

Patriarchalische Muster in der mexikanischen Volksmusik – Prägungen und Gegenwirkungen

Dr. Laura Ruth Carro-Kingholz

Einführung

Das Patriarchat – die männliche Vorherrschaft und Herrschaft – ist seit der Antike in allen bekannten Gesellschaften präsent. Auch in Lateinamerika finden sich patriarchalische Strukturen, die vermutlich ganz entscheidend in der Kolonialzeit und weniger in der prekolonialen Zeit entstanden sind.

Am Beispiel Mexiko will ich hier die Grundzüge des Patriarchats innerhalb der eigentümlichen mexikanischen Musik im lateinamerikanischen Kontext erörtern. Dafür werfe ich einen Blick auf die mexikanische Musikgeschichte und erwähne dazu Musikbeispiele.

Meine Absicht ist nicht, einen vollständigen Überblick über Geschichte und Theorie der mexikanischen Musik zu ermöglichen, sondern ich will mit Beispielen allein auf den Aspekt der patriarchalischen Strukturen in der lateinamerikanischen Musik eingehen.

Die spanischen und portugiesischen Eroberer – geprägt vom katholischen Familienmodell in Europa – erzeugen durch ihre brutalen Methoden in Lateinamerika ein deformiertes Geschlechterverhältnis, bei dem der Mann die Frau beherrscht und sie unterschätzt und wobei der Eigenwert des Individuums verkannt wird. „*Die Auflösung der Familien- und Clanstrukturen im Zuge des Landraubs und der Versklavung von Indigenen und später von AfrikanerInnen im Bergbau und in der Plantagenwirtschaft, hat wesentlich dazu beigetragen*“ (ILA 196, 1).

Der *machismo* (Machismus) ist als „übersteigertes Männlichkeitsgefühl“ fast überall präsent. Doch in Mexiko (und ganz Lateinamerika) zeichnet er sich dadurch aus, dass die Männer unter sich bleiben, um zu saufen, zu spielen und um die Gunst der Frauen zu konkurrieren. Der *macho* schlägt seine Frau und lässt sie mit ihren Kindern sitzen. Er prahlt damit, mit vielen Frauen viele Kinder gemacht zu haben.¹

Der *macho* „braucht die Frauen als Medium zur Selbstbestätigung und zur Außendarstellung gegenüber anderen Männern. Er bezieht Status und Ehre aus seiner aktiven Rolle beim Geschlechtsverkehr - egal mit wem“ (Giesinger, 7). Die Hure befriedigt seine Eroberungs- und Bestätigungssucht.

Seit der Eroberung Amerikas verschmelzen allmählich die aus Spanien und Portugal von den Eroberern mitgebrachten Traditionen und Religionen mit den indigenen Bräuchen und Religionen sowie mit denen der importierten afrikanischen Sklaven. Verschiedene Epochen sind dabei zu unterscheiden: die prehispanische, die koloniale, die unabhängige, die neokoloniale und die zeitgenössische.

Auch eine Vielzahl musikalischer Gattungen erlebt im Laufe dieser Epochen unterschiedliche Entwicklungen, die meist ein Spiegel sich verändernder politischer Weltansichten sind, sei es auf dem Lande oder ab dem 20. Jahrhundert in den Städten. Gleichzeitig sind sie Zeugnis der Beziehungen zwischen den verschiedenen sozialen Schichten und der Geschlechter.

¹ Dem Machismus gegenüber steht der Marianismus, bei dem die Frau, den Tugenden der heiligen Jungfrau Maria nachahmend, die unreife Art des Mannes ausgleicht. Der Machismus ebenso wie der Marianismus variieren je nach Sozialschicht. Männer der Oberschicht leben angeblich ihr Macho-Dasein nicht so extrem aus, weil sie ihr Überlegenheitsgefühl oft in Beruf und Politik bestätigen können. Analog dazu leben viele unverheiratete Frauen der Unterschicht den Marianismus weniger aus, weil sie sich lieber ohne Mann durchs Leben kämpfen, ohne sich an einen Mann zu binden.

Verschiedene musikalische Genres aus Mexiko verbreiten sich – zuerst durch Reisende, danach durch die Massenmedien – auch über die nationalen Grenzen hinaus. Mit diesen musikalischen Besonderheiten verbreiten sich auch die Mentalitäten, die den dargestellten Situationen und Themen zugrunde liegen. So erreichen beispielsweise der mexikanische *Canción Ranchera* und der *Bolero* im 20. Jahrhundert nicht nur ganz Lateinamerika sondern auch die USA und Europa.²

Folglich werde ich mich insbesondere auf die volkstümlichen musikalischen Gattungen in Mexiko konzentrieren.

1. Prehispanische Epoche Amerikas

In der prehispanischen Epoche, in der sich die mexikanischen Urvölker als Naturvölker die Welt durch Mythen und Riten zu eigen machen, entstehen verschiedene Hochkulturen, die, mit der Entwicklung fortgeschrittener Technologien und der Durchführung von Forschungen, heute weltweit Anerkennung finden. In diesen Kulturen, etwa bei den Maya, den Azteken, den Olmeken und den Tolteken, scheint die Musik und der Tanz religiöse und kriegerische Funktionen zu haben.

Tanz, Musik und Gesang gehören zu den Fertigkeiten, die die Kinder in aztekischen *cuicacalli*-Zentren im Rahmen einer Kunsterziehung erlernen (Sevilla, 106).

Doch bei der gewalttätigen Eroberung (*conquista*) durch die europäischen *conquistadores* gehen alle Zeugnisse dieser Kultur mit der Zerstörung der Bibliotheken der Azteken oder Maya in Flammen auf. Nur in den entferntesten Gebieten Mexikos, zu denen der Einfluss europäischer Kultur nicht vordringt, werden traditionelle Musik und Gesang, der Bau der Musikinstrumente, die Schritte und die Bedeutung der Tänze durch Generationen überliefert.

