht zufällig war der Punk eine Musik, die sich explizit auf die Jugend bezog, ihre Erfahrungen und Probleme wiedergab und sie sogar zu einer Tugend an sich erhob. Der Punk wollte (sich erneuernder) Jugendprotest sein, der außerhalb gesellschaftlicher Ordnung blieb (vgl. Villate, 1985). Ist der Punk nicht zuletzt musikalischer Ausdruck einer Generation, so liegt der Schlüssel zu ihrem Verständnis in den Erfahrungen und Gemeinsamkeiten dieser Jugendlichen. Diese gemeinsamen Prägungen sollen nun beleuchtet werden.

Die Jugendlichen wurden nach 1974 von der wirtschaftlichen Rezession hart getroffen (vgl. Villate, 1986a). Folgt man den spanischen Arbeitslosenstatistiken, so sind die deutlichsten Veränderungen gerade zwischen 1980 und 1983 zu verzeichnen: Während 1976 jeder zweite Jugendliche zwischen 14-19 Jahren Arbeit fand, war es 1984 kaum noch jeder dritte, wobei die Zahlen im Baskenland stets höher lagen, als im spanischen Durchschnitt (vgl. Leices Mallo, 1986: 34-6). Für die meisten Jugendlichen bedeutete die Arbeitslosigkeit die Verfügung über mehr Zeit. Diese Situation ist Thema einiger Lieder von Punkgruppen. Die eigene Bude, die Straße und die Bar sind ihre Aufenthaltsorte. Die Musik gewinnt in einer solchen Situation an Wichtigkeit, da sie Freizeitgestaltung ist, persönliche Entfaltung bietet und soziale Kontakte erschließen hilft. So beschreiben es Mitglieder der Gruppe Hertzainak:

Kike: "Mich haben sie in einer Bar in Vitoria angebaggert, in einer Ecke der Theke, als ich einen Whisky trank: da kamen die beiden an und haben mich gleich gefragt: Spielst Du Gitarre? - Ja, Ja - Na, denn auf zum Proberaum."
Josu: "Er war ein pazifistischer Hippie, ein 'simple mind', der durch die Welt ging. Wir fanden ihn in der Casa Vasca rumlungern und heute wirst du ihn weiterhin dort rumlungern sehen, aber er ist ein anderer Mensch" (in Roge, 1982a:6).

Der arbeitslose Jugendliche ist in seiner sozialen und strukturellen Bedeutung eine von der Arbeitswelt ausgeschlossene Person. Hierin ist er Bezugspunkt für die Eigenbeschreibung und Distinktion derjenigen, die Arbeit haben - samt der Elemente ihrer sozialen Lebensführung wie Einkommen, Geschmack und Qualifikationen. Der Besitz von Kultur und kulturellem Kapital gewinnt hier an Bedeutung, wie Klaus Eder schreibt (1989b: 34-5; 1989a). Für uns ist dieser Hinweis wichtig, da die Punks diese Situation der Ausgrenzung erlebten, sich aber mit ihr identifizierten und zum Ausgangspunkt ihrer Lebenseinstellung machten. Der Einstieg in die Gesellschaft via Erziehung und Beruf wurde abgelehnt, wie überhaupt die Gesellschaft als solche verdammt wurde.

Arturo Villate versteht den Punk daher so: "Der Punk ist ein städtisches Phänomen, das gegen das Städtische rebelliert, gegen sein eigenes Medium. Und gegen die städtische Kultur entfaltet es all seine Aktivität, auch wenn seine Gewohnheiten städtisch sind" (Villate, 1986c: 38). Tatsächlich haben all die Gebiete, die einer starken Urbanisierung und Industrialisierung, einer internen Ghettoisierung und sozialen Ausgrenzung unterlagen, heterogene, aber sehr aktive Rockszene herausgebildet, in denen die Punks den größten Erfolg hatten. Für die entstehenden Rock- und Punkszenen waren zwei Besonderheiten der Modernisierung der baskischen Sozialstruktur konstitutiv (siehe auch Kapitel 2.2.). Erstens handelte es sich um eine starke, aber extensive Modernisierung, die fast das gesamte baskische Territorium erfaßte. Diese Tatsache erklärt, warum auch in den mittelgroßen Städten eine ansehnliche und aktive Rockszene entstand, und warum fast alle baskischen Provinzen ihre eigenen Punkgruppen hatten: Eskorbuto und Zarama kamen aus Santurce (bei Bilbao), RIP aus Mondragón, La Polla Records aus Salvatierra (Alava), Barricada aus Pamplona, Hertzainak aus Vitoria usw. Zweitens handelte es sich um eine partielle Modernisierung, die zwar viele ländliche Gebiete erfaßte, aber selbst in den städtischen Zentren traditionelle Kultur- und Organisationsmuster erhielt und sich in ihrem Rahmen entfaltete. Dem baskischen Punk war diese eigentümliche Mischung von traditionellen und modernen Aspekten zueigen. Obwohl es falsch wäre, den baskischen Punk als eine traditionalistische Bewegung zu verstehen, finden sich solche traditionellen Anklänge in der "tribalen" Lebensführung der Punkgruppen und in ihrer Idealisierung des Ursprünglichen und des Wilden (vgl. Villate, 1986a: 32). "Der Punk", schreibt Villate, "ist sich

des immerwährenden Diebstahls unserer Leben bewußt und beabsichtigt nur das zu ergattern, was ihm gehört: seine Zeit, seine Jugend, seine Energie, seine Freude, solange sie währt. Und klagt die Falle an, in welcher der Rest steckt. Er kann die Kultur nicht akzeptieren, weil er für eine andere Lebensführung plädiert, eine Lebensform, die sich in der Tiefe der Vergangenheit verliert: die Rückkehr zur Tribu" (Villate, 1986c: 39).

Dennoch wußte der Punk, so Villate weiter, daß dieser Weg unmöglich sei. Zudem lehnten die Punks den politischen und kulturellen Traditionalismus ab - wie sich an einigen ihrer Lieder ablesen läßt (z.B. "Aizkolari" oder "Jaungoikoa eta Lege Zarra" von Kortatu, 1985). Modernistischen oder klassenkämpferisch-revolutionären Perspektiven standen die Punks aber genauso mißtrauisch und kritisch gegenüber. Der Fortschritt wurde als Farce und Propaganda des Systems attackiert, die Entwicklung von politischen Programmen, Utopien oder Kampfstrategien als nutzlos oder schädlich abgelehnt, die Rückkehr zum Ursprung als unrealistisch und unerreichbar angesehen, so daß der absolute Pessimismus ("No Future") und die Todesahnungen entstanden, die den Punk charakterisierten (vgl. Villate, 1987: 30). Die Ausweglosigkeit war daher häufiges Thema der Punkmusik - so auch in einem Lied von La Polla Records:

"Vom Osten bis zum Westen (Chor: fliehe)/ und im Westen die Enttäuschung (Chor: fliehe)./ Die Wahrheit, ist sag's dir,/ es gibt keinen Ort, wohin man fliehen kann" (La Polla Records, 1985).

In Entsprechung zu der after-punk-Musik englischer Gruppen wie Joy Division, gewann die finstere Vision der Todesahnung eine thematische Verarbeitung. Eskorbuto hat dieses Thema oft besungen, wie eines ihrer Lieder verdeutlicht:

"Es ist schon da,(6x)/ dieses Ende,(2x)/ unser Tod,/ dieses Ende,/ End-lich" (Eskorbuto, 1983).

Die empfundene Ausweglosigkeit und Todesahnung hing aber auch mit der Überzeugung zusammen, daß das System alles unternehmen würde, um den grundsätzlichen Fehlern und dem nahenden Untergang zum Trotz am Leben zu bleiben. Terror, Gewalt und Vernichtung seien daher die Mittel des

Systems, so daß in einer solchen Situation nur der Antikonformismus, die Provokation, der Haß und die Rebellion gegen das System, gegen die gesellschaftliche Ordnung oder aber gar gegen alles übrig bliebe (vgl. Villate 1986a: 33; 1986b). In diesem Sinne sang Kortatu:

"Wo kommt man hier raus?/ Die Revolution ist nicht mehr möglich.../ es bleibt nur die Rebellion!" (in Villate, 1986c: 38).

Obschon sie die Gemeinschaft ihresgleichen suchten, lehnten die Punks eine Organisierung als Bewegung oder Gegensystem ab, weil Ordnung und Systeme an sich das Übel in sich bergen würden (vgl. Villate, 1986b: 18). Die Rebellion und Provokation hatten deshalb stark individualistischen Züge und mündeten in die Beliebigkeit verwendeter Mittel, Embleme und Symbole: Nazi-Kleidung und Embleme, schreiende Farben und Haarpracht usw. (vgl. Levides Mallo, 1986: 22). Das einzige Kriterium ihrer Übernahme war die erfolgreiche Provokation.

Mit der radikalen Ablehnung nahmen die Punks eine moralisierende Haltung der Gesellschaft gegenüber ein. Ist die Gesellschaft durch eine Unzahl von Ungerechtigkeiten und Fehlern bestimmt (z.B. Krieg, Ausbeutung, Repression, soziale Ungleichheiten usw.), so muß der Punk außerhalb von dieser kranken Ordnung stehenbleiben, sie bloß stellen und karikieren. Unternimmt die Gesellschaft eine Unzahl von Versuchen, die Menschen einzukaufen oder zu korrumpieren, so muß der Punk diesen Versuchen widerstehen und sich (wie das Negativ zum Positiv) konträr zu den gesellschaftlichen Erwartungen verhalten. Bemüht sich das System unaufhörlich darum, jeden zu verfolgen und zu unterdrücken, der sich nicht anpaßt und unterwirft, so muß der Punk Widerstand leisten.⁴²

Die Musik war für den Punk ein Mittel der Anklage dieses Staatsterrors. Sehr oft richteten sich seine Lieder gezielt gegen die Institutionen, durch die Punks gesellschaftliche Kontrolle und Repression erlebten und die für sie das

⁴² Eder würde dieses Protesthandeln als "moralischen Kreuzzug" definieren. "Der kollektive moralische Protest folgt der Logik der rituellen Umkehrung der offiziellen Realität. Protesthandeln ist nichts anderes, als die Umkehrung des institutionellen Handelns" (1989c: 185-6).

System repräsentierten: die Politiker, das Militär, die Kirche, die Industriellen, insbesondere aber die Polizei ("los perros", die Hunde). La Polla Records (1985) thematisiert diese radikale Ablehnung:

"Erzähl mir von der Arbeitslosigkeit, / erzähl mir vom Hunger, / erzähl mir von Hunderttausend (Pesetas, C.L.) monatlich, / erzähl mir, daß es regnet. / Du weißt, was du ißt: / die Ohrfeigen, die du verteilst. / Du weißt, für wen du arbeitest. / Deine Tränen kaufst du im Ausverkauf. /

Er war ein Mensch, / jetzt ist er ein Bulle (2x). /

Weil du immer gehorchst, hast du deine Würde verkauft, / bist du nur ein Teil mehr, / bist du mein Feind. / Dank deiner Dummheit, / dank deiner Erniedrigung, / dank deines verdammten Dankes, / fing mein Unglück hat. /

Er war ein Mensch, / jetzt ist er ein Bulle (2x). /"

Einige Liedtexte thematisieren daher die Notwendigkeit der Selbstverteidigung gegen den Polizei- und Staatsterror. Interessant für meine Fragestellung ist dabei, daß diese Überzeugung einige Punks dazu brachte, sich mit der baskischen Gewaltorganisation ETA zu identifizieren, sie als Schutzschild zu bejahen und wegen ihres Widerstandes zu rühmen.

Die Musik war von diesem Gefühl der Rebellion und des Hasses gekennzeichnet. Sie war eine unmittelbare Anknüpfung an den ursprünglichen Rock des Undergrounds und eine Auflehnung gegen den kommerzialisierten Rock, den Pop, gegen die symphonische und folkloristische Verflachung, sowie gegen die spätere Poprichtung des New Wave. Die Musik ist durch ihre Einfachheit einerseits, ihre Aggressivität und Direktheit andererseits gekennzeichnet. Geschrieener Gesang, verzerrte E-Gitarren, einfachste Akkordfolgen, sowie wenig harmonische und melodische Arrangements, Spontaneität und Ursprünglichkeit im Vortrag u.ä.m. charakterisierten den Punk dieser Jahre. Diese Wesenszüge der Punkmusik hingen nicht zuletzt von der Tatsache ab, daß diese Musik zumeist an Konzertaufführungen gebunden war, in denen Stimmung erzeugt und angeheizt werden sollte, bzw. in denen die Interaktion zwischen Band und Publikum sehr rege war. Die Musik und diese Konzerte waren ein wichtiger Teil der Punkszene und dienten der Unterhaltung und dem Ausgleich genauso, wie der Bestätigung des Gruppengefühls und der Lebenseinstellungen (vgl. Villate, 1986b). La Polla Records hat das so dargestellt:

"Man kann die Gesellschaft nicht ändern, aber da sie nicht zu ändern ist, werden wir uns an ihr vergnügen; mit der Idee, daß wir etwas machen. Wir haben damit einen irren Fez. Du wirst auch nicht zu heulen anfangen; die Gesellschaft ist das an sich gar nicht wert" (in Blasco, 1985: 21).

Die baskische Punkszene begann sich am Anfang der 80er Jahre zu etablieren. Während 1982 die unabhängige Plattenfirma Soñua in Pamplona gegründet wurde und von nun an die meisten Platten dieses Musikstiles herausgab, taten sich in den verschiedensten Orten des Baskenlandes eine Vielzahl von Punkgruppen mit antinuklearen und antimilitaristischen Gruppen, freien Radiosendern u.a. zusammen. "Auch wenn wir nicht so viel von einer leicht etikettierbaren Bewegung sprechen sollten," schrieb ein damaliger Kommentator, "können wir bestätigen, daß wir es mit einem totalen musikalischen Ausbruch zu tun haben, mit Gruppen, die immerfort in jedem Viertel und Dorf entstehen. Auf der Ebene der Breitenwirkung haben diejenigen Gruppen bisher am meisten Anklang gefunden, die die radikalsten Einstellungen verfochten (wie Eskorbuto bspw.)" (in Corral, 1986: 24).

Im April 1983 fand das erste "Makrokonzert" in Oñate (Guipúzcoa) statt, in dem alle damals bekannten Gruppen auftraten und das zum Startpunkt dessen wurde, was von nun an Rock Radical Vasco (RRV, bzw. radikaler baskischer Rock) hieß. Diese Etikettierung entsprach sicherlich dem Wunsch nach einer werbewirksamen Promotion dieser Gruppen über das Baskenland hinaus. Sie entsprach aber noch viel mehr dem erwachenden Interesse der linken Nationalbewegung am Punk als *radikale, baskische* Rockmusik. Tatsächlich begannen sich die linken baskischen Nationalisten (die Abertzales) um diese Musik zu bemühen, sie zu unterstützen und Konzerte zu organisieren. Der Siegeszug des baskischen Punks, der zwischen 1984 und 1986 lag, wurde von den linken Nationalisten mit Kampagnen (Matxa eta borroka, "Fez und Kampf") und Slogans ("Das Baskenland, fröhlich und kämpferisch") begleitet. Ein Kommentator definierte daher den RRV als politische Kampagne: "Die politische Kampagne ist für bestimmte Gruppen in hohem Maße vorteilhaft, da diese Gruppen die Zahl ihrer Auftritte erheblich steigern konnten. Gleichzeitig grenzt sie in gewissem Sinne diejenigen aus, die nicht mit dem Geist des RRV übereinstimmen (fast alle Gruppen des Pop, Heavy, Avantgarde etc.), oder die sich gegen ihn offen aufgelehnt haben (so bei Eskorbuto)" (in Corral, 1986: 24).

1987 aber sollte der baskische Punk rapide an Kraft und Anhängerschaft verlieren. Der Pluralismus von Musikströmungen, der sich nunmehr abzeichnen begann, wurde vom Pop dominiert, der mit Gruppen wie Dunchan Du landesweite Erfolge erzielte und Donostia (San Sebastián) zum neuen baskischen Musikzentrum erhob. Die Punkgruppen, die zu überleben wußten, haben ihren Stil verändert. Eine deutliche Professionalisierung ging mit der Mäßigung von Musik und Text einher, sowie mit der Hinwendung zu emotionalen Themen (Liebe, Freundschaft u.ä.).

Innerhalb dieser erfolgreichen 5 Jahre traten in der Punkszene Auseinandersetzungen auf, die die nationale Frage betrafen und die für meine Fragestellung von großer Bedeutung sind. In dieser Debatte lassen sich drei Positionen voneinander unterscheiden. Erstens seien die Gruppen genannt, die sich durch eine radikale, kompromißlose Einstellung "gegen alles" auszeichneten und dem anarchistischen Kern des Punks am nächsten standen (z.B. die Gruppe Eskorbuto und Barricada). Zweitens gab es die Gruppen, denen eine politisch definierte, kämpferische Einstellung zu eigen war (z.B. La Polla Records und RIP). Drittens kann man aus dem Kreis letzterer diejenigen heraustrennen, die sich mit dem linken Nationalismus solidarisierten (insbesondere Kortatu und Negu Gorriak, Hertzainak, MCD und Baldin Bada).

Innerhalb der ersten "Fraktion" vertrat Eskorbuto die "gegen alles"-Einstellung mit aller Deutlichkeit. Diese auf Kastilisch singende Gruppe hat sich nicht zuletzt deshalb von Anfang an gegen die Etikettierung der Punkmusik gewandt:

"RRV ist eine Erfindung in den eigenen Worten derer, die ihn erschaffen haben, und ich denke, daß es ungerecht ist, die Wörter 'radikaler Rock' mit dem Wort 'baskisch' in Verbindung zu bringen. Wir glauben, daß der radikale Rock aus der fehlenden Eintracht mit jeglicher Art von Gesellschaft entsteht, die baskische Gesellschaft inbegriffen" (in Corral, 1986: 24).

Die Anti-System-Einstellung des Punks erstreckte sich demnach auch auf die propagierte Alternative einer baskischen Unabhängigkeit, wie sie von den linken Nationalisten vertreten wird:

"Wir halten nichts von den Nazis und nichts von den Roten, wir sagen, was uns schlecht an den Roten erscheint und das gleiche machen wir bei den Faschisten; wir haben unsere eigene Geschichte... Wir haben mal die Kommunalpolitiker (von Herri Batasuna, C.L.) getroffen. Sie sagen, daß sie A-bertzales sind und sind doch die repressivsten; sie sind noch schlimmer als die nationalen (d.h. die des PNV, C.L.)" (in Blasco, 1983: 14).

Diese Einstellung war Endpunkt einer Radikalisierung, da Eskorbuto zunächst mit der nationalistischen Position sympathisierte und sich von ihr erst nach einigen negativen Erfahrungen distanzierte. Diese Entwicklung will ich kurz nachzeichnen. Dem Baskenland widmete diese Gruppe ein Lied, das sie "A la mierda el Pais Vasco" ('In die Scheiße mit dem Baskenland') nannte. In ihm wird die Enttäuschung über die baskischen Amnestiegruppen angesprochen, die nichts unternahmen, als die Gruppe wegen Beleidigung der Sicherheitskräfte angeklagt und verurteilt wurde. Dennoch wird in diesem Lied die Idee einer nationalen Emanzipation bejaht. "In die Scheiße" sollte nämlich das Baskenland (der Begriff für die aktuelle faktische Realität der Gesellschaft), nicht aber Euskadi (als "utopischer" Zielpunkt nationaler Befreiung).

"Oh Volk, wie gut bewahrt dich deine ertzaina (baskische Polizei, C.L.) / mit ihren Normen, Gesetzen und Fallen. / Spezielle Zone des Nordens / (...) / In die Scheiße mit dem Baskenland. / Die Pro-Amnestie-Gruppen schliefen und wir verfaulten vor Ekel. / Oh Volk, in die Scheiße mit dem Baskenland. / Euskadi rollt noch durch das baskische Labyrinth. / In die Scheiße mit dem Baskenland" (in Blasco, 1983: 14-5).

In einem Interview wurde die Forderung nach der Verwirklichung Euskadis erneuert, obschon nicht klar wird, wofür der Begriff "Euskadi" konkret steht.

"... sollen sie sagen, was sie wollen: 'das ist das Baskenland' und 'das Baskenland ist eine autonome spanische Form' und 'das ist Spanien'. Entweder Euskadi oder nichts; darum in die Scheiße mit dem Baskenland, entweder Euskadi oder nichts" (in Blasco, 1983: 15).

Die Wut ihrer Musik richtete sich auf die Feigheit und das fehlende Engagement der Basken im allgemeinen und der baskischen Nationalisten im besonderen.

"Warum machst du Lieder wie 'Verdammtes Land' und 'Spucke auf die Fahne'? ... Du hältst dein Gesicht für's baskische Volk hin und hast den Mut, um das zu singen, und als sie uns in Madrid eingelocht haben, war mit den Pro-Amnestie-Gruppen nichts" (in Blasco, 1983: 15).

Die Musik entspricht dieser Radikalität der Einstellungen. Sie läßt sich ganz allgemein durch ihre Härte charakterisieren: geschrieener Text mehr als Gesang, verzerrter Gitarrenklang, wenig bearbeitete Arrangements, starke Ausrichtung an Text und Gesang, wenig instrumentale Teile und große Spontaneität im Vortrag. Sie können auch unter diesem Aspekt dem Hardcore des Punks zugerechnet werden.

Neben diesen Punkgruppen gab es im Baskenland auch eine zweite "Fraktion" mit Gruppen, die sich politisch eindeutiger definierten und ihre kämpferische Einstellung konkretisierten. Politik und politisches Engagement traten als mögliches oder erwünschtes Verhalten hinzu. Die Organisation und Mobilisierung wurde als nötig erachtet, wodurch die Auseinandersetzung mit dem Staat und der bürgerlichen Gesellschaft einen programmatischeren Charakter erhielt. Die Rebellion wurde zur Revolution. Dennoch muß einschränkend gesagt werden, daß diese Einstellung noch kein Programm und keine Strategie formulierte und in ihrer Zielsetzung diffus blieb, d.h. dem Punk im allgemeinen verpflichtet war. Die Gruppe, die sich offen zur Politik als unumgänglichem Aspekt des Lebens bekannte, war La Polla Records. In ihrem Lied "Somos pobres" ('Wir sind arm') heißt es:

"Wir sehen die Kristalle der Reichen. / Wir haben die Polizeireviere kennengelernt, / die Kirchen und die Banken / und ihre Häuser. / Wir sind arm. / Sie sagen, wir seien Gauner, / wo das doch unsere Politik ist" (La Polla Records, 1985).

Ihre musikalische Arbeit diente daher nicht nur dem Ausdruck einer gemeinsamen Problematik, sondern auch der Bewußtseinsschaffung:

"Die Texte, die ich in den Veranstaltungen singe, sind ungefähr die Ideen, über die die Punkies alle gleich denken. Aber mich interessiert es viel mehr, daß mich ein bestimmtes Publikum hört, das nicht so denkt, - um es zu ändern. Die anderen sind deine Kollegen. Wir sind darum bestrebt, daß uns eine größtmögliche Zahl von Leuten hört, denn je mehr - so denke ich -, desto *radikaler* werden wir sein und desto besser können wir unsere Ideen ausdrücken (Hervorhebung von C.L.)" (in Blasco, 1985: 21).

