

# DIE MUSIKKULTUR FLAMENCO

Darstellung, Analyse und Diskurs

Dissertation

zur Erlangung der Würde  
des Doktors der Philosophie

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Stefan Krüger

aus  
Pforzheim

Hamburg  
2001

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	<b>4</b>
Zur methodischen Vorgehensweise .....	5
<b>1. Das Theoriemodell Musikkultur</b> .....	<b>9</b>
1.1 Der Flamencokomplex .....	9
1.2 Zum Begriff <i>Kultur</i> .....	11
1.3 Das Modell Flamenco-Musikkultur .....	13
1.4 Die Musikkulturmodelle der Musikethnologie .....	14
1.2.1 Enumeratives Model .....	15
1.2.2 Funktionalistisches Modell .....	21
1.2.3 Kern - Modell .....	21
1.2.4 Konzept Modell .....	22
1.2.5 Zusammenfassung: .....	22
1.5 Die Begegnung mit dem <i>anderen</i> , dem <i>fremden</i> .....	1
1.6 Veränderung und Wandel als inhärente Komponente einer Musikkultur .....	27
<b>2 Die Flamenco-Musikkultur</b> .....	<b>31</b>
2.1 Die Lebenswelten der Flamencokünstler, Aficionados und Flamencofamilien .....	31
2.1.1 Zum Begriff <i>Lebenswelt</i> .....	31
2.1.2 Ambiente flamenco .....	33
2.1.3 Die Professionellen und Halbprofessionellen .....	36
2.1.4 Die Aficionados .....	41
2.1.5 Die Flamencofamilien .....	44
2.2 Die Institutionen .....	46
2.2.1 Die Peñas Flamencas .....	47
2.2.2 Die Wettbewerbe .....	48
2.2.3 Festivals und Konzertreihen .....	50
2.2.4 Tablaos und Flamenco-Musikkneipen .....	51
2.2.5 Die Tanzstudios und andere private Einrichtungen .....	53
2.2.6 Die Flamencologie .....	54
2.2.7 Tonträgerproduktion .....	55
2.3 Flamencomusikaufführung als soziale Praxis .....	58
2.3.1 Flamencomusikevent und Aufführung .....	58
2.3.2 Kommunikation innerhalb der Aufführung .....	64
2.3.3 Ästhetische Kriterien .....	66
2.3.4 Emotionale Wirkungen und das Duende .....	67
2.3.5 Semantische Aspekte .....	70
2.4 Der Körper .....	73
2.4.1 Körpertechniken, Körperbilder und Musikpraxis .....	73
2.4.2 Der Körper in der Flamencomusikpraxis .....	75
a) Körperhaltung und Körperbalance .....	75
b) Techniken im Kopfbereich .....	77
c) Gesangs- und Atemtechniken .....	78

d) Gestik .....	78
e) Techniken der Hände zur Klangerzeugung .....	79
f) Fußtechnik .....	80
g) Pasos (Schrittfolgen) .....	81
h) Choreographie .....	82
i) Bühnenkleidung .....	84
<b>2.5 Das Musikmaterial: Grundlagen, Kanonisierung, Überlieferung, Erlernen und Weitergabe .....</b>	<b>87</b>
2.5.1 Die Basis des Musikmaterials: die Palos .....	87
2.5.2 Vergleich der Aufführungshäufigkeit der Palos .....	88
2.5.3 Überlieferung und Weitergabe des Musikmaterials .....	95
2.5.4 Grundlagen beim Erlernen der Flamencomusik .....	98
2.5.5 Weitere wichtige Faktoren beim Erlernen .....	100
a) Alter und Geschlecht .....	101
b) Hören .....	101
c) Förderung .....	102
d) Spielpraxis .....	103
e) Tanz- und Cante-Begleitung im Toque .....	104
g) Die Lehrenden ("Maestros") .....	105
<b>2.6 Der Flamenco - Diskurs: Wie wird über Flamenco gesprochen? .....</b>	<b>106</b>
2.6.1 Der diskurstheoretische Ansatz .....	106
2.6.2 Methodische Ansätze .....	107
2.6.3 Die verschiedene Konzepte von Flamenco .....	112
2.6.4 Der zeitgenössische Flamenco-Diskurs .....	118
a) Flamenco als Ausdruck der andalusischen Kultur .....	119
b) Flamenco als Kunst .....	120
c) Flamenco als musikalischer Ausdruck .....	120
d) Flamenco als Lebensform .....	121
e) Flamenco als Musik der Gitanos .....	122
f) Flamenco als persönliches Konzept .....	123
<b><i>Ausblick</i> .....</b>	<b>125</b>
<b><i>Literatur</i> .....</b>	<b>127</b>

# Einleitung

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts steht die Musikwissenschaft vor einer noch nie gekannten Fülle und Vielfalt von musikalischen Phänomenen und Ausdrucksweisen. Flamenco besitzt dadurch, dass diese Musik als regionale Musiktradition entstanden ist, heute globale Verbreitung findet, aber ihren regionalen Schwerpunkt und Bezug beibehalten hat, eine Art Modellcharakter für die Darstellung von gegenwärtigen Musikkulturen.

Die folgende Arbeit hat das Ziel methodische Ansätze und Modelle zu entwickeln, um ein derart vielschichtiges und komplexes Phänomen wie Flamenco musikwissenschaftlich beschreiben und untersuchen zu können. Gerade bei einer so lebendigen Musik wie Flamenco sollte Forschung nicht als Versuch der Rekonstruktion von kulturellen Zusammenhängen der Vergangenheit, sondern als gegenwartsbezogene Aufgabe verstanden werden<sup>1</sup>.

Bisher hat eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung und Aufarbeitung nur in Ansätzen und auf Einzeluntersuchungen beschränkt stattgefunden. Der Grund dafür liegt meines Erachtens in der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes, der Art der Rezeption dieser Musik und den fehlenden theoretischen Rahmenmodellen, in denen sinnvolle Forschung erst stattfinden kann.

Insofern kann die vorliegende Arbeit auch als Programm für die Untersuchung weiterer detaillierter Einzelphänomene innerhalb dieser Musikkultur interpretiert bzw. betrachtet werden.

Der erste Schwerpunkt dieser Arbeit liegt daher in der Entwicklung eines theoretisch-begrifflichen Rahmens, der es erlaubt einen Zugang zu diesem Musikphänomen zu finden. Diesen als Basis dienende Rahmen bildet das Konzept *Musikkultur*. Ausgehend vom musikwissenschaftlichen Forschungsstand gilt es, einen flexiblen Ansatz zu entwickeln, der es erlaubt, die verschiedenen Ebenen der Beschreibung und Darstellung in einen Gesamtzusammenhang zu stellen.

Die theoretische Basis ermöglicht als zweiten Schwerpunkt eine empirisch gestützte, vor allem auf Methoden der teilnehmenden Beobachtung und auf Interviewanalysen beruhende ausführliche Beschreibung dieser Musikkultur.

Eine weiterer Schwerpunkt liegt auf der Untersuchung des *Flamenco-Diskurs*. Das Diskursmodell bzw. die Diskursanalyse ist eine noch relativ junge Disziplin im Gebiet der Geistes- und Sozialwissenschaften. Aufbauend auf einer ausgiebigen Diskussion und Übertragung geeigneter Konzepte zur Anwendung auf das musikalische Forschungsgebiet soll der Flamenco-Diskurs selbst dargestellt und analysiert werden.

Mein Dank gilt an dieser Stelle allen, die mich beim Forschen, Schreiben und Denken begleitet haben.

Besonders möchte ich Prof. Helmut Rösing für sein gründliches und geduldiges Lesen und Beraten danken.

Danken möchte ich auch Prof. Albrecht Schneider und den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Examenscolloquiums am Institut Musikwissenschaft in Hamburg für Diskussionen und Anregungen.

Bei Anja Mayer, Birgit Müller, Daniel Müllensiefen und Doro Böckh bedanke ich mich vor allem für das Korrekturlesen des Manuskripts, für ihre Aufmerksamkeit und ihr Feedback.

Ein Dankeschön auch an Rocia, Robert, José, Francisco, Wolfgang, Helge, Eli und meinen Eltern.

---

<sup>1</sup> s. Bruhn, Herbert / Rösing, Helmut (Hg). Musikwissenschaft. Hamburg 1998. S.9f.

## Zur methodischen Vorgehensweise

Aufgabe der Musikwissenschaft ist es, über musikalische Phänomene substantielle Aussagen zu machen, die sowohl kommunizierbar als auch prinzipiell intersubjektiv überprüfbar sind. Diese Aussagen erfolgen mit Hilfe von Begriffen, Modellen und Theorien.

Ausgangspunkt einer musikwissenschaftlichen Untersuchung ist ein vom Forschenden gewähltes Forschungsproblem, welches einen speziellen Bereich aus dem Universum aller möglichen Beobachtungen eingrenzt.

In diesem Fall ist der Forschungsgegenstand eine Untersuchung und Darstellung der gegenwärtigen Flamencomusik mit ihren charakteristischen Merkmalen.

Ich möchte kurz die Gründe für meine Auswahl genau dieses Forschungsgebietes angeben:

- Bedarf der musikwissenschaftlichen Aufarbeitung und Auseinandersetzung
- Langjährige, persönliche Beschäftigung mit diesem Untersuchungsgegenstand
- Modellcharakter der Flamencomusik, aus dem sich allgemeine Schlüsse für die Entwicklung von Musikkulturen ziehen lassen
- Dem Flamenco-Interessierten werden mögliche Formen einer Annäherung aufgezeigt

Die oben angesprochene Komplexität des Forschungsgegenstandes läßt es sinnvoll erscheinen, sich einer breit gefächerten Methodenvielfalt zu bedienen, die an den Erfordernissen der darzustellenden Problematik orientiert ist.

Die vorliegende Arbeit stellt also weder eine Feldforschung im klassischen Sinne dar, noch verfolgt sie einen ausschließlich musiksoziologischen Ansatz. Stattdessen liegt der Arbeit ein fachübergreifender Ansatz zugrunde, der auf einem erweiterten Musikbegriff basiert, wie er sich bei Helmut Rösing und Peter Petersen findet<sup>2</sup>. Zur Musik gehört dabei nicht nur das musikalische Produkt selbst, sondern auch die jeweiligen Entstehungsbedingungen, die Vermittlung in den verschiedenen Distributionskreisläufen und die Aneignung durch die Hörenden.

Ziel ist es, die verschiedenen Facetten der Flamenco-Musikkultur und damit der Flamencomusik in einem Gesamtmodell zu integrieren, welches es erlaubt, einen Überblick über das Phänomen *Flamenco* in der Gegenwart zu gewinnen.

Auf die einfachste Formel gebracht, besteht die dabei angewandte Methodik darin, Beobachtungen (teilnehmende und nicht-teilnehmende) und sprachliche Informationen (Interviews, Literatur, Medien) durch die erworbene musikwissenschaftliche Praxis zu einem kohärenten Bild zusammenzufügen.

Im folgenden möchte ich die angewandten Methodenansätze kurz darstellen<sup>3</sup>.

### 1. Auswahlverfahren

Bei der Untersuchung eines solch umfangreichen Phänomens wie der Flamenco-Musikkultur besteht als erstes die Notwendigkeit - auch wenn die Beschreibung der Musikkultur als Ganzes das Ziel ist - eine Auswahl zu treffen.

Dies hat zunächst rein pragmatische Gründe. Es ist z.B. unmöglich, alle oder zumindest einen großen Teil der Personen, die sich der Flamenco-Musikkultur zugehörig bzw. ihr verbunden fühlen, in einer Untersuchung, z.B. in Form eines Interviews, miteinzubeziehen, da die Kosten für die Durchführung solch eines Vorhabens den Etat einer Arbeit wie dieser hier vorliegenden sprengen würde. Gleiches gilt für die geographischen Lokalitäten, an denen Flamencomusik gespielt wird.

Auch theoretisch scheint der Nutzen fraglich, da anzunehmen ist, dass sich nach gewisser Zeit bestimmte Charakteristiken wiederholen und sich daher schon bei kleineren Samplemengen zeigen. Da in den Sozialwissenschaften die Nichtdurchführbarkeit einer Vollerhebung ein häufig auftretendes Problem darstellt, sind dort Auswahlverfahren für die Bildung von Samples (auch Stichproben genannt) entwickelt worden.

---

<sup>2</sup> Rösing, Helmut / Petersen, Peter. Orientierung Musikwissenschaft. Hamburg 2000. S. 11f.

<sup>3</sup> Zur allgemeinen Darstellungen der Methoden in den Sozialwissenschaften s. Bayer (1992) und Flick (1995).

Zwei Gruppen von Auswahlverfahren für Stichproben sind zu unterscheiden:

- a) Wahrscheinlichkeitsauswahlen
- b) Verfahren der bewußten Auswahl

Letzteres fand in modifizierter Form Anwendung in dieser Arbeit.

Dieses weit verbreitete Verfahren der bewußten Auswahl versucht nach einigen Merkmalsausprägungen zentraler Variablen die Stichprobe der Grundgesamtheit nachzubilden. Diese Merkmalsausprägungen werden vorher nach allgemeinen Überlegungen festgelegt. Sie müssen erkennbar bzw. erfragbar sein.

Die erste bewußte Auswahl betrifft die Konzentration auf eine bestimmte geographische Region.

In diesem Fall war es die Region Südandalusien mit Schwerpunkt Sevilla, wo ich mich knapp ein halbes Jahr im Zeitraum von Mitte Januar bis Juni 1999 aufhielt. Die Stadt Sevilla wurde gewählt, da sich dort ein sehr breites Spektrum der Flamenco-Musikkultur manifestiert, so dass es möglich ist, relativ kompakt einen Großteil der Erscheinungsformen des zeitgenössischen Flamencos an einem Ort zu studieren.

Als nicht spanisches Flamenco-Ausland habe ich aus naheliegenden Gründen Deutschland und hier speziell Hamburg und Berlin gewählt.

Bei der Auswahl der in die Untersuchung miteinzubeziehenden Personen ergaben sich aus Vorarbeiten folgende Merkmale, die es zu berücksichtigen galt:

Es schien sinnvoll, darauf zu achten, dass sowohl Frauen wie Männer, als auch die verschiedenen Altersgruppen angemessen repräsentiert sind.

Weiter waren bei der Auswahl Personen mit folgenden flamencotypischen Merkmalen zu berücksichtigen:

- Flamencokünstler der drei Flamenco-Teilbereiche Gesang, Tanz und Gitarre
- Professionelle und nicht professionelle Flamencokünstler
- Personen, die sich als *Flamencologen* (Flamencoexperten) bzw. *Aficionados* (Flamencoliebhaber) bezeichnen
- Personen, die sich der Gruppe der Gitanos (ethnische Gruppe in Spanien) und der Gruppe der Payos (nicht-Gitanos) zugehörig fühlen
- Im Licht der Öffentlichkeit stehende Personen, sozusagen *offizielle* Vertreter oder Repräsentanten (bzw. solche die sich dafür halten) von Flamencomusik (bekannte Flamencokünstler, Lehrende), weniger bekannte Flamencokünstler (wie Freizeit- und Hobbykünstler) und Peña - Mitglieder (Peñas sind Vereine zur Pflege, Darbietung und Erhaltung der Flamencomusik).

Diese Merkmalsverteilung war in einem angemessenen Verhältnis bei der Auswahl der Personen und der daraus gewonnenen Samples zu berücksichtigen. Dabei gilt, dass in der Regel eine Person mehrere dieser Merkmale auf sich vereinigt.

## **2. Methoden der Datengewinnung:**

### **A) Beobachtung**

Beobachtung als wissenschaftliches Verfahren läßt sich nach drei Gesichtspunkten klassifizieren

#### I) Beobachtungssituation

Beobachtungen können in *natürlichen* oder *künstlich* erzeugten Situationen stattfinden. Als natürliche, sogenannte Feldbeobachtungen, gelten alle Situationen, die nicht eigens zum Zwecke der Untersuchung inszeniert wurden.

In erster Linie geht es bei der Untersuchung der Flamenco-Musikkultur um die Beobachtung von natürlichen Situationen. Allerdings werden dabei auch vom Forschenden Situationen selbst generiert, etwa in Form von Interviews, oder in bewußt herbeigeführten Unterrichtssituationen.

#### II) Stellung des Beobachters zur Beobachtungssituation

Hinsichtlich der Stellung des Beobachters zum Geschehen wird zwischen *nicht-teilnehmender* (Der Beobachter bleibt außerhalb des Geschehens) und *teilnehmender* Beobachtung (der Beobachter ist Teil des Geschehens, indem er etwa zum Zwecke der Untersuchung eine Rolle innerhalb des Rollengefüges der Beobachtungssituation übernimmt) unterschieden.

Beide Arten der Beobachtung besitzen Vor- und Nachteile. Während ein teilnehmender Beobachter unter Umständen erst durch seine Integration bestimmte Aspekte der sozialen Realität erfassen kann, besteht gleichzeitig die Gefahr, durch die Teilnahme selbst die Beobachtungssituation zu verändern oder aber nur solche Aspekte wahrzunehmen, die aus der speziellen Rolle erfahrbar sind, die der Beobachtende einnimmt, andere Aspekte hingegen werden vernachlässigt. Auch besteht die Gefahr des Distanzverlustes, d.h. der Forschende verliert die Besonderheiten der Beobachtung aus den Augen, weil sie ihm inzwischen als selbstverständlich erscheinen. Bei nicht-teilnehmender Beobachtung besteht diese Gefahr nicht. Der Beobachter bleibt aber auf jene Bereiche sozialer Situationen beschränkt, die ohne direkten bzw. persönlichen Sozialkontakt erfaßbar sind.

Bei der Untersuchung der Flamenco-Musikkultur ist der persönliche Kontakt zu Flamencokünstlern unumgänglich, da dadurch der Forschende erst in bestimmte Beobachtungssituationen gelangen kann. Teilnehmende Beobachtung findet vor allem im kleineren Kreis (z.B. in einer Peña ) statt, bei der das Publikum (somit auch der Beobachtende) aktiv am Geschehen partizipiert (z.B. Stimulierung durch Klatschen, Zurufe u.ä.). Gleiches gilt für das Mitwirken in Proben oder im Unterricht. Die Rolle, die der Forschende in diesen Situationen dabei einnimmt, variiert je nach Situation: In der Regel ist es dabei die des Aficionados (Liebhabers der Flamencomusik), die des Lernenden oder auch die, in der der Forschende selbst Flamencomusik aufführt. Allerdings existieren im Flamenco eine große Anzahl von Beobachtungssituationen, in denen nicht-teilnehmender Beobachtung zur Anwendung kommen kann. Etwa bei größere Aufführungen oder bei Feierlichkeiten.

Die Wahl der Art der Beobachtung ist dem Forschenden also nicht völlig frei gestellt. Es können je nach Situation und Intention des Forschenden beide Arten zur Anwendung kommen. Grundsätzlich gilt allerdings bei jeder Art von Beobachtung, dass aus forschungsethischen Gründen die offene Form der Beobachtung - im Gegensatz zur verdeckten, heimlichen - anzuwenden ist.

III) Art der Kontrolle unter der eine Beobachtung vorgenommen wird.

Musikwissenschaftliche Beobachtungen sollten nicht der günstigen Gelegenheit oder der Spontanität des Beobachters überlassen werden, auch wenn dies im Einzelfall als hilfreicher Umstand in einer Untersuchung Verwendung finden mag. Beobachtungen sollten stattdessen nach Art und Umfang geplant sein, womit eine Kontrollierbarkeit der Ergebnisse durch eine - zumindest theoretische - Nachvollziehbarkeit möglich wird.

Bei der Beobachtung der Flamenco-Musikkultur heißt das, sich nicht auf besondere, womöglich *einmalige* Flamenco-Ereignisse zu konzentrieren (z.B. ein Konzert eines bekannten Flamencokünstlers, oder Aufführungen eines wie auch immer gearteten *traditionellen, ursprünglichen* Flamencos ), und diese dann - in welcher Weise auch immer - für (allein) repräsentativ für den Flamenco zu erklären, sondern sich der Flamenco-Musikkultur als Ganzem systematisch zu nähern und alle Beobachtungen von Handlungen bzw. Handlungssequenzen (zumindest ansatzweise) miteinzubeziehen, die schwerpunktmäßig mit der Ausführung, Aufführung und dem Erlernen von Flamenco verbunden sind.

Erforderlich ist deshalb die Festlegung von Beobachtungseinheiten und die Vorgabe von Beobachtungskategorien (z.B. Lebenswelt, Flamencoevent oder Performance). Oberstes Ziel ist dabei eine größtmögliche Vergleichbarkeit der Ergebnisse. Dies ermöglicht die Überprüfung und auch eventuelle Fortsetzung der Untersuchung durch weitere Arbeiten.

## B. Interview

Hierbei habe ich mich für die offene, auch Tiefen- oder Intensivinterview genannte Form entschieden, da es mir vor allem darauf ankam, den Befragten Raum zur Darstellung ihrer Ansichten und Meinungen zum Flamenco zu geben. Beim Intensivinterview spricht der Interviewer anhand eines Leitfadens eine Anzahl von Themen an, ohne an eine bestimmte Reihenfolge oder Frageformulierung gebunden zu sein. Aus dem Gesprächsverlauf heraus kann dann entschieden werden, ob an einzelnen Stellen Nachfragen angebracht sind.

Für diese Arbeit wurden 17 Interviews von mir persönlich durchgeführt. Desweiteren wurden 72 von anderen Personen durchgeführte Interviews von mir analysiert.

Das Interview selbst ist als eine besondere Art der soziale Situation zu verstehen, in der eine weitgehend asymmetrische Kommunikation stattfindet. Es ist bekannt<sup>4</sup>, dass sich dabei beim Befragten gewisse Antworttendenzen als Reaktionen auf vermutete Einstellungen des Interviewers ergeben. Tatsächlich zeigte sich, dass bei den in Andalusien durchgeführten Interviews gewisse Stereotypen in den Äußerungen der Befragten auftauchten. Dies könnte dadurch erklärt werden, dass die Befragten ein Flamenco-Bild entwarfen, von dem sie glaubten, dass es so vom ausländischen Interviewer *erwartet* wird. Wurden die Interviews im Team mit meiner spanischen Kollegin Frau Espina durchgeführt, reduzierte sich dieser Effekt erheblich.

### C. Innerhalb einer Musikkultur generiertes Material

Eine weitere wichtige Quelle ist das von den Vertretern der Musikkultur selbst immanent generierte Material:

Einerseits sind das Textdokumente in Form von (Selbst-)Darstellungen, Konzertkritiken, Fan-Zeitschriften, Broschüren, Werbetexte, CD-Beilagen u.ä., andererseits Tonträger und sonstige mediale Produkte. Tonaufnahmen von Flamencomusik existieren seit über 100 Jahren. Gegenwärtig erscheinen jeden Monat mindestens ein Dutzend neuer medialer Flamencoproduktionen, hauptsächlich in Form von CDs. Angesichts dieser, von der Musikwissenschaft noch weitgehend unbearbeiteten Fülle von Material schien es mir sinnvoll - zumindest in dieser Arbeit - auf eigene Feldaufnahmen zu verzichten, und mich statt dessen mit dem bereits vorhandenen medialen Material auseinanderzusetzen.

Generell gilt bei all diesem kulturimmanent generierten Material, dass es sehr vorsichtig und sorgfältig benutzt werden muss, sprich, es sollte zuvor einer kritischen Prüfung und Einschätzung unterzogen werden, die durchaus auch selbst in die Darstellung miteinfließen kann und gegebenenfalls auch muss. Auch liefert dieses Material die Basis für die Diskursanalyse.

---

<sup>4</sup> Friedrichs, Jürgen. Methoden empirischer Sozialforschung. Opladen 1980. S.152.



# 1. Das Theoriemodell *Musikkultur*

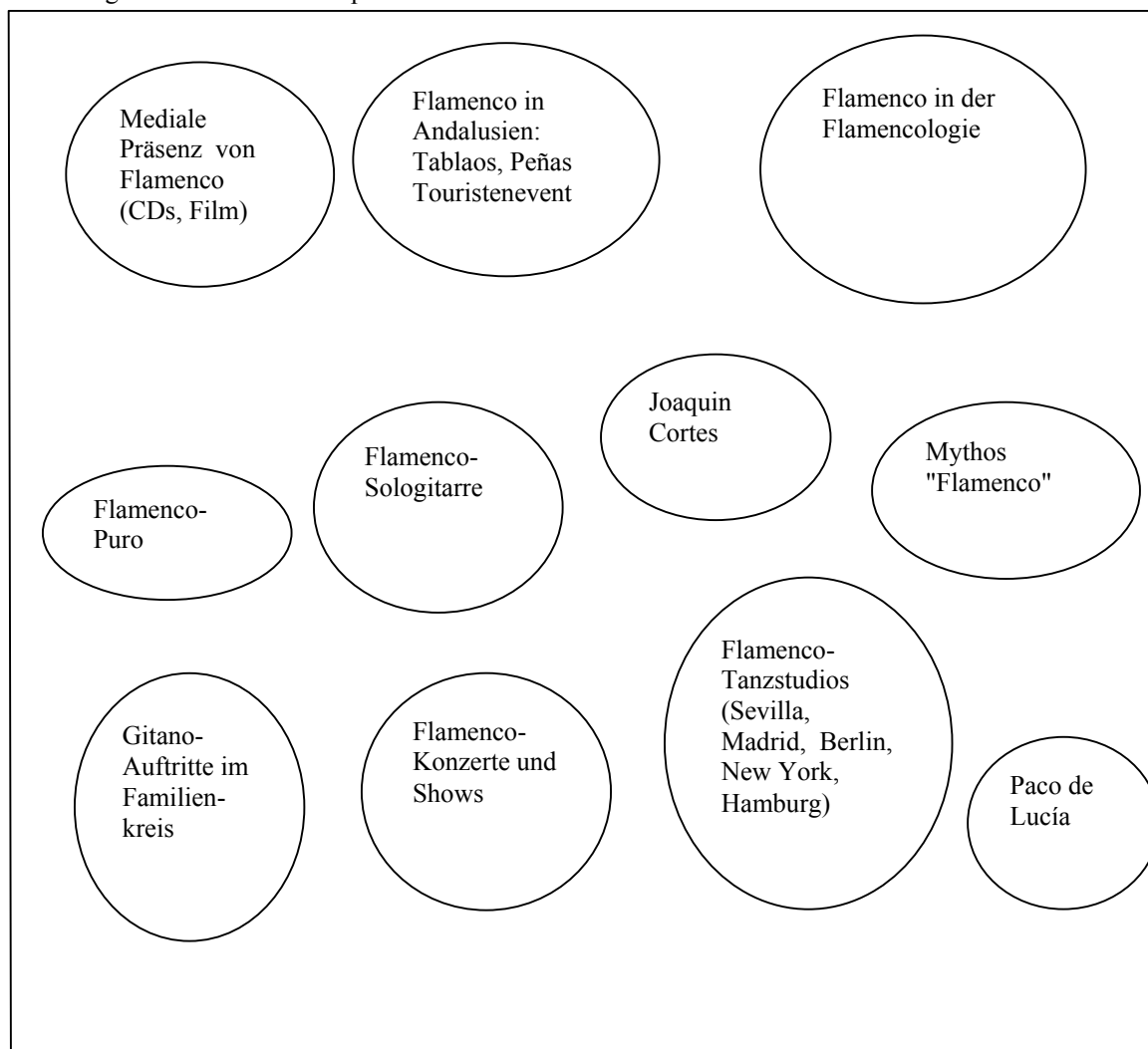
## 1.1 Der Flamencokomplex

Im folgenden soll zunächst der Frage nachgegangen werden, welche Bedeutung es hat, wenn von einer *musikwissenschaftlichen* Beschäftigung mit Flamencomusik gesprochen wird.

Schon bei einer ersten groben Annäherung an den Forschungsgegenstand tauchen ein Fülle von Phänomenen auf.

Abb. 1 gibt einen solchen *ungeordneten* Überblick:

Abbildung 1: Der Flamencokomplex



Dem Betrachter bietet sich also zunächst ein vielfältig schillernder und unübersichtlicher Untersuchungsgegenstand, bei dem die Art und Weise der Beziehungen der verschiedenen Phänomene zueinander nicht sofort einsichtig erscheint. Diesem Umstand soll mit folgender begrifflicher Festsetzung Rechnung getragen werden: Der Begriff *Flamencokomplex* umfaßt in phänomenologischer Weise die Gesamtheit der verschiedenen Erscheinungen die im allgemeinen, aber nicht notwendigerweise einheitlich und in Übereinstimmung, als bzw. mit *Flamenco* beschrieben, bezeichnet oder assoziiert werden. Die Definition dieses Begriffes stützt sich auf die Konzeption des Begriffes *Musik-Komplex* wie ihn John E. Kaemmer<sup>5</sup> entwickelt hat. Im Flamencokomplex ist somit auch die Gesamtheit aller Flamencoevents enthalten (s. Abs. 2.2.1).

Entscheidend ist, dass dieser Begriff keine wie auch immer geartete Wertung - quasi der Untersuchung vorgeschaltet - von Flamencomusik bzw. von bestimmten Teilen von ihr enthält, sondern im Gegenteil auch die Bewertung von Flamencomusik zum Untersuchungsgegenstand macht. Flamencomusik wird somit verstanden als hörbares Ergebnis menschlichen Handelns mit einer Botschaft im Kontext sozialer Gegebenheiten und nicht primär als Objekt oder Gegenstand der Analyse, welche einer Bewertung unterzogen wird<sup>6</sup>. So wird mit dieser Definition keinerlei Aussage gemacht, was Flamenco *wirklich* bedeuten soll, da genau dies eine in der Flamenco-Musikkultur selbst umstrittene Frage ist (s. Abs. 2.6.4).

Aufgabe ist nun, eine Systematik zu entwickeln, die die unterschiedlichen Schwerpunkte im Flamencokomplex aufzeigt und ihre Zusammenhänge darstellt.

Als Grundmodell zur Systematisierung der phänomenologischen Vielfalt des Flamencokomplex soll im folgenden ein Musikkulturmodell zur Anwendung kommen und hinsichtlich den Eigenarten von Flamenco entwickelt werden. Im Zentrum des Interesses des Musikkulturmodells steht die - wie im Begriff selbst schon implizit angelegte - Frage nach dem Verhältnis von Musik und Kultur. Deshalb ist es notwendig, sich zunächst mit dem Kulturbegriff selbst zu beschäftigen.

## 1.2 Zum Begriff *Kultur*

In der Systematischen Musikwissenschaft und der Musikethnologie herrscht zunehmend Einigkeit, dass Musikforschung immer auch Kulturforschung bedeutet<sup>7</sup>. Für den Begriff *Kultur* existiert allerdings ein weites semantisches Feld, so das für die konkrete Anwendung zu klären ist, wie der Begriff verwendet wird. Ich möchte mich im folgenden auf eine Konzeption des Kulturbegriffs beziehen, wie sie im Radikalen Konstruktivismus entwickelt worden ist.

Kultur im Sinne des Radikalen Konstruktivismus bedeutet nach Siegfried J. Schmidt<sup>8</sup>, sich Kulturkonzepte als Beobachterkonstrukte bewußt zu halten und nicht als Sachgegebenheiten mißzudeuten. Wird Kultur als Gegensatz konzipiert, wie etwa bei Kultur und Gesellschaft, dann ergeben sich scheinbar "zwangsläufig Fragen nach der Beziehung der konstruierten Gegensatzpaare sowie deren Bewertung: Die Mechanik der Sprache generiert dann Scheinprobleme, die die Kultursoziologie bis heute beschäftigt"<sup>9</sup>. Dies betrifft natürlich nicht den unvermeidlichen differenzlogischen Anfang jedes wissenschaftlichen Arbeitens.

Die Anzahl der in Soziologie, Philosophie und Kulturwissenschaften verwendeten Definitionen des Kulturbegriffs ist groß. Bei aller Verschiedenheit gibt es aber einige gemeinsame Merkmale. So wird Kultur als Menschenwerk konzipiert, d.h. sie zeigt sich in Kommunikation bzw. steuert sie. Kultur manifestiert sich in "Symbol(system)en, Überzeugungen und Werten, die einerseits zur Erhaltung und Reproduktion der Gesellschaft dienen, andererseits aber auch deren Wandel herbeiführen"<sup>10</sup>.

Mit welchem Modelltyp wird nun operiert, um die Vielfalt von Phänomenen, Aspekten, Werten und Objekten zu konzeptualisieren?

Schmidt nimmt hier Anregungen aus dem Umkreis der symbolischen Interaktionisten und von Anthropologen wie etwa Clifford Geertz, Victor W. Turner oder David M. Schneider auf, die - wie es R. Petersons ausdrückt - Kultur nicht als Modell *von* Verhalten, sondern als Modell *für* Verhalten sehen. "Nach dieser Sicht benutzen Menschen Kultur [...], um ihre Aktivitäten zu organisieren und zu

---

<sup>5</sup> Kaemmer, John E. Between the event and the tradition: A new look at the Music in Socio-Cultural Systems. In: Ethnomusicology 24. 1980. S.61 - 74. Auch Manuel verwendet diesen Begriff. s. Manuel, Peter. Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex. In: Ethnomusicology. Vol 33. No.1. Winter 1989.

<sup>6</sup> s. Bruhn/Rösing. 1998. S.9f.

<sup>7</sup> s. Bruhn/Rösing. 1998. S.71.

<sup>8</sup> Schmidt, Siegfried J. Medien, Kultur: Medienkultur. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg). Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2.Frankfurt. 1992. S.425f.

<sup>9</sup> ebenda. S.425.

<sup>10</sup> ebenda. S.426.

normalisieren. [...] Elemente von Kultur [werden] benutzt, modifiziert oder verworfen, je nachdem, wie nützlich sie bei der Organisation von Realität sind..."<sup>11</sup>.