1.1. Prehispanische Tänze seit der Kolonialzeit in Neuspanien

So erhalten sich über Jahrhunderte religiöse, ritualisierte und profane Lieder bzw. Tänze, die zu bestimmten Anlässen gesungen oder aufgeführt werden, in Teilen bis in die heutige Zeit hinein. Hierzu zählen etwa die Männertänze *Danza del Venado* (Hirschtanz) und die *Pascolas* von den Yaqui in Sonora oder von den Mayo in Sinaloa. Im Zentrum Mexikos sind die *Danzas Concheras* (Muscheltänze) überliefert. In Jalisco ist der Tanz *Sonajeros* bekannt. Dieser letzte zeigt Männer mit Stöcken, mit denen sie in die Erde stoßen und damit auf das Sähen des Mais anspielen, eine typisch männliche Arbeit auf dem Acker.

Informationen zur prehispanischen Kultur finden sich in den *Codices*, Texten in Maya, Náhuatl oder lateinischer Sprache, die unter der Leitung von Missionaren von ausgewählten "Indianern" bemalt werden. Darin sprechen die *informantes* oder benachrichtigenden Personen, in der Regel ältere Leute, von *mixcoacalli*, Orten, an denen sich die Chöre von Tenochtitlan und Tlatelolco versammeln. Andere Manuskripte von Missionaren, etwa Angel María Garibays (*Cantares mexicanos*) beschreiben Gesangstile je nach Region und ethnischer Gruppe: Huexotzincas, Otomíes oder Ñahñus, Tlaxcalteken, Maya, Mazahua und Cuextecas (aus der Huasteca-Gegend im Nordosten). Die Gattungen wie die Themen seien vielfältig: Krieg, Jagd, historische Fakten, Tod, Pubertät, Wollust, Einsamkeit sowie Frauen-, Kranken- und Wiegenlieder.

Auch wird von den Tänzen berichtet: In dem *Cuecuechcuicatl* (Kitzel- oder Jücken-Tanz) tanzen die Männer als Frauen verkleidet in einer Art, die der Chronist Durán als unanständig bezeichnet, weil er unanständige Frauen und leichte Männer darstelle: "*tan agudillo y deshonesto (...) con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas y hombres livianos*" (Durán, 64-67)

² Ähnlich reist in Buenos Aires der *tango* vom Stadtrand und vom kriminellen Milieu allmählich zum Zentrum der städtischen Mittelschicht und von dort aus zu den lateinamerikanischen Hauptstädten und mit Carlos Gardel bis nach Paris und anderen Städten Europas.

2. Christianisierung

Einige Missionare stufen die Tänze und andere *areitos* (Feierlichkeiten) sogar als gefährlich ein und sprechen sich für deren Verbot aus. So verbinden sich durch die Missionierung christliche Bräuche mit denen der sogenannten indianischen Religionen (Synkretismus). Tanz und Gesang werden dann christlich umgedeutet, teilweise auf Spanisch übersetzt und insbesondere in christliche Feierlichkeiten integriert.

Etwa beim in Nahuatl gesungenen *Xochipizahuatl* in der zentralen Nahuatl-Region in Puebla, Tlaxcala und Veracruz: Hier wird eine Hochzeit mit Elementen der zwei Kulturen theatralisch inszeniert, bei der die traditionelle patriarchalische Rollenteilung nach Geschlechtern zu sehen ist: Beim einheimischen Brauch bekommt die Braut symbolisch ein *metatl* vom Bräutigam, einen Stein um das Korn fein zu mahlen. Beim spanischen Brauch gibt der Vater des Bräutigams den Männern des Dorfes einen Stiel mit einem Maiskolben als Symbol der Fruchtbarkeit. Auf die Schulter der Braut legt er ein Kreuz als Zeichen des Leidens, der Gehorsamkeit und der Demut. Dadurch wird die Herrschaft des Christentums einerseits und die konservative Weltanschauung der vorherrschenden Klasse andererseits ritualisiert und damit verewigt (Sevilla, 143).

Der Gesang wird seitdem überwiegend auf Spanisch fortgeführt oder damit alterniert etwa in den ritualisierten Liedern der *Concheros*.

Andere europäische Rhythmen der Aristokratie mitsamt der Tanzlehrer werden seit 1526 für die europäischen Herrscher Neuspaniens importiert. Danach werden weitere Tänze für ihre Nachkommen, den *criollos*, eingeführt: *Contradanza*, *Gallarda*, *Mazurka*, *Valses*. Auch populäre spanische Tänze wie *Fandango*, *Jota* oder *Seguidilla* werden allmählich auch von den Mestizen – den Mischlingen europäischer Einwanderer und Einheimischer – und von Leuten ohne Migrationshintergrund aufgenommen. Im Laufe der Zeit werden diesen Tänzen in Lateinamerika neue Schritte, Choreographien und Musik hinzugefügt. So entstehen veränderte Versionen vieler spanischer Tänze: *Malagueña*, *Petenera*, *Paracumbe*, *Vaquería*, *Zapateado*, *Canario*, *Cascabel*, *Zarabanda* und ein veränderter *Contradanza* (Dallal, 53-57).

2.1. Inquisition im 18. und 19. Jahrhundert

Während der Kolonialzeit, zwischen der zweiten Hälfte des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, untersagt die Inquisition den weltlichen Gesang und Tanzaufführung in den Kirchen.

Insgesamt werden 43 verschiedene Tanzarten denunziert, etwa der *Chuchumbé*, der *Durazno*, der *Jarabe gatuno*, der *Pan de manteca*, der *Pan de Jarabe*, der *Café* oder der *Sabino*. Die „sündigen“ Interpreten dieser Tänze werden mit der Exkommunizierung bestraft (Sevilla, 111). Die Tänzer des *Durazno*, des *Café* und des *Sabino* werden sogar zum Tode verurteilt (Ce-Acatl 5, 14). 1766 werden *sones* in verschiedenen Rhythmen verboten. Sie sind im allgemeinen in Versform geschrieben, in einem schelmenartigen Stil (*picarescos*) und handeln von Liebe (*idem*). Auch Texte der Gattung *Bolero*, eine Variante der *Seguidilla* und Homonyme der Gattung des 20. Jahrhunderts wurden wegen ihres provozierenden Inhaltes von der Inquisition verdammt und verbrannt. Folgende Verse stammen aus einem Bolero jener Zeit:

*Ya el infierno se acabó
ya los diablos se murieron
ahora sí, chinita mía,
ya no nos condenaremos*

*Cuando estés en los infiernos
ardiendo como tú sabes
allá te dirán los diablos
ahora si no te la acabes*

*Die Hölle ist verendet
die Teufel sind gestorben
und nun, meine Schöne,
werden wir uns nicht verdammen*

*Wenn du in der Hölle sein wirst
brennend, wie du weißt,
dort werden dir die Teufel sagen
Und nun beende sie doch nicht!*

Doch viele Volkstänze werden auf der Straße, in Theatern, Kirchen oder Tanzschulen weiter aufgeführt und sogar von den aristokratischen *criollos* gefördert, indem sie Mulaten zur Animation bei Feiern tanzen lassen (Maya Ramos, zit. Sevilla, S.111). Damit distanzieren sie sich teilweise von den iberischen Spaniern.