Ihr Ziel war es, Jugendliche, die nicht aus der unmittelbaren Punkszene kamen, anzusprechen und zu mobilisieren. Ihrer Meinung nach konnte die Bewegung erst durch diese Ausweitung die nötige Radikalität erhalten. Dieser Begriff der "Radikalität" war im Diskurs der baskischen Punkszene von großer Wichtigkeit, wurde aber von den verschiedenen Punkgruppen mit unterschiedlicher Bedeutung belegt. Für die zuerst behandelten Gruppen lag die Radikalität in der Ablehnung jeder gesellschaftlichen Ordnung, während sie für die hier dargestellten Gruppen in der Kraft der eigenen Bewegung bestand. Radikalität war für sie ein Synonym für Macht. Die gegen-alles-Einstellung war dem Wunsch nach politischer Mobilisierung und Organisation gewichen.

In den Liedertexten gewannen kämpferische Elemente einen größeren Stellenwert, trotz oder auch gerade wegen der empfundenen Ausweglosigkeit und Todesahnung. Im Lied "Revolution" von RIP heißt es:

"Du rennst durch die Straßen. Du mußt fliehen. / Kugeln und Geschosse werden zum Töten abgefeuert. /

Revolution (6x) /

Auf den Barrikaden kannst du / die faschistische Kugel finden, die dich töten wird. / Du siehst die Gefahr, aber dort bist du. / Du kämpfst tagtäglich für die Freiheit. /

Revolution (6x)" (RIP, 1987).

Bei diesen baskischen Gruppen war die Kritik am Staatsterror und an der polizeilichen Verfolgung häufiges Thema ihrer Lieder. Das Lied "Presos" ('Gefangene') von RIP bspw. erzählt von der Haftzeit und Rückkehr eines Gefangenen:

"Fünfzehn Jahre im Gefängnis,/ darauf gewartet, daß der Freispruch kommt./ Du hast deine Jugend/ zwischen Gittern und Wänden gelassen -/ fast ohne Licht./ Gefangener der Gesellschaft, ihrer Gesetze;/ gefangen, wegen des Willens frei zu sein./
Du fragst dich, was passieren wird,/ wenn du aus dieser Strafanstalt kommst./ Deine Kollegen haben dir schon erzählt,/ daß auf der Straße alles kontrolliert wird" (RIP, 1987).

Die Bedeutung dieses Themas wird erst durch den Hinweis verständlich, daß im Baskenland die Repression eine tägliche Erfahrung war und sich besonders an der Nationalbewegung und der ETA entlud. Trotz der Begnadigung vieler Gefangener nach Francos Tod sind derzeit noch 400 ETA-Mitglieder in spanischen Gefängnissen inhaftiert, sowie 1000 weitere Personen auf der Flucht. Folgen wir den Anzeigen in der Zeitung EGIN, so sollen seit 1975 rund 11 000 Basken mithilfe antiterroristischer Gesetze festgenommen worden sein. Zieht man zudem in Betracht, daß bei der sehr kleinen baskischen Bevölkerungszahl (2,5 Millionen) bestimmte Schichten und Gebiete besonders hart betroffen wurden, so wird die Tragweite der Repression als Thema sozialer Wirklichkeit bewußt (vgl. Waldmann, 1984: 190-1). Das Lied "No más presos" ('Keine Gefangenen mehr') von La Polla Records ist hier eine Anklage, die den Forderungen der im Baskenland sehr engagierten Pro-Amnestie-Gruppen entspricht:

"Nein zu den Gefängnissen des Mörderstaates!/ Nein zum Vertuschen der Fehler des Systems!/ Nein zum terroristischen Staat, der den einsperrt,/ der die Nase voll hat und gegen ihn kämpft!/ Wir wollen keine Gefangenen mehr und wir kämpfen dafür./
Nein! Nein! Keine Gefangenen mehr (3x)" (La Polla Records, 1985).

Die musikalische Arbeit dieser Gruppen ergab eine hörbar "glattere" Punkmusik: eine am Gesang orientierte Stimmführung, polyphonere und besser ausgearbeitete Arrangements, mehr instrumentale Teile, eine größere Beachtung der Exaktheit beim Spielen und höhere technische Genauigkeit bei Plattenaufnahmen, kurz: eine stärkere Professionalität. Denn: "Nach vier Jahren, die du spielst, strebst du danach, die Sache gut zu machen" (in Blasco, 1985: 21). Diese musikalische Mäßigung folgte aber auch dem Willen, den Hard-core des Punks

zu verlassen und die eigene Musik einem anderen, breiteren Publikum nahezubringen, wie wir bereits sahen.

Als dritte "Fraktion" sind die Gruppen zu nennen, die sich am deutlichsten mit der linken nationalistischen Abertzalebewegung solidarisierten. Hier sind vor allem die Gruppen Kortatu, Hertzainak, Zarama, MCD, Baldin Bada anzuführen. Besonders die Gruppe Kortatu, die sich nach einem erschossenen ETA-Mitglied nennt, hat seit ihrer Gründung 1984 die nationale Frage wiederholt thematisiert. Zwei ihrer Mitglieder gehörten Herri Batasuna an, der Partei, die als politischer Arm der ETA angesehen wird. Unstimmigkeiten über das politische Selbstverständnis führten vor einigen Jahren zur Auflösung dieser Gruppe. Die neu entstandene Gruppe Negu Gorriak gilt als Nachfolgerin von Kortatu und liefert durch die Radikalisierung ihrer nationalistischen Überzeugungen ein interessantes Analysefeld.

Gemeinsam ist diesen Gruppen zunächst die Tatsache, daß sie alle auf Baskisch singen. Dieser Schritt war nicht unbedingt naheliegend. Einerseits beherrschten nicht viele Punks diese Sprache. Andererseits wurde das Thema der Sprache innerhalb der entstehenden Rockszene nicht immer wohlwollend aufgegriffen. Auf Baskisch zu singen weckte bei Vielen die Erinnerung an die überstrapazierte politische Musik der Liedermacher, gegen die sich der Rock auflehnte.

"Ich denke," beklagte sich Josu, der Sänger von Hertzainak, "wenn die vorherige Situation nicht bestanden hätte, gäbe es heute viel mehr Leute, die sich in die baskische Musik einbringen würden..." (in Roge, 1982a: 6).

Sollte trotzdem die baskische Sprache gebraucht werden, so schienen die Gruppen unter einem Rechtfertigungszwang zu stehen. Diese Punks argumentierten daher, daß die baskische Sprache besser zum Punk passe und daß das Baskenland an sich der ideale Ort für diese Musik sei. Die baskische Sprache erschien demnach nicht nur als nützliches, sondern sogar als notwendiges Element einer an sich radikalen Musik. Zarama hat diese Sicht vertreten:

"Der Rock, ich glaube, ich könnte es wissenschaftlich darstellen, ... schlägt besser auf Baskisch als auf Kastilisch ein, um R&R zu tanzen. Zudem, je moderner diese Formen sind, umso besser..." (in Arana, 1982: 27).

Der Gebrauch der baskischen Sprache entsprach oft einer Parteinahme für den linken Nationalismus. Diese Tatsache läßt sich sogar an dem Detail ablesen, daß die Gruppe Hertzainak erst nach 1982 ihren Namen mit 'H' schrieb. Anders als in Katalonien war der Prozeß der Normierung der baskischen Sprache noch nicht abgeschlossen. Nach einer anfänglichen Wiederentdeckung und Aufwertung in den 50er und 60er Jahren hat der linke Nationalismus eine einheitliche Sprache (das euskara batua) erstellt, die sich insbesondere auf die Sprache Guipúzcoas stützte und eine modernere und vereinheitlichende Lösung für alle baskischen Provinzen vorschlug. Mit dem Machtantritt der PNV wurde diesem Projekt eine Absage erteilt. Der Streit zwischen den beiden linguistischen und nationalistischen Positionen entlud sich daraufhin am Buchstaben 'H', der nur in der nördlichen Provinz Guipúzcoa vorkam, nicht aber in den anderen Gebieten. Das euskara batua stand daher der von den Traditionalisten beschworenen Aufgabe entgegen, die Vielfalt der Sprachen und Dialekte zu wahren. Die aus der südlichen Provinz Alava stammende Gruppe Hertzainak hat daher mit ihrer Namensänderung in den linguistischen Streit mit nationalistischer Reichweite eingegriffen und für die linke Option Stellung bezogen.

Die Textinhalte dieser Gruppen bestätigen die für die zweite "Fraktion" genannten Merkmale: die politische Mobilisierung und Organisierung, sowie die Solidarisierung mit konkreten Bewegungen. Kortatu, beispielsweise, hat Lieder für die Roten Brigaden geschrieben und andere dem "sandinistischen Nicaragua" gewidmet (vgl. Kortatu, 1985). Die Gruppe MCD klagte in ihren Texten die Räumung von besetzten Häusern an und rief zu weiteren Hausbesetzungen auf, nahm Stellung zur Sicherheitspolitik im Baskenland und zu den Anti-Terrorgruppen (d.h. anti-ETA). Eine gute Zusammenfassung der Anklage gibt das Lied "Terrorista" von MCD, das sich am Argument von 'Gewalt und Gegengewalt' orientiert und zu den staatlichen Maßnahmen gegen den baskischen Terror Stellung bezieht:

"Terrorist: ihr Faschisten./ Terrorist, wer ist Terrorist?/ Du, schwachköpfiger, ekelhafter Faschist./ Wer stellt mich gegen die Wand,/ wer schlägt mich und verlangt meinen Ausweis?/ Wer drückt mir eine Sprache, Gewohnheiten, eine Art zu sein auf?/ Wer zwingt mich arbeitslos zu sein, mich selbst auszugrenzen?/ Wo ist eure Zukunft in der Gesellschaft, die ihr

euch erschaffen habt?/ (...)

Jetzt haben sie andere Wagen, aber es lenken die gleichen Herren./ Laßt uns nicht den Kopf senken, so wie die Priester, die beten" (MCD, 1986).

Diese Punkgruppen nahmen eine sehr militante und kämpferische Haltung ein. Die Gruppe Kortatu (1985) etwa meinte den täglichen Kampf gegen den Staat, wenn sie von "der Schlacht ohne Schlachtfeld" und vom "Rock der Frontlinie" sang. In ihrem Lied "Zelan bizi garen" heißt es:

"Wenn die Ohnmacht dein Blut zum Kochen bringt,/ zerstreut der Zweifel die Augenscheinlichkeit der Dinge./ (Wenn) der Mangel an Schärfe/ dir den Kopf vernebelt,/ ist es der Haß,/ der deine Schritte leitet./ Es macht nichts,/ auch wenn du mir sagst,/ daß ich einer/ verlorenen Sache angehöre./ (...)/ Wie du siehst, schießt meine Gitarre nicht,/ aber ich weiß, worauf ich ziele,/ auch wenn du die Kugel nicht siehst" (Kortatu, 1986).

Besonders charakteristisch für diese Gruppen ist ihre Solidarisierung mit der Abertzalebewegung. Die Texte der Gruppe Negu Gorriak können hierbei nicht deutlicher sein. Für sie, wie für die anderen Gruppen, ist das Baskenland ein von Spanien besetztes Land, in denen die Basken unterdrückt und bevormundet werden. Zudem müssen die Basken die Aufteilung ihres Landes in drei spanische, zwei französische Provinzen und in das Autonomiegebiet Navarra hinnehmen. In ihrem Lied "Napartheid"⁴³ gebraucht Negu Gorriak diese Argumentation, indem sie die Situation Südafrikas mit der Euskadis vergleicht:

"Die Leute von den Reservaten Sakanas, Bidasoas und Azkoas (Landkreise im Baskenland und in Navarra, C.L.) haben sich erhoben, um zu den Gebieten ihrer Vorfahren zurückzukehren. Daß die Situation in Euskal Herria (Baskenland, C.L.) der Sowetos gleicht, weiß man sogar schon in Pitilla. (...) Der weiße Mann hat unser Land überfallen. Es gibt keinen Frieden. Wir haben für immer das Kriegsbeil ausgegraben, und es bleibt draußen, bis der Tod uns allen ein Ende gebracht hat" (Negu Gorriak, 1989).

⁴³ Der Titel "Napartheid" ist eine Abwandlung von "Navarra". Navarra wird von den Abertzales als Teil des Baskenlandes angesehen, hat aber durch die Verfassung von 1978 ein eigenes Autonomiestatut.

Teil dieser Unterdrückung sei die gezielte Erniedrigung und Verunglimpfung der Basken. Vorurteile und die Verfälschung der Geschichte sollen die Basken klein halten und sie von der Einklage eigener Rechte abhalten:

"Die Geschichte, die sie uns beigebracht haben, wurde von den Mördern geschrieben... und wir glaubten all das, was sie uns beibrachten:

Mit seinen drei Karavellen entdeckte Kolumbus Amerika, und Allende nahm sich im Palacio de la Moneda das Leben.

Ebenso erging es Baader und Meinhoff. (...)

Im Imperium, wo die Sonne nie untergeht (Spanien, C.L.) gibt es drei baskische Provinzen: la Niña, la Pinta, la Santa María⁴⁴..." (Negu Gorriak, 1989).

Gegen diese Unterdrückung und Erniedrigung helfe nur die Bestätigung der eigenen Identität und der gewaltsame Widerstand:

"Ich bin sauer darüber, daß es die Schwarzen und andere Leute sagen können. Seitdem Malcom X davon sprach, daß die Gewalt als Mittel der Selbstverteidigung intelligent ist, kann es jeder Dahergelaufene zitieren und das Lied tanzen, das James Brown seinen Brüdern und Schwestern schrieb: Sag' es laut, ich bin schwarz und stolz darauf!/"

Unsere Stunde ist gekommen, Typ:/Ich bin Baske und stolz darauf!/
Es reicht, Typ, sag es laut:/ Ich bin Baske und stolz darauf!/"

Ich bin sauer. Die alten Vorurteile müssen wir ein für allemal von uns abschütteln. Wir glauben, daß es erlaubt ist, die Intelligenz zu gebrauchen, um uns selbst zu verteidigen. Und du, wo bist du, wenn es darum geht, dich zu bestätigen, deinen Charakter zu verteidigen. Du gehst zurück und wir schreiten vorwärts" (Negu Gorriak, 1989).

Diesen Gruppen zufolge reihen sich die Basken in die Liste der Völker und Bewegungen ein, die für die nationale und soziale Befreiung kämpfen. Von Südafrika bis Nordirland kämpfen Völker um die Freiheit und Gerechtigkeit, die ihnen von den "neuen Gangstern" (Hertzainak, 1988) verwehrt werden. Der

⁴⁴ Die drei Namen der Karavellen, mit denen Kolumbus die neue Welt entdeckte. Gemeint wird hiermit, daß das Baskenland durch die imperiale und imperialistische Politik zur Kolonie Spaniens wurde.

Kampf der baskischen Nationalisten erhält hierdurch seine internationale Relevanz. So besingt es die Gruppe Hertzainak in ihrem Lied "No Time for Love":

"Sie haben den jungen Francis Hughes mitgenommen/ und auch seinen Vetter Tom./ Es kamen Patry Ohara,/ Bobby Sands und suchten die Freunde/ in Boston, Chicago, Saigon,/ in Santiago, Warschau,/ Gasteiz (das Baskenland, C.L.), in Belfast/ und in anderen Orten der unendlichen Liste./ Kommt alle,/ die ihr den Kampf der Brüder unterstützt./ Du kannst dich an den Krieg gewöhnen,/ denn Krieg, den gibt es./ Der Fisch braucht das Wasser/ und das Volk braucht dich./ Solange unser Streben andauert,/ wird die Angst nicht herrschen" (Hertzainak, 1988).

Auch wenn explizite Verweise auf die ETA in den Texten dieser Punkgruppen nicht vorkommen, so solidarisieren sie sich dennoch mit dem bewaffneten Kampf von der ETA. Erstens belegt das die radikale Kritik am traditionellen Nationalismus der PNV. In den Liedern von Kortatu (1986) bspw. wird der klerikal-traditionalistische Nationalismus scharf attackiert ("Jaungoikoa eta Lege Zarra") und die folkloristische Sichtweise des Baskenlandes karriert ("Aizkolari"). Zweitens entspricht die von diesen Punks vertretene Idee des gewaltsamen, anti-kolonialistischen Kampfes der nationalen Befreiung dem ideologischen Programm der ETA. Zuletzt dokumentieren Lieder wie "Sarri, Sarri" von Kortatu (1985) die Sympathie mit den ETA-Mitgliedern - hier mit dem baskischen Schriftsteller und ETA-Mitglied Sarrionaindia, dem es gelang, aus der Haft auszubrechen und zu fliehen.

Auch musikalisch heben sich die bekanntesten Gruppen dieser "Fraktion" von den anderen ab. Sie zeichnet insbesondere die Übernahme des Ska aus, einem Musikstil aus dem karibischen Raum. Die Musik von Kortatu und Hertzainak ist melodisch (hier auch die Verwendung des Saxophons), die Arrangements sind glatter, die technische Ausarbeitung mitunter sehr fortgeschritten. Die Radikalität dieser Gruppen besteht daher keinesfalls in ihrer musikalischen Arbeit, da ihre musikalische Mäßigung auch dem Willen entspricht, ein größeres Publikum anzusprechen. Radikal ist deshalb vor allem ihre Ablehnung der jetzigen sozialen und nationalen Wirklichkeit und ihr Ziel, ihre Hörer für die nationale und revolutionäre Sache zu mobilisieren.

Zusammenfassend kann man festhalten, daß der baskische Punk für die nationale Frage aus zweierlei Gründen bedeutsam war. Zum einen ist es charakteristisch, daß die baskische Rockszene bis 1987 vom Punk dominiert wurde, der seiner Anti-System-Orientierung sowohl im musikalischen (Rückkehr zum Underground) wie im sozialen Bereich (Ablehnung aller gesellschaftlichen Ordnung) Ausdruck verlieh. Zum anderen wies der Punk im Baskenland einige Besonderheiten auf, von denen die Nähe zur linken Abertzalebewegung die interessanteste war. Die Verbindung der Punkszene mit den linken Nationalisten war aber weniger systematisch, als es hier den Anschein erweckt haben könnte. Es empfiehlt sich vielmehr, von einigen Überschneidungen in der Weltanschauung und den sozial-strukturellen Merkmalen ihrer Trägergruppen zu sprechen. Die zuletzt behandelten Punkgruppen könnten bildlich gesprochen in diesem Bereich der Überschneidung zweier "Kreise" angesiedelt werden. Diese Überlegung verdient eine Ausführung.

Die Punkszene glich einer Protestbewegung, die sich mit allen unterdrückten und ausgegrenzten Gruppierungen solidarisierte. Für sie bestand das System - trotz Demokratie und Autonomie - weiterhin durch Ausgrenzung, Verfolgung und Gewalt. Als radikale Fürsprecher aller Opfer des Systems stellten sie sich gegen den Staat, bekämpften ihn und klagten seine Institutionen und Entscheidungsträger an.

Die Abertzalebewegung (insbesondere HB) kann anhand ihres Grundprogramms charakterisiert werden. Das Minimalprogramm fordert Selbstbestimmungsrecht, Generalamnestie, Abzug der Sicherheitskräfte, Einfluß Navarras und Verbesserung der Lebensbedingungen für die breite Bevölkerung (insbesondere für die Arbeiterschicht). Es definiert den Startpunkt für die territoriale und gesellschaftliche Neuordnung. Der Hauptfeind bleibt der spanische Staat. Solange die Geschicke des Baskenlandes in der Hand von Madrid liegen, muß Widerstand geleistet werden. Daher muß der Versuch im Vordergrund stehen, die politische Normalisierung zu verhindern, die mit der Etablierung der baskischen Autonomie unter dem traditionalistischen Nationalismus der PNV zustandekam. In diesem Sinne versteht sich HB als Sammelbecken des Protestes unter einem radikalen, nationalen Zeichen. Sie hat daher die verschiedensten Protestkreise anzusprechen, zu mobilisieren und zu integrieren versucht.

Während die Punks jede Staatlichkeit und gesellschaftliche Ordnung ablehnen, bekämpfen die Abertzales die jetzige staatliche und soziale Ordnung in Namen einer eigenen. Diese Haltung offenbart zwei Gemeinsamkeiten, die trotz aller Divergenzen zwischen dem anarchistischen Punk und den nationalistischen Abertzales existierten. Erstens war Euskadi für beide Seiten ein utopischer Gedanke, der aufgrund der mangelnden ideologischen Ausformulierung eine Projektionsfläche für die eigenen Vorstellungen bot. Selbst in den Liedtexten der Gruppen Eskorbuto habe ich diese Tatsache nachzeichnen können. Zweitens war die Einschätzung und die Ablehnung der gegenwärtigen Lage bei beiden Seiten gleichermaßen ausgeprägt. Diese Überschneidung wird ganz besonders beim Thema der staatlichen Repression offensichtlich. Die radikale Kritik an Repression und Polizeiterror führte viele Punkgruppen dazu, den gewaltsamen (bewaffneten) Kampf als Selbstverteidigung und die ETA als soziales oder nationales Schutzschild zu verstehen. Die zuletzt behandelten Punkgruppen haben diese (ansonsten latente Überschneidung) deutlich expliziert.

Beiden Kreisen ist zuletzt eine moralisierende Ablehnung der jetzigen gesellschaftlichen Ordnung zu eigen, sowie eine eigentümliche Mischung von Traditionalismus und Modernismus. Kombinieren die Abertzales ein traditionalistisches Verständnis baskischer Nationalität mit klassenkämpferischen Programmen, so vermischen die baskischen Punks ihre tribale Lebensführung mit der sozialrevolutionären Ablehnung und Bekämpfung aller sozialen Ungerechtigkeiten.

Diese Parallelitäten werden noch untermauert, wenn die Anhängerschaft beider Bewegungen miteinander verglichen und ihre sozialstrukturelle Herkunft beleuchtet wird. Ein Teil der Anhängerschaft von HB und die Anhänger der Punkmusik rekrutieren sich aus städtischen Jugendlichen, die den unteren Schichten zuzuordnen sind. Die Lage dieser Kreise umfaßt folgende Problembereiche: hohe Arbeitslosigkeit und mangelnde Zukunftsaussichten; die Erfahrung polizeilicher Verfolgung und staatlicher Repression; geringe Aussichten auf höhere Qualifikation (insbesondere innerhalb des Baskenlandes); die rasche Urbanisierung und Industrialisierung mit den Folgen höherer Ghettoisierung, fehlender Integration, mangelnder Dienstleistungen und verstärkter Umweltprobleme. Der Kampf gegen die gesellschaftliche Ordnung und die politische

Normalität ergibt sich aus dieser sozialstrukturellen Situation der Ausgrenzung. Ausdruck erfährt dieser Protest zum einen durch den Punk, zum anderen durch einige Gruppierungen der Abertzalebewegung.

Diese beschriebene Überschneidung sollte aber nicht vergessen machen, daß diese beiden Kreise vor allem einer eigenen Logik und Dynamik folgten. Viele Gruppierungen des Nationalismus von HB standen der Musik und den anarchistischen Überzeugungen der Punks genauso ablehnend gegenüber, wie die Punks den kulturellen Traditionalismus und die streng nationalistische Ideologie der Abertzales kritisierten. Die Abertzalebewegung ist daher in ihrer Zusammensetzung sehr heterogen. Diese Heterogenität ist eine Konsequenz der explizit politischen Strategie, alle möglichen Protestkreise in die eigene Mobilisierung zu integrieren.

Katalonien: der nicht-nationalistische Rock

Der katalanische Rock hat sich durch eine starke Orientierung an den internationalen Vorbildern ausgezeichnet und kaum Affinitäten zur nationalen Frage offenbart. Nur Ende der 70er Jahre wurde das nationale Thema von einzelnen Gruppen aufgegriffen.