Mit dem Konzept von Kultur als Modell *für* Verhalten wird ein Kulturbegriff entworfen, "der Kultur nicht von 'kulturellen Phänomenen' her denkt, sondern sie theoretisch eher als ein Programm entwirft [Schmidt versteht diesen Begriff hier in Analogie zu Computersoftware-programmen als eine Art Erzeugungsalgorithmus], dessen Anwendungen unter jeweils konkreten sozio-historischen Bedingungen das hervorbringt, was Beobachter dann als "kulturelle Phänomene einschätzen"<sup>12</sup>. Oder wie es J.Z. Namenwirth und R.P.Weber ausdrücken: "Culture is a design for living [...]. Just as with a design for a house or a garden, culture has [...] a programatic and conceptual existence"<sup>13</sup>. Die Konstruktion und Evaluation von sowohl individuellen als auch sozialen und kulturellen Wirklichkeiten erfolgt in fortlaufenden Prozessen von Interaktion und Kommunikation, die zu einer teilweisen (partiellen) Parallelisierung der kognitiven Systeme der Interaktanten führt. "In dem Maße, in dem lebende kognitive Systeme solche Parallelisierungen ausbilden, erzeugen sie vergleichbare Wirklichkeitskonstrukte, wodurch 'soziale Bereiche' entstehen"<sup>14</sup>. Wichtig ist es hier besonders den dynamischen Charakter dieser Prozesse zu betonen. Soziale Bereiche verändern sich, lösen sich auf und formen sich neu. Kulturelle Werte verschwinden, neue bilden sich und setzen sich durch. Personen verändern individuelle Werte und damit auch ihre Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Bereichen.

Menschliches Wahrnehmen von Umwelt wird dabei nicht als ein bloßer Abbildungs-, sondern als ein Konstruktionsprozeß verstanden. Wahrnehmung ist eine Eigenleistung des Beobachters, der Unterscheidungen in einer Umwelt trifft. "Die Prüfung dessen, was als Wissen (Gewißheit) bewußt erfahren wird, erfolgt aber nicht durch den Vergleich mit 'der Realität', sondern wird durch Handeln und Kommunizieren erreicht. Wissen wird also geprüft durch Bezug auf Wissen, das aus Handeln und Kommunikation hervorgeht. M.a.W.: "Wirklichkeitskonstrukte werden durch andere Wirklichkeitskonstrukte validiert"<sup>15</sup>.

Erzeugen kognitive Systeme vergleichbare Zustände und interagieren und kommunizieren sie in Bezug auf diese parallelisierten Zustände miteinander, bilden sie ein soziales System. "Mitglieder eines sozialen Systems handeln und kommunizieren auf der Basis sozial erzeugter Wirklichkeitsmodelle und verändern solche Modelle durch soziales Handeln. Sozial konstruierte Wirklichkeiten - und nicht die Realität - bilden daher den Referenzbereich von Kommunikation. Wirklichkeitsmodelle sozialer Systeme [...] sind auf der allgemeinsten Ebene geprägt von den basalen Dichotomien, mit denen sie operieren, und von der Art, wie diese Dichotomien interaktiv und kommunikativ durchgesetzt werden"<sup>16</sup>. Die die Flamenco-Musikkultur bestimmenden Konzepte können immer als Ausdruck von solchen basalen Dichotomien verstanden werden und sind einer Diskursanalyse zugänglich (s. Kap. 2.6). Werden sie explizit herausgearbeitet, haben wir einen wesentlichen Schlüssel zum Verständnis der Musikkultur gewonnen.

Diese basalen Dichotomien (z.B. puro-nuevo, Cante andaluz - Cante Gitano, aber auch in einem sehr grundsätzlichen Sinne die Unterscheidung zwischen *guter* (*wahrer, wirklicher*) und *schlechter* Flamencomusik bzw. Nicht-Flamencomusik (d.h. nicht in den Flamencomusikkanon gehörend) können als Wirklichkeitsmodelle verstanden werden und sind im strengen Sinne kontingent. "Wirklichkeitsmodelle operieren - wie alle Arten von Beschreibungen - mit Differenzen bzw. Dichotomien, die kommunikativ etabliert und durchgesetzt werden. Die Typen und Verknüpfungen dieser basalen Dichotomien bilden gewissermaßen die Eckwerte oder den kategorialen Rahmen eines gesellschaftlichen Wirklichkeitsmodells..."<sup>17</sup>. Die Definitionsmacht über diese Unterscheidungen und gesellschaftlicher Einfluß stehen dabei in einem Wechselspiel zueinander. Über den Diskurs gewonnene Definitionsmacht ermöglicht gesellschaftlichen Einfluß. Umgekehrt bedingt gesellschaftlicher Einfluß auch immer Einflußnahme im Diskurs und damit Definitionsmacht über diese Dichotomien.

Dieses Modell von Kultur als Programm hat den Vorteil, dass es sehr gut die unterschiedlichen Konzepte erklären kann, die bei den verschiedenen Flamencomünstlern innerhalb der Musikkultur anzutreffen sind, was wiederum die Bildung von verschiedenen sozialen Teilgruppen innerhalb der Flamenco-Musikkultur erklären kann.

In diesem Sinne haben wir es nämlich genausowenig mit *einer einzigen* Flamenco-Musikkultur zu tun, wie wir von *einer einzigen* Flamencomusik sprechen können, vielmehr existieren eine Vielzahl solcher Konzepte (s.Abs. 2.6.3), die zum Teil gegensätzliche und widersprüchliche Beschreibungen von Flamenco kommunizieren, da sie in letzter Konsequenz auf von einander abweichenden

---

<sup>11</sup> Peterson, R. "Revitalizing the Culture Concept", in Annual Review of Sociology 5 (1979). S. 159f. Zitiert nach Übersetzung von: Schmidt. 1992. S.427.

<sup>12</sup> Schmidt. 1992. S. 427/8.

<sup>13</sup> Zvi Namenwirth, J./Weber, Robert Philip. Dynamics of Culture. London. 1987. S.8.

<sup>14</sup> Schmidt. 1992. S. 431.

<sup>15</sup> ebenda. S. 430.

<sup>16</sup> ebenda. S. 431.

<sup>17</sup> ebenda. S. 433/4.

Wirklichkeitsmodellen von und über Flamenco beruhen, die wiederum konkrete Auswirkungen auf die Handlungspraxis der Individuen hat. Ob überhaupt und für welches Konzept sich ein Flamencokünstler letztendlich entscheidet, hängt von einem ganzen Bündel von persönlichen und sozialen Faktoren ab.

Der Vorteil solch einer Kulturkonzeption besteht darin, dass sie erklären kann, wie es ursprünglich nicht in dieser Musikkultur beheimateten Personen gelingt, sich in diese Musikkultur zu integrieren, nämlich durch das Zueigenmachen eines Flamenco-Kultur-Programms, d.h. bestimmter Konzepte und einer angemessenen Handlungspraxis. Dieses umfaßt natürlich nicht nur die erwähnten grundsätzlichen Konzepte und Orientierungen, sondern auch detaillierte Kenntnisse über z.B. "So wird eine Soleá getanzt", "So wird eine Serrana gesungen" oder auch über die richtige Verwendung der Zwischenrufe.

Mit der Hypothese von Kultur als Programm läßt sich folgendes konstatieren.

a) Kultur kann nicht einfach gleichgesetzt bzw. reduziert werden auf die kulturellen Manifestationen wie Symbol(system)e, Kunstobjekte, Riten etc. Kulturelle Manifestationen sind allerdings die Instanzen, über die Kultur beobachtet werden kann.

b) Es geht nicht um einen Opposition Kultur vs. Gesellschaft sondern um den Vollzug von gesellschaftlicher und sozialer Handlungspraxis gemäß einem Programm im Format von kollektiven wie individuellen Sinnkonstruktionen.

c) Institutionen spezialisieren sich auf bestimmte Programmteile. Für Kultur selbst gibt es keine Institution.

d) In funktional ausdifferenzierten Gesellschaften ist kein Beobachter mehr in der Lage, alle kulturelle Manifestationen zu überschauen<sup>18</sup>. Dies gilt auch für *Flamenco*, dessen Vielfältigkeit und Komplexität auch diese vorliegende Arbeit nur im Ansatz darzustellen vermag.

### 1.3 Das Modell Flamenco-Musikkultur

Welcher theoretischer Ansatz ist nun für das Modell *Flamenco-Musikkultur* zu wählen?

In seinem Aufsatz *Musikkultur* betont Veit Erlmann die Dynamik menschlichen Handelns und fordert, dass "Homologien zwischen musikalischer Struktur und Sozialstruktur" zu vermeiden sind<sup>19</sup>. Schon 1990 stellte Richard Middleton fest: "...the *musical field* and the *class structure* at any given moment, though clearly not unconnected, comprise different 'maps' of social/cultural space and they cannot be reduced one to the other"<sup>20</sup>. Peter Wicke fügt hinzu: "...soziale Mobilität, massenhafte Musikverbreitung über Print - oder elektronische Medien und die mit der bürgerlichen Gesellschaft entstandenen Strukturen musikalischer Öffentlichkeit [hat] jede direkte Verbindungslinie zwischen Musikpraxis und Sozialstruktur unmöglich" gemacht<sup>21</sup>. Dies ist auch Ursache dafür, dass, wie Helmut Rösing konstatiert, die horizontalen Schichtenmodelle der realen gesellschaftlichen Situation in den wirtschaftlich entwickelten Regionen seit den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts "kaum noch gerecht werden, auch nicht der differenzierten Angebotspalette der verschiedensten musikalischen Stile, Formen, Gattungen über Tonträger und Radio bzw. Fernsehen. Das postindustrielle Kulturmuster sei (vgl. Lewis 1978) dadurch gekennzeichnet, dass Geschmackskulturen nicht mehr horizontal zur sozialen Schichtung verlaufen, sondern vertikal durch alle Bevölkerungsgruppen"<sup>22</sup>.

All diese Aussagen lassen es ratsam erscheinen, für das Musikkulturmodell einen eigenständigen theoretischen Ansatz zu wählen.

Bei der Untersuchung zur Korrelation von gesellschaftlichen Lebenswelten, individuellen Lebensstilen und verwendeten Kulturgütern haben sich die Arbeiten des französischen Soziologen Pierre Bourdieu als besonders wertvoll und nützlich erwiesen. Als charakteristisches Merkmal für die sich durch eine gemeinsame kulturelle Praxis konstituierenden sozialen Gruppen schlug Bourdieu den Begriff

<sup>18</sup> ebenda. S. 436f.

<sup>19</sup> Erlmann, Veit. *Musikkultur*. In: Bruhn / Rösing. 1998. S. 75f.

<sup>20</sup> Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Buckingham 1990. S.4.

<sup>21</sup> Wicke, Peter. "Populäre Musik" als theoretisches Konzept. In: *PopScriptum* 1/92, 6-42. Hier zitiert nach Internet: <http://www2.rz.hu-berlin.de/inside/fpm/popkonz.htm>.

<sup>22</sup> Rösing, Helmut. *Musikalische Lebenswelten*. In: Bruhn / Rösing. 1998. S.132.

*Geschmack* vor<sup>23</sup>. Auf die musikalische Präferenz bezogen bedeutet dies, dass sich Individuen durch die Musik definieren, die sie hören. Die Musikpräferenz fungiert als eine Art Visitenkarte und ist Ausdruck des individuellen Selbstkonzepts<sup>24</sup>. Er hat dabei die Funktion einer Distinktion, einer sozialen Erkennungs-marke, die zur Unterscheidung und Abgrenzung eines Individuums von den anderen Individuen führt und zeigt, was das Individuum ist oder nicht ist oder sein will oder nicht sein will<sup>25</sup>. Allerdings sind Geschmackskulturen, wie Rösing schreibt, als Indikator bestimmter Lebenswelten und Lebensstile "sicherlich nicht - wie Bourdieu noch annahm - nahezu ausschließlich von den Sozialisationsvariablen des gesellschaftlichen Milieus abhängig. Vielmehr ist für die allgemeine, wie musikalische Geschmacks- und Meinungsbildung ein vieldimensionales System von person - und gesellschaftsbezogenen Variablen verantwortlich. Zudem geht man davon aus, dass sich jedes Individuum gemäß seinen Anlagen (Genotyp) in einem Prozeß aktiver Aneignung aus den Umweltangeboten auswählt, was für seine Konstruktion eines Persönlichkeits- und Selbstkonzepts bedeutsam ist (Oerter in Bruhn, Oerter und Rösing, 1993, S.258). [...] Die Folge davon ist, dass sich direkte Korrelationen zwischen sozialen Schichten und Vorlieben für bestimmte Musikstile allenfalls in Grenzen aufzeigen lassen"<sup>26</sup>. Tatsächlich zeigt sich, dass die Ausübenden der Flamencomusik weder in Andalusien noch außerhalb davon eindeutig einer einzigen gesellschaftlichen Schicht oder sozialen Gruppe (wie beispielsweise den Gitanos) zugeordnet werden können.

Ich möchte deshalb folgende zentrale These zum Ausgangspunkt meines theoretischen Ansatzes machen:

**Die Flamenco-Musikkultur und die daraus resultierende Handlungspraxis konstituiert sich im Kern über die *Afición* (Begeisterung), d.h. die gemeinsame Musikpräferenz der Beteiligten.**

Die Zugehörigkeit zu einer Musikkultur wird dabei als Teilnahme an einem Kommunikationsprozess verstanden, als Fähigkeit der Dechiffrierung oder Decodierung, der die praktische, bewußte und explizite Beherrschung eines Codes voraussetzt<sup>27</sup> oder wie es im vorherigen Abschnitt formuliert wurde, in der Verwendungen eines geeigneten Kultur-Programms. Obwohl eine prinzipielle reale Offenheit existiert, d.h. jeder und jede kann als Aficionado oder Künstler an der Flamencomusik teilhaben bzw. sie ausüben, existieren doch gleichzeitig bezüglich des Zugangs Einschränkungen, die für die konkrete Erscheinung der Flamenco-Musikkultur von entscheidender Bedeutung sind. Für Bourdieu stellt die Aneignung einer kulturellen Kompetenz ein wesentliches Kennzeichen des sozialisationsbedingten Charakters dieser kulturellen Praxis dar. Sie steht in engem Zusammenhang mit der sozialen Herkunft und dem Ausbildungsgrad der Ausübenden<sup>28</sup>. Auf diese Weise bilden soziales Milieu, Ausbildung, Lebensalter und Geschlecht gemeinsam immer noch einen entscheidenden Faktor bei die Ausprägung musikalischer Vorlieben<sup>29</sup>, kulturellen Kompetenz und damit auch für die Flamenco-Musikkultur selbst. Dies erklärt, warum die Flamencomusik, trotz globaler Verbreitung, ihre Zentren immer noch in Andalusien und Madrid hat. So tragen das dortige Flamenco-Milieu, der schon in einem frühen Lebensalter stattfindende mögliche Kontakt und die allgegenwärtige Präsenz von Flamencomusik erheblich dazu bei, dass sich bei Individuen kulturelle Kompetenz und musikalische Präferenz für diese Musik herausbilden können.

## 1.4 Die Musikkulturmodelle der Musikethnologie

In den folgenden Abschnitten soll der oben skizzierte Ansatz mit Hilfe von Modellen aus der Musikethnologie weiter entwickelt werden.

Das Verhältnis von Musik und Kultur ist eine in der Musikethnologie ausgiebig diskutierte Thematik. In den letzten 40 Jahren läßt sich dabei innerhalb der Musikethnologie eine Verschiebung des

---

<sup>23</sup> Bourdieu, Pierre. Die feinen Unterschiede. Frankfurt/M.1987. S. 18f.

<sup>24</sup> Rösing. 1998. S.131.

<sup>25</sup> Schulze, Gerhard. Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt/M. 1992. S.108.

<sup>26</sup> Rösing. 1998. S.132.

<sup>27</sup> Bourdieu. 1987. S.19.

<sup>28</sup> ebenda. S. 18.

<sup>29</sup> Rösing. 1998. S. 132f.

Ansatzschwerpunktes beobachten. Hieß es 1964 bei Alan Merriam noch *Study of music in culture*<sup>30</sup> so postulierten 1981 Marcia Herndon und Norma McLeod schon im Titel ihrer Veröffentlichung *Music as culture*<sup>31</sup>. Dies bedeutet, dass Musik als ein Teil von Kultur begriffen wird und nicht mehr nur zu Kultur in Beziehung gebracht wird. Dies rechtfertigt auch eine eigene, musikwissenschaftliche Beschreibung von Kultur, die bezüglich dieses Realitätsausschnitts gleichberechtigt neben anderen möglichen Kulturmodellen steht<sup>32</sup>.

Bruno Nettl zählt vier verschiedene musikethnologische Musikkulturmodelle<sup>33</sup> auf, wobei jedes einzelne angewandt auf den Forschungsgegenstand aus den jeweils unterschiedlichen Blickwinkeln heraus einen wertvollen Beitrag zum Gesamtbild liefern kann.

### 1.2.1 Enumeratives Model

Dieser Ansatz beruht darauf, jede Kultur in eine mehr oder minder große Anzahl von getrennten Bereichen bzw. Phänomenen aufzuteilen, die zwar in Relation zueinander stehen, aber getrennt voneinander beschrieben werden können. Nettl betont, dass das Bestreben dabei liegt, "to study each culture and each of the components individually"<sup>34</sup>. Das angemessene Bild von Musik ist demnach das, in welchem "the roles and functions of individual items of musical concept, behavior and sound are enumerated and explained separately"<sup>35</sup>. Die grundlegende Aufgabe liegt dabei darin, "to find a way of organizing a vast body of diverse bits of information"<sup>36</sup>. Die elementare Methode dies zu tun, ist zunächst die der Aufzählungen (etwa in Systematiken, Kategorien, Klassifizierungssystemen oder Typologien), wobei die so unterschiedenen Phänomene dann jeweils für sich beschrieben und erklärt werden können.

In der Tat ist die Menge der (potentiell) verfügbaren Daten bezüglich Flamenco ungeheuer groß, wie aus der folgenden Darstellung der Rahmenbedingungen der zeitgenössischen Flamenco-Musikkultur ersichtlich wird:

#### a) Verbreitung

Die erste wichtige Frage betrifft die nach der tatsächlichen heutigen Verbreitung von *Flamenco*, wobei hier zunächst einmal die geographische Dimension gemeint ist.

Als drei wichtige Indikatoren der Flamenco-Musikkultur, die gleichzeitig leicht aufzählbare und beobachtbare Kulturphänomene darstellen, sind in der folgenden Tabelle Tablaos (kommerziell ausgerichtete Lokale mit Flamencoaufführungen), Peñas (Vereine zur Pflege der Flamencomusik) und Flamencotanzstudios nach ihrer Verbreitung aufgeführt.

---

<sup>30</sup> Merriam, Alan. *The Anthropology of music*. Evanston 1964. S. dazu auch die Kritik in: Stokes, Martin. *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*. Oxford. 1994. S. 97f.

<sup>31</sup> Herndon, Marcia und McLeod, Norma. *Music as culture*. Darby 1981.

<sup>32</sup> s. auch Erlmann. 1998. S. 75.

<sup>33</sup> Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*. Urbana. 1983. S.135f.

<sup>34</sup> ebenda. S.136.

<sup>35</sup> ebenda.

<sup>36</sup> ebenda. S.134

Tabelle 1: Flamenco Lokalitäten: Andalusien<sup>37</sup>:  
 ( leere Kästchen bedeutet, dass hierüber keine Angaben verfügbar waren)

	Peñas	Studios	Tablaos
Provinz Almería	04		
Provinz Cádiz	33	09	04
- Cádiz (Stadt)	04	0	02
- Jerez de la Frontera	07	08	02
Provinz Cordoba	45	02	03
- Cordoba (Stadt)	10	02	03
Provinz Granada	13	03	11
- Granada (Stadt)	02	02	05
- Sacromonte	01	01	06
Provinz Huelva	22	0	0
- Huelva (Stadt)	05	0	0
Provinz Jaén	14		
Provinz Malaga	24	01	05
- Malaga	05	01	05
Provinz Sevilla	45	26	04
- Sevilla	09	26	04

Tabelle 2: Flamenco Lokalitäten: übriges Spanien

	Peñas	Studios	Tablaos
Katalonien	28		
- Barcelona	11	03	06
Extremadura	29		
Madrid	10	14	13
Rest Spanien	15		

<sup>37</sup> Stand März 1999. Quellen für diese Zahlen sind Lavernia (1991), die Internethomepage von Manfred Soeder und die darauf enthaltene Online- Publikation "Cuerda y Tacón" des Peña Flamenca Düsseldorf (<http://www.geocities.com/vienna/1652>), Noble (1997) und eigene Recherchen.



Tabelle 3:Flamenco Lokalitäten Ausland am Beispiel Deutschland (Ausgewählte Orte):

	Flamenco - Vereine	Studios	Tablaos /Lokale
Berlin	01	09*	
Düsseldorf	01	10*	02
Hamburg	0	03	02
Frankfurt	01	0	
Köln	0	05*	01
Mannheim	01	01	
München		07	
Stuttgart	0	01	02

\* hier miteingeschlossen, Tanzschulen die einen Schwerpunkt Flamenco besitzen.

Es zeigt sich, dass von einer musikethnographischen Geschlossenheit bezüglich der Flamenco-Musikkultur nur bedingt ausgegangen werden kann. Gleichwohl gibt es Schwerpunkte:

- Die Verbreitung der Peñas sind ein sehr wichtiger Indikator für die Flamenco-Musikkultur. Hier dominieren Provinzen Sevilla, Cádiz und Cordoba. Wobei zu berücksichtigen ist, dass allgemein Peñas in Andalusien, Extremadura, Madrid und Katalonien sehr verbreitet sind.
- Bezüglich der Tablaos sind es die Orte Granada, Malaga, Madrid und Barcelona.
- Hinsichtlich der Lern- und Lehrstätten dominieren Sevilla und Madrid, gefolgt von Jerez de la Frontera, wobei aber rein quantitativ gesehen Berlin nicht weniger Möglichkeiten bietet.

Als Gründe dafür, dass sich die Flamencomusik seit Ende des 19. Jahrhunderts außerhalb ihres ursprünglichen Entstehungsgebiets verbreitet hat, können folgende Punkte genannt werden:

- Migration von Teilen der andalusischen Bevölkerung, vor allem in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, größtenteils aus ökonomischen Gründen nach Madrid und Nordspanien (Katalonien), aber auch in andere europäische Länder (Frankreich, Deutschland, Benelux-Staaten).
- Künstlerischer Erfolg außerhalb Andalusiens, der oft zu einem dauerhaften Niederlassen von Flamenkokünstlern dort führte (an erster Stelle Madrid, aber seit den 60er Jahren auch andere europäische und amerikanische Städte), nicht selten verbunden mit Gründungen von Flamenkoschulen.
- Der zum Teil mehrjährige Aufenthalt von Ausländern in Spanien, die dort Flamenco erlernten und in ihre Heimat brachten.
- Eine zunehmende mediale Verbreitung von Flamenco. Die Punkte zwei und drei stehen in Wechselwirkung hierzu.

#### b) Flamenkokünstler

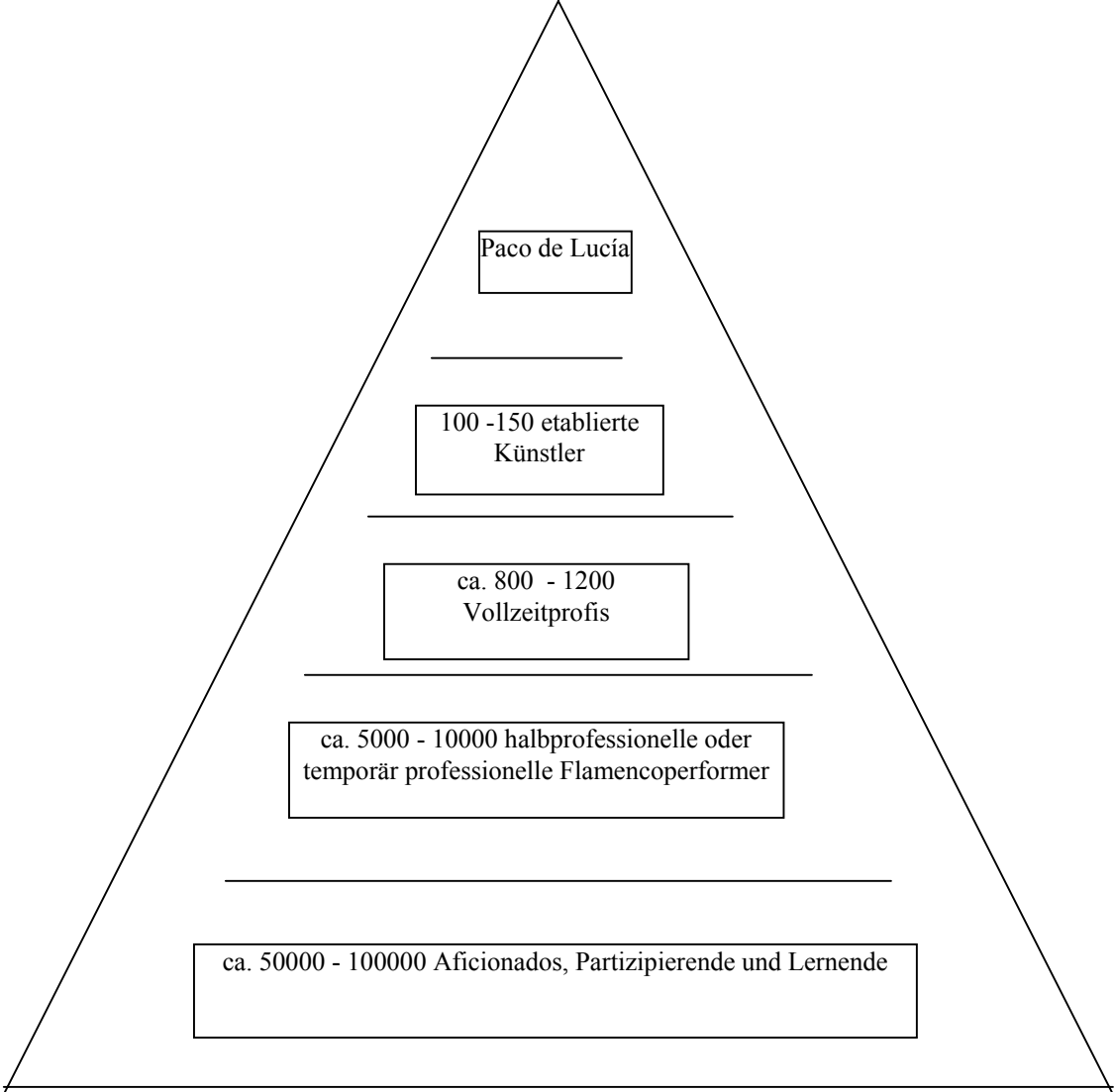
Hier gilt es die Gesamtheit der Flamenkokünstler zu berücksichtigen, um nicht ein Bild zu entwerfen, welches die Flamencomusik auf das Schaffen und Wirken weniger auserwählter Flamenkokünstler reduziert, mögen die künstlerischen Verdienste einzelner Persönlichkeiten anerkannter Maßen auch groß sein. Der Flamenologe Bernard Leblon äußerte sich zu diesem Thema wie folgt: "Creo que un arte como el flamenco no es obra de un puñado de personajes míticos y que todos los artistas del pasado y de hoy aportaron y siguen aportando unas piedras imprescindibles al inmenso edificio que llamamos flamenco"<sup>38</sup>.

Die folgende Abbildung entwirft ein Schichtenmodell für die Gesamtheit der an der Flamencomusikkultur beteiligten Personen. Die angeführte Zahlen dürfen dabei lediglich als grobe Schätzung

<sup>38</sup> Vargas, Rafael. *Tras las Huellas del Tiempo y de los Mitos*. Alcalá de Guadaíra (Sevilla). 1995. S.61. "Ich glaube, dass eine Kunst wie der Flamenco nicht nur das Werk einer Handvoll von sagenumwogenen Persönlichkeiten ist, sondern dass alle Künstler der Vergangenheit und der Gegenwart unentbehrliche Bausteine zum riesigen Gebäude Flamenco beitragen, und dies auch in Zukunft tun".

verstanden werden, die nur einen ungefähren Anhaltspunkt geben sollen, da genaue Zahlen nicht vorliegen (Stand März 1999):

Abbildung 2: Die Flamencokünstler-Pyramide



An der Spitze steht der weit über Flamencokreise hinaus bekannte Flamencogitarrist Paco de Lucía. Seine Stellung in der Flamencomusik ist aus vielerlei Gründen überragend (vergleichbar etwa der von Bob Marley im Reggae). Zum einen trug er entscheidend zur internationalen Popularisierung und Anerkennung des Flamenco bei, zum anderen gelten seine künstlerischen Innovationen als entscheidende Beiträge zur musikalischen Weiterentwicklung der Flamencomusik<sup>39</sup>. In gewisser Weise muss an dieser Stelle auch der schon 1992 verstorbene Sänger Camarón de la Isla aufgeführt werden, der auch heutzutage als ideale Verkörperung des modernen Flamenkosängers gilt, und immer noch großen Einfluß auf die zeitgenössische Flamencomusik ausübt.

Die zweite Ebene verzeichnet die als populär und etabliert geltenden Flamencokünstler. Dabei geht es nicht um eine absolute Wertung, sondern darum, dass bestimmte Flamencokünstler bezüglich ihres künstlerischen und auch kommerziellen Erfolgs im Vergleich zum Rest der professionell arbeitenden Flamencokünstler eine herausragende Stellung besitzen. Die einzelnen Namen mögen im Verlauf der Zeit und je nach Standpunkt variieren.

In der dritten Ebene sind die professionell arbeitenden Flamencokünstler aufgeführt, die ihren Lebensunterhalt durch den Aufführung von Flamencomusik bestreiten. Dadurch, dass sie ihre ganze Zeit der Musik widmen können, besitzen sie im Vergleich zum Rest der Flamencokünstler eine privilegierte Position.

Auf der vierten Ebene schließlich befindet sich die zahlenmäßig bei weitem größte Gruppe der Flamencokünstler, die sich aus vielerlei Gründen der Flamencomusik nur eingeschränkt widmen können oder wollen (Alter, begrenztes Repertoire, mangelnde Gelegenheit zur professionellen Ausübung, bewußte Entscheidung zur Ausübung der Flamencokunst als Afición, Peñasänger).

Die Ebene der Aficionados bildet in gewisser Hinsicht die Basis für die Flamenco-Musikkultur, auch wenn hier primär nicht die Ausübung von Flamenco im Vordergrund steht, sondern die Afición dafür. Fast alle Aficionados verfügen allerdings über praktische Kenntnisse wie eine Flamencoaufführung durch Jaleos (Flamencotypische Zurufe, s. Abs. 2.3.2) und Palmas (Klatschen) zu begleiten ist.

Grundsätzlich sollte beachtet werden, dass die Durchlässigkeit bzw. Dynamik zwischen den hier konstruierten Schichten groß ist. So gibt es Beispiele für Aficionados, die nach einigen Jahren Flamenco professionell aufführen, als auch professionell arbeitende Flamencokünstler, die diese Tätigkeit auch wieder aufgeben, bzw. aufgeben müssen, aber ihre Afición weiter verfolgen.

### c) Flamencomusikevents<sup>40</sup>

Die Anzahl der heutzutage stattfindenden Flamencomusikevents ist groß. Schätzungsweise finden allein in Andalusien wöchentlich - mit gewissen jahreszeitlichen Schwankungen - im Durchschnitt über 200 öffentliche Flamencoaufführungen verschiedenster Größe und Stils statt. Diese Zahl beinhaltet Flamencoaufführungen in Theatern und Konzerthallen, sowie Festivals. Des Weiteren die teilweise täglich stattfinden Tablao-Shows, die oft an mehreren Tagen in der Woche vonstatten gehenden Treffen der Peña-Clubs, kleinere Flamencoaufführungen in Kneipen und Bars sowie spontan stattfindende Fiestas und Juergas.

Allein für besondere Flamencomusikevents, d.h. für Aufführungen bzw. Konzerte für die im Vorfeld geworben wurde (Plakat, Zeitung, Veranstaltungskalender; hier nicht miteingeschlossen sind die Aufführungen in Tablaos), ergaben sich im Zeitraum vom 25.02.1999 bis 31.03.1999 bezogen auf die wichtigsten Flamenco-Städte in Spanien folgende Zahlen:

Tabelle 4: Besondere Flamencomusikevents (25.02. - 31.03.99)

Stadt	Anzahl	Einwohnerzahl
Cordoba	01	315 000
Granada	05	270 000
Huelva	01	127 000
Jerez de la Frontera	08	190 000
Madrid	40	3 000 000
Malaga	03	556 000

<sup>39</sup> vergl. Voss, Hans-Christian. Die Hauptstilmittel der Flamenco-Gitarrenmusik unter besonderer Berücksichtigung von Spieltechnik und Bewegungskoordination. Egelsbach 1999.

<sup>40</sup> zum Begriff des Musikevents s. Abs. 2.3.1.

Sevilla	10	715 000
---------	----	---------

Bemerkenswert ist hier die herausragende Stellung, die Madrid einnimmt, gefolgt von Sevilla und Jerez de la Frontera (In Relation zur Einwohnerzahl gesetzt, finden dort die meisten Flamencoevents statt). Es kann als Indiz gewertet werden, welche Stellung in künstlerischer und innovativer Hinsicht diese Städte innerhalb der Flamenco-Musikkultur einnehmen.

### 1.2.2 Funktionalistisches Modell

Das zweite Modell geht der Frage nach, welche Funktionen Musik im kulturellen Gesamtsystem hat. Dieses Modell gründet sich auf Ansätzen von Bronislaw Malinowski und Alfred R. Radcliffe-Brown<sup>41</sup> innerhalb der britischen struktural-funktionalistischen Schule, die von Kultur als einer Art organischem Ganzen ausgingen, in der jeder Teil seine spezifische Funktionen hat. In Analogie zu Bruno Nettls Ausführungen<sup>42</sup> können die Funktionen von Flamencomusik wie folgt zusammengefaßt werden:

- künstlerischer Ausdruck
- Ausdruck von Persönlichkeit
- Unterhaltung
- ökonomische Lebensgrundlage
- Enkulturation und damit Verkörperung von kulturellen Werten
- Erwerb von sozialem Status und Prestige
- Bewältigung des Alltags auch im Sinne einer Verbindung von Alltag und Transzendenz
- Katharsis
- Spaß und Hobby
- Ausdruck von Lebensfreude

Alle diese Funktionen lassen sich sowohl außerhalb als auch innerhalb von Spanien feststellen. Gleichwohl gibt es dabei Unterschiede in der Gewichtung. So spielt die ökonomische Lebensgrundlage, die die Aufführung von Flamencomusik bieten kann, in Andalusien eine deutlich wichtigere Rolle als anderswo.