Andererseits verurteilt die Inquisition viele *Huapangos* als grobe, skandalöse Akte unanständiger oder sogar sündiger Zustände. Huapangotänzer würden mit ihren Körperbewegungen Wollust ausdrücken:

„una especie de fandango torpe, escandaloso y profano ... lo ejecutan de ambos sexos, que sin respeto de la ley santa, muestran en él todo desenfreno de sus pasiones, usando en los movimientos acciones y señas más significativas del acto carnal, hasta llegar a enlazarse con los brazos“ (Ce, 5, 14).

Der *Huapango* ist eine musikalische Gattung aus der Huasteca-Gegend mit galoppierenden Schritten im 6/8 Takt und zählt zu den schwungvollen virtuosen Kompositionen für Geige. Er wird noch bei *huateques* (traditionellen Feiern) auf Holzbrettern aufgeführt. Der Spielfilm „Huapango“ vom Regisseur director Ivan Lipkies ³ zeigt verschiedene Tanzstile dieses noch heute verbreiteten Tanzes.

3. Das unabhängige Mexiko: Walzer und andere Rhythmen

1810 erlangt Mexiko seine Unabhängigkeit nach einer kriegerischen Periode. Die kreolische Elite beharrt auf ihren europäischen Wurzeln und unterstützt etwa das Lied mit gepflegter Stimme und führt weitere europäische Rhythmen wie *Schottis*, *Quadrille*, *Galopps*, *Polka*, *Redova* und weitere *Valses* (Walzer) ein.

3.1. Valses

Über den Walzer sagt 1815 eine kirchliche Autorität, er sei ein korrupter Import aus dem teuflischen Frankreich, der unanständige, wollüstige Gesten und Bewegungen einleite und dem Wesen des Christentum entgegenstehe:

"una importación corrupta" de la Francia "degenerada". El vals y la 'CONTRADANZA' se consideraban, según El Aviso de la Habana (1809) publicado por las autoridades, como "intervenciones siempre indecentes" introducidas por la diabólica Francia, cuya esencia es diametralmente contraria al cristianismo: "gestos, meneos lascivos y una rufiandad impudente son sus constitutivos, que provocan por la fatiga y el calor que produce en el cuerpo la concupiscencia" (Dallal,135).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts sieht die Sozialpyramide in Mexiko folgendermaßen aus: Die Weißen an der Spitze, darunter die Mestizen und ganz unten Indigene und Schwarze. Die Frauen gelten nach wie vor als den Männern unterlegen. Als Mutter, Hausfrau oder Hure seien sie dazu da, dem Mann zu dienen.

Noch im 20. Jahrhundert – mit der beginnenden Industrialisierung – kommt es zur Entstehung von Entwicklungszentren und zur Migration vom Lande in die Städte. Die Machtverhältnisse bleiben im Grunde erhalten: Die Reichen bestimmen über die Armen, die Großgrundbesitzer bestimmen über die einfachen Bauern und zwischen den Geschlechtern bestimmt der Mann über die Frau. Es gilt die *prima noctis* als mittelalterliches Erbe im neuen Kontinent: Die jungfräulichen Mädchen müssen nach der Hochzeit zuerst mit dem *patrón* (Grundbesitzer des *rancho*) schlafen. Dieses Geschehen wird im Film „Allá en el rancho grande“ in den 30er Jahren verewigt. Auch in dem Volkslied „La Borrachita“ („Die betrunkene Frau“) wird auf diesen Brauch angespielt: *„[...] borrachita me voy / para la capital / a rendirle al patrón / que me mandó llamar / anteayer“* (betrunken gehe ich nun zur Hauptstadt, zum Patrón, der mich vorgestern bestellt hat).

³ Der Film gewann ein Ariel Preis und fünf Silberne Göttheiten.u.a. als bester Spielfilm 2004.

Das dritte Geschlecht ist immer noch nicht anerkannt und muss noch ein Jahrhundert lang Ablehnung, Verfolgung und Tod erfahren.

Gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts blüht der mexikanische Walzer unter dem *Porfiriato*, der Periode des Diktators Porfirio Díaz, auf. Für dessen Frau komponiert Juventino Rosas den Walzer „Carmen“. Für die Gruppe der Liberalen „Club Verde“ komponiert Rodolfo Campodónico einen bekannten gleichnamigen Walzer.

Das Volk übernimmt in vielen Gegenden auch dieses Genre. Auf der Marimba werden lokale Melodien und *sones* im Marsch- oder Walzerrhythmus im Süden und Südosten Mexikos gespielt. Der Walzer bleibt als Bestandteil vieler volkstümlicher Tänze der Mestizen und Mestizinnen erhalten. So etwa beim traditionellen Volkstanz *Las Chiapanecas*, bei dem die Mädchen ihre selbstbestickten Kleider tragen. Nähen und Sticken gelten als typisch weibliche Merkmale.

3.2. El Corrido

Der *Corrido* als Nachfolger des kastilischen achtsilbigen *Romance* oder *Castellana* (Romanzenverse) dient als Nachrichtenverbreiter. Von 1808 stammt wahrscheinlich der älteste mexikanische *Corrido*, der „*Corrido de Carlos IV*“.

Insbesondere während der Revolutionszeit um 1900 findet diese Gattung große Verbreitung im Volk. Aber auch später erzählt der *Corrido* von folgenden Dingen: vom Krieg der *Cristeros*, Sozialproblemen etwa Entführungen, Morden, Tragödien und Desastern. Auch von 1923 bis 1955 beinhaltet der *Corrido* lehrreiche Texte und besitzt einen bildenden Charakter (beispielsweise Texte von Blas Galindo oder M. M. Ponce).