Ende der 60er Jahre gehörte Barcelona zu den Städten mit einer besonders lebhaften Rockszene. Ihre Entwicklung folgte den Veränderungen auf dem internationalen Musikmarkt ganz dicht. Der Niedergang des Beat und Pop (der Beatles etwa) wurde Ende der 60er Jahre vom Aufstieg der angelsächsisch orientierten Folkmusik begleitet. Die wichtigste Gruppe war Grup de Folk, die in ihren beiden Erfolgswahren alle namhaften Musiker, auch die der späteren Musikszene Barcelonas, integrierte: Pau Riba und Maria del Mar Bonet, Ovidi Montllor, Enric Herrera, Sisa, die Brüder Batiste und andere (vgl. Sierra y Fabra, 1977: 16-20).

Das baldige Ende dieser Gruppe entsprach ganz den Entwicklungen auf dem internationalen Musikmarkt. Streitigkeiten innerhalb der Folkmusik führten zur Trennung zwischen den Anhängern einer am traditionellen US-amerikanischen Folkstil orientierten Musik, den Vertretern eines populären katalanischen Liedes und den Vertretern eines "elektronischen" Rockstils. Einerseits

traten die Liedermacher hervor, andererseits begann der katalanische Underground sein kurzes, aber intensives Leben. In Barcelona waren es u.a. Maquina, Música dispersa und Agua de Regaliz, die sich diesem Rockstil zuwandten. Für diese Gruppen war es bezeichnend, daß sie alle in englischer Sprache sangen und, so der Vorwurf der Liedermacher, nur eine schlechte Kopie einer nicht populären und daher entfremdenden Musik seien (vgl. Manrique, 1979). Von allen Größen des Undergrounds, waren es nur die Musiker Pau Riba und Sisa, die auf Katalanisch sangen. Nach 1972 sollte aber das Ende dieser Rockmusik eingeläutet werden, denn bis 1976 waren es die Liedermacher, die den katalanischen Musikmarkt beherrschten (vgl. Sierra y Fabra, 1977: 26-56).

Erst 1976 sollte dann ein gewisses Revival erfolgen, das parallel zur nueva movida madrileña verlief. Hauptgegner waren die Liedermacher, deren ästhetische Konzeption und politische Motivation angegriffen wurden. Ab 1976 sollte dann eine Reihe von Gruppen entstehen, die dem Trend der Neuen Welle folgten. Dabei war es der Heavy Metall, der die Rockszene im damaligen Barcelona prägte und den Punk auch in den industriellen Randgebieten überflügelte.

Dieser Aufbruch war vielfältig und vereinigte die verschiedensten Rockstile. Ohne Zweifel hat die Infrastruktur Barcelonas diesen Prozeß unterstützt (Plattenfirmen und Konzertgesellschaften, Kneipen, Zeitschriften, Piratensender u.ä.m.). Die alljährlich von der Stadt organisierten Rockwettbewerbe geben ein gutes Bild dieser Vielfalt wieder, da sich bspw. 1983 alleine 170 Gruppen anmeldeten (vgl. Fernández, 1984).

Sicherlich wäre es falsch, den katalanischen Rock als anti-nationalistische Musik zu definieren. Sagen kann man vielmehr, daß die Rockszene in Barcelona um den Anschluß an die internationalen Strömungen bemüht war und ihre eigene Professionalisierung gerade auch gegen die Liedermacher durchsetzen mußte.

Galizien: die schwierigen Anfänge

Der galizische Rock ist eine späte und relativ gut überschaubare Erscheinung. Wie es der sozialen Herkunft der Musik entspricht, stammt sie aus den städtischen Milieus, insbesondere aus den Städten, die eine besonders ausgeprägte Industrialisierung und Urbanisierung durchlebt haben. In Galizien galt das lange Zeit hindurch besonders für Vigo.

Mit Ende der galizischen Liedermacherströmung begann sich die Rockszene allmählich herauszuschälen. Einige Liedermacher haben sich damals dem Rock zugewandt, wie beispielsweise Luis Emilio Batallán, der nach 1976 eine Musik der Vermittlung zwischen Rock und Folk schuf. Doch erst unter dem Einfluß der Neuen Welle bildete sich auch in Vigo eine eigene Szene heraus, die movida viguesa. Mit Gruppen wie Golpes Bajos, Ciniestro Total und Aerolinias Federales dominierte ein sanfterer Rock, der sich vom Heavy Metall und dem Punk anderer Städte unterschied. Kaum eine dieser Gruppen hielt sich jedoch länger als 5 Jahre, so daß um 1985 diese Szene verschwand.

Auch wenn die Folkmusik seither das Ruder in die Hand genommen hat, läßt sich sagen, daß diese erste Rockszene einer späteren städtischen populären Musikkultur den Weg bereitet hat. Wie ich bereits ausführte, hatten die Folk-Gruppen wie Brath, Na Lua, Doa u.a. Rock- und Jazzelemente aufgegriffen. Außerdem setzte sich auch in Galizien allmählich eine plurale populäre Musikkultur durch, in der sich der Rock seinen Platz erobert hat. Am Beispiel der Gruppe Os Resentidos (die Verbitterten) zeigt sich, daß auch hier Themen der aktuellen galizischen Gesellschaft im Mittelpunkt stehen: die Verfolgung und Unterdrückung der galizischen Identität, die erzwungene Emigration (vgl. Os Resentidos, 1988).

Beispiele wie diese zeigen, daß die heutige Rockszene in Galizien stark von der Folkmusik lebt. Sie zeigt, daß die populäre Musikkultur durch die Suche eigener Wurzeln die galizische Identität bestimmt und bestärkt hat.

Andalusien: die Suche nach den Wurzeln

Andalusien Städte (insbesondere Sevilla) spielten lange Zeit in der Schaffung einer eigenen spanischen Rockszene eine große Rolle. Am Ende der 60er Jahre gab es in Andalusien eine Reihe von Gruppen, die den Underground vertraten: Gualberto, Granada und Smash. Dieser Etappe sollte im Laufe der 70er Jahre die Suche nach einem national verwurzelten Rock folgen. Interessant ist, daß sich diese Wende an den besagten Gruppen nachzeichnen läßt. So hat sich z.B. die Gruppe Smash nach 1973 auf Anregung ihres Produzenten Gonzalo Garcia-pelayo dem andalusischen Dialekt und der andalusischen Folklore zugewandt. In den Stücken dieser Zeit wird ein eindeutig angelsächsischer und englisch gesungener Rock mit kastilisch gesungenen Flamenco-Melismen und pentatonisch, arabisch anmutenden Partien kombiniert (vgl. Smash, Agujetas und Sanlucar, 1978).

Diese Strömung hat nach 1974 eine Reihe von Rockgruppen hervorgebracht: Triana, die bekannteste von ihnen, Guadalquivir, Iman, Maria Santissima, Medina Azahara, die Gruppe von Miguel Rios und andere. Trotz unterschiedlicher Einflüsse und Stile (Rock, Pop, symphonischer Rock u.ä.) war allen andalusischen Rockgruppen zwischen 1973 und 1980 gemeinsam, daß sie den Flamenco und das Thema der arabischen Wurzeln andalusischer Kultur aufgriffen (vgl. Manrique, 1977; Feito, 1979). Einige von ihnen haben darüberhinaus dem Thema andalusischer Autonomie Lieder gewidmet, wie Miguel Rios in seiner 1977 veröffentlichten Platte Al-Andaluz: "Erwache Andalusien. Kämpfe für Deine Freiheit. Suche Deine Identitätsmerkmale, um aus dieser weißen Dunkelheit hervorzutreten" (Rios, 1977).

Nach 1977 sollte Madrid mit der Neuen Welle die Initiative ergreifen. In Andalusien hat diese neue Strömung jedoch kaum Anhänger gefunden. Lange Zeit hindurch dominierte der neue Flamenco einerseits (mit Paco de Lucía, Victor Manuel und Ana Belén u.a.), der am Flamenco orientierte Pop andererseits (Kiko Veneno und die spätere Flut von kommerziellen Gruppen wie Bourdon, Tijeritas u.a.). Erst Mitte der 80er Jahre entstand eine andalusische Rockmusik mit nationalen Wurzeln: der Flamenco-Rock. Die beiden bekanntesten Gruppen sind Pata Negra und Ketama (vgl. Contreras, 1988). Der Einstieg

in das große Musikgeschäft ist beiden Gruppen aber außerhalb von Andalusien nicht gelungen.

Der andalusische Rock folgt demnach zwei Linien. Einerseits war das Thema der andalusischen Folklore (insbesondere des Flamencos) über die verschiedensten Gruppen und Entwicklungen hinweg ein unverkennbarer Bezugspunkt kompositorischer Arbeit. Andererseits aber bot Andalusien diesen Musikströmungen kaum das nötige Publikum und eine eigene Infrastruktur. Die Anbindung an die spanische Musikszene war daher der zweite Aspekt, der die andalusische Rockszene prägte. Ihre Blütezeit und ihr Zerfall folgten deshalb regionalen wie landesweiten Tendenzen.

4. Die aktuellen Nationalbewegungen

Im folgenden wird die Genese der aktuellen Nationalbewegungen im Mittelpunkt stehen. Hierbei soll die Frage erneut gestellt werden, welche Rolle die Musik für den nationalistischen Diskurs und welche Bedeutung die verschiedenen Musikströmungen für die nationalistische Mobilisierung hatten. Vorausgeschickt will ich die zeitliche Entwicklung dieser Bewegungen, die in allen vier Fällen ähnliche Etappen aufweist und dem Leser eine Leitlinie für das folgende Kapitel mit auf den Weg gibt.

(1) Für die Nationalbewegungen brachte das Franco-Regime eine Zäsur und einen Rückzug aus dem "öffentlichen Raum" in den Untergrund und in den privaten Raum der Familie. (2) Ende der 50er Jahre fand die erste Organisation unter illegalem und halblegalem Vorzeichen statt. Die Wiederbelebung der Sprache und Kultur und die Anknüpfung an die Bewegungen und Ideologien der historischen Nationalismen standen im Vordergrund dieser Etappe, die bis zum Ende der 60er Jahre ging. (3) Die Rückeroberung der Öffentlichkeit und die Konsolidierung und Verbreitung der Bewegung charakterisierten die Zeit bis zum Tode Francos im Jahr 1975. (4) Die Zeit der demokratischen Umgestaltung war durch die Institutionalisierungsbestrebungen verschiedener und konträrer nationalistischer Projekte gekennzeichnet. (5) Der Institutionalisierung eines Projektes folgte nach 1980 die Neutralisierung oder die Polarisierung der Nationalbewegungen.

4.1. Katalonien

In den ersten Jahren des Franco-Regimes blieb die Überlieferung der katalanischen Kultur und Identität an bestimmte gesellschaftliche Kreise gebunden, denen die Abgeschlossenheit von der öffentlichen Sphäre zu eigen war. Einerseits war es die Familie, in der das Katalanische gesprochen und nationalistische Überzeugungen ausgesprochen werden konnten. Sie war deshalb eine Keimzelle und ein erster Agent einer katalanistischen Sozialisation und übermittelte die nationale Identität oder einzelne kulturelle Identitätsmerkmale (vgl. Hernández, 1981). Andererseits gab es die vielen alten und neuen Vereine und

Gruppierungen der zivilen Gesellschaft: Pfadfinderverbände, Berg- und Wandervereine, Sportclubs, Chöre, Volkstanzgruppen (z.B. die Sardana), Institutionen der Sprach- und Kulturpflege, der Regionalforschung und andere. Viele von ihnen führten ein "Doppelleben" (zwischen legaler und halblegaler Arbeit) und einige (so die katholischen Pfadfinderverbände) waren Sammelbecken oppositioneller Kreise (vgl. Waldmann, 1984: 184-7).

Die starke Politisierung, denen die Arbeit dieser Vereine ausgesetzt war, ist ohne die staatliche Repression nicht zu verstehen. Die Repression hat nicht nur die Wahl legaler Fassaden für illegale Aktivitäten heraufbeschworen, sondern auch durch die Kriminalisierung katalanischer Kultur und Kulturarbeit das Katalanische zu einer Übertretung an sich gemacht. Unproblematische oder unpolitische Gesten, Äußerungen und Handlungen wurden dadurch hoch brisant und politisch. Die Kriminalisierung bewirkte daher die katalanistische Bewußtwerdung derer, die ansonsten nicht vom oppositionellen Gehalt ihres alltäglichen Habitus ausgehen mußten. Folglich hat das Franco-Regime die Sozialisation katalanischer Symbole und Identitäten politisiert und potenziert. Die Benutzung und Pflege der katalanischen Sprache, der Tanz der Sardana auf öffentlichen Plätzen, selbst religiöse Feierlichkeiten zur Ehre der katalanischen Schutzpatronin wurden nicht nur zu Kanälen nationalistischer Opposition, sondern zur oppositionellen Handlung selbst (vgl. Schmidt, 1985: 179-91; Waldmann, 1984: 184-7).

Neben der Familie und den Vereinen darf die Rolle der katholischen Kirche nicht unterbewertet werden, da sich die Mehrheit des Klerus (insbesondere der niedere Klerus) auf die Seite der katalanischen Kultur und der nationalistischen Opposition stellte. Viele Klöster (insbesondere die Abtei von Montserrat) boten oppositionellen Aktivitäten ihr schützendes Dach, wie etwa der Gründung der ersten freien Studentenvertretung und verschiedenen Treffen von Schriftstellern und Künstlern. Geistliche mischten sich zudem immer aktiver in politische Auseinandersetzungen ein. Neben der Kirche muß zuletzt die wichtige Rolle der Universität von Barcelona genannt werden. Sie wurde ein Ort, ja gar das Zentrum der nationalistischen Bewußtseinswerdung und Organisation einer neuen Generation (vgl. Waldmann, 1984: 187-8).

Trage ich die Aspekte nationalistischer Sozialisation einmal zusammen, so lassen sich die dargestellten Sozialisationsinstanzen am Werdegang der Nach-

kriegsgeneration entlang in zeitlicher Dimension ordnen (Familie, Vereine, Hochschule etc.). Dieser Sozialisationsprozeß mündete in eine erste nationalistische Organisation am Ende der 50er Jahre. Die Wiedergewinnung der katalanischen Kultur und des historischen Katalanismus waren Endpunkt einer Entwicklung, in der die übermittelten Identitätsmerkmale nationalistisch definiert wurden. Diese nationalistische "Wende" war Folge der beschriebenen Kriminalisierung und der Erfahrung eines "kollektiven Untergrunds", einer kollektiven Illegalität (vgl. Pérez-Agote, 1986: 109). Diese Erfahrung führte in Katalonien aber nicht zur Identifikation mit der erlebten Illegalität und zum Kampf für eine eigene Legalität, sondern zum Versuch, innerhalb des spanischen Rahmens die Öffentlichkeit und Legalität wiederzuerlangen und mitprägen zu können. Diese Bestrebung war Ausdruck einer Identität, die das Spanische nicht in Ausschließlichkeit zum Katalanischen setzte.

Mit Beginn der Konsolidierung einer neuen Nationalbewegung hatten die intellektuellen Kreise wieder die Führung übernommen. Ihr besonderes Interesse galt der Erhaltung und Propagierung der katalanischen Sprache, Kultur und Geschichte. Die Zensur und Diskriminierung katalanischer Kultur schnitt sie aber von den Massenmedien und einem breiteren Publikum ab, so daß dieser erste Katalanismus den Zugang zur Öffentlichkeit durch den Aufbau einer eigenen Infrastruktur wiederzuerlangen bestrebt war. Anfang der 60er Jahre gewann diese neue kulturelle Wiederbelebung an Boden: Eine Reihe neuer Verlage und Zeitschriften entstand, das Institut zur Förderung der katalanischen Kultur (das *Omnium cultural*) wurde 1961 gegründet, und die Publikation von Büchern in katalanischer Sprache stieg 1970 auf 700 Titel. Das Primat der Intellektuellen und Studenten und die Priorität kultureller Aspekte stand lange Zeit fest (vgl. Waldmann, 1984: 187-8). Teil dieser Bewegung der kulturellen Wiederbelebung war die *nova cançó*. Sie war musikalischer Ausdruck einer neuen Jugendkultur und thematisierte die Erfahrungen, die gesellschaftliche Kritik und kulturelle Identitätssuche einer Generation, die für die katalanische Nationalbewegung von großer Wichtigkeit war. Die nationale Frage wurde in den Texten ihrer Lieder thematisiert und einige Liedermacher wurden zu Wortführern und Leitbildern der nationalistischen Opposition.

Einige Liedermacher waren Teil einer katalanischen Bewegung, die sich dem "traditionellen" Nationalismus entgegenstellte. Diese neue Bewegung

übernahm Begriffe wie Sprache, Kultur, Nation und Selbstbestimmung, stellte sie aber in den gesellschaftlichen Kontext, nicht jenseits desselben. Dieses neue Interesse äußerte sich zugleich in einer neuen wissenschaftlichen Erforschung und einer politischen Mobilisierung. Einerseits haben intellektuelle und universitäre Kreise die kulturelle Wiederbelebung wissenschaftlich mitgetragen. Die Rückgewinnung der katalanischen Sprache und Geschichte als zentrale "Kampfplätze" der nationalen Emanzipation waren an die Durchsetzung neuer wissenschaftlicher Untersuchungsmethoden in der Linguistik und der modernen Geschichtsschreibung gekoppelt und verliehen dem Katalanismus ein hohes Prestige (vgl. Barceló, Riquer und Ucelay, 1982: 71-3; Vallverdú, 1982). Andererseits äußerte sich die neue katalanistische Bewegung in einer klassenkämpferisch orientierten Mobilisierung. Die Unruhen an den Universitäten, die Verschärfung der sozialen Ungleichheit und der Arbeitskonflikte aufgrund der forcierten neoliberalen Wirtschaftsumwandlung, die kulturelle Wiederbelebung, die Radikalisierung christlicher Kreise und der Einzug marxistischen Denkens bildeten den Rahmen für die Annäherungen der nationalistischen Studenten- und Intellektuellenkreise an die Arbeiterschaft, für die Verknüpfung des katalanischen Nationalismus und der Klassenkampfidée.

Der neue Katalanismus hatte mit seinem Vorgänger ein ähnliches Interesse an der eigenen Identität (Sprache und Geschichte) gemein. Nicht ohne Grund ist das Konzept der Països Catalans als linguistisch-kulturelle Einheit Kataloniens (der spanischen und französischen Teile), der Balearen und Valencias aus ihrer Mitte entstanden. Es sieht nicht zuletzt eine neue territoriale Aufteilung Spaniens und Europas aufgrund kultureller Klassifikationsschemata vor (vgl. Ribo, 1977: 133-8). Im Gegensatz zu ihren Vorgängern konzipierte dieser neue Katalanismus aber sein Projekt anders, da er die Nationwerdung Kataloniens an spezifische Emanzipationsbewegungen, soziale Auseinandersetzungen und an die Lösung sozialer, ökonomischer und kultureller, nicht bloß nationaler Mißstände knüpfte. In dieser Lesart war die sozialistische Konföderation der Països Catalans das erklärte Ziel. In der künstlerischen Arbeit der Liedermacher läßt sich diese neue katalanistische Orientierung ablesen: Zum einen die Hervorhebung von Sprache und Geschichte als zentrale Bestimmungsfaktoren der eigenen nationalen Gemeinschaft und zum anderen die Bestrebung, innerhalb der bestehenden Musikkultur eine neue Liedtradition zu erschaffen, die

in der Gesellschaft steht und zu konkreten Problemen Stellung bezieht. Besonders das an Antonio Gramsci orientierte sozialkritische Projekt des Liedermachers Raimon war in diesem Zusammenhang bedeutsam.

Mit Beginn der demokratischen Umgestaltung sollte sich die "traditionelle" und gemäßigte Fraktion des Katalanismus durchsetzen. Diese Entwicklung entsprach auch ganz dem Interesse des katalanischen Bürgertums, das ja keinen Grund erkennen konnte, mit der unter Franco begonnenen marktwirtschaftlichen Umorganisation und der Anbindung an den spanischen Markt zu brechen. Es sah in der Autonomie die geeignete Möglichkeit, die Anpassung der Verwaltung, der Stadt- und Territorialplanung an die gegebenen Erfordernisse voranzutreiben. In dieser Orientierung klingen die alten Forderungen und Ziele des historischen Katalanismus wieder auf, die mit Cambó und Prat de la Riba für die generalisierte Regionalisierung Spaniens und für die friedliche Durchdringung Spaniens durch Katalonien eintraten (vgl. Hernández und Mercadé, 1986: 129). Die katalanische Bevölkerung gab sich gemäß einer Umfrage von 1979 mehrheitlich mit limitierten Autonomierechten zufrieden (57%), wohingegen die Befürworter einer extensiveren Autonomie oder einer Unabhängigkeit (jeweils 11%) noch unter den 27% lagen, die eine Zentralisierung befürworteten (vgl. Gunther, Sani und Shabad, 1988: 247-9).

Diesem Bild entspricht die nach 1977 entstandene Parteienlandschaft. Stärkste Partei im katalanischen Parlament ist *Convergència i Unió*, eine nationalistische Partei mit klassenübergreifender Thematik, die ihre Sozial- und Wirtschaftspolitik an christdemokratische Richtlinien anlehnt. Diese Koalition erreichte 1984 in den Autonomiewahlen die relative Mehrheit (47%), die ihr auch 1988 nicht streitig gemacht wurde (46%). Die liberale, nationalistische *Esquerra Republicana de Catalunya* und die kommunistische *Partit Socialista Unificat de Catalunya* erreichten geringere Erfolge: ERC kam außer 1980 (9%) nie über 5%, während der PSUC nach 1980 (18%) starke Verluste hinnehmen mußte (8% 1988). Zudem blieben alle Erfolge der nationalistischen Parteien auf die Autonomiewahlen beschränkt (1984 51,2% zusammen), während in Kommunal- und spanischen Kongreßwahlen eher landesweite Parteien dominierten (vgl. Buse, 1985: 246-59; Gunther, Sani und Shabad, 1988: 376-81; Subirats und Valles, 1990).

Mit der Officialisierung der katalanischen Kultur und der Legalisierung der politischen Kräfte ist der Katalanismus als eigenständige außerparlamentarische Bewegung fast vollständig verschwunden. Außer der kleinen Gewaltorganisation Terra Lliure und der ihr nahestehenden radikal-nationalistischen Partei Moviment de la Defensa de la Terra befinden sich alle Kräfte innerhalb des Parlaments und/oder des politischen Systems. Die Mobilisierungsfähigkeit dieser außerparlamentarischen Bewegung ist dabei stetig gesunken, so daß sie in der letzten Diada Nacional de Catalunya (dem Nationalfeiertag am 11. September) kaum 5000 Personen versammeln konnte (vgl. Rodríguez, 1988).

Eine neue katalanistische Organisation entstand Anfang der 80er Jahre unter dem Namen "La Crida per la Solidaritat dels Pobles Oprimits" (Schrei der Solidarität mit den unterdrückten Völkern). Gegründet wurde sie zur Bekämpfung von Diskriminierung und Verfolgung katalanischer Sprache und Kultur, getragen wird sie von vielen katalanischen Intellektuellen und findet ein starkes Mobilisierungspotential bei Jugendlichen vor. Ihre Arbeit zeichnet sich durch symbolische und medienwirksame Aktionen aus, die sich Mitte der 80er Jahre häuften: das Übermalen kastilischer Straßen- und Hinweisschilder, der "Tren dels Països Catalans" (eine Protestfahrt nach Strasbourg, um die Officialisierung der katalanischen Sprache einzufordern) und die symbolische Rückgabe der spanischen Flagge an den König Juan Carlos bei einem offiziellen Besuch. Hauptsächlich arbeitet die Crida mit Rechtsanwälten zusammen, die Fälle von Diskriminierung strafrechtlich zu verfolgen suchen. Die politische Nähe zur regierenden CiU wird ihr oft unterstellt.