### 1.2.3 Kern - Modell

Dieses Modell postuliert für jede Musikkultur einen Kern (engl. *Core*) oder ein Zentrum, eine "basis idea or set of ideas"<sup>43</sup>, die den Charakter bzw. die Charakteristik dieser Musikkultur bestimmt und ausmacht. Bruno Nettl nennt als Beispiele folgende Gebiete, auf denen sich diese Kernwerte manifestieren können:

- Kontrolle von Energie (z.B. in Form von speziellen Körpertechniken, s. Abs. 2.4.2)
- Gebrauch von Technologie (z. B. bestimmte Musikinstrumente, wie etwa die Gitarre in der Flamencomusikkultur)
- Werte, die im wechselseitigen Verhältnis eine soziale Ordnung implizieren bzw. etablieren (z.B. das Verhältnis zwischen den Geschlechtern, etwa bei der Wahl der Bühnenbekleidung, s. Abs. 2.4.2)

Nettl hebt hervor, dass "the extraction of values from the conglomeration of statements and forms of behaviour is no small matter. Characterizations of cultures, brief, distilled, and abstracted, are not numerous, and when they appear, they are often sharply criticized..."<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Radcliffe-Born, Alfred.R. Structure and Function in Primitive Society. London 1952.

<sup>42</sup> Nettl. 1983. S.137f.

<sup>43</sup> ebenda. S.138.

<sup>44</sup> ebenda. S.139.

Tatsächlich zeigt sich, dass in der Flamenco-Musikkultur ein permanenter Kampf um genau diese Kernwerte stattfindet (s. Kap. 2.6). Nichts charakterisiert die Auseinandersetzung und den diskursiven Umgang mit Flamencomusik mehr, als die Frage nach dem, was *Flamenco* ist, unabhängig davon, ob es sich dabei eher um grundsätzliche Fragen der Flamencomusikgeschichte oder des Flamencomokanons handelt, oder um ins Detail gehende Beurteilungen (etwa nach der *jondo* einer Flamencomoform oder einer Performance).

Einseitige bzw. vereinfachte Darstellungen führten und führen deshalb immer wieder zu Kritik und Mißverständnissen, und spielen bei der Rezeption von Flamencomusik eine kritisch zu hinterfragende, oft ambivalente Rolle. Gleichwohl liefern auch diese einseitigen und vereinfachten Charakterisierungen, als solche erkannt und kritisch verarbeitet, wertvolle Hinweise auf das tatsächlich in der Musikkultur vorhandene Werte-Spektrum.

#### 1.2.4 Konzept Modell

Das vierte Modell stellt in gewisser Weise einen Versuch da, die drei vorangegangenen Modelle in einem einzigen zusammenzufassen. Es basiert auf Alan Merriams dreiteiligem Musik Modell<sup>45</sup>, bestehend aus *Konzept*, *Verhalten* (engl. behaviour, im Sinne von "Musizieren als soziales Verhalten") und *Sound* (Die Ebene der Klangphänomene). *Konzept* ist dabei die Ebene, auf der sich die zentralen kulturellen Wertvorstellungen am engsten mit der Ebene der musikalischen Praxis decken. Der Begriff *Konzept* ist dem im vorangegangenen Abschnitt erläuterten Kern - Modell sehr ähnlich, allerdings liegt die Betonung noch viel stärker auf beobachtbarem Verhalten. Bruno Nettl: "Thus the line moves from culture core to music concept, on to musical behavior, finally to music sound, clearly related but hard to pin down"<sup>46</sup>.

Dieses Modell von Merriam - basierend auf ausgiebiger Feldforschung, genauer Beobachtung und Dokumentation und darauf beruhenden eingehenden Analysen mit dem gleichzeitigen Verzicht auf Spekulation - besitzt auch heute noch innerhalb der Musikethnologie Vorbildcharakter<sup>47</sup>.

#### 1.2.5 Zusammenfassung:

Unter methodischem Blickwinkel betrachtet repräsentiert Clifford Geertz mit seinem Programm der *micro-ethnographies*, der punktuellen und mikroskopisch genauen Detailforschung, den gegenwärtigen Stand der ethnologischen Musikkulturforschung. Sein Ansatz beruht im wesentlichen auf der Technik der *thick description*<sup>48</sup>, der ausführlichen Beschreibung und Interpretation kultureller Sachverhalte durch angemessenes Verständnis vor allem der sogenannten symbolischen Ebene<sup>49</sup>. Das Programm von Geertz ist die modernisierte Fassung der über Jahrzehnte erprobten und etablierten Forschungstradition des Partikularismus, verbunden mit einem grundsätzlichen Kulturrelativismus.

Hinsichtlich der Beschreibung und Darstellung der Flamenco-Musikkultur durch diesen Methodenansatz erweisen sich allerdings zwei Punkte als problematisch, die eine Erweiterung des Ansatzes notwendig machen.

Der erste Punkt betrifft das einzelne Individuum, insofern es sich mit kulturellen Werten oder Positionen im Konflikt oder (Teil-)Widerspruch zu sozialen Formationen befindet, an denen es teilhat. Thomas Turino schreibt dazu: "A number of detailed ethnographic studies [...] (A. Seeger 1979, 1980, 1987; Keil 1979; Becker and Becker 1981; Feld 1982, 1984, 1988; Turino 1989) [...] [present] elegant depictions of the tight coherence of cultural practices, aesthetics, and ethics across various realms of social life in smallscale settings. Typically, however, these studies do not stress individual subject positions within the depiction of specific groups, nor do they emphasize the more discrete levels of disagreement, contradiction, and conflict"<sup>50</sup>. Diese "subjective culture position", so Turino weiter, "can be located only [...] in relation to the lives of concrete individuals as articulated through action at specific moments." Prozesse also, "involving concrete actors - operating within a context and with goals and

---

<sup>45</sup> Merriam. 1964. S.33f.

<sup>46</sup> Nettl. 1983. S.140.

<sup>47</sup> s. Schneider, Albrecht. Von den Indianergesängen zur Weltmusik: Zur Entwicklung der amerikanischen ethnomusicology: In: Kreuziger-Herr/Manfred Strack (Hg). Aus der neuen Welt. Hamburg 1997. S.236.

<sup>48</sup> Geertz, Clifford. Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie der Kultur. Frankfurt/M. 1983a.

<sup>49</sup> s. Schneider. 1997. S.241.

<sup>50</sup> Turino, Thomas. Moving away from silence. Music of the Peruvian altiplano and the experience of urban migration. Chicago 1993. S.9.

constraints - rather than a superindividual *thing*<sup>51</sup>. Derartige kulturelle Positionen und Prozesse umfassen aber nicht nur homogene und kohärente Vorgänge, sondern auch solche, bei denen Gegensätze und Differenzen artikuliert, verhandelt, begründet und gebraucht werden<sup>52</sup>. Dies bedeutet aber, die Darstellung der Flamenco-Musikkultur nicht auf - in welcher Weise auch immer - konstruierte *typische Merkmale* zu reduzieren, sondern sie auszuweiten auf die Gemeinsamkeiten *und* Unterschiede, die bei an dieser Musikkultur Partizipierenden bezüglich Werten, Vorstellungen, Dispositionen, Praktiken, materiellen Objekten, Ausdrucksformen und Verhaltensweisen auftreten.

Damit in Zusammenhang steht der zweite Punkt, welcher die Geschlossenheit einer Gruppe bezüglich Produktion und Rezeption hinterfragt. Peter Manuel stellt fest: "Advocating a holistic 'thick description' which treats a given social phenomenon as an iconic embodiment of culture as a whole. Geertz suggests analyzing a given text, be it a folk tale, a cockfight, or a ritual, as 'a tale a culture tells about itself.' The use of such a model posits that the consumers of or participants in a given cultural text are essentially the same as its producers - or at any rate, that there is no significant difference between the two groups. Such a model, like that of Merriam, can be seen to work best in cultures that are relatively closed, coherent, homogenous, and self-contained. Accordingly, the most successful ethnomusicological studies applying this analytical framework (especially Feld 1982) have been those dealing with small, autonomous and classless societies"<sup>53</sup>.

Wie oben gesehen, trifft diese Voraussetzung aber auf die Flamenco-Musikkultur nicht zu. Sie kann weder als kleine, noch autonome, noch schichtenlose Musikkultur konzipiert werden. Eine Analyse, so Manuel weiter, die von der Voraussetzung ausgeht, dass Produzierende und Partizipierende eines kulturellen Phänomens identisch sind, wird in komplexen Musikkulturen, wie in diesem Fall die Flamenco-Musikkultur, problematisch. Manuel: "Such an approach has considerable difficulty addressing social antagonisms, contradictions, and, most notably ideological hegemony of any sort. The shortcomings of a paradigm assuming social uniformity and cohesion become even more obvious when the mass media are involved - as they are in almost every society today. With the rise of entertainment industries based on the mass media, the producers and consumers of culture may be quite distinct from each other and their power relationships may be profoundly asymmetrical [...]. It should be clear that a holistic analysis of popular music in a complex culture must in some fashion address the operation of the media and their content, and, on a broader level, fundamental issues such as those pertaining to dualities of hegemony vs. pluralism, uniformity vs. diversity, authenticity vs. alienation, and the like"<sup>54</sup>.

Notwendig ist deshalb die Berücksichtigung eines medialen Ansatzes, bei dem die mediale Rezeption in Wechselwirkung zur Musikkultur selbst gesetzt wird (s. Abs. 2.2.7). Zur Untersuchung von *Flamenco* als einem medialen Konstrukt - die Form, in der er heute primär rezipiert wird - müssen aber Ansätze aus der Populärmusikforschung berücksichtigt werden. Wird *Populärmusik* dabei als Chiffre für eine bestimmte Musikanschauung verstanden, so ist, wie Helmut Rösing schreibt "Musik [...] hierbei nicht, wie in traditioneller Forschung, Gegenstandsbereich bzw. Objekt, sondern gemäß dem Theorieansatz des radikalen Konstruktivismus das, was sie im Kontext konkreter Handlungen für alle diejenigen Personen bedeutet, die - auf welche Weise auch immer - in den Handlungsrahmen miteinbezogen sind"<sup>55</sup>.

Setzen wir nun "bestimmte Musikanschauung" mit individueller Musikpräferenz - so wie oben definiert - gleich, dann schließt sich an dieser Stelle wieder der Kreis und wir sind wieder beim Individuum, dem einzelnen Flamencokünstler (bzw. Aficionado) als Träger eines individuellen Kulturprogramms angelangt; folglich auch bei einer Musikkulturkonzeption, unter der eine Anzahl von Individuen verstanden wird, die sich durch die geteilte Musikpräferenz und den daraus resultierenden Gemeinsamkeiten im Modell "Musikkultur" zusammenfassen lassen, welches unter den vorgestellten Ansätzen beschrieben und untersucht werden kann (s. Abb.3).

---

<sup>51</sup> ebenda. S.8.

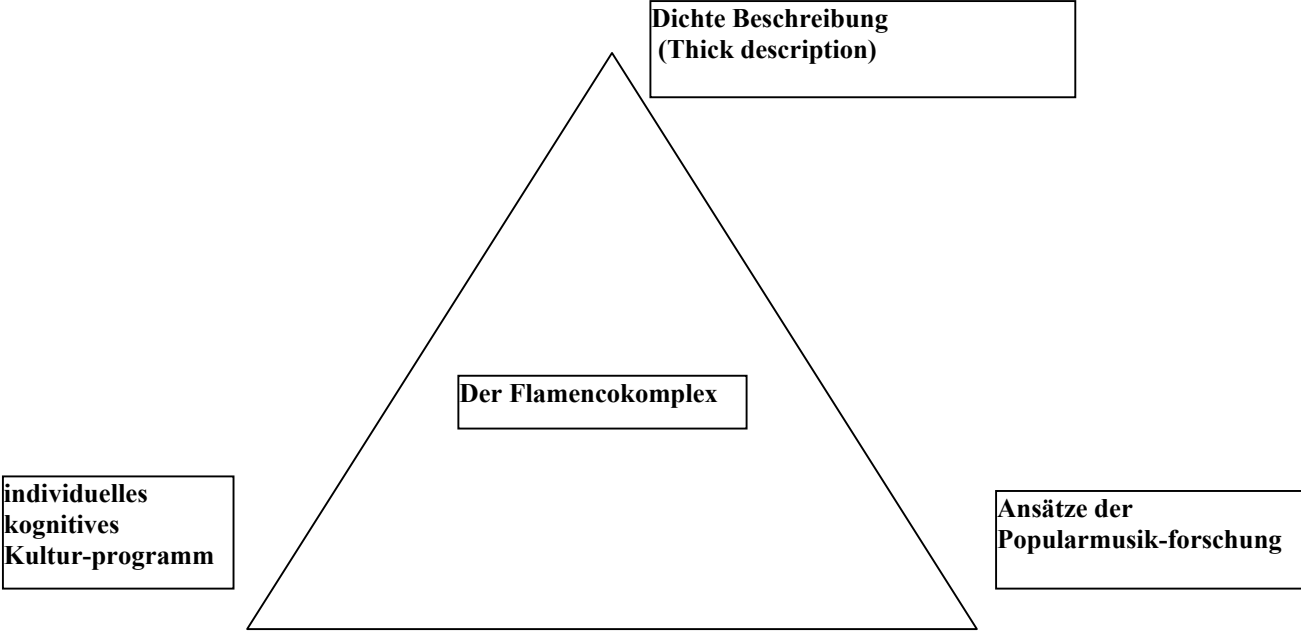
<sup>52</sup> s. die Aufsätze von Hall, Stuart: "The local and the global: Globalization and ethnicity" und "Old and new identities". In: King, A. B.(Hg). Culture, Globalization, and the world system. New York 1991.

<sup>53</sup> Manuel, Peter. Cassette culture. Popular music and technology in North India. Chicago 1993.S.5.

<sup>54</sup> ebenda. S.6.

<sup>55</sup> Rösing, Helmut. Was ist "populäre Musik"? - Überlegungen in eigener Sache. Beiträge zur Populärmusikforschung Bd. 17. Karben 1996. S.109.

Abbildung 3: Die Eingrenzung des Flamencokomplex.





## 1.5 Die Begegnung mit dem *anderen*, dem *fremden*<sup>56</sup>

Annäherung an eine zeitgenössische Musikkultur findet durch Begegnungen mit den Individuen statt, die sich dieser Musikkultur zurechnen bzw. sie konstituieren. Ob es sich dabei um einen Gamelanspieler aus Yogyakarta (Indonesien), einem Cantorsänger aus San Jeronimo in Andalusien oder um den Gitarristen einer Death-Metal Band aus Kopenhagen handelt, in der Regel und abgesehen von Fällen, in denen eine persönlich-biographische Verbindungen zu der untersuchten Musikkultur besteht, trifft der Musikforschende auf eine *andere*, ihm *fremde* musikalische Welt.

Die Art und Form dieser Begegnung mit dem *anderen*, dem *fremden* ist eine in den Geistes- und Sozialwissenschaften ausgiebig, aber noch lange nicht zu Ende diskutierte Thematik. Gary Tomlinson schreibt dazu: "...it has come to be a pervasive concern of recent theorizing in all the human sciences, at times even achieving the status of trivally repeated jargon. It has manifested itself in the heightened awareness of difference that marks these disciplines and in the panoply of terms their practitioners have offered in recent decades that in various ways betoken this awareness - terms like Kuhn's paradigms, Foucault's epistemes, discourses, and dispersive genealogies [...] Bakhtins heteroglossia, and Nietzsche's and Husserl's horizon, especially as developed by Gadamer, Jauss and later hermeneutic theorists"<sup>57</sup>.

Insbesondere in der Ethnologie, die versucht sich durch die Methoden der Feldforschung fremden Kulturen anzunähern und sie zu analysieren, nimmt die Frage nach dem Verhältnis von Forscher und Beforschten einen breiten Raum ein. Um Aussagen der beiden Gruppen zu unterscheiden, wird dabei im allgemeinen mit dem Begriffspaar *emisch-etisch*<sup>58</sup> gearbeitet, wobei *emisch* die kulturimmanenten Begriffe und Bezeichnungen der beobachteten Kultur meint und *etisch* die Begriffe, die der Kulturforscher sozusagen *von außen* den beobachteten Phänomenen gibt.

Eines der wichtigsten Ziele der ethnologischen Forschung ist dabei nach Clifford Geertz die "Erweiterung des menschlichen Diskursuniversums"<sup>59</sup>: "Wir wollen mit ihnen [den Angehörigen fremder musikalischer Welten] ins Gespräch kommen, uns mit ihnen austauschen, und zwar in jenem weiteren Sinne des Wortes, der mehr als nur Reden meint. Das ist nun - und nicht nur mit Fremden - sehr viel schwieriger, als man gemein hin annimmt"<sup>60</sup>. Geertz illustriert diese Schwierigkeiten mit einem Zitat des Philosophen Ludwig Wittgenstein: "Aber es ist für diese Behauptung wichtig, dass der andere Mensch für einen anderen ein völligeres Rätsel sein kann. Das erfährt man, wenn man in ein fremdes Land mit gänzlich fremden Traditionen kommt; und zwar auch dann, wenn man die Sprache des Landes beherrscht. Man *versteht* die Menschen nicht. (Und nicht darum, weil man nicht weiß, was sie zu einem selber sprechen.) Wir können uns nicht in sie finden"<sup>61</sup>. Der Grund für dieses Nichtverstehen liegt mit den Worten von Mikhail Bakhtin<sup>62</sup> darin, dass *Verstehen* nicht einfach nur als Übersetzung von einer Sprache in die andere aufgefaßt werden kann, sondern auch ein Verständnis für den kulturellen Hintergrund voraussetzt, der das Verstehen bedingt und beeinflusst.

Ein einfaches Beispiel hierzu ist hier der bekannte Flamenco-Ausdruck *Olé*, den Aficionados benutzen, um die Flamencokünstler anzufeuern, eine besonders gelungene Darbietungspassage positiv zu markieren oder Zustimmung zu der Art des Dargebotenen insgesamt auszudrücken. Der Ausdruck ist nicht übersetzbar, wir können ihn aber verstehen, wenn wir seine Funktion untersuchen und seinen Gebrauch studieren.

Für Thomas Turino besteht deshalb das Unternehmen Musikkulturforschung in einem Vergleich der fremden Musikkultur mit der Forschungs- und Musiktradition des Forschenden: "From the beginning, ethnomusical work has been implicitly and sometimes explicitly comparative (Merriam 1977; Nettl 1983: 52-64). In the very act of doing ethnomusicological research, or reading about the members and music of another society, we inevitably call up myriad comparisons with our own musical experience and social understanding; we approach new experiences or ideas against the backdrop of what we already know. Such implicit, almost automatic, comparison is potentially positive insofar as it broadens the boundaries of *what we are able to think* by giving us alternative ideologies, discourses and experiences to think with..."<sup>63</sup>.

Jedoch besteht die Gefahr, dass aus diesem - wie Geertz es ausdrückt - "von persönlichen Erfahrungen geprägten Unternehmen"<sup>64</sup> ein - wie es Turino nennt - "Schreiben von Kultur"<sup>65</sup> nach den kulturellen

<sup>56</sup> die hier verwendete Kleinschreibweise soll darauf hinweisen, dass das *andere*, das *fremde* immer in Abhängigkeit zu Phänomenen zu verstehen ist.

<sup>57</sup> Tomlinson, Gary. Music in Renaissance magic. Toward a historiography of others. Chicago 1993. S.4.

<sup>58</sup> s. Nettl. 1983. S.140.

<sup>59</sup> Geertz. 1983a. S.20.

<sup>60</sup> ebenda.

<sup>61</sup> Wittgenstein, Ludwig. Werkausgabe Bd.1 . Frankfurt/M. 1988. S.568.

<sup>62</sup> Bakhtin, Mikhail. Speech genres and other late essays. Austin 1986. S. 141.

<sup>63</sup> Turino. 1993. S.6.

<sup>64</sup> Geertz. 1983a. S.20.

Dispositionen und Wissen des Forschenden wird, welches die Beschreibungen als ontologische Entitäten konstruiert. Die größte Schwierigkeit in der Beziehung zum *anderen* liegt gemäß Edward Said gerade darin, "that there is no vantage point *outside* the actuality of the relationships between culture, between differing Others, that might allow one the epistemological privilege of somehow judging, evaluating and interpreting free of the encumbering interests, emotions, and engagements of the ongoing relationships themselves"<sup>66</sup>. Said kritisiert hier die Auffassung einer bewertungsfreien Forschung bzw. Wissenschaft. Tatsächlich liegt jedem Akt der Auswahl von z.B. Forschungsgebiet, Interviewpartner, angewandten Ansätzen und Methoden eine wertorientierte Handlung des Forschenden zugrunde, die seinerseits in einem kulturbestimmten Rahmen steht. Für Musikforscher wie Steven Feld haben solche Überlegungen zu einer Konzeption geführt, in der "der Wahrheitsanspruch und panoptische Blick des Forschers zugunsten der Darstellung von intersubjektivem Dialog zwischen Angehörigen verschiedener musikalischer Welten preisgegeben wird"<sup>67</sup>.

Wie ist ein solcher intersubjektiver Dialog vorstellbar?

Als erste Voraussetzung nennt Tomlinson<sup>68</sup> die vollständige Anerkennung der verschiedenen Diskurse und Wahrnehmungssphären, die in fremden Musikkulturen auftreten. Tomlinson fragt an dieser Stelle: wie wird unter dieser Voraussetzung das *andere* konstruiert und interpretiert? Für ihn ist es "the search for embedded meaning rather than governing systems and structures"<sup>69</sup>. Martin Stokes führt dazu näher aus: "Those kind of perspective enables the interested anthropologist [...] to see music less as a fixed essence with certain definable properties than as a wide field of practices and meanings [...]. Without understanding local conditions, languages and contexts, it is impossible to know what these practices and meanings are"<sup>70</sup>.

Dieser Versuch des Verstehens und Interpretierens der lokalen Bedingungen, Sprachen und Kontexte wird dialogisch konzipiert. Das *andere* wird nicht als Objekt verstanden, statt dessen findet ein Dialog statt, gleichsam als Prozeß, in den der Forschende eintritt. Das Verstehen wird dabei begriffen als ein fortschreitender Dialog<sup>71</sup> zwischen den Erwartungen und Enttäuschungen des Forschenden in den Begegnungen mit dem *anderen*, und einer Interpretation dieses Dialogs, die unzeitig in einem Spannungsverhältnis zwischen blanker Unverständlichkeit und einer durch erfolgreicher Aneignung des *fremden* gelungener Kommunikation<sup>72</sup> hin und her pendelt. Konkret bedeutet dies, die Flamencokünstler und Aficionados in der Darstellungen angemessen zu Wort kommen zu lassen, wobei die musikwissenschaftliche Aufgabe darin besteht, im Gesagten die Beziehungen zu den Bedingungen und Kontexten aufzuzeigen, in denen diese Äußerungen stehen.

In der starken Betonung des Dialogcharakters dürfen nicht die Grenzen dieses Dialogs vergessen werden. Bernard McGrane schreibt hierzu: "Anthropology's participant observer, the field ethnologist, appears on a concrete level to be engaged in intercourse with the [...] Other. Analytically, this intercourse or dialogue is a fantasy, a mask, covering over and hiding his analytic monologue...He never loses control over his horizon, his anthropological horizon"<sup>73</sup>. Bei aller scheinbar oder tatsächlich geglückter Verständigung ist es dem Forschenden doch letztendlich nicht möglich, die Darstellungs- und Beschreibungsweisen der Forschungstraditionen - der *scientific community* - in die er sozial eingebettet und akademisch verbunden ist, zugunsten der Darstellungsweise der beobachteten Musikkultur aufzugeben, zumindest solange er Mitglied seiner *community* bleiben will. Tomlinson bemerkt: "In maintaining this hegemony, the anthropologist speaks *of* the other but precludes the possibility of speaking *to* the other. Anthropologists, as Fabian has pointed out, have not typically engaged in dialogue with the others they study, rather they have conversed among themselves about the other, excluding the other from their conversation (*Time and the Other*, pp. 85 - 86). In this way the anthropological ideal of dialogue with the other atrophies, leaving behind monologue or, at best, a narrowly circumscribed dialogue"<sup>74</sup>. James Clifford hat diesen Umstand als "the unreciprocal quality of ethnographic interpretation"<sup>75</sup> bezeichnet, die sich dadurch ausdrückt, dass abendländische Diskurse über das *fremde* die kulturellen Realitäten des *anderen* darstellen ohne dabei aber die eigenen Realitätskonstrukte der Gefahr auszuliefern, sie unter Umständen in Frage stellen zu müssen.

---

<sup>65</sup> Turino. 1993. S.6.

<sup>66</sup> Said, Edward. Representing the Colonized. 1989. S. 216-17. Zitiert nach Tomlinson. 1993. S.9.

<sup>67</sup> zitiert nach: V.Erlmann. 1998. S.84f.

<sup>68</sup> Tomlinson. 1993. S. 5f.

<sup>69</sup> ebenda.

<sup>70</sup> Stokes. 1994. S.7.

<sup>71</sup> ebenda. S. 24.

<sup>72</sup> Tomlinson. 1993. S. 21.

<sup>73</sup> McGrane, Bernard. Beyond anthropology. S.125. Zitiert nach: Tomlinson. 1993. S.8.

<sup>74</sup> Tomlinson. 1993. S. 8.

<sup>75</sup> Clifford, James. On Ethnographic Authority. 1983. S. 133. zitiert nach: Tomlinson. 1993. S.6.

Allerdings sollte dieser Punkt nicht ausschließlich negativ betrachtet werden. Er setzt zwar einerseits der musikwissenschaftlichen Annäherung an die fremde Musikkultur eine Grenze, erlaubt aber andererseits auch eine kritische Distanz an Stellen, wo der Aficionado oder Flamencologe hoffnungslos in der Musikkultur durch soziale Netze oder emotionale Bindungen verfangen und verstrickt ist. Die Grenzen des Dialoges sind somit auch die Grenzen zwischen der Afición für die Flamencomusik als solche und der musikwissenschaftlichen Betrachtung des Flamencokomplex.

Zusammenfassend läßt sich sagen, dass die Begegnung mit dem Flamencokomplex für den mitteleuropäischen Musikforschenden eine Begegnung mit dem *anderen*, dem *fremden* ist. Dies anzuerkennen ist die Voraussetzung für jeden Ansatz einer dialogisch konzipierten Annäherung. Damit verbunden ist ein kritisches Bewußtsein über die eigenen kognitiv, sozial, kulturell und individuell geprägten Wahrnehmungssysteme, - die eigenen Vorurteile, wie es Gadamer nennt - gerade auch in Hinblick auf die mediale Vermittlung von Flamencomusik. Trotz der oben angesprochenen Schwierigkeiten und Grenzen, die sich im Dialog mit den Mitgliedern der Flamenco-Musikkultur ergeben, ist der kontinuierliche und sich entwickelnde Dialog ein pragmatisch durchführbarer Ansatz, mit dem Ziel, ein Verständnis für die dieser Musikkultur immanenten Werte, Bedeutungen und Wahrnehmungssysteme zu entwickeln. Dieses ist darstell- und mitteilbar.

## 1.6 Veränderung und Wandel als inhärente Komponente einer Musikkultur

Zum Abschluß dieses Kapitels über die theoretischen Ansätze zur Beschreibung der Flamenco-Musikkultur soll zuletzt auf Überlegungen hinsichtlich des dynamischen Charakters von Musikkulturen eingegangen werden. Wie Albrecht Schneider kritisch anmerkt, sind dabei die um "Begriffe wie *adaptation, survival, continuity and change* kreisende Erfassung des kulturellen Wandels und seiner Dynamik"<sup>76</sup> vor allem in den USA zu einem beliebten Strickmuster zahlloser musikethnologischer Veröffentlichungen geworden. Es empfiehlt sich also sehr präzise zu formulieren, was genau jeweils unter kulturellem Wandel verstanden werden soll bzw. worauf er sich bezieht.

Für Bruno Nettl<sup>77</sup> setzt die Vorstellung von Musik als einem komplexen Phänomen die Anerkennung von Veränderung als allgegenwärtige Komponente des musikalischen Lebens voraus. Dies scheint selbstverständlich, trifft aber z.B. auf einen Teil der Aficionados nicht zu, die den Cante als *hecho* (gemacht) bezeichnen. D.h. sie vertreten die Meinung, dass der Cante nicht mehr verändert werden kann oder soll, weil seine Idealform schon geschaffen worden ist, und die Aufgabe der cantaores darin besteht, den Cante innerhalb dieses durch das Ideal festgelegten Rahmens immer wieder neu zu schaffen (s. Abs. 2.3.3).

John E. Kaemmer<sup>78</sup> unterscheidet im Bereich eines Musikkomplex zwischen "change of complex" und "change within a complex", d.h. zwischen musikalischen (internen) und nicht-musikalischen (externen) Veränderungen. Letztere sind verursacht durch sozial, ökonomisch, kulturell oder politisch bedingte Veränderungen der Lebensräume derjenigen Personen und sozialen Gruppen, welche die Musikkultur bilden (s. Abs. 2.1.1). Kaemmer<sup>79</sup> verweist auf den Zusammenhang zwischen musikalischem und generellem kulturellen Wandel. Auch Martin Stokes<sup>80</sup> stellt fest, dass sozialer Wandel fast immer auch Auswirkungen auf die Musik hat. So schufen das Ende der faschistischen Franco-Diktatur Mitte der 1970er Jahre und die damit verbundenen neuen demokratischen Freiheiten erst den Rahmen für neue musikalische Entwicklungen innerhalb der Flamencomusik, wie es z.B. das 1979 erschienene Album *Leyenda del tiempo* von Camarón de la Isla belegt, welches sowohl musikalisch (Rock) als auch textlich (Gedichte von García Lorca) Elemente in die Flamencomusik miteinbezog, die unter der Franco-Diktatur noch einer Zensur unterlagen.

Neben diesen gesellschaftlich verursachten Veränderungen der Lebensräume ist es aber auch der Wandel in der musikalischen Präferenz der Individuen selbst, der zu Bewegungen in der Zusammensetzung innerhalb der die Musikkultur konstituierende Personengruppe führt. Der aus Jeronimo - einem Vorort von Sevilla - stammende Cantaor Manolo de Jeronimo berichtet dazu: "Ich kenne viele Leute und bei vielen hält es [die Begeisterung für Flamenco] 1, 2, 3 Jahre aber dann ist gut

---

<sup>76</sup> Schneider. 1997. S.237.

<sup>77</sup> Nettl, Bruno. The western impact on world music. Change, adaptation, and survival. New York 1985. S.18.

<sup>78</sup> Kaemmer. 1980 S. 68f.

<sup>79</sup> ebenda. S. 71.

<sup>80</sup> Stokes. 1994. S. 17.

[...] sie kommen nicht mehr"<sup>81</sup>. Für viele Aficionados ist gerade die anhaltende, lebenslange Begeisterung für die Flamencomusik ein Mittel der Distinktion (Der *wahre* Aficionado), um sich von denjenigen abzugrenzen, die sich nur temporär oder sporadisch der Flamencomusik widmen.

Musikalische Veränderungen innerhalb der Musikkultur sind das Resultat von Kreativität und individuellen Innovationen von Musikerinnen und Musikern<sup>82</sup>. Sie beziehen sich auf musikalische Parameter wie Melodie, Harmonie, Rhythmus, Klangfarbe, Soundgestalt, Form und stehen in Zusammenhang mit kulturellen und sozialen Faktoren, die bestimmen, welche Neuerungen Musikschaffende einführen und ob die anvisierte Rezeptionsgruppe diese ablehnt, toleriert oder positiv aufnimmt. Ob es um einen Cantao im wöchentlichen Peña-treffen, eine Bailaora in einer der täglichen Tablao-Shows oder um die CD Veröffentlichung eines etablierten Flamencokünstlers handelt, immer stehen Innovation, musikalischer Rahmen, in dem diese evaluiert wird, und die Evaluation selbst in einem Wechselspiel zueinander. Diesen unterschiedlichen kulturellen Rahmenbedingungen liegen unterschiedliche Konzepte über Innovation zugrunde, oder wie es Kaemmer ausdrückt, "Changes in musical style are possibly related not only to social arrangements but also to the cultural concepts about music that vary from one complex to another"<sup>83</sup>.

Interessant in diesem Zusammenhang - auch im Blick auf ein Kategoriensystem zur Beschreibung des musikalischen Wandels - ist hier der Ansatz von Thomas Turino<sup>84</sup>. Er stellt die Frage, ob diese, wie er sie nennt, "unitary cultural baselines"<sup>85</sup>, also die zentralen kulturellen Grundkategorien, wie z.B. der *Cante*, der *Toque* oder der *Flamenco*, auf deren Grundlagen Begriffe wie Kontinuität und Wandel erst verstanden werden können, überhaupt existieren oder ob und wie sie nach bestimmten Parametern konstruiert werden. Als Beispiel ließe sich hier die Geschichte des Flamencogitarrenspiels der letzten 30 Jahre anführen, die sich auch als ein Paradigmawechsel im Sinne von Thomas Kuhn<sup>86</sup> beschreiben läßt, bei dem durch und im Gitarrenspiel von Paco de Lucía ein neues Paradigma im Toque entstanden ist. Charakteristisch für diesen Paradigmawechsel ist, dass ältere Gitarristen diese neue Form des Gitarrenspiel nicht mehr übernahmen (z.B. Sabicas oder Juan Serrano) und dadurch das *alte* Flamencogitarrenspiel quasi biologisch ausstirbt bzw. ausgestorben ist. Nachfolgende Gitarristen begreifen heute das *Paco de Lucía - Paradigma* als Standard und erlernen und spielen es. Sie entwickeln den Toque auf dieser Basis weiter. Dabei begreifen sie sowohl das alte als auch das neue Paradigma als Entwicklung *einer* Sache, eben des Flamencogitarrenspiels. Dieser Auffassung steht eine andere Sichtweisen gegenüber: der Flamencogitarrist Juan Serrano beschreibt in einem 1990 erschienenen Buch<sup>87</sup> die Geschichte des Toque, welche er mit Niño Ricardo und Sabicas enden läßt. Diese Darstellung kann exakt als Ausdruck dieses *alten* Paradigmas verstanden werden. Bezeichnenderweise wird darin Paco de Lucía nur bis zu seinen 1973 erschienen Alben erwähnt, also ungefähr bis zu dem Punkt, an dem Lucía begann, sein modernes Flamencogitarrenspiel zu entwickeln. Handelt es sich also bei diesen beiden Paradigmen um zwei völlig verschiedene Formen des Flamenco-Gitarrenspiels, die heutzutage lediglich unter einem einheitlichen Begriff zusammengefaßt werden?