„La Martina“ berichtet von einer Frau, die angeblich ihren Mann in seiner Abwesenheit mit einem anderen betrügt und dafür von ihm getötet wird. „Rosita Álvarez“ handelt von einer hübschen, jungen Frau, die zum Ball geht und einem *macho* den Tanz verweigert. Dieser fühlt sich beleidigt, tötet sie unmittelbar danach mit drei Schüssen und geht dann ins Gefängnis. In beiden Fällen erscheinen Taten als Verbrechen, die dann zur Gewalt führen: die Ehre bzw. die Eigenliebe des Mannes sind verletzt. Nach dem spanischen Ehrenkodex führt dies zum Tode der Frau.

Im 20. Jahrhundert werden weitere historische Ereignisse in *Corridos* gefasst: die Arbeiterbewegungen (Eisenbahner, Ärzte), 1968 die Studentenbewegung, die bewaffneten *guerrilleros* der 1970er Jahre und auch bei Wahlbetrügereien der 80er Jahre.

Heute lebt diese Gattung durch Gruppen wie „Los Tigres del Norte“, die die Themen der nördlichen Grenze Mexikos mit den USA thematisieren: Drogen, Auswanderung, Illegalität in den USA und wieder Machismus als typischer Zug vieler Mexikaner.

In einem *Corrido* über die ermordeten Frauen in Ciudad Juárez sprechen sich die Sänger für Gerechtigkeit und gegen Straflosigkeit aus und appellieren gerade an das Macho-Gefühl, um hinterhältigen Verbrechern mutig entgegenzutreten. Die Frau wird dabei als Gottesgabe und Glaubenswunder oder Quelle der Entstehung gepriesen: als Mutter des Zaren, des Königs und von Jesus Christus:

„[...] *Parió al zar y parió al rey y hasta al mismo Jesucristo lo dio a luz una mujer [...] Es el reclamo del pueblo que lo averigüe la ley*“

Hier wird deutlich, dass die Religion in Mexiko wie im restlichen Lateinamerika eine tragende Rolle seit der Kolonisierung spielt. Doch „als Teil der offiziellen Ideologie (im Sinne Michail Bachtins) gelten neben der Religion ebenfalls die Massenmedien, die der Volkskultur eine bestimmte Richtung geben. Das betroffene Publikum wird zur allgemeinen Mentalität oder auch zur Entfremdung geführt und im kulturellen Sinne 'kolonisiert' (im Fanonschen Sinne).“ (Carro, 2006,

Die Musik als kultureller Ausdruck und Instrument der sozialen Überlieferung wird in der Regel von den Machthabern in vielerlei Hinsicht bestimmt. So wie die Inquisition als kirchliche Institution Rhythmus, Sprache und Text der einheimischen Lieder und Tänze zensierte, bzw. beeinflusste und kontrollierte, haben mit der Zeit die Massenmedien diese Funktion übernommen oder ergänzt. Als das Radio mexikanische Musik im 20. Jahrhundert nach ganz Hispanoamerika ausstrahlen kann, zementiert es mit seinen Texten den Status Quo. Das gleiche geschieht mit dem Fernsehen und in Filmen. Die Sendungen werden eher als Mittel der Unterhaltung als der Information oder Bildung konzipiert. Damit werden die musikalischen Genres gefördert, die nicht im Widerspruch zum Konsumsystem der Oligarchie stehen.

4. Die 30er bis 60er Jahre des 20. Jahrhunderts

In den 30er Jahren, noch ohne den Einfluß des Fernsehen, wird die Volksmusik vom Radio verbreitet. Aus dieser Zeit stammen die Kinderlieder des Komponisten Francisco Gabilondo Soler „Cri-cri“, der in vielen seiner Texte die damalige Gesellschaft porträtiert. So ist Frau Entchen „La patita“ eine de facto alleinerziehende Mutter des Mittelstands, die auf dem Markt einkaufen geht, in ihrem Portemonnaie eifrig nach Geld sucht und sich über die Verteuerung der Waren ärgert. Sie verbringt den Tag mit Feilschen, denn ihre kleinen Entchen wachsen und haben keine Schuhe, und ihr fauler schamloser Entenmann, gibt ihnen nichts zum Leben.

Melodien von Kinderliedern dieses Komponisten dienen in den 60er Jahren als Grundlage für Protestlieder von Studenten gegen die Repression des Staates im Jahre 1968, etwa „Los Cochinitos“ (die Ferkel) – umgedeutet als „die Studenten die geschlagen und inhaftiert werden“: „tres estudiantes están en la cárcel, muchos trancazos les dio su 'papá' [...]“.

Aus den 30er Jahren stammt auch ein witzig gemeintes Lied, das ich in meiner Kindheit auf einer Schallplatte zu Hause gehört habe. Heute würde man es eher als frauenfeindliches Lied bezeichnen: „María, la Rorra“: eine wegen ihres Spitznamen (Puppe) vermutlich schöne Frau, die wegen ihrer angeblichen Leichtigkeit vom Ehemann brutal getötet wird:

*„Yo me enamoré de María la Rorra [...] y nos matrimoniamos.
El jueves la regañé / el viernes le di de palos /
el sábado se murió / y el domingo la enterramos. /
Esta fue la historia de María la Rorra que a mi compasión, /
por carrascalosa y por resbalosa la mandé al panteón [...]“*

4.1. Son Jarocho

Der folkloristische *Son Jarocho* stammt aus Tlacotalpan (Veracruz). Zu den *sones* gehört meistens die Improvisation. Sie findet entweder auf der Ebene des Gesangs statt, bei dem die Sänger witzige *coplas* (zweideutige Verse) auf Spanisch kreieren, oder auf der Ebene des Tanzes, bei dem Tanzduelle auf den Holzbrettern der *tarima* (Bühne) stattfinden. Viele von diesen *sones* enthalten Sprüche, Anekdoten, Geschichten, die häufig das Verhältnis zwischen Mann und Frau behandeln.