Auch wenn die Institutionalisierung des Katalanismus nicht das Ende nationalistischer Forderungen bedeutete (vgl. EL PAIS, 1989c), ist heute die parlamentarische Arbeit zentral. Die außerparlamentarische und anti-systemische Radikalisierung militanter Nationalisten ist nur einer relativ überschaubaren Gruppe zuzuschreiben. Somit brachte die Schaffung der katalanischen Autonomie einen Paradigmenwechsel. Einerseits hat sich die Depolitisierung der Staatsbürgerrolle durchgesetzt, die mit der Stärkung und Professionalisierung des parlamentarischen politischen Lebens einherging. Andererseits sind die Institutionen und Parteien der katalanischen Autonomie zum Bezugspunkt und/oder Protagonisten nationalistischer Mobilisierung geworden. Die Stellung der katalanischen Nationalbewegung hat sich hiermit deutlich verändert.

4.2. Das Baskenland

Die Repression und Verfolgung durch das Franco-Regime hat sich über dem Baskenland mit besonderer Vehemenz entladen (vgl. Waldmann, 1984: 190-1). Gefängnis, brutale Polizeieinsätze und Razzien waren Erfahrungen, die viele Basken persönlich betroffen haben. Mit der Verfolgung nationalistischer Opposition und dem Verlust an Öffentlichkeit verwies das Franco-Regime die baskische Kultur und Identität auf bestimmte Institutionen und Gruppierungen, die sich ihrer Übermittlung verschrieben. Für Alfonso Pérez-Agote, der zum Thema der Reproduktion des baskischen Nationalismus eine hervorragende Studie veröffentlicht hat, waren diese Institutionen der nationalistischen Sozialisation die Familie, die Kirche, die cuadrilla (der Freundeskreis) und das Vereinswesen in Stadtviertel und Dorf (vgl. Pérez-Agote, 1986: 85-109).

Die Übermittlung der baskischen Identität und des baskischen Nationalismus ist bis Ende der 50er Jahre hauptsächlich auf den privaten Bereich beschränkt geblieben. Die baskische Familie übernahm diese Sozialisationsaufgabe in einer Zeit also, in der die baskische Kultur in der Öffentlichkeit stark beschnitten wurde. Die Diskrepanz zwischen der Übermittlung baskischer Kultur und Identität innerhalb der Familie und die der spanischen Kultur außerhalb, sowie die wachsende Ambivalenz übertrug sich auch auf die Heranwachsenden. Nach eigenen Aussagen hat diese Situation die Radikalisierung politischer Einstellungen und Mittel sowie die Verstärkung nationalistischer Gefühle und Überzeugungen bewirkt (vgl. Pérez-Agote, 1986: 88-98). Neben der Familie hat die Kirche eine wichtige Rolle als "Transmissionsinstanz" gespielt. Zwei Bereiche kirchlicher Arbeit waren hierbei von besonderer Wichtigkeit. Zum einen waren die kirchlichen Erziehungseinrichtungen (insbesondere die Priesterseminare und das Noviziat verschiedenster Orden) wesentliche Bildungseinrichtungen, die gerade in den 50er und 60er Jahren ein wichtiger Zufluchtsort der baskischen Kultur und Sprache waren. Zum anderen war die Kirche für das baskische Vereinswesen wichtig. Die Kirche bot der Arbeiter- und der Nationalbewegung Hilfestellungen und leistete aufgrund der von ihr geleiteten Vereine einen wichtigen Beitrag zur Sozialisation der Jugend. Die ersten Schritte der Nationalbewegung (und hier auch der ETA) haben nicht umsonst starke

religiöse Einflüsse widergespiegelt (vgl. Pérez-Agote, 1986: 92-105; Waldmann, 1984: 186-9).

Kirche und kirchliche Vereine waren Teil eines breiteren Netz von Vereinen, das zum sozialen Leben in Stadtvierteln und Dörfern gehörte. Kulturelle und folkloristische Vereine, Wander- und Bergsteigergruppen, gastronomische Gesellschaften etc. bildeten für viele Jugendliche den Weg zum nationalistischen Engagement. Nicht die Universität, sondern das Stadtviertel und das Dorf mit seinem Vereinswesen waren im Baskenland Etappen nationalistischer Sozialisation, wie Pérez-Agote aus den Aussagen seiner Interviewpartner entnehmen konnte. Dabei ist die Sozialisation und Bewußtwerdung innerhalb vieler Vereine nicht als eine explizite nationalistische Identifizierung empfunden worden, sondern hat zunächst oft nur soziale und politische Interessen geweckt (vgl. Pérez-Agote, 1986: 105-7; Waldmann, 1984: 186).

Innerhalb des Stadtviertels und Dorfes kam noch eine Gruppierung hinzu, deren Wichtigkeit für die nationalistische Bewußtseinswerdung nicht unterschätzt werden darf, auch wenn sie rein informeller Natur war: die cuadrilla, die Jugendgruppe. In ihr spiegelte sich die soziale Zusammensetzung des Viertels oder Dorfes in seiner sozialen Heterogenität wider. Die Freizeitgestaltung gewann auch hier durch die Ausübung baskischer Spiele und Traditionen eine über die Unterhaltung hinausreichende "nationale" und politische Färbung, die sie an Gruppen und Organisationen anband, die diese Ziele verfolgten: Ende der 60er Jahre begannen viele cuadrillas, sich der Hilfe gefangener ETA-Mitglieder zu widmen (vgl. Pérez-Agote, 1986: 107-10).

Trage ich das Gesagte kurz zusammen, so fällt zunächst die stark gemeinschaftliche Organisation des sozialen Lebens auf. Die extensive Modernisierung hat die "Dichte" des sozialen Lebens deutlich erhöht, aber die gemeinschaftliche Organisationsform und die traditionellen Handlungsmuster als Rahmen erhalten (vgl. Rüschemeyer, 1979). Der Nationalismus blieb in diesem engen sozialen Netz verankert. Weiterhin hat die Kriminalisierung einer Gemeinschaft samt ihrer Identitätsmerkmale und Symbole zur Erfahrung eines kollektiven Untergrundes geführt. Da für die Nationalisten die baskische Identität im Widerspruch zur spanischen Identität stand, wurde die staatliche Repression als Besetzung durch eine fremde Macht verstanden. Die Illegalität wurde zu einer kollektiven Erfahrung und hat unter diesen Umständen zur Festigung

einer Mikrogemeinschaft geführt, die sich mit der Illegalität identifizierte und gegen den spanischen Staat im Namen der eigenen Unabhängigkeit kämpfte. Die militanten Aktionen der ETA und ihre zentrale Rolle innerhalb der Nationalbewegung unter Franco, die allgemeine Besorgnis um die inhaftierten Nationalisten, der Kampf gegen die parlamentarische Normalität seit 1979 sind Zeichen einer Bewegung, die im spanischen Kontext anomisch war und sein wollte.

Der Beginn erster nationalistischer Bewegungen ist jedoch nicht nur die Folge dieser externen (Repression) und internen (nationalistischen Sozialisation und Ideologie) Faktoren (vgl. Jáuregui, 1986: 587). Die in dieser Zeit ansetzende Modernisierung war eine Bedrohung der wirtschaftlichen Grundlage und des Habitus des Kleinbürgertums und bewirkte eine bewußte Anknüpfung an den historischen Nationalismus. In diesem Zusammenhang können die ersten Anzeichen nationalistischer Opposition als eine bloße Wiederholung der schon geschichtlichen Reaktion auf eine Modernisierung interpretiert werden, die von außen hereingetragen wurde und aufgrund der enormen Vernetzung und Abhängigkeit vom spanischen Markt und von der spanischen Gesellschaft kaum kontrollierbar erschien (vgl. Waldmann, 1989: 228-33; Porta und Mattina, 1986: 130-6).

1952 begann sich eine Gruppe junger Studenten der Universität Deusto zu treffen, um die Geschichte und Kultur des Baskenlandes zu erforschen. Ihre ideologischen Überzeugungen wichen nicht wesentlich von dem klassischen Nationalismus ab, was sie auch zunächst in die Nähe der Jugendorganisation der exilierten PNV (Partido Nacionalista Vasco) brachte. Nach dem Bruch mit dieser Partei sollte diese Gruppe von Studenten 1959 die ETA (Euskadi ta Askatasuna = Baskenland und Freiheit) als eine baskische Bewegung der nationalen Befreiung gründen. In diesen Jahren blieb die ETA den klassischen nationalistischen Ideologien verpflichtet, die ihr einen spirituellen Charakter mit vage humanistischem Gehalt verliehen. Kulturelle Themen hatten in dieser Zeit ein besonderes Gewicht (vgl. Garmendia, 1979: 52-3; Jáuregui, 1986: 591-3). Viele junge Nationalisten bemühten sich in dieser Zeit um den Erhalt baskischer Gebräuche und Folklore, waren in baskischen Tanzgruppen, Chören und Festen engagiert. Besonders die Bemühungen um die baskische Sprache nahmen damals in den Ikastolas deutliche Formen an. Die Ikastolas waren Schul-

initiativen, die für den Erhalt der baskischen Kultur und Sprache arbeiteten und sich durch die Heranziehung progressiver, moderner pädagogischer Methoden auch als alternative Erziehungseinrichtungen behaupteten. Lehrer, Eltern und Förderer schufen eine ansehnliche Bewegung, die zwischen 1960 und 1974 ungefähr 140 Schulen gründete und im Schnitt 25.000 Schüler unterrichtete (vgl. Berasain und Haramburu-Altuna, 1975). Teil dieser Bewegung der kulturellen Wiederbelebung waren auch die baskischen Liedermacher, wie ich an gegebener Stelle ausführte.

In den 60er Jahren sollte sich innerhalb dieses neu entstehenden linken Nationalismus eine deutliche Politisierung und Radikalisierung einstellen. Im wesentlichen ist diese Entwicklung auf zwei Einflüsse zurückzuführen. Einerseits hatten die zunehmenden Arbeitskonflikte und Streiks eine Annäherung der National- an die Arbeiterbewegungen verursacht. Die Koordinierung einiger gemeinsamer Aktionen mündete in die Formulierung eines Nationalismus der Arbeiter, einer Verbindung von Klassenkampf und nationaler Befreiung. Andererseits machten die nationalen Befreiungsbewegungen der Dritten Welt großen Eindruck auf die linken Nationalisten. Von nun an wurde das Baskenland als Kolonie Spaniens und Frankreichs verstanden, die Notwendigkeit der revolutionären Befreiung und die einer auserwählten Minderheit als Subjekt und Protagonist dieser Erhebung betont. Diese Entwicklung spiegelte sich im Werdegang der ETA wider, die sich als organisatorischer und ideologischer Mittelpunkt dieser Opposition zusehends etablierte.

Die Geschichte der ETA war von Auseinandersetzungen gezeichnet, die zu einigen Brüchen und Kursänderungen führten. Die ETA integrierte nämlich Vertreter eines dezidierten Nationalismus, die Anhänger eines nationalistischen Sozialismus und die Befürworter des bewaffneten Kampfes. Zentrale Konfliktpunkte waren die Fragen, ob der Sozialismus oder der Nationalismus (d.h. Klassenkampf vs. nationale Befreiung), die politischen oder die militärischen Aktionen absolute Priorität erhalten sollten. Bis zum Tode Francos sollten sich jeweils die Fraktionen letzterer Konzeptionen durchsetzen (vgl. Garmendia, 1979: 54-7; 1980; Jáuregui, 1986: 593-603). Der Entwicklung der ETA sind daher zwei Aspekte zu eigen, die den allgemeinen Tendenzen der baskischen und spanischen Gesellschaft entgegentzulaufen schienen. Erstens wurde in einer Zeit der zunehmenden Arbeitskonflikte, der Dominanz des Klassenkampfes gar, die

Priorität des Nationalismus als Richtlinie besiegelt. Dieser Umstand spiegelt den Versuch wider, die nationalistische Bewegung zum Mittel- und Angelpunkt der baskischen Opposition zu machen. Verständlich wird dieser Versuch vor dem Hintergrund der anhaltenden Modernisierung und der großen Abhängigkeit der baskischen von der spanischen Wirtschaft: Das baskische Kleinbürgertum, außerstande die Entwicklungen zu kontrollieren, versuchte die Hegemonie seines wirtschaftlichen und kulturellen Kapitals durch die geforderte eigene Nationalstaatlichkeit zu sichern. Zweitens wurde in den letzten Jahren des Franco-Regimes und der demokratischen Öffnung die militärische vor die politische Arbeit gestellt. Vor dem Hintergrund der bloßen Reformierung des Frankismus einerseits, der Ausschließlichkeit der Definition baskischer und spanischer Identitäten und der bejahenden Erfahrung kollektiver Illegalität andererseits ist diese "Schließung" verständlich. Da die Ausschließlichkeit der eigenen Identität gewahrt bleiben mußte, war die Bestätigung der Anomie gerade in einer Zeit der Legalisierungsmöglichkeit geboten.

Zwischen 1974 und 1976 setzte die Gründung politischer Parteien ein. Im nationalistischen Lager standen sich der traditionelle Nationalismus der PNV und eine Vielzahl von Parteien des linken Nationalismus (den Abertzales) entgegen. Letztere waren alle im Umkreis der ETA entstanden und verschmolzen 1975 zur Koordinadora Abertzale Sozialista (KAS). Generalamnestie, Selbstbestimmungsrecht, Rückzug der spanischen Sicherheitskräfte u.a.m. waren Forderungen ihres Koalitionsprogramms. Ihr Verhältnis zur demokratischen Umgestaltung, die ja explizit keinen Bruch vorsah, mußte distanziert sein. Wie die PNV, riefen diese Gruppierungen dann auch beim Verfassungsreferendum von 1978 zur Stimmenthaltung oder zur Ablehnung auf. Nur 31,2% aller Wahlberechtigten stimmten der spanischen Verfassung zu (59% im spanischen Durchschnitt), wobei sich allein 54,5% der Wahl enthielten. Diesem Stimmenergebnis stand aber ein positiveres Stimmenergebnis in bezug auf das Autonomiestatut gegenüber, das 1979 trotz der hohen Wahlenthaltungsrates (41%) mit 90% fast einmütig gewählt wurde (vgl. Corcuera, 1986: 143-51).

Innerhalb dieser engen Grenzen der Legitimität hat sich die Parteienlandschaft etabliert. Die Entwicklung des Parteiensystems und der Wahlergebnisse lassen sich dabei in zwei Etappen unterteilen. Die Zeit bis zu den Autonomiewahlen von 1984 war durch die stetigen Siege des traditionalistischen Nationa-

lismus der PNV (42% 1984), die Präsenz eines linken Nationalismus (Euskadi, ko Eskerra 8%) mit einer deutlichen "anti-systemischen" Orientierung (Herri Batasuna 15%), und einer mit 33% unvermindert hohen Stimmenthaltung charakterisiert (vgl. Corcuera, 1986: 151-8; Buse, 1985: 227-38; Rodríguez Cabello, 1988). Seit 1984 hat das baskische Parteiensystem einige entscheidende Wendungen genommen. Die Spaltung des traditionellen Nationalismus in PNV und Eusko Alkartasuna (EA) und die Wahlsiege des Abertzalelagers haben das interne Kräfteverhältnis deutlich verschoben. Im nationalistischen Lager haben wir die deutlichen Verluste des traditionellen Nationalismus der PNV (von 42% auf 24% 1986), die zugunsten der explizit "modernerer" Neuformulierung des Nationalismus von EA (16%) gehen, während beide Abertzale-Parteien (gerade im nördlichen Guipúzcoa) wachsen (EE 11% und HB 18%). Die Krise des traditionellen Nationalismus der PNV und ihre Versuche einer Neuformulierung, die Siege eines linken (EA) und eines anti-systemischen Nationalismus (HB) und der Aufstieg eines "modernen", gemäßigten Nationalismus der Mittelschichten sind Tendenzen, die Llera Ramo (1987) als die Diversifizierung und rationelle Gestaltung des politischen Lebens charakterisiert. Tatsächlich sind die Mäßigung der politischen Sprache von HB und die Verhandlungsangebote der ETA ein deutliches Zeichen für den Eintritt in politische Wege der Problembewältigung (vgl. Ruiz de Azua, 1989).

Die Etablierung baskischer Kultur und die Legalisierung der nationalistischen Opposition haben im Baskenland nicht die Neutralisierung der außerparlamentarischen Nationalbewegung bewirkt können. Obwohl die Distanz zwischen der baskischen Bevölkerung und der ETA seit 1980 zugenommen hat, stehen Umfragen zufolge immer noch 16% positiv zur ETA. Diese Unterstützung muß über diese Prozentzahlen hinaus aus zweierlei Gründen höher bewertet werden. Erstens kann die Ablehnung der Methode des bewaffneten Kampfes nicht mit der emotionalen Abkehr von der Organisationen und der Ablehnung ihrer Ziele verwechselt werden. Zweitens steht die ETA nicht abseits von einem gesellschaftlichen und politischen Netzwerk. Die ETA war stets Teil einer größeren Bewegung, die sie stets zu integrieren suchte. Als eine der wichtigsten Gruppierungen ist das Wahlbündnis Herri Batasuna (HB) anzusehen. Aufgrund seiner Orientierung an der Parteibasis und der wichtigen gestaltenden Rolle der Mitglieder samt der einzelnen Komitees, Gruppierungen

etc., ist ihm der Charakter einer Bewegung zu eigen, wie Waldmann schreibt (1988). Diese Partei trachtet danach, die Normalisierung der politischen Situation im Baskenland zu verhindern, ist also eine "anti-system"-Partei. Der Boykott der parlamentarischen Vertretungsorgane (HB entsendet die gewählten Kandidaten nur ins Kommunalparlament) und allerlei andere symbolische Handlungen (spanische Fahnen verbrennen, etc.) sollen das im Auge halten. Neben HB gehören noch viele anderen Gruppierungen in dieses politische Lager der Abertzales. Die Jugendorganisation von HB (Jarrai), die nationalistische Gewerkschaft (LAB), die Sprach- und Kulturorganisation AEK, Zeitungen (wie EGIN), Unterstützungsgruppen für flüchtige ETA-Mitglieder, Amnestiegruppen, die sich um die wirtschaftliche, rechtliche und emotionale Betreuung inhaftierter ETA-Mitglieder u.ä.m. (vgl. Waldmann, 1988). Selbst eine Anzahl von Punkgruppen kann diesem nationalistischen Lager zugerechnet werden. Der radikale baskische Rock, wie er damals hieß, war in den Kneipen von HB zu hören, spielte auf Veranstaltungen und Konzerten, die von den Abertzales unterstützt oder organisiert wurden. Ihre Musik prangerte die Repression und reaktionäre Politik an, war in ihrer Kritik und Ablehnung gesellschaftlicher Ordnung und Staatlichkeit radikal. Der Punk stimmte mit dem nationalistischen Lager in seiner Ablehnung der spanischen Staatlichkeit und der aktuellen gesellschaftlichen Ordnung überein, auch wenn er aufgrund seiner anarchistischen Ausrichtung und seiner radikalen Rockmusik auch in Konfrontation zu den Abertzales stand.

Die Polarisierung des nationalistischen Lagers und die Präsenz einer außerparlamentarischen und anti-system Bewegung unterstreicht die Unterschiede zu Katalonien. Die Institutionalisierung wichtiger nationalistischer Forderungen hat im Baskenland gezeigt, daß weitreichendere Forderungen eine viel höhere Mobilisierungskraft besitzen, als dies in Katalonien der Fall ist. Gründe hierfür sind nicht nur die lange Geschichte der Repression und Unterdrückung oder die dezidiert nationalistische Ideologie und betont differente Identität, sondern auch die strukturellen Bedingungen der wirtschaftlichen Krise, der größeren sozialen Ungleichheit und die Politik der Madrider Regierung, die noch allzu mißtrauisch auf Konfrontation setzt: Die polizeiliche Bekämpfung der ETA, die Errichtung eines Sondergerichts und die Gefängnisaufenthalte außerhalb des Baskenlandes und der Einsatz der schon unter Franco gefürchteten Guardia

Civil belegen diese Behandlung (vgl. EL PAIS, 1989a). Erst in jüngster Zeit versucht die Madrider Regierung den Konflikt in die baskische Gesellschaft selbst zu verlegen. Eine eigene baskische Polizei einerseits, ein baskischer parteiübergreifender Pakt gegen ETA sowie politische Gespräche mit ihr sollen der Gewaltorganisation ein Ende setzen (vgl. Waldmann, 1988: 16-9; García und Barberia, 1989). Dennoch hieße das Ende von ETA nicht das Ende der Abertzalebewegung. Zuletzt darf nicht vergessen werden, daß um die PNV eine eigene Mikrogemeinschaft existiert, die dieser Partei eine weit über die Parteimitgliedschaft gehende Verankerung in der Gesellschaft verschafft (vgl. Darré, 1990: 260-6). Das breite Netzwerk nationalistischer Gruppen und Vereine und die Wahlerfolge der nationalistischen Parteien dokumentieren, daß der baskische Nationalismus seinen Platz in der baskischen Gesellschaft gesichert hat.

4.3. Galizien

Der Sieg des Franco-Regimes über die republikanischen Kräfte brachte in Galizien das jähe Ende der Konsolidierung einer nationalistischen Bewegung und der Errichtung eines Nationalbewußtseins, wie Ramón Máiz schreibt (1986: 227). Während die letzten Gruppierungen der nationalistischen Opposition (unter ihnen auch noch die alte PG) bis 1950 allmählich zerrannen, blieb die Übermittlung der galizischen Kultur und Sprache in den ersten 20 Jahren des Franco-Regimes an den privaten Raum der Familie gebunden. Erst ab Ende der 50er Jahre sollte dann die legale und illegale Organisation unter kulturellen und /oder politischen Vorzeichen beginnen. Im Grunde war in Galizien die nationalistische Politisierung einer heranwachsenden Generation zu beobachten, die der des Baskenlandes und Kataloniens glich. Genauere Angaben kann man jedoch nicht machen, da die Literatur zum Thema der nationalistischen Sozialisation und Reproduktion durch Abwesenheit glänzt. Dennoch sollte klar sein, daß die werdende und heranwachsende Nationalbewegung stets minderheitlich blieb.

Bei all den Schäden, die das Franco-Regime im Baskenland und in Katalonien angerichtet hat, ist das Ziel einer Vernichtung des Nationalismus nicht erreicht worden. Ganz im Gegenteil: Es half eine Bewegung mit einer breiten

Unterstützungsbasis und zum Teil radikalen Tendenzen zu schaffen. Für den galizischen Nationalismus waren diese externen Bedingungen ebenso gegeben. Dennoch stellte sich die Verbreiterung der Bewegung nicht ein. Schließt man andere externe Bedingungen aus, d.h. eine Andersbehandlung Galiziens durch das Franco-Regime (sei es in einer radikaleren Verfolgung oder in der Vermeidung einer Kriminalisierung), so muß die Antwort in den internen Bedingungen der galizischen Nationalbewegung und Gesellschaft selbst gesucht werden.