Die Beantwortung dieser Frage hängt vom Standpunkt des Betrachtenden ab und zeigt, dass solche zentralen und einheitlichen bzw. vereinheitlichenden kulturellen Grundkategorien zumindest in Frage gestellt werden können, da sie an Stellen Veränderung bzw. Kontinuität implizieren, die ebenso auch als Brüche und Diskontinuitäten interpretiert werden können. Turino formuliert dies überspitzt so: "If one abandons the notion of 'culture' as a thing or a system, however, ideas, about the 'dynamism of culture' and typologies of 'musical change' become increasingly difficult to use (Nettl 1985). Put simply, 'cultures' and 'music' do not come into contact, *people do*"<sup>88</sup>. Turino begreift musikalischen Wandel nicht über einen Zentralbegriff, sondern über die Einstellungen und Haltungen, die die Musikmachenden gegenüber diesen Veränderungen, Innovationen und Brüchen einnehmen.

Zu sehr vereinfachende Dichotomien wie etwa die Unterscheidung zwischen *traditionellem* und *modernem Flamenco* werden den komplexen und dynamischen Vorgängen innerhalb der Flamenco-Musikkultur nicht gerecht. Auch vergleichbare musikkulturimmanente Beschreibungspaare von *Nuevo Flamenco* versus *Flamenco Puro* sind eher als Ausdruck einer innerhalb der Flamenco-Musikkultur in der Gegenwart geführten Auseinandersetzung um bestimmte musikalische bzw. kulturelle Werte zu verstehen, als präzise Beschreibungen eines musikalischen Wandels. An dieser Stelle besser geeignet zur

---

<sup>81</sup> Interview April 1999. Übersetzung: Elixabete Echeveste Espina.

<sup>82</sup> Kaemmer. 1980. S.69 und Nettel. 1985. S.18.

<sup>83</sup> Kaemmer. 1980. S.70

<sup>84</sup> Turino. 1993. S.12f.

<sup>85</sup> ebenda.

<sup>86</sup> Kuhn (1962).

<sup>87</sup> Serrano, Juan und Elgorriaga, Jose. Flamenco, Body and Soul. An aficionado's introduction. Fresno. 1990.

<sup>88</sup> Turino. 1993. S.12.

Erfassung des dynamischen Wandels scheint ein mehrwertiges Begriffskontinuum, wie es von Amnon Shiloah und Erik Cohen entwickelt und von Bruno Nettl verwendet worden ist<sup>89</sup>. Mit diesem Begriffskontinuum können neun verschiedene Einstellungen bzw. Haltungen innerhalb einer Musikkultur zu musikalischem Wandel unterschieden werden:

#### 1. Traditionell

Die unveränderte Beibehaltung der eigenen musikalischen Form und Ablehnung aller Einflüsse von außen. *Traditionell* nach Bertha B. Quintana und Lois Gray Floyd<sup>90</sup> ist eine Musikform bzw. sind Musikelemente, die seit drei Generationen praktiziert werden. So verstanden macht es z.B. Sinn von Juan Serrano als einem traditionellen Gitarristen oder der Peñakultur als einem traditionsverbundenen (Teil-)Bereich der Flamenco-Musikkultur zu sprechen.

#### 2. Konservierung

Die bewußte Beibehaltung der traditionellen Musikform für ein neues Publikum. Dazu können der z.B. der Bereich der Tablao-Shows gezählt werden, wie sie in Granada oder Sevilla stattfinden.

#### 3. Museumisierung

Die Aufzeichnung der *authentischen* Musikformen durch akademisch bzw. musikethnologische ausgebildete, meist außerhalb der Musikkultur stehende Personen zum Zwecke der Dokumentation.

Konservierung und Museumisierung faßt Nettl unter der Kategorie *artificial preservation* zusammen.

#### 4. Neotraditionell

Die innovative Fortführung der bestehenden traditionellen Musikformen. Fast die gesamte andalusische und Madrider Flamenco CD-Produktion der 1990er Jahre kann so bezeichnet werden.

#### 5. Transitional

Die Einbeziehung musikkulturfremder Elemente, wie es zuerst Paco de Lucía oder Pata Negra in den 1980er taten (z.B. Pata Negra mit ihrem 1982 veröffentlichtem Tonträger *Rock Gitano*. Hier sind es die schon im Titel genannten Elemente der Rockmusik).

#### 6. Pseudoethnisch

Die künstlerische Übernahme und Veränderung von traditionellen Musikformen durch Personen außerhalb der Musikkultur. Die ersten bekanntesten Beispiele in der westlichen Populärmusik waren hier *Spanish Caravan* von der Rockgruppe *The Doors* oder *Sketches of Spain* von Miles Davies in den 1960er Jahren; solche Übernahmen sind seither nicht mehr abgerissen.

#### 7. Popularisierung

Die Popularisierung der Musikform in Form von landesweiten oder sogar weltweiten CD-Veröffentlichungen, Fernseh- und Festivalauftritten. Wie schon erwähnt trugen Camarón de la Isla und Paco de Lucía, aber auch Gruppen wie Ketama entscheidend zu dieser Popularisierung der Flamencomusik bei.

#### 8. Institutionalisierung

Die Ausbildung zu einer institutionalisierten Kunstform findet ihren Ausdruck in der Etablierung von Flamencolehrstätten, wie Flamencotanzschulen oder Gitarrenakademien, in der professionellen Ausbildung von Flamenkokünstlern oder auch in solchen Institutionen wie z.B. dem Flamencozentrum *Centro Andaluz de Flamenco* in Jerez de la Frontera.

#### 9. Anerkennung als eigenständige Kunst und Musikform

Anerkennung in diesem Sinne, dass *Flamenco* nicht mehr andalusische Folklore oder Volksmusik, sondern eine eigenständige Musikform auf dem internationalen Musikmarkt ist. Beleg hierfür wäre die eigene Verkaufskategorie *Flamenco* in CD-Verkaufsläden.

Es fällt auf, dass alle diese Einstellungen und Phänome mehr oder weniger gleichzeitig oder zumindest sehr dicht beieinander liegen. Es scheint daher sinnvoll, Arbeiten über kulturellen oder musikalischen Wandel als Untersuchungen über Ähnlichkeiten und Unterschiede in Bezug zu verschiedenen Personen und sozialen Gruppen und über Innovationen in Beziehung zu bestimmten sozialen Bedürfnissen, Beschränkungen und Bedingungen zu verstehen. Die Analyse bewegt sich dabei, wie Turino es

---

<sup>89</sup> Nettl. 1985. S.27.

<sup>90</sup> Quintana, Bertha B. und Floyd, Lois Gray. ¿Qué Gitano! Gypsies of Southern Spain. New York 1972. S.28.

formuliert, "back and forth from the 'relatively permanent' features of the social formation to the occurrences of specific conjunctures to illustrate how individuals/small group agency interacts dialectically with broader structural patterns and constraints in the shaping of social and musical life"<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Turino. 1993. S.12.

## 2 Die Flamenco-Musikkultur

Basierend auf den Ergebnissen meiner Forschung habe ich die Darstellung der Flamenco-Musikkultur in sechs große Teilkomplexe unterteilt:

1. die heterogenen Lebenswelten der Flamencokünstler, Aficionados und Flamencofamilien mit dem gemeinsamen Schnittpunkt in der *ambiente flamenco*
2. die unterschiedlichen Institutionen wie Peñas, Wettbewerbe, Festivale, Tablaos, Tanzstudios und Museen
3. die in verschiedenen Flamenco-Events realisierten Performances, mit den dabei jeweils zugrunde liegenden unterschiedlichen sozio-kulturellen Ausrichtungen und ästhetischen Kriterien
4. der Körper in der Flamencomusikpraxis: die verwendeten Körpertechniken
5. das Musikmaterial: Grundlagen, Kanonbildung, Weitergabe und Erlernen
6. der Flamenco-Diskurs: wie wird über Flamenco gesprochen?

Aus meinen theoretischen Einführungen in Kapitel eins sollte hervorgegangen sein, dass eine strenge Trennung zwischen diesen Teilkomplexen nicht existiert, da sie in einem permanenten Wechselspiel zueinander stehen. Die hier verwendete Unterteilung dient insofern nur dem Zweck einer systematischen und nachvollziehbaren Darstellung.

### 2.1 Die Lebenswelten der Flamencokünstler, Aficionados und Flamencofamilien

Die Pluralisierung der Lebenswelten in modernen Gesellschaften<sup>92</sup> und die zunehmende Individualisierung von Lebenslagen als auch Biographiemustern verbunden mit der allmählichen Auflösung von historischen Klassenschichtungen hat auch in Andalusien eine Vielfalt von Milieus, Subkulturen, Lebensstilen und Lebensweisen entstehen lassen. Sichtbar wird dies auch in den individuell verschiedenen Lebenswelten der die Flamenco-Musikkultur bildenden Personengruppe.

Exemplarisch sollen im folgenden drei weitverbreitete Flamenco-Lebenswelten dargestellt werden: die der Flamencokünstler, Aficionados und Flamencofamilien. Es handelt sich hierbei nicht um drei klar voneinander abzugrenzende soziale Gruppen sondern um idealtypisch konstruierte, lebensweltliche Zugangsweisen zur Flamencomusik. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Frage, wie sich die Träger der Flamenco-Musikkultur innerhalb ihres sozialen, kulturellen und ökonomischen Umfeldes der Musikpraxis widmen<sup>93</sup>.

#### 2.1.1 Zum Begriff *Lebenswelt*

Musikalische Lebenswelten sind historisch gewachsene Handlungsräume und Wertesysteme<sup>94</sup>. Der Begriff Lebenswelt schließt dabei in einem umfassenden Sinn Begriffe wie Alltag, Erfahrungswelt und soziales Umfeld mit ein. Lebenswelt ist, wie es Gabriele Klein formuliert: "das Feld, in dem Menschen Vorstellungen über die Welt und Sichtweisen auf sie entwickeln, in dem sie sich Kultur aneignen, in dem ihre Individualität als spezifisches Merkmal ihres Habitus erst gestaltet wird. Lebenswelt ist also nicht nur Umwelt, die das Verhalten des Menschen, deren Motive und Bedeutungen bestimmt und begrenzt, sondern immer auch ein ästhetischer Raum, der die Bedingungen und Möglichkeiten von Wahrnehmung schafft"<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> s. Flick. 1995. S.9.

<sup>93</sup> s. Mitchell, Timothy. Flamenco. Deep Song. New Haven und London 1994. S. 36.

<sup>94</sup> s. Schneider, Reinhard. Musik-Leben(s)-Welt. In: Schneider, R. (Hg). Musikalische Lebenswelten. Regensburg 1989. S.7f.

<sup>95</sup> Klein, Gabriele. Electronic Vibration. Frankfurt. 1999. S.225.

Entscheidend bei der Konstitution musikalischer Lebenswelten ist dabei die vom Individuum persönlich empfundene Sinnhaftigkeit und die dadurch geschaffene subjektive Sichtweise<sup>96</sup>. Diese kulminiert in der konkreten sozialen Praxis des *Lebensstils*. Dieser "enthält durch die Beziehung zu handlungsleitenden Wertvorstellungen und Wissensmuster ein Moment des Bekenntnishaften (bezogen auf Musik z.B. die persönliche CD Sammlung oder der Besuch bestimmter musikalischer 'Events')"<sup>97</sup>. Die Lebensstile innerhalb der Flamenco-Musikkultur sind dabei geprägt von einem Werte-Spektrum: den einen Pol bilden die traditionellen (im Sinne der in 1.6 verwendeten Definition) andalusischen Kulturwerte und den anderen die Werte aus der medial geprägten Populärmusikkultur bilden. Beide haben dabei denselben Stellenwert<sup>98</sup> und sind als authentische Lebensstile der Flamenco-Musikkultur aufzufassen. Im Flamencokomplex selbst sind solche Lebensstilkonstrukte bzw. Realisationen wie Artista (Berufsmusiker), Aficionado (Flamencomusikliebhaber), Flamencólogo (Flamencokenner), Bohemio (Lebenskünstler) und Gitano anzutreffen.

Lebenswelt, Lebensstil und Musikpräferenz stehen in einem wechselseitigen Einfluß zueinander, z.B. macht nicht jede Person aus einer *professionellen* Flamencofamilie auch professionell Flamencomusik (z.B. zwei Geschwister von Paco de Lucía<sup>99</sup>); umgekehrt können Personen aus Milieus, in denen keine Flamencomusik unmittelbar existiert (d.h. die Rezeption findet nur medial statt), auch zu professionellen Flamencokünstlern werden (z.B. der Cantao Miguel Poveda).

Diese Überlegungen führen zu der These, dass im Flamencokomplex keine einheitliche Lebenswelt *Flamenco* existiert, sondern dass sich die Lebenswelten der Flamenco-Musikkultur heterogen manifestieren. Die folgende Darstellung von musikalischer Lebenswelten im Flamencokomplex zeigt dabei, wie verschiedenartig sich Lebenswelten in individuellen Biographien und derzeitigen Lebenssituationen manifestieren können<sup>100</sup>. Die wesentlichen Unterschiede in den Lebenswelten werden dabei von folgenden Faktoren bestimmt:

- ökonomisches Verhältnis zur Flamencomusik: das Spektrum reicht hier von professioneller Ausübung (auch im Sinne der Tätigkeit als Konzertveranstalter, Flamenco-Musikalienhändler) über ehrenamtliche Tätigkeiten eines Aficionado bis zu Flamencomusik als Freizeitgestaltung.
- zeitlicher Umfang der Beschäftigung mit Flamenco
- Grad des erreichten künstlerischen (auch technischen) Niveaus
- Alter und Geschlecht
- persönliche Ambitionen und Vorstellungen
- künstlerische Anerkennung innerhalb der landesweiten Flamencocommunity bzw. einer regionalen oder lokalen Flamencocommunity
- familiäre Bindungen an künstlerisch anerkannte Flamencokünstler

Idealtypisch können aus diesen Faktoren drei Flamenco-Lebenswelten skizziert werden:

Dies sind die Lebenswelten von:

- Professionell arbeitenden Flamencokünstlern,
- Aficionados,
- Flamencofamilien.

Dabei muß natürlich berücksichtigt werden, dass persönliche Werdegänge, Identitäts- und Lebensweltkonstruktionen sowie Lebensstilrealisationen im Einzelfall viel komplexer und facettenreicher sind, als es eine solche idealtypische Darstellung aufzuzeigen vermag<sup>101</sup>.

Die Überschneidung dieser drei idealtypischen Lebenswelten findet in dem, wie es die Flamencos bezeichnen, *ambiente flamenco* statt. Es bildet sozusagen den gemeinsamen Nenner der heterogenen Flamenco-Lebenswelten und ist charakteristischer Ausdruck der Flamenco-Musikkultur (s.unten).

<sup>96</sup> Kleinen, G. Musikalische Stile und Selbstverwirklichung. In: Schneider, R. (Hg). Musikalische Lebenswelten. Regensburg 1989. S. 50.

<sup>97</sup> Rösing. 1998. S. 134.

<sup>98</sup> vergl. Kleinen. 1989. S. 40.

<sup>99</sup> Caballero, Ángel Álvarez. La Discoteca ideal de Flamenco. Barcelona. 1995. S.292.

<sup>100</sup> ein Phänomen, das nicht nur im Flamencokomplex auftritt. s.dazu auch Kleinen. 1989. S.37f.

<sup>101</sup> s. Rösing. 1998. S. 148.



## 2.1.2 Ambiente flamenco

Zum Verständnis dieses Begriffes möchte ich im folgenden zuerst einen Blick auf die allgemeinen Lebensbedingungen in Andalusien werfen.

Andalusien ist seit dem Ende der Reconquista (15. Jhd.) von großflächigem Grundeigentum einer zahlenmäßig winzigen Oberschicht und der daraus resultierenden Latifundienwirtschaft geprägt. Diese Verhältnisse schufen die noch heute bestehende und vorherrschende Agrar- und Besitzstruktur: feudale Landsitze (Haciendas) zwischen Großdörfern und (Klein-)Städten mit bäuerlichen Pächtern und Landarbeitern. Erst seit einigen Jahrzehnten entwickelt sich auch zunehmend in den Städten eine breite Mittelschicht.

Die allgemeinen Lebensbedingungen in Andalusien haben sich seit der von Hungersnöten geprägten 1940er Jahre dank Migration von größeren Teilen der Bevölkerung in wirtschaftlich prosperierende Regionen und Rückfluß der dort erwirtschafteten monetären Gewinne nach Andalusien, dem ab den 1960er Jahren sich stark entwickelnden Tourismus, und der durch Demokratie und EU-Beitritt ins Land fließenden wirtschaftlichen und finanziellen Hilfen erheblich verbessert, so dass von existentieller Armut, wie sie in vielen Teilen Andalusiens noch vor 50 Jahren herrschte, nicht mehr gesprochen werden kann. Gleichwohl existiert in Andalusien immer noch eine extrem ungerechte soziale Verteilung und eine starke Aufspaltung in Ober-, Mittel- und Unterschicht, mit einer sehr hohen Arbeitslosenrate, die in sechs der acht andalusischen Provinzen über 30 % der arbeitsfähigen Bevölkerung betrifft. Für die überwiegende Mehrheit der andalusischen Bevölkerung, einschließlich der Flamencokünstler und Aficionados ist daher die konkrete Lebenssituation vorherrschend geprägt vom Bestreben, einen gewissen Lebensstandard zu erreichen bzw. den erreichten zu halten.

Diese allgemeinen Lebensbedingungen bewirken auch, dass Musik als Möglichkeit gesehen wird, die persönlich erlebte Lebenssituation qualitativ zu verbessern und dies in zweierlei Hinsicht:

Erstens als Quelle des Gelderwerbs. Der Tänzer Antonio Gades berichtet hierzu: "yo siempre digo que llegué al baile por hambre. No por otra cosa, porque yo nunca pensé bailar. A mí me gustaba estudiar pero con once años tuve que ponerme a trabajar..."<sup>102</sup>. Auch Paco de Lucía antwortet auf die Frage, wie die sozialen Verhältnisse seinen musikalischen Werdegang bestimmt haben: "El hambre es siempre un gran estímulo, da madurez, lo se por experiencia. Muchos artistas presumen de que a pesar del hambre han llegado a lo que son y yo opino que gracias al hambre se consiguen muchas cosas porque el que nace con la barriga llena tiene menos estímulos"<sup>103</sup>. Die hohe Arbeitslosigkeit und die Möglichkeit, mit Flamencomusik Geld verdienen zu können, sind dabei die Hauptursache für die große Anzahl der professionell arbeitenden Flamencokünstler (s. Abs. 2.1.3).

Zweitens besteht das Bestreben, innerhalb dieser einschränkenden und eingeschränkten Lebensbedingungen ein positives Lebenskonzept bzw. Lebensfreude zu entwickeln und dies durch Musik auszudrücken. Der 1948 geborene Cantor Ramon el Portuges beschreibt die Lebensbedingungen, in denen er aufgewachsen ist, wie folgt: "Muy humildes, porque vivíamos todos en lo que es una habitación normal, y allí nos acostábamos trece o catorce personas, no con colchones, sino con jergas de paja, mantas en el suelo...Y era lo que hacíamos, cantar y reímos..."<sup>104</sup>. Auffallend ist hier der Kontrast, den er beschreibt: einerseits, die Enge ("13 oder 14 Personen") des zur Verfügung stehenden Wohnraums verbunden mit dem Fehlen elementarer Einrichtungsgegenstände ("wie Matratzen zum Schlafen"), andererseits betont er die Lebensfreude ("Und das war, was wir machten, singen und lachen..."), die dort herrschte, und die sich auch musikalisch ausdrückte.

Der Pata Negra Gründer Raimundo Amador geht auf diese Thematik in einer Antwort auf die Frage nach seiner Geburt noch näher ein: "el veintiseis de marzo de 1959 en Sevilla, en los eucaliptos de Chapina, allí, en una chabola [...] Después nos fuimos al polígono de San Palo, ¡que es la primera vez que he vivido en una casa! Cuando tiraron las casitas nos fuimos al polígono del Sur a un piso, pero lo cambiamos por una casa. Y cuando ya tiraron las casa del polígono del Sur nos tuvimos que meteren un piso[...] En vez de vivir en un piso, vives en la calle y hay muchas candelas y en cada candela siempre

---

<sup>102</sup> Caballero, Ángel Álvarez. El baile flamenco. Madrid 1998. S.336. "Ich sage immer, dass ich aus Hunger zum Tanz kam. Aus keinem anderen Grund, weil ich dachte niemals ans Tanzen. Ich ging gern zur Schule, aber mit 11 Jahren musste ich anfangen zu arbeiten...". (Wenn nicht anders angegeben, handelt es sich bei den folgenden Übersetzungen, immer um Übersetzungen des Autors).

<sup>103</sup> Interview Flamencoworld. Juni 1992. Flamencoworld: "Der Hunger ist immer ein großer Ansporn, er gibt dir Reife, ich weiß das aus eigener Erfahrung. Viele Künstler prahlen damit, dass sie trotz des Hungers wurden, was sie sind. Aber ich bin der Meinung, dass man gerade dank des Hungers viele Sachen erreicht. Wenn du mit einem vollen Magen geboren wirst, hast du weniger Ansporn".

<sup>104</sup> Caballero. 1995. S.370. "Sehr bescheiden. Wir lebten alle in einer normalen Wohnung und dort schliefen 13 oder 14 Personen. Aber nicht auf Matratzen, sondern auf Stroh und Decken auf dem Boden...Und das war, was wir machten, singen und lachen...".

hay un corrillo de cante y eso"<sup>105</sup>. Amador entwirft hier das Bild von der Straße als einem Raum des Alltags der gleichzeitig der Ort ist, an dem Flamencomusik gemacht wird. Dies ist der Grund warum viele Flamencos von der Flamencomusik als *el aire de la calle* (der Luft bzw. des Klanges der Straße) sprechen. Ergänzend hierzu die Beschreibung des Cantao Antonio el Arenero: "En Triana cantábamos a todas horas, desde niños, nos juntábamos veinte amigos y cada uno cantaba a su aire, a su manera. Nadie copiaba del otro, por eso se crearon tantos estilos personales. Convivíamos los gitanos y los payos, sin ninguna diferencia nada más que en los cantes, porque ellos eran más festeros"<sup>106</sup>. Es ist nicht nur dieser spezielle Raum sondern auch das Zusammentreffen einer sozialen Gruppe ("amigos" - Freunde), die ohne festen zeitlichen Rahmen ("a todas horas" - die ganze Zeit), Cante singt ("Cada uno cantaba" - jeder einer sang) und dies als Ausdruck von Lebensfreude ("cantes festeros" - "Festgesänge") versteht.

Was Amador und El Arenero hier beschreiben, ist das von vielen Flamencos als *ambiente flamenco* bezeichnete spezifische Flamenco-Atmosphäre. Damit gemeint ist jener lebensweltliche Rahmen bzw. Raum, in dem die Flamencomusik ausgeübt wird und in dem sie sich entfalten kann. Das *ambiente flamenco* als abstrakter Begriff findet ihre lebensweltliche Konkretisierung und Manifestation in den als *Reuniones* (Treffen), *Reuniones de Aficionados* (Treffen der Aficionados), *Reuniones privadas* (private Treffen) oder als *Fiestas* (Feste) und *Juergas* bezeichneten Zusammenkünften der Flamencos. Sie sind der unmittelbarste Ausdruck der Verbundenheit von lebensweltlicher Praxis und Flamencomusik.

Das *ambiente flamenco* ist dabei abhängig von

- der aktiven Beteiligung der Anwesenden
- der Bereitschaft und Motivation der Teilnehmenden, ihr Lebensgefühl auszudrücken
- dem ausreichenden Vorhandensein von musikalischen Trägern (Cantaos und Gitarristen)
- ausreichend vorhandenen Flamenco-Kenntnissen und Fähigkeiten aller Beteiligten (Ausübung von Palmas und Zurufen)

Kennzeichnend ist weiterhin, dass das *ambiente flamenco* nicht an einen bestimmten Ort oder Lokalität gebunden ist, sondern die Umwandlung des Alltagsraumes in einen musikalischen Raum fließend stattfindet. Ein Beispiel dafür konnte von mir im Rahmen der Semana Santa (Osterfeierlichkeiten) im April 1999 in Sevilla beobachtet werden. Infolge der Osterprozession wurde in der Nacht von Karfreitag auf Ostersonntag die Heiligenstatue der Gitanos durch die Innenstadt von Sevilla getragen. Infolgedessen befanden sich in diesem Zeitraum viele Gitanos auf den Straßen und in den angrenzenden Bezirken. Als die Prozession am darauffolgenden Ostersonntag zu Ende war, versammelten sich gegen Mittag ungefähr 600-700 Gitanos im *Parque de Maria Luisa*, einem Stadtpark im Zentrum von Sevilla. Auf den Rasenflächen, Wegen und in den Cafés des Parks waren überall größere und kleinere Reuniones von Gitanos zu sehen, die im Kreis standen, Cante sangen, tanzten, Palmas klatschten und Gitarre spielten. Die gespielten Palos, zum größten Teil Bulerías und Tangos, waren sehr lange (teilweise 15-20 Minuten), wobei sich i.d. Regel mehrere Personen im Gesang abwechselten, teilweise gab es auch Chorgesänge. Die Flamencomusik die dort gespielt wurde erklang spontan und hatte ausgesprochen festiven Charakter.

Diese Beobachtung illustriert die Worte des Aficionado und Flamencomustudiobesitzers José Carlos Morales über den Kern der Flamencomusik: "Der Anfang der ist Fiesta, Fiesta und was danach ist, hat man kommerzialisiert, aber der Anfang ist nur Fiesta, Lebensgefühl - singen - Fiesta machen. Bulería, ist nur Fiesta"<sup>107</sup>. So verstanden bilden solche Fiestas, Juergas und Reuniones das *Herzstück* der Flamencomusikkultur. Dabei muss, wie von Morales bereits angesprochen, berücksichtigt werden, dass der Begriff *Fiesta* bzw. die Realisation eines solchen Ereignisses in der zeitgenössischen Flamenco-Kultur in einem Spannungsverhältnis von lebensweltlicher Praxis und Kommerzialisierung steht. Die Veranstaltungen in den Peñas können als eine institutionalisierte, aber nicht notwendigerweise kommerzialisierte Form solcher Reuniones bezeichnet werden. Diese lebensweltliche Verbundenheit der Flamencomusik hat dazu geführt, dass viele Flamencos oft von *Flamenco als Lebensweise* sprechen, auch in Abgrenzung zu

---

<sup>105</sup> Calvo, Pedro / Gamboa, José Manuel. *El duende de Ahora: Historia-Guia del Nuevo Flamenco*. Madrid 1994. S.86. "Am 26. März 1959 in Sevilla, in den Eukalyptusbäumen von Chapina, dort in einer Hütte [...] Danach zogen wir in die Siedlung "San Palo", das war das erste Mal, dass ich in einem Haus lebte. Als sie das Häuschen abrisen, bezogen wir in der Siedlung "de Sur" eine Wohnung, aber wir wechselten in ein Haus. Und als sie nun die Häuser in der Siedlung "del Sur" abrisen, mussten wir uns in eine Wohnung begeben [wörtlich hineinstecken] [...] In einer Wohnung zu leben heißt, das du auf der Straße lebst und dort gibt es viele Lichter und bei jedem Licht gibt es immer eine Gruppe mit Cante".

<sup>106</sup> Caballero. 1995. S.448. "In Triana sangen wir die ganze Zeit, von Kind an, 20 Freunde versammelten sich und jeder sang nach seiner Facon. Keiner imitierte den anderen, weil es so viele persönliche Stile gab. Wir lebten zusammen, die Gitanos und die Payos ohne einen Unterschied, wie auch in den Cantes [kein Unterschied bestand], weil sie waren mehr [d.h. zum überwiegenden Teil] festlich".

<sup>107</sup> Interview März 1999. Das Interview mit José Carlos Morales fand auf Deutsch statt.

solchen Personen, die *nur* die Flamencomusik machen, z. B. Ausländer, die die Musik erlernt haben, aber an keine *ambiente flamenco* lebensweltlich teilhaben, bzw. mit dieser verbunden sind.

Neben diesen beiden Charakteristiken - der Spontanität und des festiven Charakters - bildet die *Abgeschlossenheit* ein weiteres typisches Merkmal des *ambiente flamenco*. Der Gitarrist Enrique de Melchor erläutert dies wie folgt: "La vida es lo que cambia, pero el mundo del flamenco es muy pequeño, siempre hemos tenido las mismas costumbres y el mismo sentido del humor, por ejemplo en una fiesta flamenca, alguien dice una cosa divertida y los que no son de dentro no lo entenderán, es un mundo pequeño, tienes que estar en él y vivir ahí toda la vida para entenderlo. Yo vivo felizmente, porque tengo mi familia, mi mujer, mis hijas y gano lo suficiente para vivir bien, y todavía estoy enamorado del flamenco, que es lo más importante, así que no pido nada más, estar contento con lo que haces es lo más importante"<sup>108</sup>. Für Melchor ist die - wie er sie nennt - Flamenco-Welt, wie eine kleine abgeschlossene Welt für sich ("El mundo del flamenco es muy pequeño"). Nur wer in ihr ist, versteht sie auch ("tienes que estar en él y vivir ahí toda la vida para entenderlo"). Melchor führt als Beispiel den Humor an, der nur mit einem bestimmten Vorwissen richtig verstanden werden kann. Ebenso wie der Kreis der Reuniones der Gitanos im Park Maria Louisa im realen wie auch im abstrakten Sinne ein geschlossener Kreis war, so werden "die, die nicht da drin sind" - im Kreis und in der Flamenco-Lebenswelt - "es nicht verstehen." Aber um hier hinein zu kommen, muss derjenige dort sein "ganzes Leben leben, um es zu verstehen". Das schließt diejenigen, die erst *später* dazugekommen sind oder nur ein bißchen hineinschnuppern wollen zunächst einmal aus. Und Melchor erklärt auch warum. Für ihn ist die Flamenco-Welt mit grundsätzlichen Lebenswerten verbunden, einem Konzept von Lebensglück, das auf der Familie, ausreichend Geld zum Leben und der Liebe zur Flamencomusik basiert. Dieses nach innen konsistente System, ist nach Außen geschlossen. Es bedarf, wie er selbst sagt, nichts weiterem ("no pido nada más" - ich fordere nichts weiter). Dies erklärt auch das oft zu Tage tretende Phänomen des Desinteresses von Flamencos an Dingen, die nicht unmittelbar mit dem Flamenco-Komplex zusammenhängen. Aus dieser Abgeschlossenheit erklären sich die vielen Schwierigkeiten, die Außenstehende bei der Annäherung an den Flamenco-Komplex erleben. So berichtet der Photograph Alberto Schommer von seiner Bildreportage über den Flamenco-Komplex: "Nunca hubiera pensado que introducirme en un mundo tan cerrado como el del Flamenco podría resultarme tan difícil...incluso agobiante"<sup>109</sup>. Zu kommerziellen Veranstaltungen ist es möglich eine Eintrittskarte zu kaufen und dadurch Zutritt zu bekommen. Zu den lebensweltlichen Reuniones und Fiestas ist der Zugang nur durch den persönlichen Kontakt mit Flamencos möglich. Und dieser ist, wie alle menschlichen Kontakte im Leben, von persönlicher Sympathie und dem Interesse der Interaktionspartner aneinander sowie auch durch die schon in Abs. 1.5 beschriebenen Schwierigkeiten der interkulturellen Begegnung geprägt. Zusätzlich erschwert wird er durch die oft anzutreffende Haltung vieler Flamencos, bewußt für sich bleiben zu wollen. Der Erfolg, Zugang zu den Flamenco-Lebenswelten zu finden ist daher abhängig von der zur Verfügung stehenden Zeit und Energie, Beharrungsvermögen, dem Finden geeigneter Kontaktpersonen und nicht zuletzt auch vom Geld, das der Interessierte in diesem Zusammenhang investieren will. Ein weiterer wichtiger Punkt ist der Grad des Akzeptiertseins, der angestrebt wird, wobei das Spektrum hier vom Status des interessierten (= tolerierten) Außenseiters bis zu einer fast-Integriertheit reicht<sup>110</sup>.

Die Abgeschlossenheit trifft in leicht eingeschränktem Maße auf die Flamenco-Szene insgesamt zu, wobei mit Flamenco-Szene das quantitative und auch qualitative Vorhandensein von Flamencomusikern, Aficionados, Auftrittsmöglichkeiten und Peñas jeweils lokal auf eine Stadt oder andere Örtlichkeit bezogen, gemeint ist. So resümiert der deutsche Aficionado Manfred Fokking über einen Besuch in Andalusien: "Nach unsrem Besuch in Granada und der Weiterreise nach Córdoba stellten wir fest, dass jede Stadt eine eigene, für den Fremden recht abgeschottete, in sich gekehrte Flamenco-Szene besitzt"<sup>111</sup>.

Wie unterschiedlich dabei die Flamencos selbst das *ambiente flamenco* wahrnehmen, zeigt abschließend der Vergleich zweier Interviewpassagen.