Der *Son Jarocho* „El Trampo“ handelt von einem Mann, der das Leben genießt, mit den Frauen „tanzt“ und der nur aus Zeitvertreib eine Geliebte hat. Sie verlässt ihn wieder und er versucht gleich andere Frauen zu verführen: „[...] yo tuve una vez querida, nomás pa' pasar el rato, pero me salió muy chiva; le gusta la mala vida [...] y se fue con otro gato [...] y la mujer que yo encuentro buena toditita la alboroto [...]“

Aus Tlacotalpan kommt der *Son Jarocho* „El Canelo“. Er handelt von einem dunkelhäutigen Mann. Beim Tanzen konkurrieren zwei Frauen um die Gunst des Mannes. Er tanzt und versucht, beide

abwechselnd zu verführen. Am Ende bleibt er bei beiden Frauen.

4.2. La Canción Ranchera

Der *Canción Ranchera* entsteht im 19. Jahrhundert aus einfachen Strukturen, Rhythmen und Melodien, begleitet von Gitarre oder mit einer Gruppe von Musikern. Berühmtes Beispiel ist das Lied „Cielito Lindo“ von Quirino Mendoza. Der *Canción Ranchera* entwickelt sich im nationalistischen Theater nach der Revolution von 1920 und wird zum symbolischen Ausdruck und verbindenden Element des gesamten Volkes durch die mexikanischen Filme der 40er - 60er Jahre, die ganz Lateinamerika erreichen. In der Folge bleibt er volkstümlicher Ausdruck der Unter- und Mittelschichten.

Die Texte handeln zuerst von der mexikanischen Revolution, dem Leben auf dem Lande mit der Familie, den Tieren, den *cantinas* (Männerbars) und den Liebestragödien.

Unter den berühmten Interpreten dieses Genres befinden sich in den 30er – 60er Jahren Jorge Negrete, Pedro Infante, Tito Guízar, Miguel Aceves Mejía, José Alfredo Jiménez, Javier Solís, Antonio Aguilar sowie in den 70er -90er Jahren Vicente Fernández, sein Sohn Alejandro Fernández, Juan Gabriel, Pedro Fernández und Pepe Aguilar. Unter den weiblichen Interpreten ragen folgende Interpretinnen hervor: Lucha Reyes, Lola Beltrán, Flor Silvestre, Lucha Villa, Amalia Mendoza "La Tariácuri", María de Lourdes, Chavela Vargas und die Spanierin Rocío Dúrcal.

Die Liebeslieder werden nach Einbruch der Nacht oder am Morgengrauen am Fenster der Geliebten gesungen. Sie handeln auch von Liebeskummer, Eifersucht oder Verzweiflung. Die Texte bringen das Publikum oft zum Mitsingen, dabei tradieren sie unbewusst die darin enthaltenen Muster. Die Sängerinnen, die zu Beginn nur die von Männern konzipierten Texte singen, wiederholen und verbreiten diese frauenfeindlichen Inhalte und fördern zusätzlich die Beziehung zwischen *machos* und Frau.

Unter den bekannten Stereotypen des *machos*, die besungen werden, finden sich:

- Der Latin-Lover-Typ, der die Frauen verführt und wieder verlässt. Etwa „El Milamores“ von Cuco Sánchez, gesungen von Pedro Infante in den 50er - 70er Jahren:

„Yo no tengo preferencia / por ninguna de las flores / me gusta cortar de todas / me gusta ser milamores“

„Ich bevorzuge keine Blume, mir gefällt es, von allen Sorten zu haben, mir gefällt es, ein Tausendliebchen zu sein.“

- Der gegenüber anderen Männern herausfordernde, provozierende und gewalttätige Typ. Ihn besingt Víctor Cordero in dem Lied „Juan Charrasqueado“ und nennt als dessen Attribute: er betrinkt sich, spielt und hängt vergnügungssüchtig in Bars rum; bis er seinen gewaltsamen Tod durch andere rachesüchtige Männer findet:

*„No tuvo tiempo de sacar ni la pistola
pues los muchachos se le echaron de a montón [...]
era borracho, parrandero y jugador“*

- Der triumphierende Typ, dem es nichts ausmacht, wenn er verliert, weil er immer die Macht über Frau und Kinder behält: „El Rey“ vom Sänger und Komponisten José Alfredo Jiménez:

„Con dinero y sin dinero/ yo hago siempre lo que quiero/ y mi palabra es la ley./ No tengo trono, ni reina/ ni nadie que me comprenda/ pero sigo siendo el rey“ [...]

Bei den Komponisten der 80er-90er Jahren übernimmt Juan Gabriel diesen Typ in einigen Liedern.

Diesem Typ begegnen erstmals Sängerinnen mit neuen Inhalten und bilden damit eine Gegenströmung. Sie beginnen durch ihre Interpretation von Macholiedern, den Sinn der Texte zu verändern: Lucha Villa gelang mit ihrem erotischen Stil, dem weiblichen Libido Ausdruck zu verleihen. In „A Medias de la Noche“ singt sie:

„Te soñaba abrazándote conmido/ pero ay! qué sueño tan profundo es el amor/ despierta, mamacita, ya no duermas/ despierta de este sueño seductor/ tomaremos copas llenas de licor [...]“

„Mitten in der Nacht träumte ich von dir, dass ich dich umarmte. Oh, was für ein tiefer Traum ist die Liebe. Wach auf, meine Liebe, aus diesem verführerischen Traum; wir werden mit Likör gefüllte Gläser austrinken.“

Der Gesangstil von Chavela Vargas gilt durch ihre raue Stimme als „vermännlicht“ und lies weitere Interpretationen – auch durch ihr Bekenntnis lesbisch zu sein – zu.

Erst um 1970 – vor dem Hintergrund der sexuellen Revolution – beginnen Interpretinnen mit „Rachetexten“, die männlichen Stereotypen in Frage zu stellen: Darunter steht Paquita la del Barrio (Rata en dos Patas, Que me vas a dar si vuelvo, Si yo fuera varón, Las mujeres mandan, Sabor de engaño, Me saludas a la tuya, viejo rabo verde, taco placero, me tiene que respetar, bórrate) und Lupita d'Alessio mit ihren „baladas de despechada“ („Lieder vom Verlassenen“).

Der Markt hat auch in diesem Bereich dafür gesorgt, dass gewisse Muster weiter existieren.