Nach Pérez-Vilariño und Sequeiros führt die Erniedrigung der eigenen Gruppe und das Fehlen gangbarer Lösungswege oft zu einem Bewußtsein der Selbstgeringschätzung und Gefühlen der eigenen Minderwertigkeit. Im Kern entspringt dieses Argument dem psychologischen Konzept der Identifikation mit dem Aggressor, das Freud für die ödipale Phase entwickelte. Erst wenn die Gruppe sich dieser Diskriminierung bewußt wird, kann der Wille zur Macht und zur Emanzipation entstehen (vgl. Pérez-Vilariño und Sequeiros, 1986: 254). Diese Erklärung setzt meiner Meinung nach falsch an. Die Kriminalisierung des Habitus einer bestimmten Personengruppe führt entweder zu deren Opposition gegenüber dem Aggressor und für den Erhalt ihres Habitus, oder zur Identifikation mit diesem und zur Aufgabe des besagten Habitus. In Galizien ist aber weder die Oppositionshaltung noch die Aufgabe des Habitus eingetreten, sondern ganz im Gegenteil die "oppositionslose Erhaltung". Dieser erstaunliche Widerspruch läßt sich durch den genannten Erklärungsversuch nicht lösen, da er ein Gruppengefühl und eine kollektive Identität schon voraussetzt. Ich würde vielmehr behaupten, daß der Verlust an Öffentlichkeit nicht zur nationalistischen Politisierung geführt hat, weil dieser Verlust in der breiten Bevölkerung nicht als solcher empfunden wurde. Hier waren, so will ich behaupten, die galizischen Identitätsmerkmale noch sehr an den privaten Raum der Familie gebunden.

Diese Interpretation deckt sich mit sozialstrukturellen Gegebenheiten der galizischen Gesellschaft, die ich schon angesprochen hatte. Pérez-Vilariño und Sequeiros beschreiben die sozio-ökonomische Struktur Galiziens als agrarisch, monadisch und "wirbellos", da sie aus familiären Zellen bestehe, die in hohem Maß autonom zu leben scheinen. Wegen der mangelnden sozio-ökonomischen Vernetzung bleibt die agrarische Welt von gesamtgesellschaftlichen Entwick-

lungen relativ unberührt. Den winzigen Landbesitztümern und der hohen Selbstgenügsamkeit entspricht die extensive räumliche Verteilung der Bevölkerung. Dieser sozialen Organisationsform zufolge bilden die Familie und die Pfarrgemeinde als einzige gemeinschaftliche und institutionelle Bindeglieder einen fast "selbstgenügsamen menschlichen Mikrokosmos", dem auch somit eine eigene Sicht des Staates zu eigen ist. Der Staat ist eine als fremd empfundene und vom eigenen Lebensbereich losgelöst entstandene Größe. Der beschränkte Kontakt mit ihm in Form der Staatsgewalt hat zudem den Rückzug in das private Leben bewirkt und diesen Mikrokosmos in seiner weltanschaulichen und institutionellen Eigenheit bestätigt. Die Distanz zum Staat ist auch sozialisiertes Gemeingut der Jugend, was sich in einigen Umfragen herauskristallisierte. Sie findet ihren Niederschlag nicht zuletzt in der hohen Stimmenthaltungsrates und den Migrationsbewegungen, die unsere beiden Autoren als Ausdruck der mangelnden Einbindung und Identifikation mit der Gestaltung und den Geschicken Galiziens bewerten (vgl. Pérez-Vilariño und Sequeiros, 1986: 249-52), und die Hirschman (1972) als das Problem des Exitings definieren würde.

In diesem sozialen Kontext war der Übermittlung der galizischen Sprache Kultur eine eigentümliche Paralyse zu eigen. Zum einen stellte der familiäre und pfarrgemeindliche Kontext den besten Schutz vor den Versuchen des Franco-Regimes dar, Identitätsmerkmale zu verwischen bzw. durch eine spanische Identität zu ersetzen. Die Distanz zum Staat, die Selbstgenügsamkeit und -bezogenheit dieser Zellen stellte einen Schutzwall dar. Augenscheinlichster Beleg für diesen Tatbestand ist die sehr verbreitete Benutzung der Regionalsprache im häuslichen Bereich, obschon diese im öffentlichen Raum (Schule, Verwaltung etc.) stark diskriminiert wurde: einer Befragung von 1981 zufolge sprachen nur 16% aller Befragten ausschließlich Kastilisch zuhause, während 56% Galizisch und 28% beide Sprachen gebrauchten (vgl. Pérez-Vilariño und Sequeiros, 1986: 256-8). Zum anderen war die monadische soziale Organisationsform ein großes Hemmnis für den qualitativen Sprung in der Definition der Regionalsprache und -kultur als nationalistische Symbole. Dieser qualitative Sprung hätte nämlich den Bezugspunkt von den einzelnen familiären und pfarrgemeindlichen Monaden auf die galizische Gesellschaft verlagert und hiermit erst die Bedingungen für die Vereinheitlichung und Normativierung

der galizischen Sprache, für die Mobilisierung einer kollektiven Identität und deren Institutionalisierung geschaffen. Die Folkmusik hat, wie wir schon sahen, der galizischen Volkskultur diese nationale und /oder nationalistische Perspektive zu verleihen versucht. Einerseits war sie eine Musik der Vermittlung zwischen ländlicher Lebenswelt und städtischem Milieu. Andererseits hat sie durch die Betonung der keltischen Wurzeln galizischer Volkskultur eine distinktive Eigentypisierung entworfen, die Basis für die nationale Identifikation und Mobilisierung war.

Erste Anzeichen einer nationalistischen Opposition findet man in den 50er Jahren. Sie konzentrierte sich zu dieser Zeit noch hauptsächlich auf kulturelle Arbeit und begann, den Aufbau einer eigenen Infrastruktur voranzutreiben. Die Gründung des Verlages Galaxia in Vigo und zweier Zeitschriften 1958 und 1963 hat die Wiederbelebung der galizischen Kultur und die Beschäftigung mit allerlei Themen der Region ermutigt sowie einer neuen Generation von Intellektuellen und universitären Kreisen Heimat gegeben. Anfang der 60er Jahre konzentrierten sich die ersten nationalistischen Organisationsversuche auf kulturelle Vereinigungen: Neben dem Erlernen alter Traditionen und Instrumente (wie dem Dudelsack) wurde vielerorts auch über verschiedene Formen des galizischen Nationalismus diskutiert. Hartmut Heine sieht in diesen Gruppierungen und Vereinen die Keime, aus denen später die nationalistischen politischen Gruppierungen entstanden (vgl. 1977: 29-30). Dieser kulturellen Wiederbelebung fehlte damals eine eindeutige politische Perspektive. Lokalismus, Regionalismus, Nationalismus, traditionalistische und progressive Orientierungen fanden Eingang in diese heterogene Strömung.

1964 ereignete sich mit dem Consello da Mocidade der erste Versuch einer parteipolitischen Gründung. Aus ihm sollte eine erste galizische Partei entstehen, die sich als marxistisch-leninistische Interessengruppe und nationalistische Kraft gegen die kulturalistische Renaissance abhob: die Union do Pobo Galego (UPG). Die kleine, sehr aktive und disziplinierte Mitgliederschaft (ca. 60 Personen) bestand aus Intellektuellen und Studenten, sowie aus den in Madrid lebenden Galiziern, die dem Seminar galizischer Kultur der Freunde der UNESCO angehörten. Die UPG war von der kubanischen, algerischen und vietnamesischen Revolution beeinflusst sowie von den Gedanken Mao Tse-tungs, die auf die Situation Galiziens übertragen wurden und zur anti-kolonial-

listischen Überzeugung dieser Partei beitragen. Daneben haben die katholischen Marxisten und die Landarbeiterproteste der 60er und die Arbeiterstreiks der 70er Jahre die Partei und die nationalistische Bewegung insgesamt stark geprägt. Für eine kurze Zeit hat die UPG mit ihren "Tercios de Asalto" Sabotage- und Boykottaktionen durchgeführt, von denen sie aber später Abstand nahm (vgl. Heine, 1977: 30-2; Máiz, 1986: 228-9).

1965 entstand die Partei "Partido Socialista Galego" (PSG), die sich in der nationalen Frage durch eine ähnliche Radikalität auswies. Sie blieb stets in der ideologischen Nähe der UPG, mit der sie auch einige Pakte schloß. Neben der PSG und der UPG wurde dann noch 1965 die Partei "Partido Comunista de Galicia" (PCG) gegründet, die aber von der UPG wegen ihrer ambivalenten Stellung zur nationalen Frage angefeindet wurde. Die bis 1975 mit 2500 Mitgliedern und Anhängern kleine Partei stellte sich auf politischer Ebene positiv zur Selbstbestimmung Galiziens, obschon sie zum Wohle der Arbeiter und ihrer Interessen gegen den Separatismus auftrat. Der Streitpunkt war auch hier wieder die Frage nach der Priorität von Klassenkampf vs. nationaler Befreiung (vgl. Heine, 1977: 33-5; Máiz, 1986: 229-30). Der linke Nationalismus, der sich um die UPG gruppierte, hat sich auch in Galizien für die Priorität letzterer entschieden. Neben diesen parteipolitischen Gründungen entstanden aus der Bewegung der kulturellen Wiederbelebungen musikalische Strömungen, die ich an gegebener Stelle untersucht habe: die Liedermacher und die Folkmusik. Die Bestätigung der differenten nationalen Identität (insbesondere durch die Betonung der keltischen Wurzeln galizischer Musik) und die nationalistische Mobilisierung waren Ziele und Effekte dieser Musikströmungen.

In den 70er Jahren haben die Studentenstreiks, die steigenden Arbeitskonflikte in der Stadt und auf dem Land (hier wegen der Veränderung der Steuerungs-, Benutzungs- und Besitzverhältnisse von Fischerei- und Länderechten) den politischen Kräfte die Chance zur organisatorischen Verbreiterung und Agitation gegeben. Die Landarbeitergewerkschaft Comisiones Labregas, die Studentenorganisation ERGA, die kulturelle Vereinigung Frente Cultural Galego von 1974, die Versuche der Organisation der streikenden Arbeiter, die erneuten und vereinzelt gewaltsamen Aktionen etc. dokumentieren den Versuch der Nationalisten, sich als Mittelpunkt einer breiteren Bewegung zu etablieren, d.h. den Nationalismus zum Angelpunkt einer Vielzahl von Bestrebun-

gen zu etablieren. Stets war das Primat des galizischen Nationalismus die parteipolitische Konsolidierung und Verbreiterung, so daß sich die Bemühungen gegen Ende des Franco-Regimes auf die Gründung von Koalitionen galizischer Parteien erstreckte, die der Nationalbewegung den institutionellen Durchbruch verschaffen sollten (vgl. Heine, 1977: 35-49).

Am Anfang der demokratischen Umgestaltung entstand dann eine Parteienlandschaft, in der sich ein linker, aber kein traditioneller Nationalismus formierte. Dieser interessante Zug läßt die besondere Stellung eines heterogenen, nicht-nationalistischen Bürgertums zutage treten, das stets durch die Abhängigkeit und Vernetzung mit Madrid charakterisiert war. Zudem ist dieser Umstand Ausdruck einer mehrheitlich konservativen Gesellschaft, die gemäßigte oder konservative Parteien bevorzugt. Weitere Züge des politischen Systems sind die hohen Stimmhaltungsraten, die konservative Ausrichtung der Wählerschaft und die Bevorzugung landesweiter Parteien sowie die Diskontinuität und Aufsplitterung des minderheitlichen nationalistischen Blocks. Die steigenden Wahlerfolge all dieser Parteien zusammengenommen (1981 13% und 1985 23%) gehen dabei hauptsächlich auf die gemäßigte Option der Coalición Galega zurück (13% davon), einer Partei, die das politische Feld gerade nationalistischer Prägung maßgeblich veränderte. Demgegenüber sieht die Partei "Bloque Nacionalista Galego" (BNPG) ihre Stärke schwinden. Sie ist Nachfolgerin der UPG und steht als "Anti-System"-Partei gegen die Verfassung, die Autonomie und gegen das herrschende politische System. Trotz mangelnder Wahlerfolge hat sie ihre Stellung durch eine aktive und militante Mitgliedschaft halten können. Die Koalition von PSG und Esquerda Galicia schließlich läßt die Option eines linken Nationalismus erkennen, der innerhalb konstitutioneller Grenzen zu agieren sucht (vgl. Máiz, 1986: 230-43; Buse, 1985: 266-71; Gunther, Sani und Shabad, 1988: 349-51, 367-81).

Der Sieg der Acción Popular (AP, heute Partido Popular) als landesweite und konservative Partei bedeutete nicht das Ende der nationalistischen Überzeugungen und Forderungen. Denn erstens haben die konservativen Parteien einen eigenen gemäßigten und integrativen regionalistischen Diskurs entwickelt, so daß die Offizialisierung der galizischen Kultur und die Institutionalisierung der galizischen Autonomie gerade unter diesem Vorzeichen geschah. Zweitens bleibt ein linker Nationalismus mit seiner radikalen Fraktion weiter

existent (vgl. Máiz, 1986: 242-3). Zu den Gruppierungen dieses Flügels gehört auch eine Gewaltorganisation: Der "Exercito Guerrilleiro do Pobo Galego" (EGPGC) ist Ende der 80er Jahre wieder stärker in Erscheinung getreten, so 1987 durch einen Anschlag auf das Haus von Fraga Iribarne (Präsident von AP) und 1988 durch ein Attentat auf die Guardia Civil (vgl. Pereiro, 1989). Diese Gruppierung greift die Idee des keltischen Ursprungs des galizischen Volkes auf, dazu das Konzept des bewaffneten Guerrillakampfes anti-kolonialistischer Zielsetzung. Trotz des minderheitlichen Charakters solcher Kreise untermauert diese Tendenz die Auffassung, daß mit der Institutionalisierung eines gemäßigten nationalistischen Programms, der Etablierung der galizischen Kultur und der nationalistischen Symbole die linke Nationalbewegung in Galizien zwar an Kraft verloren, aber nicht ihr Ende gefunden hat.

4.4. Andalusien

Im Vergleich zu den bisher behandelten Nationalismen war die andalusische Bewegung eine späte Erscheinung, die eigentlich erst innerhalb der demokratischen Umwandlung deutliche Konturen annahm. Die Frage nach der Übermittlung der kollektiven kulturellen Identität und nach der nationalistischen Sozialisation ist aufgrund der fehlenden Fachliteratur kaum zu beantworten. Die Zeit des Franco-Regimes soll demnach nur kurz im Hinblick auf die Bedingungen und Formen erster nationalistischer Opposition untersucht werden.

Im Gegensatz zu den anderen Regionen hat das Franco-Regime in Andalusien die nationalistische Mobilisierung nicht potenziert. Verschiedene Gründe erklären diese Tatsache. Erstens richtete sich die Repression und Verfolgung durch das Franco-Regime nicht gegen nationalistische Überzeugungen, sondern vornehmlich gegen die politische und gewerkschaftliche Opposition. Zweitens wurde die andalusische Regionalkultur nicht kriminalisiert und verlor auch nicht an Öffentlichkeit. Anders als in den anderen Nationalitäten zeichnete sich die andalusische Kultur nicht durch exklusive kulturelle Merkmale aus und stand daher nicht in Konfrontation mit der spanischen Kultur, sondern wurde ganz im Gegenteil durch die öffentliche Kulturpolitik zum Stereotyp spani-

scher Kultur definiert (vgl. Bernal, 1978: 140). Drittens war Andalusien eine vorwiegend agrarische Gesellschaft, der die relative Distanz zum Staat anzuhängen schien. Zumindest scheinen das die hohen Stimmhaltungsraten und die stark lokale Identifikation anzudeuten.

Bis in die 70er Jahre stellten die Nationalisten innerhalb der andalusischen Opposition eine Minderheit. Nach Geiselhardt wurde der historische Andalusismo erst 1974 von einem Kreis ehemaliger Studenten wiederentdeckt und aus der Vergessenheit hervorgebracht (vgl. Geiselhardt, 1985: 249-55). Auch wenn diese Einschätzung für die Anknüpfung an die historische Nationalbewegung Andalusiens und ihre Hauptdenker richtig ist, so ging dieser politisierten Beschäftigung jedoch eine andere Phase voraus. In ihr stand die Wiederentdeckung der andalusischen Kultur und Geschichte ganz allgemein im Mittelpunkt. Diese Beschäftigung und Identifikation mit der andalusischen Regionalkultur war im Gegensatz zu den anderen Regionen keine oppositionelle Handlung, da die Kultur und die Beschäftigung mit derselben nicht kriminalisiert wurden. Nicht die Herrschaft einer fremden über die eigene Kultur war gegeben; ganz im Gegenteil hatte sich jene auf diese berufen und von ihr profitiert. In Andalusien wurde die oppositionelle Haltung daher erst in einem bestimmten Verständnis, einer anderen Deutung kultureller Inhalte sichtbar. Zum einen zeigte sie sich durch eine Interpretation, die die andalusische Kultur systematisch auf das andalusische Volk bezog. Zum anderen offenbarte sie sich an einer Kritik, die sich gegen die kulturelle Stereotypisierung, Ausnutzung und Ausbeutung richtete, unter der Andalusien litt (so Santos López, 1984).

Diese kulturelle Bewegung war an Intellektuelle und universitäre Kreise der andalusischen Städte (Sevilla und Granada) geknüpft. Die erste universitäre Woche des Flamencogesangs, der entfachte Streit um den Flamenco, die Liedermacher und die ersten historischen Entdeckungsreisen dokumentierten den Beginn einer kulturellen und historischen Wiederentdeckung in den 60er und 70er Jahren, die parallel zur Formierung der kommunistischen und gewerkschaftlichen Oppositionsbewegung verlief (vgl. Bernal, 1978: 140). Sie mündete in der politisierten Beschäftigung mit sozio-ökonomischen Problemen Andalusiens und in der Wiederbelebung des historischen Andalusismo. Ging die kulturelle "Wiederentdeckung" Andalusiens vom Konzept eines ausgebeuteten, abhängigen Andalusiens aus, so entsprach diese Interpretation der Sicht-

weise des Andalucismo insgesamt. Die Überzeugung, Andalusien sei eine unterentwickelte und ausgebeutete, weil abhängige Region, entsprach der geschichtlichen "Tradition" dieser Bewegung. Selbst in gemäßigt-bürgerlichen Strömungen inner- und außerhalb der andalusischen Nationalbewegung führte diese Sichtweise zur Übernahme linker, dependenz-theoretischer Argumente (so bei Clavero Arévalo, 1980: 172-3; vgl. Geiselhardt, 1985: 65-94).

In den 70er Jahren gewannen nationalistische Forderungen nach regionaler Autonomie mehr und mehr an Boden (vgl. TEAG, 1983). Schon 1976 gehörten sie zum Konsens aller Parteien, Gewerkschaften und regionalen Organisationen und eroberten bis 1979 die andalusische Bevölkerung. Wie war dieser schnelle Siegeszug möglich? Einerseits hatte die politische Opposition die Dezentralisierung des spanischen Staates als eine zentrale Forderung übernommen. Die Bewegungen Kataloniens und des Baskenlandes hatten zudem die spanische Öffentlichkeit für das nationale Problem sensibilisiert. Die andalusische Opposition besaß somit eine gewisse Affinität für nationalistische Grundüberzeugungen. Andererseits hat sich der Andalucismo stets durch ein Selbstverständnis ausgewiesen, das sich in der Nähe der kommunistischen, gewerkschaftlichen und sozialdemokratischen Opposition bewegte. Als regionalistische (bis 1976) und nationalistische (ab 1976) Bewegung wollte er nie nationalistisch im üblichen Sinne sein und suchte nach neuen Wegen der Konzeptionalisierung. Im Streit zwischen Sozialismus vs. Nationalismus, zwischen Klassenkampf vs. nationaler Befreiung vermieden die Nationalisten die Priorität letzterer Konzepte. Nationale Forderungen wurden nicht um ihrer selbst willen verfolgt, sondern nur, weil sie das beste Mittel zur Lösung sozialer Probleme seien. Die Autonomie wurde von ihnen erstrebt, weil sie als notwendig angesehen wurde, um Andalusien von der Abhängigkeit und Ausbeutung zu befreien. Durch diese Ausrichtung bewegte sich diese Bewegung stets in der Nähe anderer oppositioneller Kreise und nie in offener Konfrontation mit ihnen.

Zwei Projekte lassen sich innerhalb der andalusischen Nationalbewegung grob voneinander unterscheiden: der "proletarische Nationalismus" (vgl. Liebert, 1986) und der "korporatistische Nationalismus" (vgl. Rodríguez del Barrio und Sevilla Guzmán, 1983). Während ersterer den Nationalismus als Klassenkampf und die Autonomie als Emanzipation eines ausgebeuteten Volkes verstand, sah letzterer den Nationalismus als klassenübergreifende Bewegung (als

pressure group), die durch die Autonomie ein Vertretungsorgan regionaler Interessen in den Entscheidungszentren etablieren wollte.

Die frühesten organisatorischen Formierungen des Andalucismo wurden von intellektuellen und studentischen Kreisen Sevillas getragen. Die 1970 gegründete "Cp-sociedad anónima" widmete sich dem Studium regionaler Probleme, war aber zudem eine legale Fassade für oppositionelle Arbeit. Die Wiederentdeckung und -belebung des historischen Andalucismo führte zur Umwandlung von Cp in Alianza Socialista de Andalucía (ASA). Sie war eine politische Organisation, in der eine erste regionalistische Konzeptionalisierung vollzogen wurde. Die allmähliche Entfaltung der ASA ging mit dem Versuch einher, gemeinsame Pakte mit der andalusischen Opposition (die sogenannten Juntas Democráticas) zu schließen und gemeinsame Kampagnen durchzuführen. Stets wurde aber der Klassenkampf vor den Regionalismus gestellt. Geiselhardt charakterisiert diese erste Phase daher als "regionalistischen Sozialismus" (vgl. 1985: 249-55).

1976 verwandelte sich die ASA in die Partei "Partido Socialista Andaluz" (PSA). Sie trat für einen Sozialismus der Selbstverwaltung ein, d.h. für die regionale Autonomie als die "Selbstbestimmung der in verschiedenen Produktionseinheiten und Einheiten sozialer Organisation zusammengeschlossenen Produzenten" (in Geiselhardt, 1985: 256). Da für die PSA der Kapitalismus in Andalusien für Unterentwicklung und Klassenkampf verantwortlich war und zudem zum Verlust der Identität des Volkes führte, war der Kampf gegen Unterentwicklung, für die Wiedergewinnung der andalusischen Identität und für die Errichtung einer sozialistischen Gesellschaft ein und dasselbe. Das andalusische Volk wurde als soziale Klasse definiert, wodurch die nationale Identität mit dem Klassenbewußtsein zusammenfiel, die nationale mit der sozialen Emanzipation.

Bis 1979 hat sich das regionalistische Profil der Partei verstärkt und auf dem 2. Parteitag zur "Wiedererlangung des nationalistischen Bewußtseins" geführt. Hiernach war Andalusien aufgrund von Geographie, Geschichte, sozio-ökonomischen Strukturen, Kultur, Tradition und Persönlichkeit eine eigene Nation. Nach Geiselhardt entspricht diese nationalistische Wende sowohl der Profilierung gegenüber der stets mächtigeren sozialdemokratischen PSOE, der angestrebten Verbreiterung der Wählerschaft und der in der Verfassung veran-

kerten Unterscheidung zwischen Nationalitäten und Regionen, der zwei Zugänge zur Autonomie zugeordnet waren. Der erstrebte Autonomiezugang über den Paragraphen 151 der spanischen Verfassung mußte eine nationalistische Begründung hervorrufen (vgl. Geiselhardt, 1985: 255-8).