Auf die Frage, wie er das Flamenco-Ambiente in Sevilla beurteilt, antwortet der 70-jährige Manolo de San Jerónimo: "Sevilla war die Basis und ist immer noch ein Zentrum [...] Ich habe immer in Sevilla ein

<sup>108</sup> Interview Flamencomusik 1999. " Es ist das Leben, was sich verändert, aber die Welt des Flamenco ist sehr klein und wir hatten immer die selben Bräuche und Sitten und die gleiche Art von Humor. Zum Beispiel, in einer Flamenco Fiesta, jemand sagt etwas lustiges und die, die nicht da drin sind, werden es nicht verstehen. Es ist eine kleine Welt, du musst in ihr sein und dort dein ganzes Leben leben, um es zu verstehen. Ich lebe glücklich, weil ich meine Familie habe, meine Frau, meine Töchter und ich verdiene genug um gut leben zu können und ich bin immer noch in Flamenco verliebt, was das wichtigste ist. Ich fordere nichts mehr; zufrieden zu sein, mit dem was du machst, ist das wichtigste".

<sup>109</sup> Interview Flamencomusik. "Niemals hätte ich gedacht, dass das Hineinschleichen in eine Welt so verschlossen wie der Flamenco, so schwierig und bisweilen auch bedrückend sein könnte".

<sup>110</sup> Über die Schwierigkeiten, Mühen und Rückschläge die ein Ausländer bei diesem Unterfangen erfahren kann, s. Merrill McLane. Proud outcast .o.O. 1987

<sup>111</sup> Deutsche Flamencomusikzeitschrift Anda. Nr. 14. S.9.

sehr gutes Ambiente gesehen und Sevilla ist die Mutter" und auf die Nachfrage, ob sich etwas geändert hat und was gleichgeblieben ist, antwortet er: "El Flamenco sigue igual"<sup>112</sup>. Aus seiner Sicht hat sich nichts geändert. Flamenco - so wie er ihn versteht - bleibt gleich und das Ambiente ist gut. Bei dem Verständnis dieser sehr kurz und allgemein gehaltenen Antwort gilt es den altersbedingt größeren Beurteilungszeitraum zu berücksichtigen, auf welchem sein Urteil fußt. Seine Sichtweise ist geprägt von der Perspektive eines Peña-Mitglieds, d.h. den über 40 Jahren, in denen er schon in der Peña singt und mitwirkt.

Etwas anders sieht es José Carlos Morales: "Aber die Szene, es ist gerade so, allgemein, ich glaube es ist gut, Sevilla [...] in Jerez gibt es mehr Sänger, es bleibt noch Flamenco so ein bißchen zu, es ist nicht so entwickelt wie hier in Sevilla [...] Es gibt sehr viele neue und junge Gitarristen in Jerez, und das Ambiente ist mehr Flamenco Ambiente da in Jerez, die sind zu. Die haben nicht so die Entwicklung in Jerez wie in Sevilla. Es bleibt ein bißchen wie vor Jahren. [...] Und sonst das Ambiente [in Sevilla], es gibt mehrere Kneipen und es wachsen immer mehr wo Flamenco kommt, aber Flamenco wie ich früher gehört habe, so Fiestas, Fiestas, wo die Sänger waren, das ...es ist immer weniger, es gibt weniger Fiestas als vor 20 oder 30 Jahren"<sup>113</sup>. Für Morales hat sich das Ambiente verändert. Dies zeigt sich für ihn in einem Schwund der Fiestas. Seine positive Einschätzung über das Flamenco-Ambiente in Sevilla betrifft vor allem die hinzugekommenen kommerziellen Auftrittsmöglichkeiten für Flamencokünstler und steht sicherlich auch in Zusammenhang mit Morales berufsmäßigen Verbindungen zum Flamenco-Komplex. Die Qualität des Flamenco-Ambiente im eigentlichen Sinne ist für ihn - und hier spricht der Aficionado Morales - aber mit einer Abgeschlossenheit verknüpft ("Es ist mehr Flamenco-Ambiente da in Jerez, die sind zu"). Damit wird die zuvor begrüßte kommerzielle Öffnung, die in Sevilla - und im Gegensatz etwa zu Jerez de la Frontera - stattgefunden hat, gleichzeitig durch den Rückgang der privaten Fiestas auch als ein Verlust erfahren. Über die tatsächliche quantitative Abnahme der Reuniones Flamencas kann im Rahmen dieser Arbeit aus den oben geschilderten Zugangsschwierigkeiten keine abschließende Aussage gemacht werden. Was sich hier im Vergleich der Aussagen zum *ambiente flamenco* allerdings bestätigt, ist der oben postulierte Zusammenhang zwischen Lebenswelt, Lebensstil und ästhetischer Wahrnehmung. Auf diese Zusammenhänge soll - jeweils bezogen auf die verschiedenen Lebenswelten - im folgenden weiter eingegangen werden.

### 2.1.3 Die Professionellen und Halbprofessionellen

Die Hauptprotagonisten der Flamencomusik sind heute überwiegend professionell arbeitende Flamencokünstler. Sie bilden Teil einer eher global zu verstehenden Entwicklung, bei der "erwerbswirtschaftliches Handeln [...] für den Künstler zur kulturellen Praxis geworden"<sup>114</sup> ist. So bekennt der Tänzer Antonio *El Pipa* offen: "Mi aspiración es bailar, mi aspiración es llenar teatros y mi aspiración es levantar teatros"<sup>115</sup>. Persönliche Verwirklichung im und durch Tanz, künstlerische Anerkennung und kommerzieller Erfolg stehen hier gleichberechtigt als erstrebenswerte Ziele eines Flamencokünstlers nebeneinander.

Weltweit gibt es gegenwärtig schätzungsweise 800-1200 voll-professionell und ca. 5000 bis 10000 halb-professionell oder temporär professionell arbeitende Flamenco-künstlerinnen und -künstler, bei denen die lebensweltliche und ökonomische Praxis Hand in Hand gehen. Sehr exemplarisch kann dies anhand des Sängers Camarón de la Isla und seiner Biographie nachvollzogen werden.

Camarón de la Isla wurde am 5. Dezember 1950 als José Monje Cruz in San Fernando (Cádiz) geboren. Seine Eltern Juana Cruz und Juan Luis Monje hatten acht Kinder. Camarón wuchs inmitten einer lebendigen Flamenco-Welt auf: Sein Vater, von Beruf Schmied, war ein Aficionado des Cante und auch seine Mutter sang. Regelmäßig gab es im Hause Monje Cruz Fiestas mit Flamencomusik. Camarón sagte darüber später in einem Interview: "En mi casa todas han cantao y bailado, aunque no fueran artistas. Mi padre, mi madre, mis hermanos"<sup>116</sup>. Schon mit sieben Jahren verdiente Camarón etwas Geld, indem er an Bushaltestellen sang. Mit zehn Jahren lernte Camarón den sechs Jahre älteren Cantaor José Rancapino (Alonso Núñez Núñez) kennen. Mit ihm zusammen begann er in Bars aufzutreten. Gleichzeitig brach er

---

<sup>112</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina. "Der Flamenco ist immer noch so" (auch im Sinne von "Der Flamenco ist weiterhin so wie er war").

<sup>113</sup> Interview März 1999.

<sup>114</sup> Bruhn, Herbert / Rauhe, Hermann Ökonomische Aspekte der Musikvermittlung. In: Bruhn / Rösing. 1998. S.391.

<sup>115</sup> Interview Flamenoworld 1999. "Mein Bestreben ist zu tanzen, mein Bestreben ist es die Theater voll zu machen und mein Bestreben ist es das Publikum mitzureißen".

<sup>116</sup> Caballero. 1995. S.47. Übersetzung: "Bei mir zuhause haben sie gesungen und getanzt, obwohl sie keine Künstler waren. Mein Vater, meine Mutter, meine Geschwister".

die Schule ab. 1962 gewann Camarón einen Preis auf dem *Festival de Montilla*. Ständiger Auftrittsort in dieser Zeit für ihn wurde die *Venta de Vargas*. Dieses Lokal hatte als Pannenhilfestation die Lizenz 24 Stunden am Tag geöffnet zu sein. Hier trafen sich Fischer, Handwerker und Arbeiter, die von der Arbeit kamen und Flamencokünstler, um sich dort durch die Aufführung von Musik Geld zu verdienen. Es gab allerdings keine Engagements, sondern das Publikum bezahlte die Künstler nach Gefallen. 1963 nahm ihn der Aficionado Paco el Puerto auf die Feria nach Sevilla. Im Zelt der *Venta de Vargas* sang Camarón mit großem Erfolg und erwarb sich dadurch auch die Anerkennung von etablierten Flamencosängern wie etwa Antonio Mairena. 1965 wurde er vom Veranstalter Miguel de los Reyes für sogenannte *Espectaculos* (touristische Flamenco-Shows) an der Costa del Sol engagiert. Er arbeitete zuerst einige Monate in der *Tabera Gitana* in Málaga und anschließend sang er in der Kompanie von Dolores Vargas als *Cantaor para Bailar* (Begleitsänger für den Flamenco-Tanz). Mit 16 Jahren wurde er von dem Madrider Tablao *Torres Bermejas* unter Vertrag genommen, in dem er vier Jahre lang arbeitete. Danach ging er wieder mit Dolores Vargas und der Kompanie von Juanito Valderama auf Tournee durch ganz Spanien. 1969 hatte er die Möglichkeit - nach diversen vorangegangenen Beteiligungen an Studioaufnahme anderer Flamencokünstler (z.B. Sabicas) - eine eigene Schallplatte unter dem Titel *El Camarón de la Isla* unter der Regie von Antonio Sánchez Pecino (dem Vater von Paco de Lucía) und mit Paco de Lucía als Begleitgitarrist aufzunehmen. Dies war der eigentliche Beginn seiner nationalen und später internationale Karriere als Flamenco-Star, in deren Verlauf er mehr als 20 Tonträger aufnahm. In den folgenden Jahren gewann er wichtige Flamenco-Wettbewerbe, wie etwa 1971 den Flamenco-Preis "Primer premio en el Concurso de Cante Jondo Antonio Mairena" und 1975 den "Premio Nacional de cante por la cátedra de flamencología de Jerez". 1976 heiratete er die damals 16-jährige Gitana Dolores Montoya Jiménez *La Chispa*, mit der er später vier Kinder zusammen hatte. 1979 nahm er mit dem Album *La Leyenda del tiempo* ein musikalisch richtungsweisendes Album auf, das den Nuevo Flamenco einleitete. Seine Karriere ist geprägt von einem - im Vergleich zu vorherigen Flamenco-Stars - nicht gekannten kommerziellen Erfolg. Für eine halbe Stunde Auftritt konnte er in seinen letzten Lebensjahren die für Flamencoverhältnisse astronomische Summe von drei Mill. Peseten (ca. 20.500 Euro) verlangen. Gleichzeitig litt er zunehmend an einer Drogenabhängigkeit, die seine Gesundheit ruinierte. Am 2.7.1992 starb er im Alter von nur 41 Jahren.

Folgende sehr typische Kennzeichen für professionelle Flamenco-Künstlerkarrieren zeigt seine Biographie:

- früher Kontakt mit der Flamencomusik durch das soziale Umfeld. In erster Linie über die Familie, aber auch durch Freunde.
- starke persönliche Afición und Begeisterung für die Flamencomusik.
- Der Cante wird früh als Quelle des Gelderwerbs begriffen. Die Ausübung der Flamencomusik und ökonomische Aspekte sind miteinander verwoben. Dies wird aber nicht als Widerspruch erfahren, sondern der ökonomische Erfolg bedeutet im Gegenteil soziale Bestätigung und persönliche Anerkennung.
- Förderung und künstlerische Anerkennung durch etablierte, professionelle Flamencokünstler als wichtiger Schritt auf dem Weg zu einer eigenen professionellen Karriere.
- langjährige Arbeit in Tablaos und als Cante-Begleitung in Kompanien. Dabei ständige Ausweitung des Repertoires sowie praktische Einübung des Musikmaterials bis zur vollständigen Beherrschung.
- Teilnahme an und der Gewinn von wichtigen Flamenco-Wettbewerben. Damit verbunden Anerkennung als eigenständiger Künstler.
- Produktion von Tonträgern. Im Fall von Camarón mit großem kommerzieller Erfolg, was nicht die Regel ist.
- Bleibende Verbundenheit mit Werten der andalusischen Kultur, sehr deutlich hier z.B. die Heirat einer Gitana nach traditionellem Gitano Ritual.

Aufgrund seines großen künstlerischen und kommerziellen Erfolges besitzt Camarón mit seiner außergewöhnlichen Karriere heute bei vielen nachrückenden Flamencokünstlern eine große Vorbildfunktion, auch im Sinne eines *Master plans*, d.h. als kognitives Konzept über den eigenen beruflichen Werdegang.

Wie sehen nun heute - basierend auf solchen oder ähnliche Konzepten von professionellen Karrieren - die Wege des Flamenco-Berufsmusikers aus?

Bei fast allen spanischen Flamencokünstlern beginnt das musikalische Lernen schon sehr früh, in der Regel zwischen dem 5. und 12. Lebensjahr. Beim Schritt zum Berufsmusiker unterscheiden sich

allerdings die einzelnen Flamenco-Teilbereiche: Beim Baile und Toque findet dieser tendenziell früher, meist zwischen dem 15. und 20. Lebensjahr, beim Cante in der Regel später statt. Viele Cantaores schaffen teilweise erst im dritten oder vierten Lebensjahrzehnt den endgültigen Sprung zum Berufsmusiker. Dies erklärt sich vor allem aus den unterschiedlichen musikalischen und technischen Anforderungen bei Cante, Baile und Toque (s. Abs. 2.5.4). Doch nicht nur im Cante sind die Karrierewege keineswegs immer geradlinig. Der Gitarrist Francisco Morales erzählt: "Flamenco war zuerst nicht mein Beruf, sondern ich habe auch als Chauffeur und Elektriker gearbeitet. Ich habe viele Arbeiten gehabt. Ausschließlich Flamenco mache ich seit ungefähr 10 Jahren, aber Gitarre spiele ich seit ich zehn Jahre alt bin"<sup>117</sup>.

Flamencokünstler können als Ein-Personen-Unternehmen charakterisiert werden, die in einem Netzwerk von - oft auch eher informellen - sozialen Beziehungen, Kontakten, Verbindungen, Gefälligkeiten und Verpflichtungen der beruflichen Ausübung von Flamencomusik nachgehen.

Die wichtigsten Arbeitsmöglichkeiten finden sich dabei naturgemäß im Bereich der bezahlten Auftritte. An erster Stelle sind hier die *Peñas flamencas* und die Tablaos zu nennen. Desweiteren sogenannte *recitales* (Konzerte) in kulturellen Einrichtungen oder Universitäten, sowie *espectáculos teatrales* (Flamenco-Aufführungen in Theatern), Festivals und Auslandsengagements. Dabei findet die Zusammenarbeit mit anderen Flamencokünstlern in der Regel auf das jeweilige Engagement begrenzt bzw. im Rahmen einer *Compañía flamenca* (Flamenco-Tourneegruppe) statt. Diese temporären Auftrittsformationen unterliegen einem stetigen Wandel, wobei aber langjährige bis jahrzehntelange Partnerschaften nicht ausgeschlossen sind (z.B. bei Camarón und Paco de Lucía).

Neben diesen Arbeitsmöglichkeiten im Bereich der bezahlten Auftritte bildet der Bereich der Lehrtätigkeit im Rahmen von Unterricht, Kursen, Workshops und Tanzstudios eine weitere Einnahmequelle. Besonders im Bereich Flamenco-Tanz ist das Unterrichten bzw. das Eröffnen eines eigenen Tanzstudios ein wichtiger ökonomischer Faktor. Der Tänzer Manuel Reyes antwortete auf die Frage, ob er gerne Unterricht gibt: "Sí, me gusta. Es que es relativo, prefiero utilizar el tiempo en mí, el verdadero motivo es que necesito dinero, las cosas no funcionan muy bien y aparte es una actividad. Soy sincero..."<sup>118</sup>. Die Offenheit mit der sich Reyes hier zu den ökonomischen Motiven seines Unterrichtens bekennt ist eher untypisch, repräsentiert aber gleichzeitig auch den pragmatischen Umgang von vor allem jüngeren Flamencos mit dieser Thematik. Auf die Nachfrage, ob es schwierig ist, allein vom Tanzen seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, fügt er hinzu: "Está difícil. Yo siempre he vivido del baile y vivo bien gracias a Dios, pero está difícil. Yo creo que el mundo del artista es siempre difícil. Si eres un artista que te gusta hacer cosas íntimas entonces cuesta más, es un poquito más complicado pero bueno hay que seguir adelante"<sup>119</sup>. Reyes spricht hier über den Umstand, dass einerseits zwar Engagement-Angebote für Flamencokünstler durchaus vorhanden sind, diese sich aber meistens im engen künstlerischen Rahmen von Tablao-Shows oder festgelegten Choreographien von Tournee-Ensembles bewegen. Raum für die Verwirklichung eigener künstlerischer Ideen zu finden ist hingegen sehr schwierig und mühevoll.

Wie mannigfaltig die Tätigkeiten zwischen Auftritten und diversen Engagements im Bereich der Lehrtätigkeit im Detail aussehen können, illustriert die folgende Antwort von Francisco Morales auf die Frage, wie er seinen Lebensunterhalt durch Flamencomusik bestreitet: "Ich gebe Unterricht im Taller Flamenco. Ich mache Begleitung für den Baile, die Kurse im Taller Flamenco, Auftritte in unterschiedlichen Bars und Kneipen, sie rufen mich an und dann engagieren sie mich und dann spiele ich dort mit einem Cantao. [Außerdem] Festivals, die von der Peña organisiert werden, in der ich Donnerstags spiele. Jeden Donnerstag spiele ich in der Peña San Jeronimo. Sie organisieren Festivals und die sind gut. So ist es Stück für Stück, wie ich von Flamenco lebe. Im Moment ist es schwer aber ich glaube in einigen Jahren wird es mir besser gehen [ ...] im September gehen die Kurse [in Sevilla] zu Ende und dann wird es hier mit dem Flamenco auch ruhiger. Dann werde ich nach Deutschland und Holland gehen und in Workshops Baile begleiten, in den Flamenco-Schulen, so ein bißchen hier und da"<sup>120</sup>. Solche temporären und wechselnden Arbeitsverhältnisse wie Morales sie hier beschreibt, bilden für die Mehrzahl der heute professionell arbeitenden Flamencokünstler die typische Form ihrer Arbeitsverhältnisse. Die Gründe hierfür beschreibt Morales wie folgt: "Es ist schwer mit dem Flamenco.

---

<sup>117</sup>Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina. Aus finanziellen Gründen konnten manche Interviews nicht komplett ins Spanische transkribiert werden, sondern wurden gleich ins Deutsche übersetzt. Dies betrifft allerdings nur die Interviewteile, in denen die Aussagen als klar und eindeutig eingestuft wurden.

<sup>118</sup> Flamencozeitschrift Alma 100. März 1999. S.9. "Ja es gefällt mir. Aber ich ziehe es vor, die Zeit für mich selbst zu nutzen. Der Hauptgrund ist, das ich das Geld brauche. Die Sachen laufen nicht so gut und außerdem ist es ein Betätigungsfeld. Ich sag es wie es ist..."

<sup>119</sup> ebenda. "Es ist schwierig. Ich konnte immer vom Tanz leben und lebe Gottseidank gut davon, aber es ist schwierig. Ich glaube, dass die Welt des Künstlers immer schwierig ist. Wenn du ein Künstler bist, dem es gefällt persönlichere Sachen zu machen, die auch mehr kosten, dann ist es noch schwieriger, aber gut, es muss vorwärts gehen".

<sup>120</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina.

Es gibt viele Gitarrenspieler. Auch viele Cantaores. Vielleicht gibt es weniger Cantaores. Gitarrenspieler gibt es viele. Deshalb gibt es viel Konkurrenz, deshalb muss man viel Gitarre spielen, um gut zu sein, damit ein Unterschied zu sehen ist"<sup>121</sup>.

Die große Anzahl von professionell arbeitenden Flamencokünstlern hat dazu geführt, dass die Nachfrage nach Arbeitsmöglichkeiten das Angebot bei weitem übersteigt und so eine erhebliche Konkurrenz auf diesem Gebiet existiert. So sagt etwa die Cantaora Imma Rivero über sich selbst aus: "pero como yo, miles"<sup>122</sup>. Sie weist damit auf den Umstand hin, dass im professionellen Flamenco-Bereich für jedes Engagement eines Flamencokünstler mindestens ein anderer bereitsteht, der in der Lage und willens ist, diesen Platz einzunehmen. Wie Morales dabei ausdrücklich betont, sind mit diesem Konkurrenzdruck auch die Anforderungen an das geforderte professionelle Niveau gestiegen (man muss "viel Gitarre spielen um gut zu sein, damit ein Unterschied zu sehen ist"). All diese genannten Faktoren wirken sich auf die zwischenmenschlichen Beziehungen zwischen den Flamencokünstlern mitunter sehr belastend aus und evozieren auch Neidgefühle. So fordert etwa der Cantaor Rafael Heredias dazu auf, dass die Flamencos "nicht Neid füreinander empfinden", sondern "wenn es Arbeit gibt, dann soll man sie für alle verteilen. Einige nehmen alles und nur der Rest bleibt für uns"<sup>123</sup>. Noch drastischer formuliert es Juan el Camas: "El Flamenco, los que lo saben [er schaut dabei zu Rafael Heredias und Imma Rivero], los que lo llevan, venderlo, venderlo, y llevárselo ellos, no los que se comen el pastel y la torta y para los Flamenco que lo hacen no quedan ni almendras"<sup>124</sup>. Beide Cantaores beklagen sich über die ungerechte Verteilung der Engagements, präzisieren aber nicht, wen genau sie mit der Person bzw. Personengruppe meinen, die "den ganzen Kuchen" aufisst. Dieses - um eine weitere Metapher zu gebrauchen - "um den heißen Brei herum reden" findet sich oft in Interviewpassagen aus oder über den Flamenco-Komplex, bei denen es um Themenbereiche geht, die von den Flamencos als in irgendeiner Form als heikel empfunden werden. So ist in diesem Fall anzunehmen, dass Heredias und El Camas konkrete Vorstellungen haben, wer "den ganzen Kuchen aufißt"; die Regeln des sozialen Umgangs verbieten es ihnen aber, eine direkte und persönliche Kritik zu formulieren.

Das Fehlen fester Arbeitsverhältnisse und Konkurrenzdruck bedingen eine permanente soziale Unsicherheit der professionell arbeitenden Flamencokünstler, gleichzeitig bindet es sie stark an das soziale Netz der persönlichen Beziehungen und Kontakte, in dem der oder die Flamencokünstlerin sich bewegt und durch das er oder sie zu diesen Engagements kommen kann. Dass die Flamencos selbst diese persönlichen Bindungen im professionellen Flamenco-Bereich als sehr wichtig einschätzen, zeigt der folgende Ausschnitt aus einem Gruppeninterview mit den in Sevilla lebenden Cantaores Imma Jacquot Rivero, Rafael Heredias und Juan el Camas. Zur Zeit des Interviews traten die beiden Erstgenannten häufig, aber unregelmäßig in der *La Carbonería* auf, einer vielbesuchten und bekannten Musikkneipe in Sevilla. Für einen abendlichen Auftritt in der *Carbonería*, bestehend aus zwei bis drei Sets mit jeweils 30 minütiger Dauer, erhält ein Flamencokünstler 5000 Pts. (Stand April 1999, ca. 30 Euro). Juan el Camas ist ein bekannter Flamencosänger im Ruhestand, der sich ebenfalls häufig dort aufhielt.

Frage: "lebt ihr vom Flamenco?"

Rafael Heredias: "Flamenco, para vivir del Flamenco, que es muy difícil, habría que ser muy bohemio, tener mucha suerte"

Juan el Camas: "y muy despreocupado"

R.H.: "porque del Flamenco aqui no vivimos. Vivimos de nuestro trabajos [...] Porque nosotros del Flamenco no vivimos, porque para vivir del Flamenco, pues, ya ves... "

Imma Rivero: "hay que estar arriba"

I.R und R.H.: "muy arriba, muy arriba"

R.H.: "y tener mucha suerte, un buen padrino"

I.R.: "que te levante"

R.H.: "eso es, que te levante"

I.R.: "que te lleve a muchos sitios"

R.H.: "porque hay cantaores profesionales y cantaoras profesionalas..."

I.R.: "que están estancadis"<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> ebenda.

<sup>122</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina. "So wie ich, tausende".

<sup>123</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina

<sup>124</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina. "Die, die den Flamenco drin haben, verkauft ihn, nimm es mit, nicht die, die sollen den ganzen Kuchen essen, und für die Flamencos bleiben nur die Krümel".

<sup>125</sup> Interview April 1999.

R.H.: "Um vom Flamenco leben zu können, was sehr schwierig ist, muss man ein Boheme sein, viel Glück haben".

J.C.: "Und sehr unvoreingenommen sein".

R.H.: "Weil vom Flamenco kann mensch hier nicht leben. Wir leben von unserer Arbeit. [...] Wir können vom Flamenco nicht leben, weil um vom Flamenco leben zu können..."

I.R.: "musst du oben sein"

Die Interviewbeteiligten stellen fest, dass im professionellen Flamenco-Bereich eine Grenze existiert, an der viele Flamencokünstler – sie selbst eingeschlossen - nicht richtig weiterkommen. ("hay cantaores profesionales y cantaooras profesionales que están estancadis" - "es gibt professionelle Sänger und Sängerinnen, die nicht weiterkommen) Zwar finden sich bezahlte Auftritte, doch davon können sie nicht leben ("porque del Flamenco aqui no vivimos"- "weil vom Flamenco können wir hier nicht leben"). Was nach ihrer Meinung fehlt, sind geeignete soziale Beziehungen, vor allem in Form eines Förderers bzw. Mäzens, der die nötigen Verbindungen besitzt und auch überregionale Engagements vermitteln kann ("un buen padrino que te lleve a muchos sitios" - "ein Mäzen, der dich an viele Orte trägt").

Ein weiterer wichtiger Punkt in diesem Interviewausschnitt betrifft die Frage nach dem eigenen Selbstverständnis der Interviewten. Da dieses nicht oder nur eingeschränkt über das des professionell arbeitenden Flamencokünstlers konstruiert werden kann, wird als Konzept *Bohemio* (Lebenskünstler) eingeführt ("habría que ser muy bohemio" - man muss ein Boheme sein). Obwohl dieses Konzept während des gesamten Interviewverlauf vage bleibt, dient es als Legitimation der eigenen Rolle im Flamenco-Komplex und kann als konzeptioneller Rückgriff auf die lebensweltliche Praxis verstanden werden. So etwa in der Interpretation der Äußerung von Heredias, dass "el Flamenco lo llevamos muy dentro"<sup>126</sup> im Sinne einer engen, lebensweltlichen Verbindung zur Flamencomusik.

Von dieser Mehrheit abgesetzt, die nicht oder nicht in dem Maße von der Flamencomusik leben können, wie sie es sich wünschen, gibt es eine kleinere Anzahl von Flamencokünstlern, die als künstlerisch und ökonomisch etabliert gelten können, oder wie es J. Morales formuliert: "Es gibt die Guten, die so ein bestimmtes Niveau haben, die verdienen Geld genug, so ich mein, die verdienen gut"<sup>127</sup>. Zu dieser letztgenannten Gruppe gehört auch der Cantao Miguel Poveda. Er beschreibt die Unterschiede wie folgt: "La mayoría de los artistas llevan una forma de vida diferente, te encuentras con gente aficionada, que canta muy bien, vive en un pueblo y llega a grabar un disco, pero a la hora de ser un profesional es muy diferente [...] hay artistas que si se apartaran de su origen dejarían de ser auténticos, en La Paquera hay que saber apreciar todo lo que ella es. A mí, por lo que me ha tocado vivir, por la ciudad donde vivo y otras cuestiones, siempre me he intentado alejar de esa imagen del flamenco y acercarme al flamenco como música, no como forma de vida, sino como música que sé hacer o me gusta hacer"<sup>128</sup>. Für Poveda ist die Mehrzahl der Flamencokünstler fest mit ihren Lebenswelten verbunden. Dies macht seiner Meinung nach auch einen wesentlichen Bestandteil der Authentizität aus, die er auch selbst schätzt. Gleichzeitig distanziert er sich für seine Person aber von diesem Bild der Flamencomusik als lebensweltliche Praxis. Um ein wirklich professioneller Flamencokünstler zu sein, muss die Musik allein im Mittelpunkt stehen und nicht eine bestimmte Lebensform ("no como forma de vida, sino como música que sé hacer" - "Nicht als eine Art zu leben, sondern als Musik die ich mache").

Dass die Ausübung von Flamencomusik eine vollständig professionelle Angelegenheit ist, unterstreicht auch der Cantao Enrique Morente: "Acabé en Madrid porque quería ser profesional, y el Flamenco como cualquier otro arte, es un arte de profesionales al que hay que dedicarse por completo"<sup>129</sup>. Laut Morente muss sich der Flamencokünstler ganz der Ausübung seiner Kunst widmen ("Hay que dedicarse por completo"), was bedeutet, dass er sie auch zu seinem Beruf macht. Auch das persönliche Leben ist den Karriereanforderungen unterzuordnen. Morente nennt dafür als wichtiges Beispiel die Bedeutung die Madrid für die Laufbahn eines Flamencokünstlers besitzt. Der in Deutschland aufgewachsene und jetzt in Sevilla lebende Tänzer Miguel Vargas erläutert dies in Zusammenhang mit einigen Aussagen über das Tabla *Café de Chinitas* in Madrid: "Zunächst gibt es eine Hausbesetzung, und jeden Monat ist jemand anderes zusätzlich da. Ich war als Gaststar da eingeladen. Das war ein sehr wichtiger Vertrag für mich, da

---

I.R und R.H: "sehr oben, sehr weit oben".

R.H: "und Glück haben, einen Mäzen (wörtlich: Patenonkel) "

I.R: "der dich hochträgt"

R.H: "So ist es, der dich hochträgt"

I.R: "der dich an viele Orte bringt"

R.H: "weil es gibt professionelle Sänger und professionelle Sängerinnen..."

I.R: "die aber nicht weiterkommen"

<sup>126</sup> ebenda. "den Flamenco tragen wir tief in uns"

<sup>127</sup> Interview März 1999.

<sup>128</sup> Interview Mai 1999 in *Flamencoworld*. "Die Mehrheit der Flamencokünstler führt ein anderes Leben. Du begegnest ihnen zusammen mit den Aficionados. Sie singen gut, leben an einem kleineren Ort und nehmen gelegentlich eine Schallplatte auf. Aber ein wirklich professioneller Künstler zu sein ist eine andere Sache.[...] Es gibt Künstler, die hören auf authentisch zu sein, wenn sie von ihrem Ursprung getrennt werden. Bei La Paquera muss man alles zu schätzen wissen, was sie darstellt. Was mich betrifft, das Leben, die Stadt wo ich lebe und solche Dinge, habe ich immer versucht, mich von solch einem Bild von Flamenco zu distanzieren und mich dem Flamenco als Musik zu nähern. Nicht als eine Art zu leben, sondern als Musik, die ich mache und gern mache."

<sup>129</sup> Calvo / Gamboa. 1994. S.47. "Ich ging nach Madrid, weil ich ein Professioneller sein wollte und der Flamenco wie jede andere Kunst ist eine Kunst der Professionellen, der du dich mit ganzem Herzen widmen musst."



Madrid abgesehen von Sevilla, sehr wichtig ist für die Karriere eines Flamencokünstlers ist"<sup>130</sup>. Professioneller Flamencokünstler zu sein, bedeutet also gerade den lebensweltlichen Bezug zumindest zu einem Teil aufzugeben und sich auf die Anforderungen einer Berufsmusikerkarriere einzulassen, z.B. in Form eines Ortswechsels nach Madrid.

Dass dies wiederum Rückwirkung auf die persönlich erlebte Lebenswelt der Flamencokünstler hat, beschreibt Jorge Pardo wie folgt: "Ahora los Flamencos [...] Ahora se gana dinero. Estás en casa y sales para trabajar. Las fiestas flamencas han desaparecido..."<sup>131</sup>. Seine Aussage weist auf das Spannungsverhältnis hin, das zwischen Flamencomusik als lebensweltlicher Praxis und als Beruf besteht. Zwar wird Geld verdient ("Ahora se gana dinero"), aber gleichzeitig sind die Fiestas verschwunden ("Las Fiestas flamencas han desaparecido"), weil sich auch die Lebenswelten mit dem Arbeiten zusammen verändert haben ("Estás en casa y sales para trabajar"- "Du bist zu Hause und gehst arbeiten").

Ein Ansatz, dieses Spannungsverhältnis aufzulösen, soll abschließend anhand eines längeren Interviewausschnitts von Paco de Lucía aufgezeigt werden. Lucía relativiert hier den Begriff *Flamencokünstler*, den er als bloße Etikette versteht und in Frage stellt. Weder die konkreten Umstände noch eine bestimmte Technik zeichnen seiner Meinung nach einen Künstler aus. Für Lucía ist das künstlerische Schaffen inhärent im menschlichen Dasein verwurzelt. Unter diesem Gesichtspunkt sind für Lucía alle gleich und was für ihn zählt ist die Qualität und das Gefühl, welches das künstlerische Schaffen vermittelt. Lucía: "Lo 'de profesión artista' cada día me lo creo menos. No me gustan las etiquetas, el que toque la guitarra no me adjudica un título porque a la hora de trabajar soy un trabajador. Básicamente todos somos iguales hagamos lo que hagamos, sólo cambian nuestras circunstancias, puede haber ciclistas que sean artistas y cantaores con alma de deportistas. El arte es inherente al ser humano y puede demostrarlo sin saber cantar, pintar, tocar o escribir y hay muchos que ejercen de artistas y no lo serán jamás. Hay quienes son artistas y además trabajan en una actividad artística y aunque no tengan técnica saben por qué hacen lo que hacen y cómo lo hacen, cantaores de esos que gritan y que de pronto les sale un grito con calidad y sentimiento de genios..."<sup>132</sup>.

#### 2.1.4 Die Aficionados

Ein weiterer Zugang zum Flamenco-Komplex stellt die Lebenswelt der Aficionados dar. Ein Aficionado kann als Liebhaber der Flamencomusik bezeichnet werden, wobei oft eine Vorliebe für den Cante besteht.