4.3. El Bolero

Im 19. Jahrhundert wurde der mexikanische *Bolero* durch den kubanischen Einfluss des *Son Cubano* ins Leben rufen. Im 20. Jahrhundert erreichte er seine größte Popularität. Ein Beispiel ist das weltbekannte „Bésame“ von Consuelo Velázquez. Andere berühmte Komponisten des *Bolero* waren auch María Greever („Aquéllos ojos verdes“), Alfonso Curiel und Agustín Lara.

Agustín Lara besang die Frau in ihrer doppelten Rolle als einerseits begehrte, schöne und bezaubernde Frau und andererseits als unwürdige Hure.

- Sein Lied „Mujer“ (Frau) betont die Wollust als zauberhafte Tugend der Geliebten und deren Leichtigkeit als Illusion des Mannes:

„Sabes de los filtros que hay en el amor / tienes el hechizo de la liviandad / la divina magia de un atardecer [...] eres la ilusión de mi existir, mujer“

- Als Hure bezeichnet Agustín Lara dann die Frau in „Aventurera“:

„Vende caro tu amor, aventurera / da el precio del dolor a tu pasado/ y aquél que de tu boca la miel quiera, que pague con brillantes tu [!] pecado. Ya que la infamia de tu ruín destino / marchitó tu admirable primavera, / haz menos escabroso tu camino, vende caro tu amor, aventurera.

„Verkaufe teuer deine Liebe, so wie du gelitten hast, und derjenige, der deines Mundes Honig begehrt, soll mit Brillanten deine [!] Sünde bezahlen. Da dein böses Schicksal deinen bewundernswerten Frühling verblühen ließ, mache deinen Weg

nicht so anstößig, verkaufe teuer deine Liebe, Abenteurerin!“

Diese und ähnliche Texte werden von Gruppen auch in anderen Rhythmen Jahrzehnte lang gesungen. Die Band La Sonora Santanera sang: „*Es war in einer Bar, wo ich dich tanzend antraf. Fue en un cabaret donde te encontré bailando*“.

Obschon die meisten Liedtexte die Frau als einzige Schuldige aufgrund ihrer unmoralischen Handlungen verurteilen, findet sich eine andere freiere Perspektive, die einen Mentalitätswandel andeutet. Alfonso Esparza Oteo verbreitet einen berühmten Text in den 40er und 50er Jahren: Er handelt von einem Mann, der aus Liebe die Frau akzeptiert, auch wenn die Leute schlecht darüber reden oder staunen, dass er sie liebt. Daher kann man annehmen, dass sie Prostituierte ist:

„*Te he de querer*“ („*te he de adorar aunque le pese al mundo [...] qué admiración les causa que yo quiera a esa mujer!*“)

Die Rollen des Mannes bleiben die des Verliebten, Enttäuschten, Verlassenen und Eifersüchtigen.

„El Andariego“ von Alvaro Carrillo übernimmt den Typ des Casanovas ein, der in der Liebe als Wandervogel oder Schmetterling von Blüte zu Blüte wandert und sagt, er sei trotz Ketten und Tränen (sprich Ehe) zurückgekehrt und begehre nur die Liebe der Frau.

„*Yo que fui del amor ave de paso / yo que fui mariposa de mil flores hoy siento la nostalgia de tus brazos, de aquellos tus ojazos, de aquellos tus amores. Ni cadenas ni lágrimas me ataron, mas hoy pierdo la calma y el sosiego, perdona mi tardanza, te lo ruego, perdona al andariego que hoy te ofrece el corazón. Hay ausencias que triunfan y la nuestra triunfó; amémonos ahora con la paz que en otro tiempo nos faltó. Y cuando yo me muera ni luz, ni llanto, ni luto, ni nada más, ahí junto a mi cruz, tan solo quiero paz [...]*“

5. Moderne Popmusik: Die Pop-Musik seit den 70er Jahren und die sexuelle Revolution

Weitere hybride Musik wird ununterbrochen bis in dieses Jahrhundert komponiert, und alle möglichen Mischungen sind heute präsent. Dies betrifft auch folkloristische Musik. Bei der Identitätssuche ausgewanderter Mexikaner in den USA wird auch traditionelle Musik modernisiert und im Rock-Rhythmus gespielt, etwa beim traditionellen *Son Jarocho* „La Bamba“, gesungen und gespielt von Ricky Martin in der gleichnamigen Verfilmung in den USA. Auf Spanisch entstehen auch neue Strophen für dieses Lied, etwa über einen Mann, dessen Spitzname der Unschuldige ist, weil er Freundinnen im Alter zwischen 15 und 20 Jahren hat:

„En mi casa me dicen el inocente / porque tengo chamacas de 15 a 20.“

Obschon modernere *Canciones Rancheras* im Walzer-Rhythmus wie „La Bikina“, *Boleros Románticos* und *Baladas* parallel kreierte werden, entwickeln sich auch hybride Genres mit Elementen anderer importierter Genres wie des *Bolero Ranchero*, *Cumbia Norteña* mit Elementen aus der kolumbianischen *Cumbia* und bayerisch klingenden Rhythmen.

Unter den vielen Interpreten der massenweise produzierten „Light-Songs“ nenne ich als Beispiel Marisela, ein Vamp-Typ, die sich als verlassene Geliebte präsentiert. Sie spricht sich offen für die „verbotenen“ Liebesbeziehungen aus und trotz den Ketten der Ehe, auf die der Mann beharrt. Nicht zu übersehen ist, dass alle ihre Liedtexte ausschließlich von Männern geschrieben wurden: Roberto Beleser bzw. Alvaro Torres.

Gloria Trevi als *cantautora* (Sängerin-Autorin) thematisiert gegen Ende der 80er Jahre die weibliche emanzipierte Perspektive durch freche Rock-Texte, etwa die Gleichgültigkeit einer Frau,

als sie ohne ihren Mann zurückbleibt („La Papa sin Catsup“). Die sexuelle Revolution macht es möglich, dass sie sexuelle Anspielungen – hier zum Thema Selbstbefriedigung – auch im Titel ihres Album („Más turbada que nunca“) verwenden kann.

5.1. Der Verlassene oder Abgewiesene

Viele Musiker und Sänger der Gegenwart haben die patriarchalischen Muster der Vergangenheit übernommen und in Liedtexten wiedergegeben: Die Rock-Gruppe Molotov besingt den verlassenen Mann und gebraucht dafür den Rhythmus des *Son*: „Palomita Azul“ (Blaue Täubchen).