Links von der PSA blieb die andalusische Partei "Partido del Trabajo en España" (später PTA) bei der Verknüpfung zwischen antikapitalistischem Kampf und regionaler Emanzipation. 1980 entstanden aus ihr zwei authentisch regionalistische Parteien, zu einem Zeitpunkt also, in dem die nationalistische Wende in der PSA abgeschlossen war. Die Liberación Andaluza knüpfte an Rudolf Bahros Argumentation an, wonach die Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft nicht mehr nur im wirtschaftlichen Bereich lägen, sondern in einer allgemeinen zivilisatorischen Krise, die verschiedenste emanzipatorische Bewegungen hervorriefe. Für die Einbindung dieser Bewegungen sah die LA den regionalen und nationalen Rahmen als das geeignete Kollektiv. Dem widersprach die Partei "Partido Andaluz Unido-PTA", die für einen wirklichen Nationalismus der Klasse eintrat. Sie forderte eine sozialistische und föderative Republik, die durch die regionale Selbständigkeit die Probleme und Widersprüche der Unterentwicklung und Dependenz überwinden sollte (vgl. Geiselhardt, 1985: 270-5).

Neben diesem Nationalismus, der sich mit unterschiedlicher Ausprägung am Klassenkampf orientierte, bestand in Andalusien nur ein schwaches gemäßigt-bürgerliches Projekt, das sich an korporatistischen Leitbildern orientierte. Um die Person Manuel Clavero Arévalo (dem ehemaligen Rektor der Universität Sevilla) und aus dem von ihm gegründeten Institut für regionale Entwicklung entstand 1976 die Partei "Partido Social-Liberal Andaluz". Er versuchte, das andalusische Bürgertum durch ein sozial-liberales Programm und einen klassenübergreifenden Nationalismus zu mobilisieren. Die Anklage von Unterentwicklung und Abhängigkeit Andalusiens war auch hier an die Sorge um den Verlust der Identität, Kultur und Werte der Region gekoppelt. Der zweite Versuch einer parteipolitischen Gründung (1981 die Unidad Andaluza) sollte dann an Finanzierungsproblemen scheitern: Ihr Protagonist Clavero Arévalo wies daraufhin treffend auf der fehlende Einsatz des andalusischen Bürgertums für die Autonomie und den Andalucismo hin (vgl. Geiselhardt, 1985: 275-81).

Neben dieser parteipolitischen Organisierung sollte sich bis 1978 eine eigene autonomistische Bewegung herauschälen. 1978 wurde die PSA mit 5% zur fünfstärkste Partei und im Dezember 1977 gingen in mehreren Städten Andalusiens mehr als eine Million Menschen für die Autonomie und gegen die Arbeitslosigkeit auf die Straßen. Die zunehmende Breitenwirkung autonomischer Forderungen spiegelte sich auch in Umfragen wider. Während sich Anfang des Jahres 1977 noch 55% für den Zentralismus aussprachen, erlebte diese Zahl bis 1979 einen drastischen Fall auf 30% (vgl. Geiselhardt, 1985: 216-8; Sevilla Guzmán, 1986: 283-7). Die Gründe für diese Wende liegen in dem massiven Eintreten aller (linken) Parteien für die andalusischen Autonomie-rechte und in der Verknüpfung von Autonomie und sozio-ökonomischen Problemen. In der Tat belegen Umfragen, daß die meisten Befragten den Sinn und die Stärke der Autonomie in der Lösung einer Zahl sozialer Probleme sahen (vgl. Santos López, 1982: 60-5). Die Mobilisierung für die Autonomie läßt sich zuletzt als Reaktion auf die katalanischen, baskischen und galizischen Präautonomien und auf die zwei verfassungsrechtlichen Zugänge zur Autonomie verstehen. Die Mobilisierung entsprang der Sorge, daß diese Andersbehandlung die herrschenden interregionalen Ungleichgewichte und Ungerechtigkeiten verstärken würde. Die Autonomie Andalusiens wurde daher als Organ der Selbstverwaltung und -vertretung angestrebt.

Bis 1980 sollten die Konflikte um die andalusische Autonomie zur Akzentuierung und Radikalisierung der andalusischen Nationalbewegung führen. Die Wahlsiege der PSA (1979 11%) und ihre nationalistische Wende, die Mobilisierung eines Nationalismus links von der PSA und das erkämpfte Referendum über das Autonomiestatut dokumentieren diese Entwicklung. 55% aller Wahlberechtigten sprachen sich 1980 in dem besagten Referendum für den Zugang zur Autonomie aus, wodurch Andalusien der schnellere verfassungsgemäße Zugang über den Paragraphen 151 eröffnet wurde (vgl. Sevilla Guzmán, 1986: 287-92).

Vom Durchbruch der autonomen Bewegung an hat ihre Kraft rapide abgenommen. Die hohe Stimmhaltungsrate zum erarbeiteten andalusischen Autonomiestatut von 1981 (47%), die Wahlniederlagen der Nationalisten in den Regionalwahlen von 1982 (PSA 5,4%, spanische Kongreßwahlen 2,3%) und die Selbstauflösung der linken Gruppierungen kontrastieren mit der Etablierung

der PSOE. Diese Partei hat die nationalistischen Gefühle und Überzeugungen für sich gewonnen (vgl. Sevilla Guzmán, 1986: 293-300). Die Sozialdemokraten haben im nationalistischen Diskurs mit der klassenkämpferischen Argumentation gebrochen und eine eindeutig modernisierende Grundkonzeption etabliert. Ihr programmatisches Ziel war die Modernisierung und Dynamisierung der andalusischen Gesellschaft. Nur diese Prozesse konnten ihrer Meinung nach zur Überwindung von Unterentwicklung und Abhängigkeit und zur Entfaltung Andalusiens (in seiner Kultur, Persönlichkeit usw.) führen. Hierdurch sprachen sie die Schichten an, die wichtige Träger und Sympathisanten der andalusischen Nationalbewegung waren. Für diese Schichten und für diesen modernistischen, regionalistischen Diskurs treffen die Ausführungen von Ulrike Liebert (1986: 86-136) zu. Nicht die Dependenz und Unterentwicklung waren Ursachen der nationalistischen Bewegung, sondern vielmehr die beginnende Modernisierung, Industrialisierung und Urbanisierung, die sich in Form und Folgen räumlich und sozial ungleichgewichtig niederschlugen. Während sich die von Auswanderung, Proletarisierung und Ausgrenzung Betroffenen dem klassenkämpferischen Nationalismus zuwandten, bemühten sich die entstehenden neuen Mittelschichten um die Überwindung der Hemmnisse und Hürden und setzen sich für eine konsequente und vollständige Modernisierung der andalusischen Gesellschaft ein.

5. Zusammenfassung und Schlußfolgerungen

Abschließend werden die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchung über das Verhältnis zwischen der populären Musikkultur und der nationalen Frage im heutigen Spanien resümiert. Ausgewertet wurden die Texte und die Musik der Liedermacher, des Rock and Roll und der Folkmusik im Hinblick auf die Thematisierung der nationalen Frage und die Einflußnahme der Musik auf die nationalistische Mobilisierung.

Kulturelle Wiederbelebung und nationalistische Mobilisierung

Die Untersuchung der nationalen Frage hat die Genese und die Besonderheiten der Regional- und Nationalbewegungen in den Mittelpunkt gestellt, da sie es waren, die die Frage spanischer Nationalstaatlichkeit thematisierten und problematisierten. Für die Zeit bis zum Anfang der 80er Jahre wurden einige Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Bewegungen herausgestellt. Als erstes hat es mir die zeitliche Parallelität der Entwicklungsschritte erlaubt, einen Entwicklungsablauf mit verschiedenen Etappen zu rekonstruieren. Demnach waren die ersten Jahre des Franco-Regimes eine Zeit der Zäsur, in der sich die Nationalbewegungen in den Untergrund und den privaten Raum zurückzogen. Trotz der Überbleibsel nationalistischer Opposition konnte Anfang der 50er Jahre von einem wirklichen Bruch gesprochen werden, so daß die künftigen Nationalbewegungen der Neuorganisation und -formierung bedurften. Es konnte gezeigt werden, daß es eine neue Generation war (die Nachkriegsgeneration), der diese Neuformierung oblag. Ich habe mich deshalb den verschiedenen, aufeinanderfolgenden Sozialisationsagenten zugewandt (Familie, Gleichaltrige, Vereine, Kirche usw.), um deren Rolle in der Übermittlung der nationalistischen Überzeugungen und der nationalen Identitäten zu ermitteln. Die Ergebnisse deuten darauf hin, daß diese Sozialisation nicht immer explizit nationalistischen Intentionen folgte, sondern sich oft auf die Übermittlung der Regionalkultur und der Identitätsmerkmale beschränkte. Das nationalistische Bewußtsein wurde den Jugendlichen nicht anerzogen, sondern

war das Produkt eines aktiven Prozesses der Bewußtwerdung. Die Weckung, Pflege und Bestätigung der eigenen nationalen Kultur und die Identifizierung mit dem eigenen nationalen Kollektiv gehörten zu dieser Bewußtwerdung.

Die Beschäftigung mit der eigenen Kultur, Identität und Geschichte war daher die erste Etappe nationalistischer Neuorganisation. Für die Legitimierung nationaler Grundüberzeugungen und für die Mobilisierung von Engagement waren diese Bewegungen der kulturellen Wiederbelebung eine notwendige Vorbedingung: Die Pflege kultureller Eigenheiten bestätigte die eigene Nation als gültiges, rechtmäßiges Kollektiv, in dessen Namen eine Mobilisierung legitim war. Sie war sogar geboten, sobald die kulturellen Identitätsmerkmale als Ausdruck eines eigenen Wesens, einer Volksseele oder einer geschichtlichen Mission definiert wurden. Spätestens hier verwandelte sich eine zuweilen unpolitische, künstlerische Kulturbewegung in eine explizit nationalistische Mobilisierung.

Die Bewußtwerdung, die Identitätsfindung und die Anknüpfung an die historischen Vorläufer standen unter dem Einfluß zweier Faktoren. Ein externer Faktor war die staatliche Repression, die durch die Kriminalisierung aller kulturellen Merkmale und Symbole die Erfahrung eines kollektiven Untergrunds provozierte, die nationale Bewußtwerdung potenzierte und die Wahrung und Respektierung der Identitätsmerkmale als Teil des oppositionellen Kampfes verstärkte. Ihm gesellte sich ein zweiter, interner Faktor hinzu: Die genannten Identitätsmerkmale waren an den kulturellen Habitus bestimmter Klassen gebunden. Die Bestätigung, Politisierung und Propagierung nationaler Identitäten waren daher von der relativen Position im sozialen Raum und vom Werdegang dieser Trägerschichten geprägt. In den betreffenden Kapiteln wurde gezeigt, daß die Modernisierung die Generation und die sozialen Schichten am deutlichsten erfaßte, die den neuen Nationalismen positiv gegenüberstanden: die Nachkriegsgeneration und die Mittelschichten. Für sie war die nationalistische Organisation und Mobilisierung auch ein Mittel für die soziale Identitätsfindung, Distinktion und Platzierung im sozialen Raum. Der an sozialer Ungleichheit orientierte Nationalismus war daher eine Adaption an den Habitus einer neuen Generation, die nach 1970 ihre soziale Platzierung begann. Zugleich entsprach er den Interessen und dem Habitus der Mittelschichten, die ihre Forderungen nach sozialer Mitbestimmung, Kontrolle und Kapitalisierung der Mo-

dernisierungsprozesse einklagten und durch die Etablierung ihrer nationalen Habitus und kollektiven Identitäten zu verwirklichen suchten: Die defensiven, traditionalistischen Formulierungen entsprachen absteigenden oder abstiegsgefährdeten Trägerschichten, die modernistischen Formulierungen den aufsteigenden oder aufstiegsorientierten Mittelschichten und die klassenkämpferischen und sozialrevolutionären Formulierungen entsprachen ausgegrenzten Trägerschichten, die in der Überwindung der aktuellen politischen und nationalen Wirklichkeit die Chance zur Besserstellung sahen.

Seit dem institutionellen Wandel, den die spanische Verfassung von 1978 zementierte, begann sich eine neue Entwicklung abzuzeichnen. Die Etablierung eines regionalistisch und /oder nationalistisch orientierten Diskurses im politischen System, die Diversifizierung des nationalistischen Lagers und die nationalistische Profilierung nicht-nationalistischer, landesweiter Parteien charakterisieren diese Entwicklung. Drei verschiedene Gründe können diesen Umstand erklären.

Erstens ist die Übernahme dezentralistischer oder sogar nationalistischer Forderungen ein Resultat und eine Lehre der politischen Opposition unter Franco, so daß die deutliche Präsenz dieser Ideen und Konzepte in fast allen politischen Gruppierungen nicht erstaunt. Zweitens hat die Demokratisierung den Nationalbewegungen eine greifbare Chance geboten, ihre Forderungen durchzusetzen. Die partielle Institutionalisierung dieser Forderungen hat jedoch innerhalb der Nationalbewegungen den Streit hervorgerufen, welche der noch nicht erreichten Forderungen Gültigkeit besitzen und mit welchen Mitteln sie erreicht werden sollen. Diese Diskussion hat zur Formulierung verschiedener politischer Projekte beigetragen. Zuletzt offenbart die Institutionalisierung der neuen Verfassung eine zugrundeliegende Wende in der Sicht und Klassifikation des spanischen Nationalstaates. Die nunmehr legitime und gültige Beschreibung Spaniens als multinationalem Staat und die Beschreibung der Nationalitäten und Regionen als relativ eigenständige Kollektive, provoziert ja geradezu Identitäten und Konzeptionen, die diese als Bezugsgrößen nehmen. Die Formulierung vielerlei politischer Programme mit nationalistischen oder regionalistischen Überzeugungen und die kollektive Identitätsbildung von Regionen, die diese vorher in der Art nicht thematisierten, sind logische Folgen der Durchsetzung dieses neuen nationalen Klassifikationsschema. Besonders

interessant ist die Genese und Thematisierung von kollektiven Identitäten in Regionen wie Extremadura oder im Autonomiebezirk Madrid, in denen die entsprechenden Autonomieregierungen diese Thematisierung offensiv entwerfen und propagieren.

Populäre Musik und nationale Frage

Verfolgt man die Entwicklung der populären Musikkultur Spaniens über die letzten 30 Jahre hinweg, so ist die Parallelität zu den Entwicklungen auf der internationalen Musikszene offenkundig: Beat, Folk, Underground, Liedermacher, symphonischer Rock und Pop, Neue Welle und Punk u.v.m. lösten und lösen sich in Spanien genauso ab, wie in anderen Ländern. Auch innerhalb der behandelten Nationalitäten konnte ein zeitlicher Prozeß der Abfolge und Ablösung beobachtet werden, der in den heute bestehenden Pluralismus verschiedenster Musikmoden und -strömungen mündete.

Zwischen den verschiedenen Regionen Spaniens erfolgte die Rezeption und Aneignung dieser Musikströmungen nicht synchron. Die Entwicklung zeitigte zuweilen sehr deutliche Verschiebungen und Diskrepanzen. Dieser Umstand verdeutlicht, daß die Rezeption und Aneignung internationaler Musikströmungen stets von den sozio-ökonomischen, politischen und kulturellen Bedingungen und Strukturen der betreffenden Gesellschaften abhängen. Die nationale Frage hat die Entwicklung der populären Musikkultur ganz in diesem Sinne mitgeprägt und beeinflusst. Diesen Einfluß habe ich sowohl in bezug auf die Dominanz, Breitenwirkung und zeitliche Ausdehnung der unterschiedlichen Musikströmungen, als auch in der besonderen Art der Interpretation nachgezeichnet, die sie von ihren internationalen Vorbildern unterschied. Die Gemeinsamkeiten und Besonderheiten der spanischen Musikströmungen sollen nun resümiert werden.

Erstens habe ich zeigen können, daß sich die Struktur des nationalistischen Diskurses (Positionen und Argumentationsmuster) in der populären Musikkultur reproduzierte, so daß diese als Spiegel jener angesehen und ausgewertet werden konnte. Tatsächlich war die populäre Musikkultur aufgrund von Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen, alternativen und konkurrierenden

Lagern quasi "vorklassifiziert", wobei die Debatten über die nationale Frage von großer Wichtigkeit waren. Die Darstellung der verschiedenen Musikströmungen hat aber nicht nur zeigen können, daß sich die Struktur des nationalistischen Diskurses in der Musik reproduzierte. Ich konnte auch belegen, daß die Musik ihrerseits in die Auseinandersetzungen um die nationale Frage eingriff. Keltische Musik in Galizien und urzeitlich-baskische Musik im Baskenland, mediterrane Tradition in Katalonien und arabische Wurzeln andalusischer Folklore waren Bezugspunkte einer Identitätssuche, die die eigene nationale Identität jenseits vom spanischen Kulturraum ansiedelte. Die Bestrebungen liefen darauf hinaus, die Gaita und Muífeira (Galizien), den Txistu und Zortziko (Baskenland), die Sardana (Katalonien) und den Flamenco (Andalusien) als objektive Repräsentationen, als symbolisches Kapital zu besetzen. Sie fanden Eingang in die Auseinandersetzungen und symbolischen Kämpfe um die gültige Aufteilung der sozialen Welt (hier in Kulturräume und Nationen), in das Wissen und die Wahrnehmung, die wir über diese Aufteilung haben.

Zweitens waren die Musikströmungen Ausdruck spezifischer (klassengebundener) Jugendkulturen bzw. Medium ihrer Bildung. Zu verschiedenen Zeiten und auf unterschiedliche Weise haben sich die Jugendlichen im Punk, Folk und Liedermachen ausgedrückt. Diese Musikstile drückten die persönliche Selbstfindung und soziale Ortung, die Erfahrungen und Wünsche der Jugendlichen aus und haben durch die Schaffung generationsgebundener Musikszenen und Subkulturen die Jugendlichen zu mobilisieren vermocht - auch wenn das zunächst nur auf einer künstlerischen oder konsumtiven Ebene geschah.

Zugleich waren die Jugendkulturen an bestimmte soziale Klassen gebunden. Die Musikströmungen dokumentieren daher auf ihre eigene Art die Bemühungen ihrer "Fans" um eine soziale Plazierung und Distinktion gegenüber anderen Generationen und Klassen. Die katalanischen Liedermacher waren demnach Teil einer aufsteigenden neuen Mittelschicht mit hohem kulturellen Kapital. Der Aufbau einer betont neuen Liedtradition von Raimon und seine an bleibenden Werten orientierten "Kunstlieder" gehen einher mit dem orchestralen, an klassischen Formen und Stilmerkmalen orientierten "symphonischen Lied" von Lluís Llach. Der Bezugspunkt ihrer Orientierung war offenkundig die "ernste" Kunst. Ihr Interesse galt der Etablierung der eigenen katalanischen Kultur als legitime und "hohe" Kultur und der Durchsetzung ihrer kulturellen

Kapitalien (insb. die Sprache) als gültige und legitime Qualifikationen. Die Liedermachermusik dokumentierte somit das sozialkritische Engagement einer Generation, die den Einstieg in die Gesellschaft betrieb und die gerechte und angemessene soziale Plazierung einklagte.

Der baskische Punk war demgegenüber Ausdruck einer von Ausgrenzung bedrohten Generation aus den unteren Schichten. Geringe materielle wie kulturelle Kapitalien, die Bedrohung durch wirtschaftliche Rezession und die Geringschätzung ihrer Lage wurden als Ausgangspunkt für die Formulierung und Einübung eines neuen Habitus und einer neuen Identität gegen das System und gegen gesellschaftliche Ordnung an sich definiert. Die erlebte Ausgrenzung wurde von den Punks zur Maxime der eigenen Subkultur erhoben. Ihre Distinktion gegenüber anderen Schichten und Generationen war absolut, da der Protest gegen gesellschaftliche Ordnung und die Provokation zum konstitutiven Element ihres Habitus wurde.

Die Folk- und Folkloremusik entsprach sozialen Schichten, deren Habitus einer ländlichen und /oder populären Herkunft entstammte. Die "Traditionalisten" traten für den Erhalt der Folklore ein und waren somit auf die Konservierung der überkommenen Identität und der traditionellen Gesellschaft aus. Die klassenkämpferische Richtung der Folkmusik bekämpfte die Ausgrenzung und die Abwertung einer volkstümlichen und ländlichen Lebenswelt, an die ihre Musiker noch deutlich gebunden waren und erstrebte die sozialrevolutionäre Emanzipation des Volkes und die Etablierung der Volkskunst als legitime gültige Kultur. Die "Evolutionisten" vertraten eine Musik der Vermittlung von ländlicher und städtischer Lebenswelt. Diese Musiker befürworteten die Modernisierung der überlieferten Identitäten und die Veränderung der Gesellschaft als notwendigen Schritt zur nationalen und sozialen Entfaltung. Die Öffnung der Chancenstrukturen (insb. durch die Instaurierung der Autonomien nach 1981) haben die Anpassung ihres Habitus an das modernisierende, städtische Milieu vorangetrieben und ihren Glauben in die Entwicklungsmöglichkeiten bestärkt.

Drittens habe ich die Frage zu beantworten versucht, welche Rolle die populäre Musikkultur bei der nationalistischen Mobilisierung spielte. Die Ergebnisse legen verschiedene Ebenen nahe. Zum einen haben die Nationalbewegungen die unterschiedlichen Musikströmungen und die musikalischen

Produkte für die eigene Sache instrumentalisiert. Die Organisation von Konzerten, die Beschäftigung mit einer bestimmten Folklore, das Spielen bestimmter Lieder und Musikstücke in den Veranstaltungen und Räumen ihrer Organisationen waren Mittel der Anbindung einer Musikszene und -kultur an die eigene Mobilisierung und Organisation. Viele Musikstücke erhielten, trotz oder gegen den Willen ihrer Komponisten und Interpreten, damit eine politische und nationale Bedeutung.

Zum anderen gab es auch eine Reihe von Musikern, die ihrer kompositorischen Arbeit eine explizit nationalistische Intention zugrundelegten. Einige von ihren Liedern und Musikstücken wurden nicht nur zu einem Medium oppositioneller und kämpferischer Haltungen, sondern waren auch Symbole eines spezifischen Kampfes. Als Stars und Wortführer einer spezifischen Jugendkultur haben sie zur Mobilisierung ihrer Fans sicherlich beigetragen.

Schließlich waren aber auch viele politisch und nationalistisch desinteressierte Musiker für die nationalen Konflikte von Wichtigkeit, selbst wenn sie dem nationalistischen Engagement fern blieben. Ihre Beschäftigung mit der eigenen Folklore und Sprache, die Verwendung eigener Instrumente, Melodien und Tänze und die Verarbeitung nationaler Mythen und Leitbilder zeitigten nämlich wichtige praktische Effekte: die Infragestellung der Gültigkeit und Legitimität des einheitlichen nationalen Kulturraumes und die Stärkung eigener nationaler Identitäten, die in Konkurrenz zu ersterem standen. Waren die Weckung und Bestätigung einer eigenen Kultur und einer nationalen Identität Endpunkte ihrer musikalischen Beschäftigung, so waren sie Startpunkte für die politische Mobilisierung der Nationalbewegungen. In diesem Sinne konnte sich eine politisch desinteressierte Musik und eine explizit nationalistische Mobilisierung ergänzen, ohne daß von einer strategischen Abmachung und Verbindung gesprochen werden muß.