Die Lebenswelt des Aficionados unterscheidet sich von der des professionell arbeitenden Flamencokünstlers durch den fehlenden ökonomischen Zwang, Flamencomusik zur Bestreitung des Lebensunterhalts ausüben zu müssen. Im Gegenteil opfert ein Aficionado Zeit und Geld für die Flamencomusik, so etwa in Form der Mitarbeit in einer Peña (s. Abs. 2.2.1), dem regelmäßigen Besuch von Flamenco-veranstaltungen und dem Kauf von Flamenco-Produkten (Tonträger, Literatur)

Wie der Flamencologe Manuel Riós Ruiz feststellt, kann die Gruppe der Aficionados keiner bestimmten sozialen Schicht zugeordnet werden. Er schreibt, dass sich "en el agrupamiento de aficionados de distintas esferas sociales en torno al cante flamenco" zusammenfinden<sup>133</sup>. Was die Aficionados verbindet, ist die Afición für die Flamencomusik. Es lassen sich einige allgemeine Kennzeichen dieser Gruppe aufführen: eine 1999 durchgeführte Leserbefragung der spanischen Flamenco-Zeitschrift *El Olivo*<sup>134</sup> zeigt, dass 90 % der befragten Aficionados über 30 Jahre alt und in der überwiegenden Mehrzahl (76%) männlich waren. Weiterhin bezeichneten sich 91 % der Befragten selbst als "Aficionado/a Asiduo" (eifrig Aficionados), was als ein Indiz für den starken Bezug zur Flamencomusik gewertet werden kann.

---

<sup>130</sup> Anda Nr. 17. S. 17.

<sup>131</sup> Calco / Gamboa. 1994. S.185/6. "Jetzt die Flamencos [...] Jetzt wird Geld verdient. Du bist zu Hause und gehst arbeiten. Die Fiestas flamencas sind verschwunden..."

<sup>132</sup> Interview Flamencoworld. Juni 1992. "An die Bezeichnung: 'Beruf: Künstler' glaube ich jeden Tag weniger. Mir gefallen die Etiketten nicht. Dass ich Gitarre, spiele gibt mir keinen Titel. Wenn die Zeit zum Arbeiten kommt, bin ich Arbeiter. Grundsätzlich sind wir alle gleich: wir machen das, was wir machen. Das, was sich ändert, sind die Umstände. Radrennfahrer können Künstler sein und Cantaores den Geist eines Sportlers besitzen. Die Kunst ist dem menschlichen Sein inhärent und dies kann sich zeigen ohne zu wissen wie gesungen, gemalt, gespielt oder geschrieben wird. Es gibt viele, die üben die Praxis des Künstlers aus, ohne jemals einer zu sein. Es gibt welche, die sind Künstler und arbeiten als Künstler, und obwohl sie keine Technik besitzen, wissen sie, warum sie machen, was sie machen und wie sie es machen: Solche Cantaores, die schreien und plötzlich kommt aus ihnen ein Schrei mit der Qualität und dem Gefühl eines Genies heraus..."

<sup>133</sup> Blas Vega, José und Riós Ruiz, M. Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. (2 Bde). Madrid 1988. S. 587. "in der Gruppierung der Aficionados sich verschiedene soziale Umfelder um den Cante Flamenco herum" zusammenfinden.

<sup>134</sup> Nr 63. Januar 1999. S. 54.

Wie wird ein Mensch zum Aficionado? Der Aficionado José Carlos Morales erzählt über seinen Weg zur Flamencomusik: "Ich habe mit Flamenco angefangen, so zu hören, die Flamencos singen zu hören, in der Peña Flamenco Los Cabalos. Mein Vater macht auch Flamenco...aber ich hab nie etwas versucht oder gemacht mit Flamenco...ich bin nur so ein Liebhaber, Flamenco- Liebhaber..."<sup>135</sup>. Charakteristisch ist hier der direkte Kontakt zur Flamencomusik (sowohl durch die Peña als auch durch seinen Vater), eine Möglichkeit des Zugangs, die in dieser Form nur in den spanischen Zentren der Flamencomusik möglich ist. Hier besteht ein großer Unterschied zu nicht spanischen Aficionados, bei denen die Begegnungen mit der Flamencomusik in der Regel medial (Tonträger, Fernsehen & Video) oder in Form des Besuchs von kommerziellen Veranstaltungen (Konzerttournee einer Compañía oder Tablao-Shows) stattfinden.

Morales bezeichnet sich ausdrücklich als Liebhaber des Flamenco und grenzt seinen Zugang zur Flamencomusik damit sowohl von der Gruppe der Flamencomusiker als auch von dem der Flamencomusikfamilien ab (Letzteres wäre ja auch bei Morales denkbar). Luis Caballero hat diese Form der emotionalen Verbindung zur Flamencomusik in folgender Weise ausgedrückt: "El cante, como el alma, es un abismo sin fondo en donde sólo pueden perderse los enamorados..."<sup>136</sup>. Die Verbindung zur Flamencomusik basiert auf der Begeisterung, der Hingabe und der Liebe zur Flamencomusik, die die diversen Aktivitäten als Aficionado speist. Über diese berichtet Morales: "[ich] gehe in alle Vorstellungen, die hier sind in Sevilla, Jerez, Cordoba. so in der Nähe, Utrera. Ich fahr oft irgendwohin zu Flamenco-Vorstellungen und langsam braucht man mehr, mehr und mehr und mehr; nie habe ich gedacht, dass ich alles gesehen habe. Es gibt immer neue Tänzer, neue Leute, es gibt immer neue Sänger, Gitarristen und es ist so mit Flamenco, wenn du anfängst etwas zu lesen, es ist kein Ende. Man kann viel lernen. Es gibt so viel zu lernen.[...] ich seh jedes Jahr so, die letzten 2 oder 3 Jahre 80, 100 Vorstellungen in einem Jahr, und ich gehe noch zu Tänzern, die ich nie gesehen habe"<sup>137</sup>.

Morales besucht im Durchschnitt alle 3-4 Tage ein Flamenco-Event und gehört so in die aktivste Gruppe der Aficionados, bedingt zum Teil allerdings auch durch seine berufliche Verbindung zur Flamencomusik. Diese rege Aktivität steht in enger Verbindungen zu der Lokalität (hier der Großraum Sevilla), in der überhaupt ein solch großes Angebot an Flamenco-Veranstaltungen existiert. Bezüglich seiner Afición zur Flamencomusik sind zwei Äußerungen von Morales sehr bezeichnend, auch auf die Gesamtheit der Aficionados bezogen: Das "langsam braucht man immer mehr" - an anderer Stelle von Aficionados auch mit den Worten: "cuando más conoces, más quieres" ausgedrückt<sup>138</sup> - bezeichnet das Phänomen der zunehmenden Begeisterung für die Flamencomusik, die bis zu extremer und ausschließlicher Beschäftigung mit ihr führen kann So z.B. bei einem Aficionado aus Jerez, der 28 Videotapes von Auftritten des Cantaors El Torta aufgenommen und gesammelt hat<sup>139</sup> oder bei einem Verkäufer von Flamenco-Tonträgern, der angab, 10 Stunden am Tag Flamencomusik zu hören<sup>140</sup>. Diese Afición beruht auf der Überzeugung: "nie habe ich gedacht, dass ich alles gesehen habe. Es gibt immer neue Tänzer, neue Leute, es gibt immer neue Sänger, Gitarristen". Die Flamencomusik wird als nicht versiegende Quelle der ständigen (Re-)Kreation betrachtet. Weil jeder Künstler und Künstlerin der Flamencomusik seinen oder ihren persönlichen Stempel aufdrückt, scheint die Vielfalt der Musik nahezu grenzenlos zu sein, weshalb auch Morales ausdrücklich betont: "ich gehe noch zu Tänzern, die ich nie gesehen habe." Afición bedeutet nicht nur den ritualisierten Gang zu etablierten Künstlern oder Veranstaltungen, sondern ein immer wieder neues *Erleben* von Flamencomusik.

Die Vielfalt in den Realisationen von Flamencomusik korrespondiert mit der Herausbildung eines adäquaten Hörens, die es dem Aficionado erlaubt, diese Vielfalt auch angemessen wahrzunehmen. Morales beschreibt diesen Prozeß wie folgt: "So am Anfang, es war für mich sehr schwer zu wissen, ob das eine Soleá oder eine Siguriya war, aber ich habe es nie eilig gehabt. Ich habe einfach gehört und gehört und mehr Bücher gekauft und mehr CDs und Disks und langsam kriegst du so ein Gefühl dafür"<sup>141</sup>. Das kontinuierliche und ausgiebige Hören von Flamencomusik führt dazu, die Feinheiten und unterschiedlichen Variationen in den Interpretationen und Rekreationen der Flamencomusiker wahrzunehmen, "ein Gefühl" für diese Musik zu bekommen, wie Morales es ausdrückt. Einige Mitglieder der Peña *Tertulia Flamenca de Badalona* fassen diesen Aspekt der Entwicklung von kognitiven Konzepten zur Wahrnehmung von Flamencomusik wie folgt zusammen: "Los que han tenido la fortuna de acercarse al flamenco por curiosidad y han encontrado en este arte una fuente de cultura, si quieren profundizar en el conocimiento y disfrute de esta estética, han ser pacientes aficionados, escuchando

---

<sup>135</sup> Interview März 1999.

<sup>136</sup> Caballero. 1995. S.41. "Der Cante, wie die Seele, ist eine Tiefe ohne Grund, in der sich nur die Verliebten verlieren können...".

<sup>137</sup> Interview März 1999.

<sup>138</sup> z.B. in der Flamencomodokumentation "Flamenco vivo" von Philippe Molins. "Wenn du sie [die Flamencomusik] mehr kennst, willst du sie mehr".

<sup>139</sup> Dem Autor persönlich bekannt.

<sup>140</sup> Filmdokumentation "Flamenco vivo" von Philippe Molins.

<sup>141</sup> Interview März 1999.

mucho y leyendo más. Sobre todo, deben valerse de un esquema para poder desenvolverse con cierta autonomía y destreza por las más de 500 formas musicales, llenos de matices, aportaciones y motivaciones añadidas por las escuelas locales o personales<sup>142</sup>. Einher mit der Entwicklung des Gehörs geht der Erwerb von sowohl theoretischen Kenntnissen als auch praktischen Fähigkeiten. Zu ersterem zählt der Erwerb von Wissen über der Flamenco-Geschichte, die Beschäftigung mit den Biographien von Flamencokünstlern oder den verschiedenen Palos. In Verbindung mit dem vielen Hören von Flamencomusik führt dies dazu, dass ein Aficionado die große Zahl von musikalischen Formen in ihren lokalen und persönlichen Variationen unterscheiden und erkennen kann. Gleichzeitig beschäftigt sich ein Aficionado aber auch mit den rhythmischen Strukturen der verschiedenen Palos, die er durch die Palmas nachvollzieht, d.h. er ist imstande einen Palo mit Palmas zu begleiten. All diese Kenntnisse und Fähigkeiten führen dazu, dass ein Aficionado in der Lage ist, aktiv und kompetent an Flamenco-Events teilzunehmen. Die Krönung stellt dabei die Kompetenz für Jaleos dar.

Dieses Fähigkeiten und Kenntnisse sind auch der Grund, warum Aficionados von vielen Flamencokünstlern - insbesondere von Cantaores - als ideales und am besten geeignetes Publikum für eine Flamencomusik-Darbietung geschätzt bzw. angesehen werden. Viele Cantaores ziehen sogar eindeutig das Ambiente im kleineren Kreis von Aficionados einem größeren, aber nicht kompetenten Publikum vor<sup>143</sup>.

Aus dieser Nähe von Cantaor und Aficionados entsteht ein teilweise fließender Übergang zwischen Arte und Afición. So bezeichnen sich in der oben erwähnten Leserbefragung 18 % der Aficionados selbst auch als Flamencokünstler. Einige Cantaores verstehen sich selbst sogar *nur* als Aficionados. Der Cantaor Manolo de San Jerónimo sagt über sich selbst: "Ich bin ein bescheidener Aficionado (wörtl. "humilde aficionado"). Ich habe mich immer als ein Aficionado gesehen"<sup>144</sup>. Dies bedeutete aber nicht, dass er nicht gerne auch ein professioneller Cantaor gewesen wäre. Auf die Frage, ob er gerne auch vom Flamenco gelebt hätte, antwortete er: "Ja, zweifelsohne, wenn ich die Zeit dazu gehabt hätte"<sup>145</sup>.

Aber auch ein sehr bekannter professioneller Cantaor wie Enrique Morente betont die Verbindung von Cantaor und Aficionado: "Me considero, aparte de cantaor, aficionado..."<sup>146</sup>. Für Cantaores ist die Afición für den Cante oft auch ein Einstieg in die professionelle Ausübung des Cante wie z.B. im Fall des aus Badelona bei Barcelona stammenden Cantaores Miguel Poveda. Er berichtet: "Quien viene de una familia flamenca canta lo que ha vivido y lo que ha aprendido allí del flamenco, sino se da este caso pues tienes que mostrar un interés mucho más grande, tienes que buscar más. Por encima de cantaor soy un aficionado, me gusta investigar, entender el porqué de las cosas y poder hacer mi trabajo con coherencia y con sentido"<sup>147</sup>. Wer aus einer andalusischen Gitano-Flamencofamilie kommt, lernt die Flamencomusik dort und besitzt damit gleichzeitig die Reputation, als glaubwürdiger und anerkannter Vertreter der Flamencomusik gelten zu dürfen. Poveda stammt aus keiner Flamencofamilie und musste deswegen auch viel mehr Anstrengungen unternehmen, innerhalb der Flamenco-Musikkultur akzeptiert zu werden. Seine Reputation beruht ganz allein auf seinen persönlichen Fähigkeiten und Kenntnissen, die er sich durch sein intensive Beschäftigung mit der Flamencomusik über die Jahre und mit viel Arbeit angeeignet hat. Für Poveda ist die Afición deswegen aber auch ein ebenbürtiger und gleichwertiger Zugang zur Flamencomusik wie der über eine Flamencofamilie. Dies ist innerhalb des Flamenco-Komplexes aber nicht unwidersprochen. So urteilt etwa der aus einer Gitano-Flamencofamilie aus Jerez stammende Cantaor Jose Mercé: "Hoy en día hay mucho cantaor prefabricado, que estudia mucho y aprende pero en realidad siempre será un buen aficionado, no lo que se denomina un verdadero artista"<sup>148</sup>. Ein Cantaor wie Poveda ist für Mercé nur ein guter Aficionado, aber kein *wirklicher Künstler*. Für Mercé sind wirkliche Künstler nur Cantaores, die - wie er - aus dem Flamencofamilien-Milieu stammen. Dieses Beispiel illustriert, wie in der Flamenco-Musikkultur schon auf scheinbar rein deskriptiver Ebene (Person A ist ein

---

<sup>142</sup> Vargas. 1995. S.28. "Wenn diejenigen, die das Glück hatten sich dem Flamenco aus Neugierde zu nähern, und in dieser Kunst einer Quelle der Kultur begegnet sind, ihre Kenntnisse vertiefen und diese Ästhetik genießen wollen, dann müssen sie geduldige Aficionados sein, viel hören und lesen. Vor allem müssen sie von einem Schema Gebrauch machen, um mit einer gewissen Selbständigkeit und Fertigkeit mit den mehr als 500 musikalischen Formen zurechtzukommen zu können, die voll von Nuancen und Einbringungen sind, die die lokalen und persönlichen Schulen hinzugefügt haben."

<sup>143</sup> s. Caballero. 1995. S.372.

<sup>144</sup> Interview. April 1999.

<sup>145</sup> ebenda.

<sup>146</sup> Calvo / Gamboa. 1994. S. 51. "Ich betrachte mich, außer als Cantaor, als Aficionado."

<sup>147</sup> Interview Mai 1999. Flamencoworld. "Wer aus einer Flamencofamilie kommt, singt so, wie er gelebt hat, und das, was er dort vom Flamenco gelernt hat. Außerhalb dieses Bereichs musst du ein viel größeres Interesse zeigen, du musst viel mehr suchen. Über dem Cantaor hinaus, bin ich Aficionado. Mir gefällt es zu forschen, zu verstehen, wie die Dinge sind und meine Arbeit mit Wissen um den Zusammenhang und Sinn machen zu können".

<sup>148</sup> Vargas. 1995. S.202. "Heutezutage gibt es viele vorgefertigte Cantaores, die viel studieren und lernen, aber in Wirklichkeit immer nur gute Aficionados bleiben werden, nicht das, was man als einen wirklichen Künstler bezeichnet."

Flamencokünstler, Person B ist Aficionado) kontroverse Urteilsbildungen stattfinden. Dies zeigt auch, dass die Person des Aussagenden, seine Stellung innerhalb der Musikkultur, der biographischer Lebensweg und die vertretenden Meinungen und Urteile in einem komplexen Zusammenhang stehen (s. 2.6).

### 2.1.5 Die Flamencofamilien

Die dritte idealtypische Lebenswelt innerhalb der Flamenco-Musikkultur bilden schließlich die sogenannten Flamencofamilien. In erster Linie handelt es sich hier um Gitanofamilien, obwohl es auch bekannte Nicht-Gitanofamilien gibt (z.B. die Familie von Paco de Lucía). In allen Zentren der Flamencomusik in Spanien gibt es Gitano-Flamencofamilien, z.B. die Montoyas (Sevilla), die Habichuelas (Granada/Madrid) oder die Bacans (Lebrija).

Die Gitano-Flamencofamilien gehören zur heute in Andalusien lebenden, ca. 225000 Personen umfassenden, ethnischen Gruppe der Gitanos. Es existieren keine exakten Angaben darüber, wieviele Gitanos Kenntnisse der Flamencomusik besitzen bzw. sie ausüben und wieviele davon als professionelle Künstler arbeiten. Nach meinen Schätzungen besitzen ca. 40 - 50 % aller andalusischen Gitanos zumindest rudimentäre Kenntnisse der Flamencomusik.

Die Gitano-Flamencofamilien sind innerhalb des Flamencokomplexes mit einem Geflecht von Mythen, Romantisierungen, subjektiven Perspektiven und Standpunkten überzogen. Besonders auffällig ist dabei der Kontrast einerseits zwischen der öffentlichen Anerkennung und Aufmerksamkeit, die die Gitanos in der Flamencomusik erfahren haben und immer noch erfahren und andererseits der Ablehnung und den Ressentiments, die den Gitanos im Alltag begegnet. Juan F. Gamela faßt diese Problematik folgendermaßen zusammen: die Gitanos "son una minoría mixtificada, romantizada y sujeta a deformaciones y manipulaciones por propios y extraños que fomentan el desconocimiento, el estereotipo y la ambigüedad en la interacción con ellos"<sup>149</sup>.

Die Schwierigkeiten beginnen bereits mit der Frage, wer eigentlich *die Gitanos* sind bzw. sein sollen? Obwohl sie zweifellos als eigene, soziale Gruppe in Andalusien wahrnehmbar sind, bestehen Gamela zufolge Probleme, genau anzugeben, worin die Unterschiede dieser Gruppe im Vergleich zur übrigen andalusischen Bevölkerung im einzelnen bestehen. Als oft genannte Merkmale der Distinktion sind hier zu nennen der Gebrauch der Gitano-Sprache *Calo* (von der allerdings nur noch einzelne Worte in Gebrauch sind), die Zugehörigkeit zu protestantischen Gemeinden (im Gegensatz zur katholischen Mehrheit der Andalusier) sowie die im Vergleich zur übrigen Bevölkerung höhere Geburtenrate und der jüngere Altersdurchschnitt<sup>150</sup>. Für Gamela sind diese Unterscheidungsmerkmale insgesamt jedoch unzureichend. Für ihn finden sich die charakteristischen Merkmale der Gitanos, die sie vom Rest der andalusischen Bevölkerung unterscheiden, in den Verhaltensweisen und Gewohnheiten, die sie in den Bereichen Wohn-, Familie- und Arbeitssituation besitzen und aufrechterhalten.

Im Gegensatz zu den in der Flamencoliteratur häufig anzutreffenden Vorstellungen sind die andalusischen Gitanos eine seit vielen Generationen sesshaft lebende Bevölkerungsgruppe. Nach Gamela lebten 1999 85% der Gitanos seit mehr als 15 Jahren in derselben Lokalität<sup>151</sup>. Gamela bezeichnet sie deswegen nicht als Nomaden, sondern als *trashumantes* (Wanderer), deren zyklisch auftretende Ortswechsel vor allem aus Arbeitsgründen geschieht.

In Andalusien leben die Gitanos sowohl in den größeren Städten, als auch auf dem Lande. Kennzeichnend ist dabei eine graduelle Separation, sowohl im größeren als auch kleineren Maßstab, d.h. an den jeweiligen Orten gibt es bestimmte Stadtviertel, Straßenzüge oder Wohnblocks, in denen fast ausschließlich Gitanos leben. Sie sind von den Nicht-Gitanos durch tatsächlich vorhandene oder auch *gedachte* Linien abgegrenzt<sup>152</sup>. Diese räumliche Konzentration der Gitano-Familien steht in Zusammenhang mit der vorherrschenden Tendenz, in räumlicher Nähe zu den anderen Mitgliedern der Familie zu leben, vor allem zu den Eltern und Geschwistern des Ehemanns, Zeichen für die patriarchisch ausgerichtete Familienstruktur der Gitanos. Der Begriff *Familie* meint dabei sowohl die den gemeinsamen Wohnraum teilenden Familienmitglieder, als auch die, sich durch das Netz von Verwandtschaftsbeziehungen zu einem Clan zusammengehörig bzw. verbunden fühlende, bis zu 4

---

<sup>149</sup> Gamella, Juan F. Los gitanos andaluces. Sevilla 1999. S.15. Die Gitanos "sind eine mystifizierte und romantisierte Minderheit. Sie sind sowohl ihren eigenen Entstellungen und Manipulationen, als auch denen durch Nicht-Gitanos unterworfen. Dieser Umstand begünstigt das Nichtwissen, die Stereotypen und die Zweideutigkeiten in den Interaktionen mit ihnen".

<sup>150</sup> ebenda. S.15.

<sup>151</sup> ebenda. S.22.

<sup>152</sup> ebenda. S. 23.

Generationen umfassende Großfamilie<sup>153</sup>. Gamela schreibt: "Esto intensifica los contactos familiares en la vida diaria y produce grupos domésticos que rebasan las viviendas unifamiliares. También contribuye a consolidar pautas de segregación residencial dando origen a zonas que se perciben como "gitanas"<sup>154</sup>. Häufig sind Heiraten zwischen verwandten Familien, etwa die Heirat von Cousin und Cousine<sup>155</sup>. Generell werden Hochzeitsfeiern, Taufen und Beerdigungsfeiern als ein zentraler Ausdruck der Gitano-Kultur betrachtet<sup>156</sup>. Dies weist auf die zentrale soziale Stellung hin, die die Familie in der Gitano-Kultur besitzt. Zwar genießt die Familie auch in der übrigen andalusischen Bevölkerung hohe Wertschätzung, doch diese wird innerhalb der Gitano-Kultur noch übertroffen durch die Ausschließlichkeit, mit der dort die Familie als *die* fundamentale soziale Institution für das einzelne Individuum angesehen wird.

Der aus einer Flamencogitanofamilie stammende Flamenco-Pianist David Peña Dorantes berichtet über die Rolle der Familie in der Gitano-Kultur: "Una de las características de la cultura gitana es que nos gusta mucho la familia, respetamos mucho a los mayores, los escuchamos, vivimos rodeados de mayores... Si dejas de verlos, es como si vivieras de otra forma que no va contigo. Siempre quieres volver. Somos así"<sup>157</sup>. Die Achtung der Familie beruht, laut Dorantes, auf dem Respekt, der den Älteren entgegengebracht wird. Dieses Ansehen betrifft die Älteren sowohl als konkrete Personen als auch die kulturellen, sozialen und musikalischen Werte, die sie vertreten bzw. personifizieren. Die Achtung für die vorhandenen und überlieferten Werte bilden auch die Basis für lebendige Vermittlung von Flamencomusik. Das musikalische Familienleben ermöglicht von Kindheit an eine intensive Begegnung mit der Flamencomusik und führt zum Erlernen dieser Musik<sup>158</sup> (s. Abs. 2.5.4). Dorantes: "Soy flamenco desde que nací, es mi conservatorio natural [...]. Tenía que tocar flamenco, porque es lo que había aprendido, es mi música de nacimiento, es lo que haré siempre[...] Soy músico flamenco porque ellos me lo han dado"<sup>159</sup>. Peña spricht von der Familie als einem naturgegebenen, lebendigen Konservatorium zum Erlernen der Flamencomusik. Er ist Flamencomusiker von Geburt an, weil, wie er betont, es *die Familie ihm gegeben hat*. Auch der Cantautor El Potito betont den Unterschied zwischen denjenigen, die in einer Flamencofamilie geboren sind und denjenigen, die es nicht sind: "El que nace con el cante lo tiene mejor porque lo ha mamado de chico.... No es lo mismo que te guste el cante a nacer con el cante"<sup>160</sup>. Die Unterschiede werden als bewußte Distinktion gebraucht, um sich betont von anderen zugangsweise zur Flamencomusik, etwa der der Aficionados, abzugrenzen.

Der Cantautor Vicente Soto Sordera beschreibt den ihm durch seine Familie vermittelten Zugang zur Flamencomusik: "...die Familie ist mir im Flamenco eine sehr wichtige Basis, die Wurzeln, die Gene, das Blut. Ich gehöre zu einer Legende, der Legende der Sordera. Der erste bekannte Sordera hieß Paco la Luz [...] von ihm stammen wir alle ab. Nach Paco la Luz kam El Sordo la Luz, es kam La Sordita, dann María la Luz und schließlich mein Vater. Die ganze Familie Sordera gehört dazu, meine Brüder José Soto, Enrique Soto und all die anderen. Die Wurzeln sind alles. Ohne das Erbe, das ich durch meinen Vater und meine Mutter von der Familie bekommen habe, könnte ich mir schwerlich vorstellen, dass ich heute singen würde [...] Ich glaube, dass der Rhythmus und die Gene fundamental sind [...] Vorläufer habe ich sowohl väterlicher- als auch mütterlicherseits, beide Linien sind Flamencofamilien"<sup>161</sup>. Sordera sieht sich selbst als das lebendige Glied einer seit mehreren Generationen existierenden Flamencofamilie. Diese bildet für ihn die Basis und die Wurzel für seinen Gesang, ohne die, wie er betont, heute nicht singen würde und auf der seine persönliche Identität innerhalb der Flamenco-Musikkultur beruht und die ihm ein Gefühl der Zugehörigkeit zur Flamencomusik vermittelt. Seine Erwähnung von Konzepten wie *Blut* und *Gene* weisen auf die Problematik hin, die mitunter mit diesem Zugang verbunden sind.

Die Herkunft aus einer Flamencofamilie weist dem Flamenkokünstler eine klare Position in der Flamenco-Musikkultur zu. Dies spiegelt sich im Selbstverständnis wider, das der betreffende Flamenkokünstler über sich selbst und die Rolle seiner Familie in der Flamencomusik besitzt: Dorantes:

<sup>153</sup> ebenda. S. 19f.

<sup>154</sup> ebenda. "Dies intensiviert die familiären Kontakte im täglichen Leben und produziert häusliche Gemeinschaften, die die Grenzen der Einfamilienwohneinheiten überschreiten. Auch trägt dies zu einer räumlichen Separation bei, die Zonen entstehen läßt, die als *gitanas* beschrieben werden".

<sup>155</sup> ebenda. S.19.

<sup>156</sup> s. Molina, Ricardo. *Misterios del arte flamenco*. Sevilla 1985. S. 149.

<sup>157</sup> Tierra 2/99 S. 57. "Eine der Charakteristiken der Gitano-Kultur ist, das wir sehr die Familie mögen. Wir respektieren sehr die Älteren. Wir hören ihnen zu, wir leben mit den Älteren... Wenn wir aufhören sie zu sehen, ist es, als ob wir eine andere Form zu leben angenommen hätten, die nicht die unsere ist. Du willst immer zurückkehren. So sind wir".

<sup>158</sup> Molina. 1985. S.148f.

<sup>159</sup> Tierra 2/99 S. 57. "Ich bin Flamenco seit meiner Geburt. Es ist mein naturgegebenes Konservatorium [...]. Mensch spielt Flamenco, weil es das ist, was Mensch gelernt hat. Es ist die Musik meiner Geburt. Es ist das, was ich immer machen werde[...]. Ich bin Flamencomusiker, weil sie [die Familie] es mir gegeben haben."

<sup>160</sup> Interview Flamenworld. "Derjenige, der mit dem Cante geboren ist, hat es besser, weil er ihn seit seiner Kindheit aufgenommen hat. Es ist nicht dasselbe den Cante zu mögen, oder mit ihm geboren zu sein".

<sup>161</sup> Anda Nr. 22. S.14.

"Ya sé que los Peña tiene un peso importante dentro del flamenco estoy muy orgulloso de ser Peña [...] todo el mundo sabe que soy Peña"<sup>162</sup>.

Mit der Herkunft aus einer Flamencofamilie verbunden ist ein Netz von Verwandtschaftsbeziehungen und das kooperative, unterstützende Verhalten der Familienmitglieder untereinander<sup>163</sup>. Es gewährt dem einzelnen Familienmitglied Unterstützung und Hilfe, auch im Hinblick auf Arbeits- und Beschäftigungsmöglichkeiten. Für Gamela bilden Art und Weise der Berufe bzw. Beschäftigungsverhältnisse eines der charakteristischen Merkmale der Gitanos in ihrem Widerstand gegen eine Assimilation und in der Aufrechterhaltung von vielen ihrer Lebensgewohnheiten bzw. Formen des Lebens: Er schreibt: "Sus ocupaciones típicas fueron durante siglos un factor clave para mantener los límites étnicos con los no-gitanos"<sup>164</sup>.

Die durch die Familie evozierte Unterstützung und die von den Familienmitgliedern bevorzugte Beschäftigungsverhältnisse stehen in einem engen Zusammenhang.

Gamela beschreibt die von den Gitanos bevorzugten Beschäftigungsverhältnisse als *autoempleo*<sup>165</sup> (wörtl. eigenarbeitend) und charakterisiert sie wie folgt:

- unabhängig von geregelter Lohnarbeit sowie administrativen und bürokratischen Kontrollen;
- selbstbestimmte Arbeitszeit und Arbeitsbedingungen;
- innerhalb familiärer bzw. häuslicher Erwerbswirtschaft;
- informell;
- Kombination von verschiedenen Einkommensquellen.

Solche Formen der familiären Beschäftigungs- und Arbeitsverhältnisse kulminieren in der Flamenco-Musikkultur in den von Flamencofamilien unter der direktiven Leitung eines Familienmitglieds organisierten Selbstvermarktungen in Show-Produktionen, so z.B. die *Gitanos de Jerez* von Manuel Morao oder die *Noches gitanas de Lebrija* von Pedro Bacán. Dabei werden im Rahmen eines *espectáculo teatral* verschiedene Fiesta- und Familienszenen inszeniert, wobei die Mitwirkenden überwiegend aus dem Familienkreis stammen<sup>166</sup>.

## 2.2 Die Institutionen

Der Begriff *Institution* soll im folgenden auf alle Phänomene innerhalb des Flamenco-Komplex angewendet werden, die im weitestgehenden Sinne einen institutionellen Charakter besitzen. Lange Zeit war der institutionelle Bereich fast ausschließlich von kommerziellen Interessen geprägt und befand sich in einem starken Kontrast zur lebensweltlichen *ambiente flamenco*. Dies änderte sich grundlegend ab den 1950er Jahren mit dem Entstehen der Peñas und den damit verbundenen ehrenamtlichen Aktivitäten seiner Mitglieder. Mit der Einführung der Demokratie begannen auch staatliche Kultursubventionen in die Flamencomusik einzufließen. Heute besitzen die Institutionen innerhalb der Flamenco-Musikkultur eine Vielzahl von Funktionen. Neben dem immer noch sehr großen kommerziellen Bereich (Tablaos, Flamenco-Agenturen, Radio- und Fernsehsendungen) dienen sie der Pflege und lebendigen Vermittlung der Flamencomusik (Peñas), dem Erlernen (Flamencostudios), der Nachwuchspflege (Wettbewerbe) oder der musikkulturinternen Erforschung und Archivierung (Flamencologie, Museen). Durch ihren Repräsentations- und Vermittlungscharakter bieten die Institutionen Außenstehenden dieser Musikkultur einen Zugang zur Flamencomusik und spielen in der Rezeption der Flamencomusik eine große Rolle. Im folgenden sollen die institutionellen Einrichtungen und ihre speziellen Funktionen und Aufgaben sowie ihre Rolle innerhalb der Flamenco-Musikkultur beschrieben werden.

---

<sup>162</sup> Tierre 2/99. S.57. "Ich weiß, dass die Peñas ein ziemliches Gewicht im Flamenco haben. Ich bin sehr stolz ein Peña zu sein...die ganze Welt weiß, dass ich ein Peña bin".

<sup>163</sup> Gamela. 1999. S. 20.

<sup>164</sup> ebenda. S.21. "Die ihnen eigenen Berufe waren jahrhundertlang ein Schlüsselfaktor zur Aufrechterhaltung der ethnischen Abgrenzung zu den Nicht-Gitanos".

<sup>165</sup> ebenda.

<sup>166</sup> s. Caballero. 1995. S.39.

## 2.2.1 Die Peñas Flamencas <sup>167</sup>

Eine zentrale Rolle bei der kulturellen Weiterexistenz der Flamencomusik bilden die Peñas. Die Flamencomologen Blas Vega und Ríos Ruiz definieren sie als: "Entidades constituidas en forma de asociación por aficionados al arte flamenco"<sup>168</sup> mit dem Ziel der "exaltación y difusión del cante, el baile y el toque flamencos"<sup>169</sup>. In diesem Zusammenhang organisieren die Peñas Wettbewerbe zur Nachwuchsförderung und unterstützen Flamencomkünstler durch Auftrittsmöglichkeiten auf den von den Peñas veranstalteten *recitales* (Konzerten) oder Festivals (s. Abs. 2.2.3). Die einzelnen Peñas setzen sich selbst unterschiedliche musikalische Schwerpunkte, was sich teilweise schon im jeweiligen Namen der Peña zeigt (z.B. *Peña Flamenca Juan Talega*). Sie sind wie ein normaler Verein mittels ordentlicher Mitgliedschaft, Satzung und gewählter Vorstandsschaft organisiert<sup>170</sup>.