In „La Cumbia del Olvido“ (Cumbia des Vergessens) von der Rockgruppe Panteón Rococó besingt der Mann seine Wut, von der Geliebten verlassen worden zu sein.

Von den selben Gruppen stammen aber auch kritische Texte über die soziale Beziehungen und die komplexe Problematik der mexikanischen Gesellschaft.

In „La Carencia“ (Der Mangel) von Panteón Rococó übernimmt der Mann die Rolle des beleidigten Geldverdieners, der nach der Arbeit mit seiner Frau schlafen will, aber von ihr zurückgewiesen wird. Dabei wird mit einer vulgären, abwertenden Sprache über sinkende Löhne und steigende Bedürfnisse geklagt:

*„[...] vengo del trabajo / el chile que la mantiene / y que en
la cama la entretiene / y a la hora de la sobada / me dices
que no [...] El salario va abajo / y las carencias pa' arriba ...“*

5.2. Prostitution und Table-Dance

Die Thematik der Prostitution greift Panteón Rococó in „Sonia“ auf: Die Frau – eine Talbledancerin - verlässt den Mann, kehrt zurück und wird von ihm als „vendedora de caricias“ (Verkäuferin von Streicheleinheiten) verdammt. Er kann es nicht vertragen, dass sie ihr „Streicheln“ verkauft und vergleicht sie mit dem Teufel.

In „Erendira“ von der Rockgruppe La Lupita sagt der Mann: Du bist schön und ich werde deine Liebe kaufen („Eres hermosa y voy a comprar tu amor“).

5.3. Die Gewalt gegen Frauen

La Lupita behandelt dieses Thema im Lied „Hay que pegarle“ (man soll sie schlagen), doch obwohl der machistische Diskurs der männlichen Stimmen für die Gewalt spricht, singt dabei eine weibliche Stimme: man soll sie mit der Kraft der Liebe schlagen: „hay que pegarle pero con la fuerza de tu amor, con el cariño“. Und endet mit dem Satz „la que se deja es porque ya le gustó“, d.h. derjenigen, die sich (schlagen) lässt, gefiele diese Gewalt (Masochismus).

Eine Komponistin aus dem Rock und Jazz hat einen zweideutigen Text geschrieben, bei dem der sexuelle Genuss die Gewalt zulässt. So sagt Teresa Estrada als Interpretin: lieb mich, beiße mich, lass mich verbluten. Diese Botschaft nähert sich der Pornographie und ist deshalb gefährlich. Sie könnte als Aufforderung missverstanden werden, Frauen zu misshandeln.

Das Thema Gewalt gegen Frauen findet man im Lied „Alármala“ von der Gruppe Café Tacuba. Dort geht es um eine junge Frau, die von ihrem Vater vergewaltigt wurde. Der Sänger rät ihr in marktschreierischer Weise, die Sache in die Welt zu brüllen. Dabei wird mit Wortspielen auf die Medien angespielt (genauer: auf die Tageszeitung *Alarma*, die der deutschen *Bild* ähnelt). Der Sänger erinnert an einen Zeitungsverkäufer in der Straße. Er rät ihr, sich mit Fußtritten zu wehren. Allerdings steckt in dem Textteil „alarmiere sie!“ auch die Aufforderung „ergreife die Waffe!“ („Alarma, al arma /al ármala de tos!“). Am Ende des Liedes wird berichtet, dass die Frau ihren

Vater erschossen hat.

5.4. Die Homosexuellen

Homosexuelle, die seit der *conquista* diskriminiert, verfolgt und auch ermordet werden, gelten im Patriarchat als verweichlichte Männer und daher als abstoßende Zeitgenossen. Durch zahlreiche Schimpfwörter werden Schwule beleidigt. Mit der sexuellen Revolution hat der öffentliche Gebrauch von vulgärer Umgangssprache zugenommen. So hat die Gruppe Molotov das Lied „Puto“ kreiert und es international als Schläger gemacht. Dabei geht es aber nicht um einen männlichen Prostituierten, sondern um bekannte Prominente, die mit diesem Schimpfwort stark beleidigt werden: Der Popsänger von Schnulzen Luis Miguel, der Journalist Jacobo Zabłudowsky und der Eigentümer des Fernsehsenders Televisa Emilio Azcárraga, die damit als Agenten einer konservativen, manipulierenden Ideologie in Form von Schlagern, Nachrichten oder Fernsehsendungen angeprangert werden sollen.

Anerkennung als drittes Geschlecht finden Schwule in dem Lied „Rafael“ der Gruppe Maldita Vecindad: Der Sprecher begegnet einem Freund, der sich als Frau gekleidet hat. Trotz der Blicke der Leute setzen sich beide in ein Café. Dadurch überwindet der Sprecher die allgemeine Intoleranz und akzeptiert seinen Freund wie er ist.

6. Aktualität: die zeitgenössische Musik

In der moderneren Geschichte wird die Musik im Zuge der Globalisierung und des ungebremsen kulturellen Austausch durch Medien, Reisen und Migration von einem interkulturellen Charakter geprägt. Remakes von alten Schläger in den letzten 20 Jahren deuten einerseits auf das Erhalten des Status quo hin. Über die Beziehungen mit einem *macho* werden weiter Lieder in zeitgenössischen Rhythmen komponiert und im Radio, Fernseher und nun im Internet verbreitet. Andererseits erkennt man eine Gegenströmung, zu der ich beispielsweise Musiker von Café Tacuba, Maldita Vecindad, Los de Abajo oder Julieta Venegas zähle, die mit ihren Texten oder Interpretationen teilweise den Status quo dekonstruieren. So sind auch Solidaritätskonzerte und -CDs entstanden mit Musik für die indianischen aufständischen Ethnien Chiapas.

Auch andere soziale Probleme werden in Protestliedern angeprangert. Etwa in „El Supermercado“ von La Maldita Vecindad. Ein Angestellter akzeptiert die schlechte Behandlung des Chefs nicht und schlägt ihn, mit der Konsequenz danach arbeitslos zu sein. Andere Lieder von dieser Gruppe thematisieren die militärische und paramilitärische Repression der Studentenbewegung von 1968 oder die Kriminalisierung und Verfolgung von Unschuldigen.