Zusammenfassend ist die soziale Wirksamkeit des verbalen und nonverbalen Mediums Musik gerade auf zwei Besonderheiten zurückzuführen. Erstens besitzt Musik eine deutlich emotionale Dimension. Durch die musikalische Thematisierung der nationalen Identität schufen die verschiedenen Musikströmungen die affektive Anbindung ihrer Fans an die nationale Gemeinschaft. Diese Anbindung war gerade in Andalusien und Galizien ein explizites Mittel gegen das Problem des Exitings, der Emigration. Außerdem kanalisierte die

Musik die affektive Anbindung an den eigenen Kampf und trieb hierdurch die Mobilisierung von Voice (von nationalistischem Engagement) voran. Das Singen bspw. besaß nicht nur eine unterhaltende und ästhetische Dimension, sondern war zugleich ein individuelles und kollektives Bekenntnis, bestätigte ein Gemeinschaftsgefühl (das Singen von gemeinsamen Erfahrungen, Ängsten, Hoffnungen) und ermutigte zum Engagement.

Zweitens entzieht sich die Musik weitestgehend einem rationalen Diskurs. Die Musik kann sich gegenüber der rationalen Anfechtung und Begründung "taubstellen", da das Erfolgskriterium einer Musikmode viel eher der Geschmack ist, als ihre Richtigkeit und Wahrheit. Ihre soziale Wirksamkeit wird hierdurch aber nicht geschmälert. Die Verwendung der eigenen Sprache, der Folklore und der kulturellen Leitbilder beeinflusste die Klassifikation der Kulturräume, die affektive Anbindung an die nationale Gemeinschaft und die Mobilisierung von Emotionen und Engagement vornehmlich auf einer impliziten und ganz praktischen Weise. Diese praktischen Effekte entspringen selbst einer Musik, die individualistischen und/oder kommerziellen Vorstellungen folgt. Selbst diese Musik ist von der sozialen (und nationalen) Wirklichkeit geprägt, prägt und formt sie aber auch ihrerseits.

Neben dieser politisch desinteressierten Musik haben einige Musiker ihre nationalistischen Intentionen expliziert und verbalisiert und dadurch die Türen zur diskursiven Argumentation und Begründung aufgestoßen. Hierdurch begaben sie sich in einen Diskurs über die Begründbarkeit nationalistischer Musik, der seinerseits sozial wirksam war - und das nicht immer im Sinn einer nationalistisch motivierten Musik.

Ausblick

Soll abschließend eine Prognose gewagt werden, so ist es sicher, daß in absehbarer Zeit die Wichtigkeit der nationalen Frage nicht schwinden wird. Erstens liegt das an den im Verfassungstext angelegten Zweideutigkeiten und Kompromißregelungen, die den Streit um die Verfassungsreform andauern lassen. Zweitens wird das Thema der nationalen Organisation innerhalb der EG das Thema der Eigenständigkeit der Autonomien und damit das Thema der

nationalstaatlichen Ordnung wachhalten. Drittens werden die Kämpfe um soziale Plazierung und Distinktion das Thema fort dauern lassen, da die Mittelschichten national definierte Identitäten zum Grundstein ihrer kulturellen Habitus gemacht haben. Zuletzt entspricht das nunmehr gültige Klassifikationsschema des spanischen Nationalstaates einem Paradigmenwechsel für die staatliche Organisation und politische Mobilisierung. Dieser Trend gehorcht einem Legitimierungszwang, der aus der Verfassung selbst entstand: wollen die Autonomieregierungen und -verwaltungen ihre Existenz und Arbeit gerade im Kontext der Beschneidung von Kompetenzen und Aufgaben legitimieren, so müssen sie sich innerhalb des multinationalen und -regionalen Spaniens als eigene und eigenständige Region bestätigen und bekräftigen. Die Betonung eigener differenter Merkmale und einer eigenen Identität wird dabei von besonderer Wichtigkeit: Sozio-ökonomische Faktoren finden hierfür genauso Verwendung wie kulturelle, geschichtliche und klimatisch-geographische Faktoren.

Während ich die Rolle der Nationalbewegungen bei der Genese, Entwicklung und Durchsetzung des regionalisierenden Diskurses spanischer Nationalstaatlichkeit nachzeichnen konnte, sind die Konsequenzen der Institutionalisierung dieser Neuordnung erst allmählich einschätzbar. In den verschiedenen regionalen und nationalen Autonomien bilden sich nämlich eigene Verwaltungsapparate, politische Systeme, Eliten und Interessengruppen, in deren Sinne eine Bestätigung des nationalistischen Diskurses liegt und die die nationalistische Mobilisierung vorantreiben. Die Stellung und Rolle der Nationalbewegungen hat sich ganz in diesem Sinne verändert.

6. Literaturliste

Die verwendeten Quellen und Materialien umfassen neben Monographien, Zeitschriften- und Zeitungsartikel auch eine Reihe von Tonträgern. Diese Quellen habe ich am Ende der bibliographischen Angaben wie folgt vermerkt: Schallplatten (LP), Musikkassetten (MC) und Compac Discs (CD)

- A.R.E. (1980), "El Piki, del café de chinitas a la extra a muerte", in: Triunfo, Nr.895, S.39.
- Adorno, Th.W. (1975), Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1978), Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Aguilar Criado, E. (1984), "Los orígenes de la Antropología en Andalucía: la Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla" in: Rodríguez Becerra, S. (Hg), Antropología cultural de Andalucía, Sevilla: Junta de Andalucía, S.177-84.
- Albet i Vila, M. (1985), Història de la Música Catalana, Barcelona: Creaciones Gráficas.
- Alcobendas Tirado, M.P. (1983), Datos sobre el trabajo de la mujer en España, Madrid: CIS.
- Aldecoa Luzarraga, F. (1985), "Aproximación a las implicaciones de la pertenencia a la Comunidad Europea en los aspectos culturales", in: Análisis e Investigaciones Culturales, Nr.23, S.21-40.
- Almazán, F. (1970), "Manolo Caracol. 'La pureza del flamenco es un cuento'", in: Triunfo, Nr.427, S.24-5.
- (1974a), "Semana de flamenco en Granada", in: Triunfo, Nr.607, S.77-8.
- (1974b), "¿Qué fue de Voces Ceibes?", in: Triunfo, Nr.624, S.47.
- Alvarez Caballero, A. (1981), Historia del cante flamenco, Madrid: Alianza, 2. Aufl.
- (1989), "La leyenda vive de lo jondo", in: EL PAIS. EN CARTEL, Nr.178, S.12.
- Anderson, B. (1988), Die Erfindung der Nation, Frankfurt/M.: Campus.
- Arana, E. (1982), "Zarama", in: Muskaria, Nr.15, S.27.

Arana Martija, J.A. (1976), *Música vasca*, San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal.

-- (1985), *Música Vasca*, San Sebastián: Caja de Ahorros Vizcaína.

Argulló i Murgada, E. (1985), "La administración de las Comunidades Autónomas", in: *Revista Española de Derecho Constitucional*, Nr.15, S.93-117.

Aristi, P. (1977), *Euskal Kantagintza berrie*, San Sebastián: Erein.

Azkorra, P.M. (1981), "Los coletazos del euskal-rock. Mirotz: en busca de las raíces", in: *Muskaria*, Nr.12, S.14-5.

Baena del Alcázar, M. und N. Pizarro (1985), "The structure of the spanish political elite. 1939-1975", in: *Research in Politics and Society*, Nr.1, S.149-72.

Barandiarán, G. (1978), "El folklore vasco", in: Alvarez-Empananza, J.L., J. Arzamendi u.a. (Hg.), *Cultura Vasca*, Bd.2, San Sebastián: Erein, S.379-427.

Barandiarán, J.M. (1977), "Humanismo vasco", in: ders. u.a. (Hg.), *Cultura Vasca*, Bd.1, San Sebastián: Erein, S.17-26.

Barceló, M., B. de Riquer und E. Ucelay da Cal (1982), "Sobre la historiografía catalana", in: *L'Avenç*, Nr.50, S.68-73.

Bardaji, R. (1988), "La EXPO-92 hará de Andalucía la California europea" in: *El Correo Español*, 22.6.1988, S.84.

Batista, A. (1977), "Subirachs. En un rincón del bosque", in: *La Calle*, Nr.75, S.42-3.

-- (1978a), "Palau de Barcelona. La nota discordante", in: *La Calle*, Nr.3, S.46.

-- (1978b), "Zeleste. Zinco años en el zielo", in: *La Calle*, Nr.9, S.52-3.

-- (1978c), "Ramón Muntaner. 'La vanguardia es la gente'", in: *La Calle*, Nr.28, S.49-50.

-- (1979a), "Aquellos tiempos de la Cançó", in: *La Calle*, Nr.47, S.48-9.

-- (1979b), "Benedicto. Fiel a lo popular", in: *La Calle*, Nr.58, S.46-7.

-- (1979c), "Marina Rossel. El deber de incordiar", in: *La Calle*, Nr.61, S.43-4.

-- (1980a), "Historia de un charnego", in: *La calle*, Nr.97, S.34-6.

-- (1980b), "Raimon. Un cantante con raíces", in: *La Calle*, Nr.101, S.41-3.

-- (1980c), "Ovidi Montllor: Entre el cine y la canción", in: *La Calle*, Nr.114, S.48-9.

Batló, J. (1973), "Raimon als vent del mon", in: *Triunfo*, Nr.546, S.32-5.

Beck, R. (1979), *Das Regierungssystem Francos*, Bochum: Brockmeyer.

Beltza (1977), *Mediación y alienación. Del carlismo al nacionalismo burgués*,

San Sebastián: Txertoa.

-- (1978), *Nacionalismo vasco y clases sociales*, San Sebastián: Txertoa.

Benet i Morell, J. (1979), *Cataluña bajo el régimen franquista*, Barcelona: Blume.

Berasain, M. und L. Haramburu-Altuna (1975), "Ikastola", in: *Triunfo*, Nr.655, S.42-7.

Bernal, A.M. (1978), "Andalucía: en busca de una conciencia histórica", in: *Historia* 16, Extraheft V, S.133-40.

-- (1979), "Formes de loisir traditionelles dans la société rurale andalouse", in: ders. u.a. (Hg.), *Tourisme et développement régional en Andalousie*, Paris: Casa Velázquez, S.15-20.

-- (1980), "La Andalucía contemporánea", in: Drain, M., R. Mazarrana und A. Collantes de Terán (Hg.), *Los Andaluces*, Madrid: Ediciones Istmo, S.189-220.

Bernecker, W.L. (1984), "Ein Interpretationsversuch: der Frankismus - ein autoritäres Modernisierungsregime", in: Waldmann, P., W.L. Bernecker und F. López-Casero (Hg.), *Sozialer Wandel und Herrschaft im Spanien Francos*, Paderborn: Schöningh, S.395-426.

Beyme, K. von (1971), *Vom Faschismus zur Entwicklungsdiktatur - Machtelite und Opposition in Spanien*, München: Piper.

Blasco, R. (1983), "Eskorbuto", in: *Muskaria*, Nr.20, S.14-5.

-- (1985), "La Polla Records", in: *Muskaria*, Nr.23, S.20-3.

Blaschke, J. (1986), "Nationalstaatsbildung und interner Kolonialismus als Entwicklungsimpulse regionaler Bewegungen in Westeuropa", in: Schmals, K.M. und R. Voigt (Hg.), *Krise ländlicher Lebenswelten*, Frankfurt/M.: Campus, S.49-87.

Blaukopf, K. (1982), *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, München: Piper.

Bourdieu, P. (1976), *Entwurf zu einer Theorie der Praxis*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

-- (1979), *La distinction. Critique social du jugement*, Paris: Minuit.

-- (1980a), "L'identité et la représentation. Elements pour une réflexion critique sur l'idée de région", in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Nr.35, S.63-72.

-- (1980b), "Le Nord et le Midi. Contribution a une analyse de l'effet Montes-

- quieu", in: Actes de la recherche en sciences sociales, Nr.35, S.21-7.
- (1980c), *Le sens pratique*, Paris: Minuit.
- (1983), "Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital", in: Kreckel, R. (Hg.), *Soziale Ungleichheiten, Sonderband 2 der Sozialen Welt*, Göttingen: Schwarz, S.183-98.
- Bover i Salvadó, J. (1984), "La nova cançó", in: *Fundació Pere Verges (Hg.), Col·leccio activitats*, Nr.9, Barcelona, S.15-151.
- Brand, K.W. (1989), "Neue soziale Bewegungen - ein neoromantischer Protest?", in: Wasmuth, U.C. (Hg.), *Alternativen zur alten Politik*, Darmstadt: Wiss. Buchges., S.125-39.
- Brath (1988), (Ohne Titel), Madrid: Guimbarda, LP.
- Brunn, G. (1978), "Die Organisation der katalanischen Bewegung 1859-1959", in: Schieder, Th. und O. Dann (Hg.), *Nationale Bewegung und soziale Organisation*, Bd.I: Vergleichende Studien zur nationalen Vereinsbewegung des 19. Jahrhunderts in Europa, München: Oldenbourg, S.281-548.
- Buchhöfe, B., J. Friedrichs und H. Lüdtke (1974), *Musik und Sozialstruktur*, Köln: Arno Volk.
- Burgos, A. (1976), *Andalucía ¿Tercer Mundo?*, Barcelona: Plaza Janes.
- Buse, M. (1985), *Die neue spanische Demokratie. Parteiensystem und Wählerorientierungen 1976-1984*, Baden-Baden: Nomos.
- Bustamente, M. (1980a), "Ez Dok Amairu", in: *Muskaria*, Nr.8, S.13-5.
- (1980b), "Ez Dok Amairu. Parte II" in: *Muskaria*, Nr.9, S.14-5.
- Cabeza, R. (1987), "Sedo García. Músico y artesano", in: *Folk87*, Nr.3, S.15.
- Cacho Viú, V. (1986), "La imagen de los dos Españas", in: *Revista del Occidente*, Nr.60, S.49-77.
- Caciagli, M. (1986), *Elecciones y partidos en la transición española*, Madrid: CIS.
- Camarón de la Isla (1986), *Te lo dice Camarón*, Madrid: Polygram Ibérica, MC.
- Candel, F. (1974), "Manuel Gerena: cantes del pueblo para el pueblo" (Plattentext), in: Gerena, M., *Cantes del pueblo para el pueblo*, Barcelona: EDIGSA, LP.
- Cano, C. (1977), *A la luz de los cantares*, Madrid: Movieplay, LP.
- Cao, E. (1978), *Lenda da pedra do destiño*, Madrid: Guimbarda, MC.
- Carcar, S. (1989), "Las inversiones que se realizan en Sevilla generarán más de 130.000 empleos durante los próximos cuatro años", in: *EL PAIS*, 10.3.1989, S.74.
- Carr, R. (1985), *España 1808-1975*, Barcelona: Ariel, 3. überarb. Auflg.
- Casassas, J. (1984), "Un problema de relación nacionalismo-burguesía. El imperialismo en la teoría y la estrategia de E. Prat de la Riba", in: *Estudios de Historia Social*, Nr.28-29, S.169-79.
- Castillo Castillo, J. (1982), "Los hijos de la sociedad de consumo española", in: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Nr.17, S.39-52.
- Cela Conde, C.J. (1975), "María del Mar Bonet y Ovidi Montllor. La nova cançó en el Olympia", in: *Triunfo*, Nr.660, S.50-1.
- Chartier, R. (1980), "Science sociale et découpage regional. Note sur deux débats (1820-1920)", in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Nr.30, S.27-37.
- Cirici, A. (1977), *La estética del franquismo*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Clavero Arévalo, M. (1980), *Forjar Andalucía*, Sevilla: Argantonio.
- (1984), *El ser andaluz*, Madrid: Ibérico Eur.
- Conde, R. (Hg.) (1982), *Familia y cambio social en España*, Madrid: CIS.
- Contreras, M.J. (1988), "Pata Negra. Puro Arte", in: *EL PAIS. SEMANAL*, Nr.570, S.45-7.
- Corral, J., (1986), "Rock radical vasco. Síndrome de lucha", in: *Ruta66*, Nr.4, S.22-5.
- Corcuera, J. (1984a), "Nacionalismo y clases en la España de la Restauración", in: *Estudios de Historia Social*, Nr.28-29, S.249-82.
- (1984b), "La constitucionalización de los derechos históricos. Fueros y autonomía", in: *Revista Española de Derecho Constitucional*, Nr. 11, S.9-38.
- (1986), "La configuración del nacionalismo vasco", in: Hernández, F. und F. Mercadé, *Estructuras sociales y cuestión nacional en España*, Barcelona: Ariel, S.130-58.
- Cores Trasmonte, B. (1976), *Sociología política de Galicia. Orígenes y desarrollo (1846-1936)*, A Coruña: Librigal.
- Crivillé i Bargalló, J. (1983), *Historia de la música española*, Bd.7: *El folklore musical*, Madrid: Alianza Música.
- Cuenca Toribio, J.M. und S. Mirande García (1987), "La élite ministerial franquista", in: *Revista de Estudios Políticos*, Nr.57, S.107-48.

Díaz, E. (1983), *Pensamiento español en la era de Franco (1939- 1975)*, Madrid: Tecnos.

Darré, A. (1990), "Le parti Nationaliste Basque. Un mouvement périphérique et totalisant," in: *Revue Française de Science Politique*, Nr.2, S.250-70.

Doa (1986), *Prfiles*, Oviedo: Sociedad Fonográfica Asturiana, LP.

Domínguez, C. (1978), "Desde dentro de Andalucía. Carlos Cano", in: *La Calle*, Nr.5, S.55.

Domínguez, M. (1978), "El nuevo folk europeo", in: *La Calle*, Nr.2, S.50.

-- (1979), "Hacer rock en Madrid", in: *La Calle*, Nr.43, S.49-50.

Eder, K. (1989a), "Jenseits der nivellierten Mittelstandsgesellschaft. Das Kleinbürgertum als Schlüssel einer Klassenanalyse in fortgeschrittenen Industriegesellschaften", in: ders., (Hg.), *Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S.341-94.

-- (1989b), "Klassentheorie als Gesellschaftstheorie. Bourdieus dreifache kulturtheoretische Brechung der traditionellen Klassentheorie", in: ders. (Hg.), *Klassenlage, Lebensstile und kulturelle Praxis*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S.15-46.

-- (1989c), "Die 'Neuen Sozialen Bewegungen': Moralische Kreuzzüge, politische Pressure Groups oder soziale Bewegung", in: Wasmuth, U.C. (Hg.), *Alternativen zur alten Politik. Neue soziale Bewegungen in der Diskussion*, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesell., S.177-95.

Elorza, A. (1976), "El ideal andaluz", in: *Cuadernos para el Diálogo*, 18.12.1976, S.60-62.

-- (1978), *Ideologías del nacionalismo vasco*, San Sebastián: Haranburu.

-- (1982), "El nacionalismo vasco en la crisis del Estado español", in: *Caravelle (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien)*, Nr.38, S.153-86.

-- (1984), "Los nacionalismos en el Estado español contemporáneo: las ideologías", in: *Estudios de Historia Social*, Nr.28-29, S.149-68.

Eskorbuto (1983), *Eskizofrenia*, Pamplona: Soñua, LP.

Esteban, A. de (1981), *Las áreas metropolitanas en España. Un análisis ecológico*, Madrid: CIS.

Esteban, J.M. (1977), "Música popular", in: *Equipo resena* (Hg.), *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao: Mensajero, S.335-54.

Fàbregas, X. (1975), *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*,

Barcelona: Curial.

Feito, A. (1977a), "Carlos Cano buscando a Andalucía", in: *Triunfo*, Nr.740, S.51.

-- (1977b), "Marina Rossell: marginación y feminismo", in: *Triunfo*, Nr.779, S.57.

-- (1979), "Guadalquivir, Topo: Rock de río y cloaca", in: *Triunfo*, Nr.840, 3.3.1979, S.51.

-- (1980a), "Emilio Cao: balance y futuro de la música gallega", in: *Triunfo*, Nr.887, S.46.

-- (1980b), "Carlos Cano. Si los poetas mandasen...", in: *La Calle*, Nr.126, S.56-7.

-- (1981), "Emilio Cao. 'La música es un espíritu'", in: *La Calle*, Nr.175, S.49-50.

-- (1986), "Galicia. FolkEspaña. Los años 80. '1'", in: *Folk86*, Nr.1, S.3-7.

-- (1987), "FolkEspaña. Los años 80. Euskadi y Navarra", in: *Folk87*, Nr.4, S.3-7.

-- (1988), "Benito Lertxundi y los paraísos perdidos", in: *Folk88*, Nr.9-10, S.6-10.

Fernández, J. (1984), "Barcelona Rock", in: *Muskaria*, Nr.21, S.18-9.

Fidalgo, F. (1988), "España frente a Europa", in: *EL PAIS. SEMANAL*, Nr. 582, S.86-103.

Flender, R. und F. Rauhe (1989), *Popmusik*, Darmstadt: Wiss. Buchges.

Flora, P. (1983/1987), *State, economy, and society in western Europe 1815-1975*, 2 Bde., Frankfurt/M.: Campus.

Font, D. (1974), "La canción popular a debate", in: *Triunfo*, Nr.630, S.60-3.

Fraixanes, V.F. (1980), "Ruada. En busca de una discografía gallega", in: *La Calle*, Nr.103, S.46-7.

Gaciño, J.A. (1977), "Los cantantes gallegos, hacia la normalidad discográfica", in: *Triunfo*, Nr.755, S.44.

Gail Bier, A. (1980), *Crecimiento urbano y participación vecinal*, Madrid: CIS.

Galeano, E. (1977), *Conversaciones con Raimon*, Barcelona: Gedisa.

García, J. und J.L. Barbería (1989), "Un bombero en Argel", in: *EL PAIS. DOMINGO*, Nr.181., S.1-3.

García Matos, M. (1984), *Sobre el flamenco. Estudios y notas*, Madrid: Cinterco.

Garmendia, J.A. (1979), "Historia de ETA", in: La Calle, Nr.85, S.52-7.

-- (1980), "Historia de ETA. De la V Asamblea a la escisión 'milis/polis-milis'", in: La Calle, Nr.126, 27-33.

Garriga-Nogués, R.G. (1981), *La Censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona: Península.

Geiselhardt, E. (1985), *Regionalismus in Andalusien*, Frankfurt/M.: Peter Lang.

Generalitat de Catalunya (1987), *Formacions instrumentals de música tradicional i popular*, Barcelona: Dept. de Cultura.

Gente del Pueblo (1977), *Sevillanas democráticas*, Madrid: Movieplay, LP.

Gerena, M. (1974), *Cantes del pueblo para el pueblo*, Barcelona: Edigsa, LP.

-- (1975), *Cantes andaluces de ahora*, Barcelona: Ariola, LP.

-- (1977), *Alianza del Pueblo Nuevo*, Madrid: Movieplay, LP.

Giner, S. (1978), "La estructura social de España", in: López Pina, A. (Hg.), *Poder y clases sociales*, Madrid: Tecnos.

González Casanova, J.A. (1985), "Nacionalidades y autonomías", in: *Revista del Occidente*, Nr.54, S.69-81.

González Climent, A. (1964), *Flamencología*, Madrid: Escelicer.

Grande, F. (1979), *Memoria del flamenco*, 2 Bde., Madrid: Espasa Calpe.

Guerrero, R. (1978), "Con tía Anica La Piriñaca en Jerez de la Frontera", in: *Triunfo*, Nr.798, S.46-7.

Gunther, R., G. Sani und G. Shabad (1988), *Spain after Franco. The making of a competitive party system*, Berkeley: University of California Press.

Habermas, J. (1982), *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Haro Ibars, E. und A. Arenas (1978), "Llach: un poeta de la canción", in: *Triunfo*, Nr.787, S.60.

Hechter, M. (1975), *Internal colonialism*, London: Routledge.

Heine, H. (1977), "La evolución política en Galicia (1939-1975)", in: *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, Nr.51-3, S.21-49.

Hernández, F. (1981), "El nacionalismo catalán y la socialización nacionalista", in: *Sistema*, Nr.43-44, S.151-69.