In den 1950er Jahren entstanden die ersten Peñas Flamencas in Andalusien. Heute existieren sie auch in anderen Teilen Spaniens, des europäischen Auslands, den USA und Japan. Im Großraum Sevilla existierten 1999 neun Peñas Flamencas. Eine davon ist die Peña Los Cabales im San Jerónimo, einem Vorort von Sevilla. Manolo de San Jerónimo, selbst Mitglied dieser Peña, berichtet über die Entstehung: "Die Peña fing an im Club Deportiva San Jeronimo, der Fußballpeña, wo ich acht Jahre lang Vorstand gewesen bin. [...] Da haben wir uns in dem Raum getroffen, wo die Hemden für den Fußball gelagert wurden. Dort haben wir uns dann zu fünf getroffen. Langsam wurde es durch Mund zu Mund Propaganda mehr und es gab Lust dazu. Der Raum wurde dann zu klein, da haben wir was anderes gesucht - größere Räumlichkeiten"<sup>171</sup>. Wie alle Peñas entstand auch diese Peña - quasi in einer Art Graswurzelbewegung - allein durch die private Initiative der Aficionados aufgrund ihrer Afición für die Flamencomusik. Ohne staatliche Unterstützung finanzieren sich die Peñas allein durch den monatlichen Mitgliedsbeitrag (400 - 1000 Pts., ca. 2,4 - 6 Euro) der Mitglieder. Manolo de San Jerónimo über die wirtschaftliche Basis der Peñas: "Ökonomisch gesehen haben die Peñas Probleme. Sie haben keine Art Hilfen, das ist alles von privatem Geld, von jedem von uns. Wenn es etwas zu tun gibt, dann müssen die Mitglieder [...] für die Kosten aufkommen. Es gibt Peñas, die glaube ich 1000 Pts. bezahlen, hier bezahlt man 400 Pts., das machen die meisten Peñas und so unterhalten wir die Peñas, mit vielen kleinen Dingen die wir auch noch dazu tun"<sup>172</sup>. Mit letzterem meint Manolo de San Jerónimo die ehrenamtlichen Tätigkeiten der Peña Mitglieder. Durch diese sind die Peñas in der Lage die diversen Aktivitäten zu organisieren und durchzuführen. José Carlos Morales betont die Notwendigkeit der aktiven Mitarbeit der Peña Mitglieder: "In einer Peña bist du immer aktiv, wenn du Mitglied bist, dass es funktioniert, bist du immer als Mitglied aktiv. Es sind nicht nur die 1000 Pts. [Mitgliedsbeitrag], sondern auch deine Zeit, um etwas zu organisieren, etwas zu machen"<sup>173</sup>.

In der Regel besitzen die Peñas eigene, meistens angemietete Räumlichkeiten, die mit einem Flamenco typischen Ambiente ausgeschmückt sind, meistens in Form von Fotos, Plakaten und Gemälden. Dort finden die wöchentlichen Treffen der Peña Mitglieder statt. Manolo de San Jerónimo: "Bei uns sind die Donnerstage wichtig [...] jetzt durch den Umbau wird nur 1x die Woche aufgemacht"<sup>174</sup>. Bei jedem Treffen kommt es zu Aufführungen von Flamencomusik durch die in der Peña aktiven Flamencomkünstler. In der Peña Los Cabales in San Jerónimo sind es drei bis fünf Cantaores, die normalerweise an diesen Treffen teilnehmen und dabei von einem Gitarristen und den anderen Peña Mitgliedern begleitet werden. Auch sind regelmäßig andere Flamencomusiker als Gäste anwesend, die sich an der Gestaltung der Treffen beteiligen. Manuel Ríos Ruiz beschreibt diese Kernaktivität der Peñas: "se impone en estos aficionados un deseo de vivencia del cante por encima de toda; se reúnen más para vivir el cante que para estudiarlo, aunque tras la vivencia surja la inevitable discusión, la porfía, los distintos puntos de vista sobre un artista, un estilo, un disco de ayer o la grabación más reciente"<sup>175</sup>. Das Erleben der Flamencomusik durch das gemeinsame Musizieren wird eingerahmt durch Gespräche und Diskussionen über die verschiedenem Aspekte der Flamencomusik.

---

<sup>167</sup> Der Ausdruck *Peña* ist zunächst nicht Flamenco spezifisch. Es gibt in Spanien auch Peñas für Fußball oder Stierkampf.

<sup>168</sup> Blas Vega / Ríos Ruiz. 1988. S.587. "Vereine, gebildet in Form einer Vereinigung für Aficionados der *arte flamenco*".

<sup>169</sup> ebenda. "Würdigung und Verbreitung des Cante, Baile und Toque flamenco".

<sup>170</sup> Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988 S.587.

<sup>171</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina.

<sup>172</sup> ebenda.

<sup>173</sup> Interview März 1999.

<sup>174</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina.

<sup>175</sup> Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988. S. 587. "Diese Aficionados haben sich das Anliegen zu eigen gemacht, den Cante ganz zu Erleben; sie versammeln sich mehr um den Cante zu leben, als ihn zu studieren, obwohl nach dem Erleben folgt die unausweichliche Diskussion, das muss folgen, die verschiedenen Sichtweisen über einen Künstler, einen Stil, eine Platte von gestern oder eine kürzlich erschienene Aufnahme".

Zur gegenwärtige Situation seiner Peña äußert sich Manolo de San Jerónimo wie folgt: "Im Moment sind wir sehr wenig. Wir sind hier mal 120 Mitglieder gewesen, aber zur Zeit sind wir nur ca. 20." Auf die Frage, woran dies liegt, antwortet er: "Los peñas se han venido porque ya no es lo mismo. La gente estaban pobres de escuchar flamenco. En los últimos 14-16 años han surgido muchas peñas y la gente está saturado de tanto peñas y tanto flamenco. Al que le gusta de verdad, ese no se harta, pero al que le gustar simplemente, ese se aburre: vamos aquí, vamos allí y no frecuentas las peñas"<sup>176</sup>. In den letzten Jahrzehnten unterlag die Flamencomusik in Andalusien gewissen modischen Trendschwankungen. Der Flamencomusik-Boom in der 1980er Jahren ließ viel neue Peñas entstehen, in denen sich neue Flamenco-Interessierte einfanden. Doch laut Manolo de San Jerónimo führte dieser Boom auch nach einiger Zeit zu einer Übersättigung und ließ die Mitgliederzahlen der Peñas wieder schrumpfen. Für ihn zeigen diese Wanderbewegungen jedoch nur, wer *wirklich* die Flamencomusik mag oder wem sie nur temporär gefällt. Wer die Flamencomusik nach seiner Meinung wirklich mag, kommt *immer wieder* in die Peñas. Aus dieser Aussage spricht ein weitverbreitetes Selbstverständnis der Peñas. Manuel Ríos Ruiz erläutert dazu: "Las peñas flamencas están llamados a realizar una fundamental misión en torno al arte flamenco: conseguir su supervivencia"<sup>177</sup>. Viele der Peña-Mitglieder betrachten die Peñas selbst als eine Art Gralshüter der Flamencomusik. Es herrscht die Ansicht vor, dass vor allem die Peñas den Fortbestand der eigentlichen, *puro* (pur) genannten Flamencomusik garantieren. Doch diese Rolle der Peñas ist in der Flamenco-Musikkultur nicht unumstritten. Gerade in diesem bewahrenden Charakter eines bestimmten, in den Peñas dominierenden, an den ästhetischen Werten der Vergangenheit orientierten Ideals, liegt ein viel geäußelter Kritikpunkt an den Peñas<sup>178</sup>. So kritisiert der Konzertveranstalter Miguel Espín scharf: "Many aficionados in Spain live in the past, putting up resistance to any kind of development, always wanting things to remain the same. Generally, this kind of attitude is found in the peñas. These people live in a gilded cage of classical cante, baile and toque"<sup>179</sup>. Diese auf Bewahrung ausgerichtete Haltung ließ viele Peñas und deren Mitglieder in Gegensatz zu neueren Entwicklungen in der Flamencomusik wie z.B. den *Nuevo Flamenco* geraten. Viele Künstler dieser Richtung hatten und haben wenig Chance die Unterstützung von Peñas zu erhalten. Bei aller Kritik existiert aber ein allgemeiner Konsens, dass die Peñas unverzichtbarer Bestandteil der Flamenco-Musikkultur sind.

## 2.2.2 Die Wettbewerbe

Innerhalb der Flamenco-Musikkultur existiert auf lokaler, regionaler und nationaler Ebene ein umfangreiches Wettbewerbssystem zur Nachwuchsförderung. Der Gewinn solcher Wettbewerbe (span. Concursos) stellt einen wichtigen Schritt in der Karriere der Flamenkokünstler dar. Diese Wettbewerbe werden – oft auch in Zusammenarbeit - von den Peñas Flamencas, staatlichen Stellen wie Stadt- und Gemeindeverwaltungen, Kulturvereinen oder auch von privaten Sponsoren (z.B. *Compás del Cante* von der Fundación Cruzcampa<sup>180</sup>) organisiert und veranstaltet. Der erste Flamencomusik-Wettbewerb fand 1923 in Granada statt. Etablieren konnten sich die Wettbewerbe aber erst ab den späten 1950er Jahren. Heute gibt es reine Wettbewerbsveranstaltungen, wie z.B. den *Concurso Nacional del Arte Flamenco de Córdoba* oder die Wettbewerbe finden im Rahmen von Festivals statt, z.B. dem *Festival de Jerez*, oder der *Bienale* in Sevilla. Als Teil des letztgenannten Festivals hat sich seit 1996 der *Concurso de Jóvenes Intérpretes* als ein maßgeblicher Wettbewerb für den künstlerischen Nachwuchs etabliert. Am Beispiel dieses Wettbewerbs können einige allgemeine Charakteristiken solcher Wettbewerbe verdeutlicht werden.

Zunächst liegen jedem Wettbewerb bestimmte Auswahlkriterien zu Grunde. Zu nennen wären hier das Alter der Teilnehmenden, die Beschränkung auf eine bestimmte Region oder vorzutragende Paloformen. Beim *Concurso de Jóvenes Intérpretes* müssen die Bewerber unter 30 Jahre alt sein. Jeder Wettbewerb hat einen festgelegten Ablauf. In der Regel gibt es eine Vorauswahl und eine Endrunde. Diese finden entweder an verschiedenen Orten oder bei geringerer Teilnehmerzahl innerhalb der Hauptveranstaltung statt. Beim *Concurso de Jóvenes Intérpretes* müssen sich die Teilnehmer durch verschiedene regionale

<sup>176</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina/Krüger. "Die Peñas sind eingebrochen, weil es nicht mehr dasselbe ist [wie früher]. Die Leute sind müde vom Hören von Flamenco. In den letzten 14-16 Jahren sind viele Peñas entstanden und die Leute sind gesättigt von soviel Peñas und soviel Flamenco. Wer ihn wirklich mag, hat nie genug, aber wer ihn einfach nur so mag, der hat bald genug. Er geht hierhin, geht dorthin und besucht nicht die Peñas".

<sup>177</sup> Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988. S. 587. "Die peñas flamencas sind aufgerufen eine wichtige Mission die *arte flamenco* betreffend zu erfüllen: Sein Überleben zu sichern."

<sup>178</sup> s. Washabaugh, William. *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford 1996. S.111f.

<sup>179</sup> El Olivo. Nr. 63. S.49

<sup>180</sup> Cruzcampa ist eine Biermarke.



Halbfinale für die Endrunde qualifizieren. An dieser können jeweils nur drei Teilnehmer für jeden der drei Teilbereiche Baile, Toque und Cante teilnehmen. Allein die Teilnahme an dieser Endrunde ist prestigeträchtig. An drei Abenden im Rahmen der Bienale stellen sich dann jeweils drei Künstler aus jeweils einer Kategorie zusammen vor. Auch hierfür gibt es einen festgelegten Ablauf: im ersten Teil des Abends erfolgen nacheinander die drei Solodarbietungen der Teilnehmenden, wobei diese durch Mitmusiker ihrer Wahl unterstützt werden. Im zweiten Teil des Abends gibt es dann eine gemeinsame Aufführung aller Beteiligten. Auf diese Weise soll sicher gestellt werden, dass ein Künstler nicht nur einen perfekten Einzelvortrag besitzt, sondern als genauso wichtig wird das gelungene Zusammenspiel mit den Mitmusikern erachtet.

Ermittelt werden die Gewinner durch eine Jury. Diese setzen sich in der Regel aus staatlichen Repräsentanten, Vertretern der Peñas, Flamencokünstlern und Flamencologen zusammen. Beim *Concurso de Jóvenes Intérpretes* 1998 bestand die 13-köpfige Jury aus dem Leiter des *Instituto de la Juventud* (Jugendministerium), den drei Präsidenten der Peña Föderationen der Provinzen Cádiz, Sevilla und Granada, drei Cantaores, drei Bailaores, zwei Gitarristen und einem Kritiker (Flamencologen). Meist bestehen die Jurys jedoch aus weniger Personen. Die konkrete personelle Zusammensetzungen und vor die Entscheidungen solcher Jurys geben mitunter Anlaß zur Kritik, da dabei auch andere Gesichtspunkte als die künstlerischer Leistung der Vortragenden eine Rolle spielen. Der Journalist Oliver Farke kommentiert die Juryentscheidung anlässlich des *Concurso de Jóvenes Intérpretes* 1998 wie folgt: "Ob die Sieger bereits vorher feststanden, kann man nicht sagen. Verblüffend ist, dass die Juryentscheidung der gleichen Geographie folgt wie beim letzten Mal: der Gesang geht nach Jerez, die Gitarre an die Küste, der Tanz bleibt in Sevilla. Ein salomonisches Urteil. Ein Schelm wer übles dabei denkt"<sup>181</sup>.

Zuletzt stellen natürlich die Siegesprämien in einer von starker Arbeitslosigkeit geprägten Region wie Andalusien einen nicht zu unterschätzenden Anreiz dar. Beim *Concurso de Jóvenes Intérpretes* gab es für die Gewinner ein Preisgeld von jeweils 500.000 Pts. (ca. 3000 Euro), sowie Gastspielverträge über 800.000 Pts (ca. 4800 Euro) für acht Auftritte in den acht Provinzen Andalusiens.

Unter den Flamencokünstlern gehen die Meinungen über Wert und Sinn solcher Wettbewerbe weit auseinander. Ein positive Meinung besitzt der Gitarrist Juan Carlos Gómez Pastor. Er berichtet über seine Erfahrungen bei den Wettbewerben: "Mi experiencia en los concursos sí ha sido muy positiva. Me ha dada tablas como solista, me he hecho enfrentarme al miedo que tanto me daba salir a un escenario, he podido relacionarme con muchísimos guitarristas, conocer a mucha gente y darme a conocer yo, con la suerte además de salir premiado en casi todos los concursos que he participado. En definitiva, para mí ha sido una gran etapa de la guardo un gran recuerdo, y también muchos trofeos que no sé donde meterlos"<sup>182</sup>. Für Pastor bieten die Wettbewerbe eine gute Gelegenheit sich einem größeren Publikum vorzustellen, mit anderen Flamencokünstlern bekannt zu werden und dadurch Beziehungen in der Flamenco-Szene zu knüpfen. Auch der Gitarrist Oscar Herrero erklärt: "Por mi experiencia me fue bien, te estimula bastante y empiezan a hablar de ti, aunque después hay que demostrar lo que sabes hacer"<sup>183</sup>. Auch für Herrero sind die Wettbewerbe eine Chance bekannter zu werden. Aber er schränkt ein, dass der Gewinn eines Wettbewerbs nur ein Schritt auf der Karriereleiter sein kann. Der eigentliche Beweis des Könnens erfolgt seiner Meinung nach erst in der täglichen Arbeit als Flamenco-Musiker. Diese Bemerkung kann auch als ein Hinweis auf die *cantaoras de concurso*<sup>184</sup> (Wettbewerbssänger) verstanden werden. Mit diesem eher abfällig gemeintem Ausdruck werden Cantaores bezeichnet, die sich nach Meinung von einigen Aficionados nur durch hervorragend präparierte Wettbewerbsbeiträge hervortun, denen aber eine eigenständige künstlerische Inspiration fehlt.

Einige Flamencokünstler erkennen die Wettbewerbe zwar als eine wichtiger Form der künstlerischen und professionellen Etablierung an, schätzen sie aber nicht. So etwa der Cantaor Segundo Falcón: "Als Kind nahm ich an vielen teil. Ich muss schon sagen, dass man Anerkennung bekommt, aber ich habe für die Wettbewerbe nichts übrig"<sup>185</sup>. Auch der Cantaor Arcángel kritisiert: "Dafür habe ich nichts über. Ich finde es nicht o.k., dass man aufgrund eines einzelnen Auftritts beurteilt wird"<sup>186</sup>. Negativ äußert sich auch die Bailaora Eva la Yerbagüena: "Ich bin damals zu einem Wettbewerb angetreten, in dem es nicht das geringste Niveau gab. Die Preise wurden dort regelrecht verschleudert. [...] Prinzipiell bin ich mit

---

<sup>181</sup> Anda. Nr. 21. S. 12.

<sup>182</sup> El Olivo. Nr. 63. Januar 1999. S. 16. "Meine Erfahrung mit den Wettbewerben ist sehr positiv gewesen. Man hat mir eine Möglichkeit zur Selbstdarstellung gegeben, ich musste mich meiner Nervosität bei Auftritten stellen, ich konnte Kontakte mit vielen Gitarristen knüpfen, viele Leute kennenlernen und mich ihnen vorstellen. Darüber hinaus hatte ich das Glück aus allen Wettbewerben, an denen ich teilgenommen habe, prämiert herauszugehen. Definitiv war es für mich eine wichtige Etappe, an die ich eine gute Erinnerung und auch viele Trophäen bewahrt habe, von denen ich nicht weiß, wo ich sie hinstecken soll".

<sup>183</sup> Interview Flamencoworld. "Für mich war es eine sehr gute Erfahrung. Es spornt dich ziemlich an und sie beginnen von dir zu sprechen. Aber danach musst du zeigen, dass du weißt, was du machst".

<sup>184</sup> z.B. bei Caballero. 1995. S.366.

<sup>185</sup> Anda Nr. 21. S.17.

<sup>186</sup> ebenda.

Wettbewerben nicht einverstanden" und auf die Frage, warum sie überhaupt teilgenommen hat, antwortete sie: "Wie soll man es denn sonst zu etwas bringen in Andalusien? Es gibt sehr wenig Wege, als Künstlerin bekannt zu werden, da darf man keine Gelegenheit auslassen. Deshalb machte ich mit. Aber Kunst kann man doch nicht in fünf Minuten beurteilen. Da kann es mal gut oder mal schlecht laufen. Und doch scheint es die einzige Möglichkeit, bekannt zu werden. Wenn ich etwas zu sagen hätte, würde ich alle Wettbewerbe abschaffen. Ich mag sie nicht, weil sie niemals fair und gerecht sind"<sup>187</sup>. Auch Yerbagüena bestätigt, dass Wettbewerbe für die Künstler eine der wenigen Möglichkeiten sind, über ihre lokalen Grenzen hinaus bekannt zu werden. Gleichzeitig aber beklagt sie die teilweise ungerechten, von bestimmten Interessen und Motiven geprägten Jury Entscheidungen. Yerbagüena bestreitet die Möglichkeit innerhalb eines zeitlich so begrenzten Wettbewerbsvortrags einen Künstler wirklich beurteilen zu können und stellt damit das Wettbewerbssystem als solches in Frage.

### 2.2.3 Festivals und Konzertreihen

Jedes Jahr finden in Südspanien schätzungsweise 250 - 300 Flamenco-Festivals statt, fast ausschließlich in den Sommermonaten April bis September und in der Mehrzahl im Freien. Auch im Ausland haben sich Flamenco-Festivals etabliert, so z.B. in Berlin das Flamenco-Festival im Sommergarten (Pfefferberg). Sie bieten einem großen Publikum eine preiswerte Zugangsmöglichkeit zur Flamencomusik verbunden mit der Möglichkeit, eine vergleichsweise große Anzahl von Flamenkokünstlern nacheinander oder zusammen live erleben zu können. Gleichzeitig bilden die Auftritte auf solchen Festivals eine wichtige Einnahmequelle für professionell arbeitende Flamenkokünstler<sup>188</sup>. Die Größe dieser Festivals reicht von einigen hundert bis zu mehreren tausend Besuchern. Es gibt eintägige, mehrtägige (meist über ein Wochenende) und auch mehrwöchige Festivals. Eine weitere Form bilden die *ciclos* genannten Konzertreihen, die in den Peñas oder auf Theaterbühnen stattfinden.

Die Größe dieser Festivals hat dazu geführt, dass ihnen von Seiten der Aficionados eine "degeneración del ambiente flamenco"<sup>189</sup> (Degeneration des Ambiente Flamenco) vorgeworfen wurde. Dieser Vorwurf bezieht sich auf die große Anzahl von Festival-Besuchern, die im Gegensatz zu den zahlenmäßig kleineren Personenkreisen bei Flamenco-Aufführungen im lebensweltlichen *ambiente flamenco* steht. Dem gegenüber steht die Tatsache, dass die Festivals die historisch gesehen jüngste Veranstaltungsform für Flamencomusik sind, die mit den neuen Gegebenheiten auch neue Formen des *ambiente flamenco* hervorgebracht hat. Um die Spannweite der Festivals und Konzertreihen zu zeigen, seien im folgenden zwei Veranstaltungen dieses Typus mit ihren unterschiedlichen Schwerpunkten näher beschrieben.

Das größte und wichtigste Flamenco-Festival ist ohne Zweifel die in Sevilla seit 1980 alle zwei Jahre stattfindende Bienale. In dieser Zeit hat sie sich zu einer Art Schaufenster der zeitgenössischen Flamencomusik entwickelt. Gestützt auf ein finanzielles Budget von ca. 200.000.000 Pts. (ca. 1,2 Mill. Euro) wurde sie 1998 unter der Leitung des Flamenkologen und Schuldirektors Manuel Herrera Rodas zum 10. Mal veranstaltet. Einen Monat lang fanden in Form von 40 Hauptveranstaltungen auf sechs verschiedenen Bühnen (Hotel *Triana*, die Theater *Central*, *Lope de Vega* und *Maestranza* sowie im Park *Reales Alcázares* und der Stierkampfarena *Real Maestranza*) Konzerte der vermeintlich besten aktuellen Flamenkokünstlerinnen und Flamenkokünstler statt. Parallel dazu wurden Workshops mit den auftretenden Flamenkokünstlern veranstaltet. Zusätzliche Flamenco-Aufführungen gab es in den Peña-Clubs in Sevilla. Der frühere Leiter der Bienale, Ortiz Nuevo, berichtet über die Entstehung der Bienale: "Die Bienale del Arte Flamenco der Stadt Sevilla wurde zum ersten Mal im Frühling 1980 veranstaltet. Die Initiative ging von der Stadtverwaltung aus, mit der Idee, ein Festival zu organisieren, in dem sich die Realitäten des Flamenco widerspiegeln. Man hatte vor, mit dieser Veranstaltung eine alte Tradition dieser Stadt zu beleben, die darin besteht, Touristen, die Sevilla während der Frühlingszeit besuchen, Konzerte und Festivals zu bieten. Seit 1982 wurde die Bienale in den Oktober verlegt. 1984 löste sich die Bienale von der Stadtverwaltung und begann, sich selbständig und professionell zu organisieren [...] Die Bienale ist eine universale Vorzeigeveranstaltung des Flamenco. Das Schaufenster, das die Bienale der Welt des Flamenco bietet, ist einzigartig, und man hat wichtige Schritte unternommen zur Verbesserung der Qualität, wie zum Beispiel in der Ernsthaftigkeit, die die Künstler auf der Bühne demonstrieren. Auf jeden Fall hat diese Ernsthaftigkeit und Professionalität nichts mit jener Dekadenz von anderen Flamencofestivals, die in ganz Andalusien das Jahr über organisiert werden"<sup>190</sup>.

Ortiz Nuevo betont den Charakter der Bienale als internationale Vorzeigeveranstaltung des Flamenco. Ursprünglich von der Stadtverwaltung als ein touristisches Projekt ins Leben gerufen, ist sie inzwischen

<sup>187</sup> Anda. Nr. 22. S. 11.

<sup>188</sup> s. Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988. S.297.

<sup>189</sup> so z.B. von M. Ríos Ruiz in: Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988. S. 297f.

<sup>190</sup> Anda Nr. 10. S.14.

eine eigenständige professionelle und kommerzielle Veranstaltung die sich vor allem an ein ausländisches und zahlungskräftiges Publikum wendet. Dies zeigte sich 1998 sowohl an den überaus teuren Eintrittskarten als auch am hohen ausländischen Besucheranteil: so gingen allein 1800 Vorverkaufskarten nach Japan.

Eine völlig andere Ausrichtung besitzt die Konzertreihe *Conocer el flamenco*. 1999 wurde sie im vierzehnten Jahre ihres Bestehens in Form von zwei miteinander gekoppelten Veranstaltungsreihen in der Zeit vom 19.01 - 4.03.1999 durchgeführt. Ebenfalls unter Leitung von Manuel Herrera Rodas wird die Konzertreihe mit staatlicher Unterstützung und unter Mithilfe der Peñas Flamencas organisiert. Sie wird gesponsert durch die Schirmherrschaft der *Fundación El Monte* (Stiftung der Sparkassen von Sevilla und Huelva). Der Eintritt ist frei, allerdings existiert eine Kartenausgabe, so dass die Plätze beschränkt sind.

Diese Konzertreihe richtet sich primär an das lokale, in den Peñas beheimatete Flamencopublikum. Das Ziel ist es, den Aficionados vor Ort einige der in Peña-Kreisen etablierten und bekannten Flamencokünstler zu präsentieren. Diese Ausrichtung ist schon an den Veranstaltungsstätten selbst erkennbar. 1999 waren dies 12 Peñas Flamencas in den Provinzen Sevilla und Huelva, namentlich Sevilla, Dos Hermanos, Morón, Lora del Río, Lebrija, Paradas, Guillena, Torreblanca, Tomases, El Coronil, Las Cabezas de San Juan, Huelva und ein Abschlußkonzert an der Iniversidad Hispalense E.U. Politécnica in Sevilla. Mit der Konzertreihe verbunden ist auch das Bestreben, das Wissen um die Flamencomusik bei den Aficionados zu vertiefen. Dieser, schon im Titel der Konzertreihe erhobene Anspruch *Conocer el flamenco* (Den Flamenco kennen) wurde durch einen etwa viertelstündigen Vortrag eines Flamencologen vor Beginn des eigentlichen, knapp 1 ½ stündigen Konzerts eingelöst.

#### 2.2.4 Tablaos und Flamenco-Musikkneipen

Die Tablaos sind Lokalitäten, in denen auf den Tourismus ausgerichtete Flamenco-Shows dargeboten werden. Tablaos stellen einen einfachen, aber teuren Zugang zu Liveaufführungen von Flamencomusik dar, der hauptsächlich von ausländischen Touristen genutzt wird. Die Flamenco-Aufführungen in den Tablaos sind meist eingebunden in eine ganze Abendveranstaltung mit spanischem Essen, Trinken und Musik in einem typischen bzw. klischeehaft arrangierten spanischen Ambiente. Die Tablaos werden selten von lokalen Aficionados besucht, da die Eintrittspreise hoch sind und die Flamenco-Darbietungen routinemäßig immer gleich ablaufen.

In den Tablaos steht der Baile im Vordergrund, da er die größte Attraktivität für Touristen besitzt. Á. Á. Caballero schreibt, dass in den Tablaos "la faceta de la danza se convierte en el protagonista número uno [...]. La presencia de un concertista de guitarra en solitario, o de un cantaor con un tacaor, es rara en los tablaos; están, por supuesto, y a veces son figuras de mucho postín, pero casi siempre al servicio del baile"<sup>191</sup>. Die Dominanz des Baile wirkt sich auf die dargebotene Flamencomusik aus. Dies zeigt ein Blick auf das Programm<sup>192</sup> des Tablaos *Jardines Neptuno* in Granada. Im ersten Teil des Abend gibt es dort die Programmpunkte Alegrías, Soleá, Taranto, Siguiriyas, Garrotín und Caña. Nach der Pause folgen Darbietungen mit den Titeln Jaleos, Boda Gitana, Fiesta Flamenca, Tangos del Sacromonte. Während es sich bei allen Programmpunkten im ersten Teil um genuine Flamenco-Palos handelt, stellen die Programmtitel *Boda Gitana* (Gitanohochzeit) und *Fiesta Flamenca* im zweiten Teil Fantasienamen für bestimmte Tanzchoreographien dar. Sie wecken Assoziierungen an die lebensweltlichen Darbietungen von Flamencomusik.

Tablaos gibt es in größeren spanischen Städte wie Jerez, Granada, Málaga, Sevilla, Madrid und Barcelona aber auch in Paris, London, Tokio, New York, Los Angeles oder San Francisco. In Sevilla existierten 1999 vier Tablaos, das *Los Gallos*, das *El Arenal*, das *El Patio Sevillano* und das *El Palacio Andaluz*. In diesen vier Tablaos gibt es jeden Abend zwei Aufführungen: die erste meist gegen 21 Uhr, die zweite um 23 Uhr. Die Eintrittspreise schwanken zwischen 3800 - 4200 Pts. (ca. 23 - 25 Euro) (Stand April 1999), sind also im Vergleich zu anderen Veranstaltungen im Flamenco-Bereich sehr teuer. Während das *Los Gallos* nur eine kleine Bühne mit Bestuhlung besitzt, sind die anderen Tablaos eher Restaurants in der eine Bühne mit fest installiertem elektronischem Verstärkersystem für die Musik vorhanden ist. Im *Los Gallos* fehlt eine solche Installation. Auch bezüglich den Flamenco-Aufführungsformationen bestehen Unterschiede: Im *Los Gallos* sind es in der Regel zwei Gitarristen, zwei Cantaores und drei bis vier Tänzer bzw. Tänzerinnen, die in mitunter täglich wechselnden Besetzungen auftreten. In den anderen drei Tablaos sind die Formationen größere und umfassen 13 bis 15

<sup>191</sup> Caballero. 1998. S. 318. "Der Tanz mit seinen vielen Facetten zum Protagonist Nummer eins wurde [...] Ein Solo-Flamencogitarrist oder ein Cantaor mit einem Tacaor ist selten in den Tablaos. Sie sind selbstverständlich da und manchmal sind das Leute mit viel Können, aber fast immer dienen sie der Baile-Begleitung."

<sup>192</sup> Die Informationen stammen aus dem Programmheft.

Personen. Im *El Arenal* besteht die Cuadro Flamenco (Flamenco-Formation, s. Abs. 2.3.1) aus fünf Bailaoras, zwei Bailaores, drei Cantaores und drei Gitarristen. Auch das Musikprogramm unterscheidet sich: Im *Los Gallos* und im *El Arenal* werden nahezu ausschließlich Flamenco-Palos live aufgeführt. Im *El Patio Sevillano* und im *El Palacio Andaluz* wird eine Show geboten, die viele Bereiche spanischer Musik abdeckt, d.h. Kastagnettenanz, Canción Española, Auszüge aus *Carmen* und natürlich Flamencomusik. Dabei gibt es im *El Patio Sevillano* nur ein Drittel Livemusik. Der übrige Tanz bzw. Gesang wird musikalisch von Band begleitet.

Sehr aufschlußreich ist der Vergleich der Werbebroschüren von *Los Gallos* und *El Arenal*. Die Werbetexte erscheinen in vier Sprachen (spanisch, englisch, französisch, deutsch (*El Arenal*) bzw. japanisch (*Los Gallos*). Dies zeigt die Orientierung auf ein eher ausländisches Zielpublikum. Als internationale Empfehlung wird in der Werbebroschüre des *El Arenal* eine positive Kritik der New York Times zitiert. Die Frontseite dieser Broschüre zeigt ein historisches Plakat der Feria von 1919, was den im Text erhobenen Anspruch der Performance als, so wörtlich, "más puro y genuino flamenco", "pure and genuine flamenco", "reinen und echten" bzw. "un example du flamenco le plus authentique" unterstreichen soll. Auch unterbleibt eine Nennung der Künstlernamen. Sehr im Gegensatz zur gängigen Praxis in der Flamenco-Musikkultur, die gerade bei Flamenco-Darbietungen die individuellen Künstlerpersönlichkeiten namentlich herausstellt.

Die Texte in der Werbebroschüre des *Los Gallos* sind wesentlich kürzer. Betont werden die Qualitäten der auftretenden Flamencokünstler, die hier mit vollem Künstlernamen auf einer ganzen Seite aufgezählt werden. Auf dem Deckblatt findet sich die Darstellung einer zeitgenössischen Flamencotänzerin.

Dieser Vergleich legt den Schluss nahe, dass die beiden Tablaos auf ein unterschiedliches ausländisches Zielpublikum abzielen. Während das *El Arenal* mit teilweise klischeehaften Vorstellungen um nicht so sehr mit der Flamencomusik vertraute Touristen wirbt, bedient das *Los Gallos* den ausländischen Aficionado mit weitergehenden bzw. gehobenen Ansprüchen an die aufgeführte Flamencomusik.

Die Engagements in den Tablaos bilden eine wichtige Einkommensquelle für professionelle Flamencokünstler. Gleichzeitig betrachten viele Flamencokünstler die tägliche Arbeit in einem Tablaos als eine nahezu unersetzbare Erfahrung beim Erwerb von Professionalität (s. Abs. 2.5.4).