In Hinblick auf die patriarchalischen Strukturen legte also der europäische Kolonialismus in Lateinamerika die Grundlagen: Der Katholizismus in erster Linie aber auch die Machtverteilung vom König in Spanien bzw. Vizekönigen in Lateinamerika über die Großgrundbesitzern bis zum Volk. Der *machismo* als Ausdruck des Patriarchats wird weiterhin von Gewalt in der Familie und Sexismus begleitet.

6.1. Die weibliche Stimme

Unter den Sängerinnen und Komponistinnen ist eine deutliche Trennung zu bemerken: Viele Liedtexte verharren bei den üblichen patriarchalischen Mustern. Dies lässt sich etwa bei Linda Ronstadt in ihrem Album „Las Canciones de mi Padre“ beobachten. Mit einem nostalgischen, romantischen Blick auf die Vergangenheit bleiben die traditionellen Rollen des Mannes und der Frau erhalten.

Andere Sängerinnen oder Diven inszenieren sich mithilfe von Marketing als männermordende Vamps (Madonna-Imitate). Beispielsweise Thalía oder andere lateinamerikanische Rockeras (Rock-Frauen), etwa die Kolumbianerinnen Shakira oder Soraya⁴.

⁴vgl. Tere Estrada, selbst Rock-Soul-Jazz-Komponistin, in ihrem 2001 erschienenen Buch „Sirenas

Andere wiederum haben die traditionellen Rollen der Geschlechter in Frage gestellt: Astrid Hadad spielt oft in ihren Liedern mit der männlichen Rolle, indem sie bestimmte Texte oder Textteile mit einer männlich klingenden Stimme singt. Außerdem singt sie über den Masochismus der Frauen, wenn sie sich schlagen lassen: „me golpeaste tanto anoche“ (gestern hast du mich so sehr geschlagen“) Sie meint dazu: „Wir tragen ja alle eine Masochistin in uns“. Sie erklärt das aufgrund von „zwei vom Leiden faszinierte Gene[n, die] wir in uns tragen [nämlich] zunächst die prähispanischen Opferkulte und später den importierten Katholizismus der Eroberer.“ (Huffs Schmid, 22).

Lila Downs hat das Bild der selbstbewussten indigenen Frau von ihrer zapotekischen Mutter übernommen und besingt nicht nur die Auswanderung ihrer Landsleute nach Norden und andere soziale Themen, sondern insbesondere die Migration der Frauen, die sich dadurch aus machistischen Traditionen befreien. (Huffs Schmid, 23)

Gerade das Dorf Juchitán im Bundesstaat Oaxaca steht heute noch als einziges Beispiel für ein Matriarchat in Mexiko. Dort sind die Frauen im Handel tätig und besitzen Eigentum und damit die Macht. Da die Frauen als wertvoll anerkannt sind, können geborene Jungen auf Wunsch der Mutter als Mädchen erzogen werden und später als Muxe einen Sonderstatus bekommen, der voll respektiert ist. Die Frauen tragen ihre selbstbestickten Kleider voll Stolz und Selbstbewusstsein und zeigen Münzenketten als Zeichen ihres Reichtum. Ihre Trachten und ihre Tänze gelten als Ausdruck von Selbstbestimmung und Würde. Einer dieser Frauentänze ist „La Sandunga“, der nach wie vor als Teil der mexikanischen Folklore weitergegeben wird und einen Kontrapunkt zu den patriarchalischen Mustern darstellt. Darin ist von einer Frau die Rede, die den Latin-Lover-Typ ablehnt. Stolz bleibt sie ihm fern, obwohl er sie immer wieder zu verführen versucht. Auch wenn er bei ihr anklopft, hört sie ihn nicht, denn sie schläft fest:

„Ay Sandunga [...] no seas ingrata [...] Antenoche fui a tu casa / tres golpes le di al candado, / tú no sirves para amores, / tienes el sueño pesado“

Bibliographie

Bonoratt, Raúl. Canciones mexicanas con acompañamiento para guitarra. Mexiko, 3. Ausgabe, 5. Auflage Editores mexicanos unidos, 1994.

Brenner, Helmut. Música ranchera. Das mexikanische Äquivalent zur Country and Western Music aus historischer, musikalischer und kommerzieller Sicht (=Musikethnologische Sammelbände 14). Prolog por Thomas Stanford. Tutzing: Verlag Hans Schneider, 1996 [ISBN 3-7952-0867-X].

Broyles-Gonzalez 2002:199 in :
http://www.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/1/1/4/5/2/p114526_index.html

Carro-Klingholz, Laura Ruth. El cuento chicano. Identitätsfindung in den zeitgenössischen Chicano-Kurzgeschichten auf Spanisch.

(Dissertation) Universität Bonn, 2006, elektronisch veröff.:

http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online/phil_fak/2005/carro-klingholz_laura

Ce- Acatl, Revista del Anáhuac, Nr. 5, 10-12, 14.

Dallal, Alberto. El „Dancing“ mexicano. Mexiko, 2 Auflage, Oasis, 1984.

Durán, Fray Diego. Historia de las Indias de nueva España e Islas de Tierra. México, ed. Porrúa, al ataque, Historia de las Mujeres Rockeras Mexicanas“ (Weyde, 21).

1967, 2 Bänder, (Biblioteca Porrúa, 36 und 37).

Giesinger, Silja. „Das göttliche Mann-Sein. Überlegungen zu den 'Überlegenen'.“ ILA 264, April 2003,

Huffschmid, Anne. „nie wieder schlecht geküsst“, in ILA 264, Apr. 2003, S. 22-23.

ILA 196, Juni 1996 Machismo.

ILA 264, April 2003. La Música.

Muñoz Bolaños, Jorge. La música que llegó para quedarse. 80 melodías inolvidables. México, Editapsol, 1987.

Reyes, V. Canciones rancheras. Manual práctico. Mexiko, 2. Ausgabe, 5. Auflage, Editores mexicanos unidos, 1994

Rosal, Midel. Boleros con acompañamientos para guitarra. Manual práctico. Mexiko2. Ausgabe, 5. Auflage Editores mexicanos unidos, 1993.

Sevilla, Amparo. Danza, cultura y clases sociales. México, INBO, 1990.

Weyde, Britt. „Tere greift an“ in: ILA 264, April 2003, S. 21.