-- (1986), "El nacionalismo catalán", in: Hernández, F. und F. Mercadé (Hg.), *Estructuras sociales y cuestión nacional en España*, Barcelona: Ariel, S.69-90.

Hernández, F. und F. Mercadé (1984), "Los orígenes de las ideologías nacionalistas de Cataluña", in: *Estudios de Historia Social*, Nr.28-29, S.241-5.

-- (1986), "La estructura social de Cataluña", in: dies. (Hg.), *Estructuras sociales y cuestión nacional en España*, Barcelona: Ariel, S.91-129.

Hertzainak (1987), (Ohne Titel), Pamplona: Soñua, LP.

-- (1988), *Salda Badago*, San Sebastián: Elkar, LP.

Hirschman, A.O. (1972), *Exit, Voice and Loyalty*, Cambridge: Univ. Press.

Huneeus, C. (1985), *La Unión de Centro Democrático y la transición a la democracia en España*, Madrid: CIS.

Iriondo, L. (1969), (Ohne Titel), Spanien: EDIGSA/Herri Gogoa, Nr.9, LP.

Itoiz (1982), *Espaloian*, Donostia: Elkar, LP.

Jarcha (1980), *Andalucía: en Pie*, Barcelona: Ariola, LP.

Jarque, F. (1987), "La música y la televisión, entre las principales preferencias culturales de los jóvenes", in: *EL PAIS*, 28.1.1987, S.24.

Jáuregui, F. (1988), "El Rey resalta el papel de España como puente entre la Comunidad Europea y Latinoamérica", in: *EL PAIS*, 8.7.1988, S.20.

Jáuregui, G. (1986), "National identity and political violence in the Basque Country", in: *European Journal of Political Research*, Nr.14, S.587-605.

Kaden, C. (1985), *Musiksoziologie*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Kaplan, A. (1984), "Referenz in der Kunst", in: Henrich, D. und W. Iser (Hg.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2. Aufl., S.491-523.

Karbusicky, V. (1975), *Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs 'Musik-Gesellschaft'*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

-- (1986), *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt: Wiss. Buchges.

Kitschelt, H. (1988), "Political Opportunity Structures and Political Protest: Anti-Nuclear Movements in Four Democracies", in: *British Journal of Political Sciences*, Nr.16, S.57-85.

Kortatu (1985), (Ohne Titel), Pamplona: Soñua, LP.

-- (1986), *El estado de las cosas*, Pamplona: Soñua, LP.

Kriesi, H. (1989), "Politische Randbedingungen der Entwicklung neuer sozialer Bewegungen", in: Kleinfeld, R. und W. Luthardt (Hg.), *Westliche Demokratien und Interessensvermittlung*, Hagen: Fernuniversität, S.104-21.

Krömer, W. (1982), "Die Romantik in Spanien", in: Behler, E., H. Fauteck, u.a.

- (Hg.), *Die Europäische Romantik*, Frankfurt/M.: Athenäum, S.270-332.
- Laberguerie'ren (1965), *Lau Kanta*, Baiona: Goitziri, Nr.2, LP.
- Laboa, M. (1966), (Ohne Titel), Baiona: Goitziri, Nr.15, LP.
- (1974), *HIRU*, (Barcelona): EDGISA, LP.
- Lara, F. (1977), *El cante y mi pensamiento*, Madrid: Zafiro, LP.
- Llach, Ll. (1973), *Els exits de Lluís Llach*, Barcelona: Concentric, LP.
- (1985), *Maremar*, Barcelona: Ariola, CD.
- (1987), *Astres*, Madrid: CBS, LP.
- Leppert, R. (1987), *Music and society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Lertxundi, B. (1981), *Alkabizkar/Itzaltzuko Bardoari*, Donostia: Elkar, LP.
- Levices Mallo, J. (1986), *Modas musicales y condiciones sociales*, Madrid: Comunidad de Madrid.
- Levi-Strauss, C. (1964), *Mithologique. Le cru et le cuit*, Paris: Plon.
- Liebert, U. (1986), *Neue Autonomiebewegungen und Dezentralisierung in Spanien. Der Fall Andalusien*, Frankfurt/M.: Campus.
- Llera, F.L. (1986), "Procesos estructurales de la sociedad vasca", in: Hernández, F. und F. Mercadé, *Estructuras sociales y cuestión nacional en España*, Barcelona: Ariel, S.159-85.
- Llera Ramo, F.J. (1987), "Las elecciones autonómicas de 1986 en Euskadi: de la crisis al gobierno de coalición", in: *Revista de Estudios Políticos*, Nr.55-8, S.227-60.
- López, M. (1977), *Cantes de la emigración*, Madrid: RCA, LP.
- López-Temez, X. (1985), "Emilio Cao: Agasallo de sombras", in: *Lubre*, Nr.1, S.13-4.
- Lucía, P. de (1972), *El duende flamenco de Paco de Lucía*, Madrid: Philipps, LP.
- Luzán, J. (1977), "Canet: de la política a la música", in: *Triunfo*, Nr.757, S.49-50.
- Máiz, R. (1982), "Aproximación a la trayectoria político-ideológica del nacionalismo gallego", in: *Revista Internacional de Sociología*, Nr.44, S.513-48.
- (1984), "La construcción teórica de Galicia como nación en el pensamiento de Manuel Murgía", in: *Estudios de Historia Social*, Nr.28-29, S.133-48.
- (1986), "El nacionalismo gallego: apuntes para la historia de una hegemonía imposible", in: Hernández, F. und F. Mercadé (Hg.), *Estructuras sociales y cuestión nacional en España*, Barcelona, Ariel, S.186-243.
- Manrique, D.A. (1977), "Triana: La gran esperanza", in: *Triunfo*, Nr.741, S.53-4.
- (1979), "El rock visto por los cantautores", in: *Star*, Nr.46, S. 10-1.
- (1980), "La pequeña nueva ola", in: *La Calle*, Nr.123, S.52-5.
- Maragall, P. (1988), "Barcelona hacia el 92", in: *Ronda* (Hg. Iberia), Juli-Heft, S.12.
- Mar Bonet, M. del (1976), (Ohne Titel), Barcelona: Ariola, LP.
- Martin Aceña, P. und F. Comín (1990), "La acción regional del Instituto Nacional de Industria. 1941-1976", in: Nadal, J. und A. Carreras (Hg.), *Pautas regionales de la industrialización española*, Barcelona: Ariel, S.379-419.
- MCD (1986), (Ohne Titel), Algorta: Discos Suicidas, LP.
- Medina, E. (1983), "Educación, universidad y mercado de trabajo", in: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Nr.24, S.7-46.
- Menese, J. (1978), *Andalucía: 40 años*, Madrid: RCA, LP.
- Mercadé, F. (1986), "España como problema. Reflexiones sobre identidad", in: Hernández, F. und F. Mercadé (Hg.), *Estructuras sociales y cuestión nacional en España*, Barcelona: Ariel, S.15-27.
- Miguel, A. de (1974), *Manual de estructura social de España*, Madrid: Tecnos.
- Milladoiro (1980), *A Galicia de Maeloc*, Madrid: Dial-Discos, MC.
- (1984), *Milladoiro 3*, Madrid: Serdisco, MC.
- (1985), *Solfafría*, Madrid: CBS, MC.
- (1989), *Castellum Honesti*, Madrid: Ion Música, LP.
- Miracle, J. (1980), "Expansió i triomf de la sardana", in: ders. (Hg.), *Llibre de la Sardana*, Barcelona: Selecta, S.17-22.
- Molina, R. (1986), *Cante flamenco*, Madrid: Taurus, 2. Auflg.
- Molina, R. und A. Mairena (1963), *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid: *Revista del Occidente*.
- Monleón, J. (1974), "Otra vez Gerena", in: *Triunfo*, Nr.616, S.44-5.
- (1978), "Recital de María del Mar Bonet", in: *Triunfo*, Nr.782, S.42.
- Montero, J.R. (1986), "Iglesia, secularización y comportamiento político en España", in: *Revista española de Investigaciones Sociológicas*, Nr.34, S.131-60.
- Montero, X.A. (1977), *Lengua, Literatura e sociedade en Galicia*, Madrid: Akal.
- Morate, P. (1977), "Las cançons de Festa' de María del Mar Bonet", in: *Triunfo*, Nr.728, S.54-5.

- Moreno i Palli, L. (1980), "Evolució musical de la sardana", in: Miracle, J., *Llibre de la Sardana*, Barcelona: Selecta, S.23-30.
- Morente, E. (1977), *Despegando*, Madrid: CBS, LP.
- Morodo, R. (1984), *La transición política*, Madrid: Tecnos.
- Morón, B. (1976), *Estamos chegando o mar*, Madrid: Zafiro, LP.
- Moscoso, X. (1977), *Acción galega*, Barcelona: EMI-Odeon, MC.
- Moure-Mariño, L. (1979), *Temas gallegos*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Murillo de la Cueva, P.L. (1986), "El Estado de las Autonomías", in: Hernández, F. und F. Mercadé, *Estructuras sociales y cuestión nacional en España*, Barcelona: Ariel, S.488-503.
- Muruais, P.C. (1973), "Iste vaise i aquil vaise", in: *Triunfo*, Nr.545, S.63.
- (1975), "Cantar en Galicia", in: *Triunfo*, Nr.650, S.57.
- Muxicas (1986), (Ohne Titel), Santiago de Compostela: Edigal, LP.
- (1988), *O demo fungón*, Santiago de Compostela: Edigal, LP.
- Na Lua (1988), *Ondas do mar de Vigo*, Madrid: Accidentales, LP.
- Nadal, J. (1975), *El fracaso de la Revolución Industrial en España 1814-1913*, Barcelona: Ariel.
- Nadal, J. und A. Carreras (Hg.), *Pautas regionales de la industrialización española*, Barcelona: Ariel.
- Naylon, J. (1984), "Politisches Handeln und Stadtentwicklung im Franco-Spanien: Das Beispiel Barcelona", in: Waldmann, P., W.L. Bernecker und F. López-Casero (Hg.), *Sozialer Wandel und Herrschaft im Spanien Francos*, Paderborn: Schöningh, S.69-92.
- Negu Gorriak (1989), (Ohne Titel), Donostia: Elkar, LP.
- Nohlen, D. und E. Geiselhardt (1980), "Konstitutionsbedingungen und Entwicklungstendenzen der Regionalismen in Spanien", in: Gerdes, D. (Hg.), *Aufstand der Provinz: Regionalismus in Westeuropa*, Frankfurt/M.: Campus.
- Nohlen, D. und C. Huneeus (1984), "Elitenwettbewerb in der Spätphase des Franco-Regimes. Der Kampf um die politische Reform", in: Waldmann, P., W.L. Bernecker und F. López-Casero (Hg.), *Sozialer Wandel und Herrschaft im Spanien Francos*, Paderborn: Schöningh, S.349-70.
- Ormazabal, Y. (1980), "María del Mar Bonet. Como una gaviota", in: *La Calle*, Nr.165, S.36-8.
- Ortiz Nuevo, J.L. (1977), "Plattentext - (Ohne Titel)," in: López, M., *Cantes de la emigración*, Madrid: RCA, LP.
- (1985), *Pensamiento político en el cante flamenco*, Barcelona: Biblioteca de la cultura andaluza.
- Oskorri (1976), *Gabriel Arestiren Oroimerez*, Madrid: CBS, LP.
- (1984), *Alemanian Euskaraz*, Donostia: Elkar, LP.
- Os Resentidos (1988), *Fracaso tropical*, Madrid: Gasa, LP.
- Padilla, J.J. und M.A. Martín (1983), "Entrevista con 'Lombarda'", in: *A Tempo*, Nr.5, S.20-2.
- PAIS, EL (1989a), "HB acusa a los partidos reformistas y al gobierno de la posible ruptura de la tregua", in: *ders.*, 3.4.1989, S.15.
- (1989b), "La euroregión", in: *ders.*, 15.4.1989, S.15.
- (1989c), "Miles de personas piden en Barcelona la oficialidad del catalán en Europa", in: *ders.*, 24.4.1989, S.18.
- (1989d), "Un millón de personas protestaron ayer contra la política económica y el bloqueo de los convenios", in: *ders.*, 28.4.1989, S.65.
- Palafox Gamir, J. (1988), "Los límites de la modernización en España: la evolución económica entre 1892 y 1930", in: *Revista del Occidente*, Nr.83, S.59-70.
- Peers, A.E. (1964), *A History of the romantic Movement in Spain*, 2 Bde., New York: Hafner.
- Peña, J. "El Lebrijano" (1976), *Persecusión*, Madrid: Fonograma, LP.
- Peña, J. "El Lebrijano" und das Andalusi-Orchester von Tanger (1985), *Encuentros*, Madrid: CBS.
- Pereiro, X.M. (1989), "El Ejército Guerrilleiro asesina por primera vez", in: *EL PAIS*, 2.3.1989, S.15.
- Pérez-Agote, A. (1986), *La reproducción del nacionalismo. El caso vasco*, Madrid: CIS, 2. Auflg.
- Pérez-Vilariño, J. und J.L. Sequeiros (1986), "Determinantes sociales de la identidad nacional de Galicia", in: Hernández, F. und F. Mercadé, *Estructuras sociales y cuestión nacional en España*, Barcelona: Ariel, S.244-60.
- Pita, E. (1979), "Música e danza", in: Otero Pedrayo, R. (Hg.), *Historia de Galicia*, Madrid: Akal, Bd.1, S.763-777.
- Porta, D. della und L. Mattina (1986), "Ciclos políticos y movilización étnica. El caso vasco", in: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Nr.3, S.123-48.

- Polla Records (1985), (Ohne Titel), Pamplona: Soñua, LP.
- Raimon (1968), (Ohne Titel), Barcelona: Discophon, LP.
- (1975), (Ohne Titel), Barcelona: Discophon, LP.
- (1976), Poemas y canciones, Barcelona: Ariel (1. zweispr. Auflg.).
- (1984), Entre na nota i el so, Barcelona: Ariola, LP.
- Raschke, J. (1985), Soziale Bewegungen. Ein historisch-systematischer Grundriß, Frankfurt/M.: Campus.
- Reverente, A. (1987), Colombianas de Oro, Barcelona: Horus, MC.
- Ribo, R. (1977), Sobre el fet nacional. Catalunya, països catalans, estat espanyol, Barcelona: Avançe.
- Ringrose, D.R. (1988), "Hombres de negocios y políticos en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX", in: Revista del Occidente, Nr.83, S.5-20.
- Ríos, M. (1977), Al-Andalus, Madrid: Polydor, MC.
- RIP (1987), No te muevas, (Ohne Ortsangabe): Basati Diskak, LP.
- Riquelme, R.M. (1985), "Las Comunidades Autónomas en las negociaciones de los tratados internacionales", in: Sistema, Nr.66, S.77-104.
- Rivas Troitiño, X.M. (1974), "O Gaiteiro de Soutelo de Montes", in: Triunfo, Nr.599, S.31-3.
- Rodríguez, A. (1988), "Violentos enfrentamientos entre independistas en una Diada con escasa asistencia a los actos reivindicativos", in: EL PAIS, 12.9.1988, S.15.
- Rodríguez, M. (1988), "Si nos detuviésemos un instante", in: Folk88, Nr.9-10, S.11.
- Rodríguez-Cabello, E.L. (1982), "Desencanto, crisis de autoridad y nacionalismo en la evolución política del país vasco", in: Revista Internacional de Sociología, Nr. 40-41, S.101-18.
- Rodríguez Osuna, J. (1983), "Desequilibrios espaciales en la España de los siglos XIX y XX", in: Revista española de Investigaciones Sociológicas, Nr.23, S.9-29.
- Roge (1980), "Itoiz. Sinfonía en el Puerto", in: Muskaria, Nr.1, S.14-6.
- (1982a), "Ertzainak", in: Muskaria, Nr.13, S.6.
- (1982b), "Niko Etxart", in: Muskaria, Nr.14, S.19.
- Rubio, J.R. (1977), "Paco de Lucía. Una búsqueda en todos los sentidos", in: Triunfo, Nr.727, S.40-3.
- Rüschemeyer, D. (1979), "Partielle Modernisierung", in: Zapf, W. (Hg.), Theorien des sozialen Wandels, Königstein/Ts.: Athenäum, S. 382-96.
- Ruiz de Azúa, V. (1989), "ETA Militar cambia de estilo en su comunicado", in: EL PAIS, 24.1.1989, S.12.
- Sacristán, M. (1976), "Con todos los buenos en cuya compañía me encuentro' (Vorwort)", in: Raimon, Poemas y canciones, Barcelona, S.5-21.
- Sánchez Albornóz, N. (1968), España hace un siglo: una economía dual, Barcelona: Península.
- Sandoval, G. (1986), Flamenco et société andalouse, Toulouse-Le Mirail: Univ. Toulouse-Le Mirail.
- Santos, N. (1981), "La nueva ola", in: La Calle, Nr.167, S.44-5.
- Santos López, J.M. de los (1982), "Conciencia autonómica en Andalucía", in: Alvarez-Ossorio Barrau, J. (Hg.), La conciencia autonómica de los andaluces, Sevilla: Andalucía Libre, S.45-73.
- (1984), "La cultura andaluza como cultura en la dependencia", in: Rodríguez-Becerra, S. (Hg.), Antropología cultural de Andalucía, Sevilla: Junta de Andalucía, S.109-21.
- Schmidt, H. (1985), Die Sardana - Tanz der Katalanen, Hamburg: Dissertation.
- Schneider, R. (1980), Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik, München: Fink.
- Serrat, J.M. (1975), ...para piel de manzana, Barcelona: Ariola, LP.
- (1989), Material sensible, Barcelona: Ariola, LP.
- Sevilla Guzmán, E. (1983), "Nacionalismo y corporatismo: aproximación al caso andaluz", in: Revista Internacional de Sociología, Nr.45, S.31-50.
- (1986), "Estructura social e identidad andaluza", in: Hernández, F. und F. Mercadé (Hg.), Estructuras sociales y cuestión nacional en España, Barcelona: Ariel, S.261-300.
- Sierra i Fabra, J. (1977), Historia y poder del 'Rock Catalá', Barcelona: Música de Nuestro Tiempo.
- Smash, Agujetas und M. Sanlúcar (1978), Vanguardia y pureza del flamenco, Madrid: Zafiro, LP.
- Smith, A.D. (1984), "National Identity and myths of ethnic decent", in: Research in Social Movements, Conflict and Change, Nr. 1, S.95-130.
- Soldevila, Ll. (Hg.) (1984), La cançó catalana (1959-1974). Antología, Barcelona: Ed. Orbis.

Soler, J. Garica (1976), *La nova cançó*, Barcelona: Edicions 62.

Solozábal Echeverría, J.J. (1980), "Nación, nacionalidades y autonomías en la constitución de 1978", in: *Sistema*, Nr.38-39, S.257-83.

Soriano, R. (1988), "Los orígenes del regionalismo andaluz en el siglo XX: Andalucía y el Centro Andaluz", in: *Sistema*, Nr.82, S.67-84.

Stoetzel, J. (1983), *¿Qué pensamos los europeos?*, Madrid: Mapfre.

Subirachs, R. (1977), *Bac de Roda. Cicle de cançons tradicionals*, Barcelona: Ariola, LP.

Subirats, J. und J.M. Valles (1990), "Diez años de democracia local (la situación del gobierno local catalán)", in: *Revista de Estudios Políticos*, Nr.67, S.41-91.

TEAG (Taller de Estudios Andaluces) (1983), "Aproximación a la cuestión nacional en Andalucía, hoy", in: *Nación Andaluza*, Nr.1, S.95-120.

Tamames, R. (1986), *The spanish economy*, London: C. Hurst.

Tarasti, E. (Hg.) (1987), *Semiotics of music*, Amsterdam: Mouton de Gruyter, Sonderheft von *Semiotica*, Nr.66.

Tezanos, J.F. (1986), "Transformaciones de la estructura social española", in: Hernández, F. und F. Mercadé (Hg.), *Estructuras sociales y cuestión nacional en España*, Barcelona: Ariel, S.28-68.

Tierra (1984), *Se hace camino al andar*, Hannover: Castor, LP.

Touraine, A. (1978), *La voix et le regard*, Paris: Seuil.

-- (1981), *Le Pays contre l'État. Luttés occitanes*, Paris: Seuil.

Uría González, J. (1984), *Cultura oficial e ideología en la asturias franquista: el I.D.E.A.*, Oviedo: Universidad, Servicio de Publicaciones Arte-Musicología.

Ussel, J.I. de (1983), "La sociología de la sexualidad en España", in: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Nr.21, S.103-34.

Valls i Gorina, M. (1969), *Historia de la música catalana*, Barcelona: Taber.

Vallverdú, F. (1982), "Situación de la lengua catalana", in: *Revista del Occidente*, Nr.10-11, Extraheft II, S.77- 92.

Vázquez Montalbán, M. (1984), *Serrat*, Gijón: Jucar, 4. Auflg.

Velázquez, J.M. (1978a), "Madrid. 'Capital del Cante.' 'Esto va como el país, to tieso'", in: *La Calle*, Nr.5, S.48- 50.

-- (1978b), "Enrique Morente, despegando", in: *La Calle*, Nr.21, S.50.

-- (1980), "Juan el Lebrijano, en la frontera", in: *La Calle*, Nr.123, S.56-7.

Vélez, J. (1976), *Flamenco. Una aproximación crítica*, Madrid: Akal.

Vilar, S. (1986), *La decada sorprendente 1976-1986*, Barcelona: Planeta.

Vilar, P. (1982), *La Catalogne dans l'Espagne moderne*, Bd.1: *Le milieu géographique et historique*, Paris: E.H.E.S.S., 2. Auflg.

-- (1984), "Estado, nación, patria en España y en Francia. 1870-1914", in: *Estudios de Historia Social*, Nr.28-29, S.7-41.

Villate, A. (1985), "Punk: combate, desesperación y suicidio (I)", in: *Muskaria*, Nr.25, S.12-4.

-- (1986a), "Punk: combate, desesperación y suicidio (II)", in: *Muskaria*, Nr.27, S.30-3.

-- (1986b), "Punk: combate, desesperación y suicidio (III)", in: *Muskaria*, Nr.28, S.18-21.

-- (1986c), "Punk: combate, desesperación y suicidio (IV)", in: *Muskaria*, Nr.29, S.38-40.

-- (1987), "Punk: combate, desesperación y suicidio (V)", in: *Muskaria*, Nr.30, S.28-30.

Waldmann, P. (1984), "Katalonien und Baskenland: historische Entwicklung der nationalistischen Bewegungen und Formen des Widerstands in der Franco-Zeit", in: ders., W.L. Bernecker und F. López-Casero (Hg.), *Sozialer Wandel und Herrschaft im Spanien Francos*, Paderborn: Schöningh, S.155-94.

-- (1988), "Die Bedeutung der ETA für Gesellschaft und Politik im spanischen Baskenland", in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, B 44/45, S.3-19.

-- (1989), *Ethnischer Radikalismus. Ursachen und Folgen gewaltsamer Minderheitenkonflikte*, Opladen: Westdt. Verlag.

Zald, M.N. und J.D. McCarthy (Hg.) (1987), *Social Movements in an Organizational Perspective. Collected Essays*, New Brunswick, N.J.: Transaction Books.

Zelinsky, U. (1984), "Spaniens wirtschaftspolitische Wende von 1959: Vorgesichte, Determinanten, Durchsetzungsstrategie", in: Waldmann, P., W.L. Bernecker und F. López-Casero (Hg.), *Sozialer Wandel und Herrschaft im Spanien Francos*, Paderborn: Schöningh, S.279-304.