Dieser durchaus positiven Einschätzung der Tablaos seitens der Flamencokünstler steht die durchweg negative Beurteilung der Tablaos durch die Aficionados und Flamencologen gegenüber, vor allem wegen dem, nach ihrer Meinung, in vielerlei Hinsicht inadäquatem Publikum<sup>193</sup>. Dies hat dazu geführt, dass die Weiterexistenz der Tablaos heute fast vollständig vom Tourismus abhängt<sup>194</sup>.

Meiner Einschätzung nach stellen die Tablaos eine unverzichtbare ökonomische Basis für viele Flamencokünstler dar. Gleichzeitig bieten die Tablaos eine zwar teure, aber in der Regel auch professionelle Show in klischeehaft spanischem Flair. Die Besucher von Tablaos sollten sich hier bewußt sein, dass es sich in den meisten Fällen dabei nicht um ein Abbild von zeitgenössischer Flamencomusik handelt, sondern um eine auf die Rezeptionserwartungen eines vornehmlich ausländischen Publikums zugeschnittene Musikdarbietung.

Flamencomusik ist auch in Bars, Kneipen und Nachtclubs<sup>195</sup> vertreten. In Sevilla beispielsweise in Bars wie *El Mundo*, *La Sonanta* oder im *Cafe Lisboa*. Regelmäßig, meist einmal wöchentlich, finden dort Flamenco-Aufführungen statt. Herausragend in Sevilla ist dabei die Musikkneipe *La Carbonería* in der Calle Levías Nr. 18. Seit über 50 Jahren gibt es dort in einer ehemaligen Köhlerei fast jeden Abend Flamenco Live-Darbietungen. Die Flamencokünstler spielen zwei bis drei Sets pro Abend, die jeweils zwischen 20 und 30 Minuten lang sind. Das Honorar beträgt für jeden an den Sets beteiligten Künstler 5000 Pts. (ca. 30 Euro) pro Abend. Da kein Eintritt verlangt wird und die Getränke vergleichsweise preisgünstig sind, ist die *Carbonería* ein sehr beliebtes Lokal bei Einheimischen, Studenten und Touristen. Die besondere Intention die er mit dieser Kneipe verbindet, beschreibt der Besitzer und Gründer Paco Lira wie folgt: "Esa es mi intención, que he mantenido durante tantísimos años. Interesa un sitio al que venga el que quiera saber y no le cueste nada. El drama de mi casa, por lo que económicamente siempre hemos estado mal, es porque a nadie se le dice '¿Qué van a tomar los señores?' o 'le cuesta tanto ver eso'. Eso nunca se ha dicho en mi casa y mantener eso durante los 50 años que llevo en este lío es difícil"<sup>196</sup>. Lira grenzt sich bewußt von den, seiner Meinung nach, lediglich an Gewinn orientierten Veranstaltungen in kommerziellen Plätzen, wie beispielsweise den Tablaos ab. Sein

<sup>193</sup> s. Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988. S.81

<sup>194</sup> s. Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988. S.722 und Caballero. 1998. S. 317.

<sup>195</sup> s. Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988. S.81.

<sup>196</sup> Interview in Flamencoworld. "Das ist meine Absicht, die ich durch so viele Jahre hindurch aufrechterhalten habe. Mich interessiert ein Ort, wo die Menschen hinkommen können, wenn sie lernen wollen und es nichts kostet. Das Drama meines Hauses, der Grund warum es uns ökonomisch immer schlecht gegangen ist, ist der, dass zu niemand gesagt wird: 'Was wollen die Herren trinken?' oder 'Dies zu sehen kostet soviel'. So etwas wurde niemals in meinem Haus gesagt. Seit 50 Jahren wird dieses schwierige Unterfangen aufrechterhalten".

idealistisch zu nennender Ansatz besteht darin, vielen Menschen die Möglichkeit zu bieten, auf einfache und günstige Weise mit der Flamencomusik in Kontakt kommen zu können.

Ein anderer Aspekt der Flamencomusik in Kneipen besteht in den Schwierigkeiten, die für die Flamencokünstler in den dort herrschenden Auftrittsbedingungen liegen. Diese beschreibt die regelmäßig in der *Carbonería* auftretenden Cantaoira Imma Rivero wie folgt: "Eso es lo que pasar que cantas a lo bruto a la loco, no sin sentimiento, pero tampoco te entregas porque la gente no se calla, hacen palmas por un lado, por el otro, yo no me entero de la guitarra"<sup>197</sup>. Rivero kritisiert das Publikum, weil es nicht ruhig ist und sie durch inkorrekte Palmas irritiert wird bzw. sie ihre Mitmusiker nicht richtig hören kann.

### 2.2.5 Die Tanzstudios und andere private Einrichtungen

In den Flamencotanz-Studios, auch *academias de baile* genannt, wird der Baile unterrichtet. Flamenco-Studios sind die weltweit am meisten verbreiteten Flamenco-Einrichtungen. Es gibt sie in den meisten spanischen, aber auch in vielen europäischen, nordamerikanischen und japanischen Städten<sup>198</sup>. Die meisten Flamenco-Studios existieren in Madrid und Sevilla.

Da es in der Flamenco-Musikkultur kein formell oder staatlich geregeltes Ausbildungssystem gibt, werden die Studios durch private Initiative hin von Bailaoras und Bailaores eröffnet und künstlerisch und organisatorisch von ihnen geleitet. Die Größe von Flamenco-Studios ist variabel. Es gibt kleine Flamenco-Studios, die nur aus dem Lehrenden selbst bestehen, der zwei oder drei Kurse in stundenweise angemieteten Räumen gibt. Große Flamenco-Studios hingegen besitzen meist mehrere Räumlichkeiten: neben Umkleide- und Waschräumen ein oder zwei, manchmal auch drei Übungsräume. Charakteristisches Merkmal der Übungsräume und unverzichtbare Voraussetzung für den Baile-Unterricht ist ein Spiegel und der Holzboden bzw. eine hölzerne Platte auf dem Fußboden. Neben dem Studiobesitzer unterrichten in großen Flamenco-Studio weitere - meist freiberuflich angestellte - Lehrende. Der Unterricht in Flamenco-Studios wird durch ein umfangreiches, aufeinander abgestimmtes Kurssystem organisiert. Die Kurse sind gegliedert nach Klassen. Es gibt Klassen für:

- Anfänger, Fortgeschrittene und Profi-Niveau
- bestimmte Techniken (z.B. Fußtechniken)
- bestimmte Flamenco-Formen (z.B. Alegría, Bulería)

Eine Klasse kann von zwei bis zwanzig und mehr Personen umfassen. Es gibt auch Einzelunterricht. Eine Unterrichtsstunde dauert normalerweise 90 Minuten. Eine Klasse wird musikalisch von einem Gitarristen begleitet, in fortgeschrittenen Klassen oft auch von einem Sänger und Gitarristen. Auf diese Weise sind die Flamenco-Studios auch Orte, an denen die Gitarristen die Tanzbegleitung üben bzw. erlernen. Neben dem engagierten Gitarristen sitzen dann seine eigenen Schüler oder andere Gitarristen, die leise mitspielen. Es gibt aber auch Klassen bzw. Flamenco-Studios in denen die Musik für den Tanz – aus Kostengründen - von einem medialen Tonträger kommt.

Das bekannteste Flamenco-Studio ist das *Amor de Dios* in Madrid<sup>199</sup>. Es besitzt keine übergeordnete künstlerische Leitung. Die Räume werden von den freiberuflich arbeitenden Flamenco-Lehrenden stundenweise vom Hausbesitzer angemietet. Consuelo García schreibt über den Unterricht im *Amor de Dios*: "Jeder der will [...], kann dort hingehen und für eine oder mehrere Stunden ein Studio mieten [...]. Lehrer dort zu sein heißt, das Gebäude zu betreten, die Gebühr für ein Studio zu bezahlen, einen Gitarristen zu haben, denn fast jede Unterrichtsstunde wird von einem Gitarristen begleitet, den er gemietet hat, zu gehen und auf Schüler zu warten. Die einzige Organisationsform die es dort gibt, ist lediglich eine Art Tafel, wo man lesen kann 'Manolo gibt Unterricht von 12 bis 1 in Studio 11' oder 'Ciro hält Unterricht von 6 - 8 im Studio 9'. Oder 'Tati Flamenco-Clásico Raum 8 von 12 bis 2' und 'Bulerías von 5 bis 6'. Jeder, der Flamenco kann und es will, kann ein Studio mieten, einen Zettel auf dem Brett anbringen und auf seine Schüler warten. Es sind letzten Endes die Schüler, die aus einem Menschen [...] einen Lehrer machen. Die Schüler, das heißt, wer immer will, kommen herein, fragen ihn, ob sie

<sup>197</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina/Krüger. "weil man muss a lo bruto[roh], a lo loco[verrückt] singen [Rivero meint damit, dass sie sehr laut und sehr energisch singen muss]. Nicht ohne Gefühl. Aber du kannst dich nicht hingeben, weil die Leute nicht ruhig sind. Sie machen dir die Palmas von der Seite, und von der anderen [Rivero will damit ausdrücken, dass Palmas vom Publikum nicht korrekt gemacht werden]. Ich kann die Gitarren nicht mehr hören."

<sup>198</sup> Für ein Verzeichnis aller weltweit existierenden Flamenco-Studios s. Soeder, Manfred. The German Flamenco Pages.

<sup>199</sup> vergl. Caballero. 1998. S. 311. Das alte *Amor de Dios* wurde medial in den Anfangsszenen des Films *Carmen* von Carlos Saura verewigt.

mitmachen dürfen - man darf immer, ausnahmslos, mitmachen - man bezahlt [...] man stellt sich vor den Spiegel, man macht, was der Lehrer zeigt. Mit dieser denkbar einfachen Methode entsteht keine Verpflichtung, weder von seiten des Lehrers und noch weniger des Schülers. Der Schüler kann heute kommen, morgen nicht, übermorgen ja. Er zahlt jedesmal für eine Stunde<sup>200</sup>. Die große Vielfalt von Lehrenden und Kursangeboten macht das *Amor de Dios* zu einem attraktiven Unterrichtsort. Die große Flexibilität in den Belegungen der verschiedenen Klassen ermöglicht es den Schülern und Schülerinnen genau ihren Bedürfnissen entsprechenden Unterricht zu erhalten. Das gleichzeitige Manko dabei ist, dass sie in der Lage sein müssen, sich den Unterrichtsplan selbst zusammenzustellen. Doch zieht sich diese Problematik durch den ganzen Ausbildungsbereich innerhalb der Flamenco-Musikkultur.

Das Fehlen von staatlichen Ausbildungsstätten hat zu einigen privaten Gründungen geführt. Z. B. das von Paco Peña gegründete Institut für Flamencologie in Rotterdam oder die Akademie *Fundación Christina Heere* in Sevilla, die sich der Ausbildung von Flamencokünstlern im Cante, Toque und Baile widmet.

Weitere private Institutionen in der Flamenco-Musikkultur sind die *Asociación de Artistas Flamenco in Cordoba*, eine Flamencokünstler-Verband in Cordoba, der die Interessen der Flamencokünstler vertritt und die *Institución Social para la tercera edad de los artistas flamencos* (ITAF), die die Aufgabe hat, für alternde oder kranke Flamencokünstler, die nicht mehr auftreten können, soziale Hilfeleistungen anzubieten.

Einen weiteren Bereich bilden die kommerziell ausgerichteten Künstleragenturen, die sich auf die Organisation von Flamenco-Veranstaltungen und das Management und die Promotion von Flamencokünstlern spezialisiert haben. Zu nennen sind hier *Montoya Musical* in Sevilla und *Duende y Compás* in Jerez de la Frontera.

## 2.2.6 Die Flamencologie

Seit den 1950er Jahren existiert innerhalb der Flamenco-Musikkultur eine eigene Form der Ansammlung von Wissen, die Flamencologie. Sie beschäftigt sich mit der Geschichte der Flamencomusik, seinen Stilen in ihren lokalen und regionalen Ausprägungen sowie den Biographien der Flamencokünstler.

Eine Ausbildung oder formale Ernennung zum Flamencologen gibt es nicht. Flamencologen sind Personen, die sich in autodidaktischer Form Wissen über den Flamenco-Komplex angeeignet haben und sich selbst als Flamencologen bezeichnen oder von anderen so bezeichnet werden. José Carlos Morales erklärt hierzu: "Eine Ausbildung gibt es nicht. Die Ausbildung macht man selbst. Der Flamencologe ist so wie der Flamenco. Flamencologe ist jemand, der als Flamencologe bezeichnet wird, oder sich selbst so bezeichnet. Flamencologen oder Leute die Flamenco studieren, so Bücher lesen oder viel Flamenco hören oder vielleicht damit arbeiten oder Bücher schreiben, die etwas neues über Flamenco bringen, so ungefähr"<sup>201</sup>.

Die Flamencologie besitzt keine explizit formulierten Methoden. Timothy Mitchell schreibt, dass der bekannte Flamencologe Felix "Grande actually states that his unlimited compassion and sensitivity allow him to reconstruct unknown areas of flamenco history without need to documentation" und Mitchell weiter: "To approach a highly emotional musical style in a highly emotional way is satisfying in its own way"<sup>202</sup> führt aber aus eben dieser Herangehensweise heraus zu teilweise sehr subjektiven Ergebnissen über das Thema. Besonders beliebt sind Fragestellungen zur Entstehung der Flamencomusik, die durch den Mangel an ausreichenden historischen Quellen zu einem großen Feld für Spekulation und diskursiven Auseinandersetzungen geworden sind (s. Kap. 2.6).

William Washabaugh<sup>203</sup> unterteilt die Flamencologie in drei Bereiche, wobei er nur den von ihm als *scientific flamencology* bezeichneten Publikationen eine weitergehende Gültigkeit zubilligt. Der aktuelle Stand der Flamencologie findet sich noch immer in dem schon 1988 erschienen zweibändigem *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* von José Blas Vega und M. Ríos Ruiz. Eine Integration der Flamencologie in den akademische Bereich hat bisher nur in Ansätzen stattgefunden. Weit stärker ist Einbindung der Flamencologie in die Flamencomusik selbst, wie die bereits erwähnten Vorträge von Flamencologen im Rahmen der Konzertreihe *Conocer el Flamenco* zeigen. Als weiteres Beispiel läßt sich die jährliche Preisverleihung der spanischen Flamenco Zeitschrift *Olivo* in den Kategorien Cante, Baile, Guitarra, Novel (Newcomer) und Literario (Literatur) nennen, wo die musikalische bzw. tänzerische Leistung gleichberechtigt neben dem literarischen Werk steht.

<sup>200</sup> García, Consuelo. *Flamenco – Ein Weg zur Lebendigkeit*. München 1988. S.77f.

<sup>201</sup> Interview März 1999.

<sup>202</sup> Mitchell. 1994. S.137.

<sup>203</sup> Washabaugh. 1996. S. xif.

Diese Rolle der Flamencologen ist aber innerhalb der Flamencomusik nicht unumstritten. Nicht alle Flamencokünstler erkennen die Bemühungen der Flamencologen als für die Flamencomusik nützlich an. So urteilt der Cantautor Enrique Morente scharf: "El problema es que el Flamenco lo manejan unos burros [...], que llevan treinta años diciendo tonterías, presidiendo congresos y manipulando a su capricho y antojo"<sup>204</sup>. Für Morente haben Tätigkeiten der Flamencologen nichts mit den Interessen der Flamencokünstler zu tun, sondern dienen vor allem nur dem eigenen Prestige der Flamencologen. Auch der Gitarrist Manolo Sanlúcar beklagt: "...todo el que habla y escribe del flamenco casi siempre viene de culturas distintas"<sup>205</sup>. Sanlúcar kritisiert den Umstand, dass die Autoren von Publikationen über *Flamenco* selten aus dem Kreis der Flamencokünstler selbst stammen und deswegen auch fast nie die Sicht der Flamencokünstler wiedergeben.

Mit der Flamencologie verbunden, aber eine eigene Kultureinrichtung der andalusischen Regierung ist das *Centro Andaluz* in Jerez de la Frontera. Als eine Art mediales Museum der Flamencomusik besitzt es eine der umfangreichsten Tonträger- und Videosammlung im Bereich Flamencomusik. Diese ist frei zugänglich. Ebenfalls befindet sich dort eine große Anzahl von schriftlichen Dokumenten zur Flamenco-Geschichte (Bücher, Fanzine, Plakate).

### 2.2.7 Tonträgerproduktion

Seit über 100 Jahren existieren von der Flamencomusik Tonträgerproduktionen. Pedro Calvo und José Manuel Gamboa schreiben dazu: "La industria discográfica ha tenido siempre presente al Flamenco. Desde lo que podríamos considerar su prehistoria, en las postrimerías del siglo XIX, cuando se grababa primero en cilindros de cera [...] hasta la presente era digital, el Flamenco ha mantenido su pequeña y continuada parcela en el mercado discográfico"<sup>206</sup>. Legt man die Angaben des spanischen Musikjahrbuch *Anuario de la música* (Ausgabe 1999) zugrunde, belief sich der Anteil von Flamencoproduktionen an den Gesamtverkäufen auf dem spanischen Tonträgermarkt im Jahre 1998 bei ca. 1 %. Dies bestätigt die Auffassung von Calvo und Gamboa von Flamencomusik als einem Nischenmarkt.

Mit der Tonträgerproduktion verbunden ist die Präsenz von Flamencomusik in den Medien. Nach einer Untersuchung von Daniel Müllensiefen aus dem Jahre 1999 hören 18% der spanischen Jugendlichen Flamencomusik<sup>207</sup>. In den verschiedenen spanischen Radiosendern gibt es insgesamt wöchentlich knapp ein Dutzend Radiosendungen, die sich der Flamencomusik widmen. Der mediale Markt für Flamenco-Produkte umfasst heute auch Film- und Videoproduktionen, z. B. in Form von Video-Lernkassetten. Die große Verfügbarkeit von Flamenco-Produkten zieht Fragen zur medialen Konstruktion und Rezeption von Flamenco nach sich (s. Ausblick). Ebenso muss der Bedeutung der medialen Produkte beim Erlernen und der Weitergabe von Flamencomusik nachgegangen werden (s. Abs. 2.5.4).

Die Wechselbeziehungen zwischen Medienindustrie und Flamencomusik haben - wie in anderen Musikbereichen auch - zu einer Verflechtung von kommerziellen und künstlerischen Interessen und Entwicklungen geführt, wie das folgende Beispiel verdeutlicht.

Unter den Firmen, die Flamenco-Tonträger produzieren, nimmt das Unternehmen *Nuevos Medios* eine herausragende Stellung ein. Bekannt geworden ist *Nuevos Medios* in den 1990er Jahren besonders durch die Songzusammenstellungen *Los jóvenes Flamenco* (Die jungen Flamencos). Dieser Reihe versammelte erstmals die wichtigsten Hauptprotagonisten des sogenannten *Nuevo Flamenco* (Neuen Flamenco) auf CD: Pata Negra, Ketama, La Barbería del Sur, Ramón El Portugués, La Macanita, Ray Heredia, Rafael Riqueni, Joan Albert Amargós y Charles Benavent, Tomatito, Jorge Pardo, El Pele und andere. Der Ausdruck *Los jóvenes Flamencos* ist eine Schöpfung von Mario Pacheco, dem Besitzer von *Nuevos Medios*. Über die Gründe der Kreation dieses Ausdrucks und den damit verbundenen Motiven erklärt er: "Se trataba de buscar gente joven en el Flamenco que hiciera algo que llegara al público de la música pop. La apuesta ha tenido unos resultados realmente originales. Partiendo de los presupuestos de Camarón, Morente, Paco de Lucía y su grupo, se ha conseguido una música y una técnica instrumental

---

<sup>204</sup> Calvo / Gamboa. 1994. S.50. "Das Problem ist, dass den Flamenco einige Esel leiten [...] die 30 Jahre damit zubringen, Albernheiten von sich zu geben, Kongressen vorzustehen und nach Lust und Laune zu manipulieren".

<sup>205</sup> Vargas. 1995. S. 194. "...alles was über den Flamenco gesprochen und geschrieben wird, stammt fast immer aus einer anderen Kultur".

<sup>206</sup> Calvo/Gamboa. 1994. S.129. "Die Tonträgerindustrie war immer gegenwärtig im Flamenco. Seit seiner Frühgeschichte, gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als zuerst auf Wachsylinder aufgenommen wurde [...] bis zur gegenwärtigen digitalen Ära hat der Flamenco kontinuierlich seine kleine Parzelle auf dem Tonträgermarkt behauptet".

<sup>207</sup> Müllensiefen, Daniel. Musikpräferenzen spanischer Jugendlicher. Eine empirische Untersuchung. In: Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 24. S.113.

novedosa<sup>208</sup>. Pacheco macht deutlich, dass es ursprünglich vor allem darum ging, ein größeres Publikum für die Flamenco-Produkte im Bereich des Popmarktes zu finden, d.h. die Verkaufszahlen der Tonträger zu erhöhen. Die damit verbundenen künstlerischen Entwicklungen überraschten auch Pacheco.

Flamenco-Tonträger unterliegen den allgemeinen ökonomischen Rahmenbedingungen der Warenherstellung. Pacheco äußert sich zu den Kosten einer Flamenco-CD Produktion wie folgt: "Entre cuatro y siete millones de pesetas. No se pueden amortizar todos los discos. Con las ventas de uno pagas los demás. De nuestro catálogo Flamenco, los que más se han vendido han sido 'Blues de la Frontera', de Pata Negra, unos 50 000; 'Songhai', de Ketama; 'Barrio Negro', de Tomatito. Lo bueno es que se van vendiendo al cabo del tiempo"<sup>209</sup>. Diese Verkaufsstrategie von *Nuevos Medios* entspricht einer gängigen Praxis in der Tonträgerindustrie, wo in der Regel 7 - 10 % der kommerziell erfolgreichen Tonträger, die übrigen unrentablen Tonträgerproduktion mitfinanzieren müssen.

Flamenco-Tonträger werden in Tonstudios aufgenommen und produziert. Der Cantautor Miguel Poveda berichtet über den Unterschied zwischen einer Live-aufführung und einer CD: "Son dos cosas diferentes y hay que entenderlas como tal, si es verdad que hay cosas en los discos difíciles de conseguir en directo..."<sup>210</sup>. Die technischen Möglichkeiten in den Aufnahmestudios gestatten die Herstellung eines eigenen klanglichen Produktes. Die Vorzüge der so entstandenen CD beschreibt Poveda folgendermaßen: "el disco te permite eliminar errores, tener siempre una afinación perfecta, un buen sonido [...] es más perfecto y eso también me gusta, pero no me gustaría que en un directo se buscara lo mismo que en el disco, en el disco quiero que las cosas estén más perfectas, pero prefiero que el directo me ofrezca algo distinto"<sup>211</sup>.

Poveda betrachtet eine CD als optimale Realisierung seiner musikalischen Vorstellungen, die aber nicht die gleichen sind, wie bei einer Live-Performance. Für andere Cantautores, wie z.B. Aurelio Sellés stellt eine CD dagegen nur eine Art Hörhilfe<sup>212</sup> dar: "El disco es una prueba achicada del verdadero [...]. Por principio me niego a grabar [...] a no ser que se acepten mis exigencias. Por esta razón, yo prefiero el sistema magnetofónico, que permite, tal cual en la realidad de una fiesta, ir templando, buscando, entrando en inspiración"<sup>213</sup>. Für Sellés ermöglicht erst die Livesituation eine inspirierte Darbietung. Aus diesem Grund gibt es auch Künstler, die bewußt in Aufnahmestudios live-ähnliche Verhältnisse arrangieren, so z.B. Manuel Morao: "Bueno, ahora hay más facilidad para demostrar la técnica que tienes, pero también se congela el arte que tengas. En un estudio todo es frialdad, por eso artísticamente puede que no digas nada en el estudio. Toda la discografía que hago como productor esta grabada en directo porque prefiero darle el calor de la interpretación, de la improvisación, de la vivencia"<sup>214</sup>. Da für Morao das Tonstudio, ein künstlerisch uninspirativer Ort ist, versucht er die Qualitäten der Live-Performance auf die CD-Produktion zu übertragen. Wie dies in der Praxis geschieht, erläutert Poveda am Beispiel der Aufnahme einer *Bulería de Jerez*: "Todos juntos en la misma sala del estudio [...] entre amigos, golpeando una mesa, con palmas y guitarra, improvisando [...] hicimos dos tomas y dejamos la primera porque fue la más espontánea, la más natural"<sup>215</sup>. Die Aufnahme findet live in einem Durchgang unter

---

<sup>208</sup> Calvo/Gamboa. 1994 .S.131. "Es ging darum, junge Leute im Flamenco zu suchen, die etwas machen, was auch beim Popmusikpublikum ankommt. Dieses Wagnis hatte einige wirklich originelle Resultate. Ausgehend von der Musik von Camarón, Morente, Paco de Lucía und seiner Gruppe wurde daraus eine neue Musik verbunden mit einer neuen Spieltechnik für die Instrumente."

<sup>209</sup> ebenda. S. 135. "Zwischen vier und sieben Millionen Pts. [ca. 24.000 – 42.000 Euro]. Es amortisieren sich nicht alle Platten. Mit dem Verkauf von einer, werden die übrigen bezahlt. Die meistverkauftesten in unserem Flamenco-Katalog sind 'Blues de la Frontera', von Pata Negra, ungefähr 50 000, 'Songhai' von Ketama und 'Barrio Negro' von Tomatito gewesen. Das gute ist, dass sie sich mit der Zeit verkaufen".

<sup>210</sup> Interview Flamencoworld. "Das sind zwei verschiedene Sachen und man muss verstehen, dass es so ist. Es gibt auf den CDs wirklich Sachen, die live schwierig zu machen sind..."

<sup>211</sup> Interview Flamencoworld. "Die CD erlaubt es dir, Fehler auszumergen, immer in perfekter Stimmung zu sein, einen guten Sound zu haben [...] Es ist perfekter und das gefällt mir auch. Aber es gefällt mir nicht, dass live das gleiche erwartet wird, wie auf CD. Auf der CD will ich, dass die Sachen so perfekt wie möglich sind, aber ich bevorzuge Live-Performances: sie bieten mir etwas anderes".

<sup>212</sup> vergl. hierzu auch Schütz. 1997. S. 326. Für ihn stellt die Rezeption von körpertotanter Musik durch CD lediglich eine Art Hörhilfe dar, die den fehlenden Live-zusammenhang niemals völlig ersetzen kann.

<sup>213</sup> Caballero. 1995. S. 401. "Die CD ist eine verkleinerte Probe des wirklichen Cante [...] Prinzipiell weigere ich mich aufzunehmen [...] Außer wenn sie meine Forderungen anerkennen. Deshalb ziehe ich mobile Aufnahmegeräte vor, die es erlauben, das es so ist wie in der Realität einer Fiesta: gemäßigt hineingehen, suchend, in die Inspiration eintreten".

<sup>214</sup> Interview Flamencoworld. "Heute ist es leicht deine [Studio-]Technik zu demonstrieren, aber es friert auch deine Kunst ein. Im Studio ist alles kalt. Aus diesem Grund kannst du im Studio künstlerisch nichts aussagen. Alle Aufnahmen, die ich als Produzent gemacht habe wurden live aufgenommen, weil ich es vorziehe, ihnen die Wärme der [Live-]Interpretation, der Improvisation und des [Live-]Erlebnis zu geben".

<sup>215</sup> Interview Flamencoworld. "Alle versammelten sich im selben Studioaufnahmezimmer [...] Umgeben von Freunden, auf den Tisch klopfend, begleitet von Palmas und der Gitarre, und improvisierend [...] machten wir zwei Takes und nahmen den ersten, weil er spontaner und natürlicher klang".



Anwesenheit aller beteiligter Musiker und Freunden im Studio in einer Art künstlich hergestellten *ambiente flamenco* statt.

Den Gegenpol zu solch einem Aufnahmesetting bilden Flamenco-Produktionen wie die CD *Potro de rabia y miel*, eine der letzten Produktionen von Camarón. Die Aufnahmezeit dazu betrug insgesamt 14 Monate. Francisco Peregril berichtet über die Aufnahme-prozedure: "El cantaor [Camarón] iba al estudio sin saber lo que tenía que cantar, le colocaban una hoja delante con una estrofa en letra grande y trataba de memorizarle (...) Llegaron a grabar las coletillas finales por separado, y después las unieron al cuerpo de la canción. Grababan una O, la cantaba oooooooooo, y se mezclaba después con el resto de la bulería. Paco le repetía veinte veces la base de la canción, y veinte veces fallaba Camarón. 'Otra vez, otra vez', le pedían. De nuevo la volvía a cantar mal. Cuando todos, los técnicos de sonido creían que Camarón no sería capaz de cantarla, el de la Isla soltaba una entonación que no era ni la que Paco ni la que Pepe le habían cantado, pero superaba a todas en belleza y tensión rítmica"<sup>216</sup>. Peregril berichtet, wie die Stücke in mühevoller Arbeit aus verschiedenen Aufnahmetakes zusammengesetzt wurde. Die Entstehung dieser CD ist also hauptsächlich den im Studio zur Verfügung stehenden Mitteln zu verdanken.

In der Geschichte der Flamencomusik gab es immer wieder Künstler, die sich weigerten Aufnahme von ihrer Musik zu machen. Joaquín de la Paula lehnte diese mit der Begründung ab, dass "le parecía que no estaba bien que le oyeran cuando quisieran, sin pagarle y quinzá sin entenderle"<sup>217</sup>. Das Motiv nicht aufzunehmen zu wollen, war hier offensichtlich der Wunsch, die Kontrolle über die Musik in den eigenen Händen zu belassen.

---

<sup>216</sup> Caballero. 1995. S. 51. "Der Cantaor ging ins Studio ohne zu wissen, was er singen sollte. Sie plazierten ein Blatt vor ihm, auf dem in großen Buchstaben eine Strophe geschrieben stand, die er versuchte zu memorieren.[...] Sie nahmen die Teile separat auf und setzten sie hinterher wieder zu einem Ganzen zusammen. Sie nahmen ein O auf, er sang oooooooooo, und sie schnitten es später mit dem Rest der Bulería zusammen. Paco [de Lucía] wiederholte 20 mal den Song und 20 mal mißriet er Camarón. 'Noch mal, noch mal' forderte er und von neuem sang er schlecht. Als alle einschließlich der Tontechniker glaubten, dass Camarón nicht fähig sein würde den Song zu singen, sang er plötzlich mit einer solchen Intonation, wie sie weder Paco [de Lucía] noch Pepe [de Lucía] zuvor gehört hatte, alles andere an Schönheit und rhythmischer Dynamik übertreffend".

<sup>217</sup> Caballero. 1995. S.166. "es ihm nicht gut zu sein schien, wenn sie ihn hören konnten, wann sie wollten, ohne zu bezahlen und vielleicht auch, ohne zu verstehen".

## 2.3 Flamencomusikaufführung als soziale Praxis

Aufführungen nehmen als augenscheinliche musikalische Manifestation einen zentralen Platz in der sozialen Praxis einer Musikkultur ein. Clifford Geertz bezeichnet sie deshalb auch als primäre Dokumente<sup>218</sup>. Die vielfältigen und vielschichtigen Aspekte der Aufführung von Flamencomusik werden in diesem Abschnitt unter folgenden Gesichtspunkten dargestellt:

- die unterschiedlichen Kategorien von Musikevents, in die die Aufführungen eingebettet sind.
- die innerhalb der Aufführung stattfindende Kommunikation.
- die emotionalen Effekte.
- die ästhetischen Kriterien, nach denen die Aufführungen gestaltet werden.
- die generierten und vermittelten semantischen Aspekte.

### 2.3.1 Flamencomusikevent und Aufführung

Für John E. Kaemmer<sup>219</sup> und Bruno Nettl<sup>220</sup> bildet der Musikevent die Grundlage bei der Beschreibung und Analyse von sozialem und kulturellem Verhalten innerhalb der gesellschaftlichen Praxis einer Musikkultur. Kaemmer spricht vom Musikevent als "the unit of analysis"<sup>221</sup>. Für Jane Cowan ist die eigentliche künstlerische Aufführung eingebettet "within the larger framework of event"<sup>222</sup>. Sie versteht unter Event "the ensemble of practices that compose it, including feasting, talking, singing and dancing"<sup>223</sup>. Dieser so konstituierte Rahmen (Cowan benutzt hier den englischen Ausdruck "frame") "organize how communication within a particular context (temporally and spatially bounded) is to be understood. The frame is metacommunicative: it communicates about communication (for example: 'this is play', 'this is dance')"<sup>224</sup>. Der Musikevent bildet somit gleichzeitig Rahmen und Kontext, innerhalb dessen die Aufführung als solche rezipiert und eingeordnet wird. Über das Verhältnis von Musikevent und Aufführung schreibt Veit Erlmann: "The play is not so much the completion of a script, in the original etymology of *parfournir*, 'to complete, to furnish completely' but the 'tip of an iceberg'. Like culture, performance cannot be represented other than as a moment in process: 'culture' and the 'the play' as such do not exist"<sup>225</sup>. Erlmann betrachtet die Aufführung als Teil eines komplexen und umfangreichen Prozesses. Für ihn stellt sie lediglich die, wie er es nennt, Spitze des Eisbergs dar: Sie ist der deutlich sichtbarste und überwiegend wahrgenommene Teil des Musikevents. Eine methodische Beschreibung des Musikevents umfasst den Anlass der Aufführung, den Ort, die Aufführungsformation, das anwesende Publikum, seine Verhaltensweisen, verwendete Musikinstrumente, technische Einrichtungen und die musikalischen Vorstellungen und Konzepte, die in der Aufführung realisiert werden. Unterschiedliche Aufführungssettings führen zu unterschiedlichen Formen von Aufführungen und auch zu unterschiedlichen musikalischen Realisierungen von Flamencomusik. Ebenso gilt umgekehrt: Zur Realisation bestimmter Formen der Flamencomusik bedarf es auch bestimmter Aufführungsgegebenheiten.

Eine Annäherung an diese vielschichtigen Wechselbeziehungen zwischen Aufführung und musikalischen, sozialen, kulturellen, technischen und ökonomischen Aspekten eines Musikevents bietet das Musikeventmodell von Kaemmer<sup>226</sup>, das fünf Kategorien von Musikevents unterscheidet:

- a) individualistische,
- b) gemeinschaftliche,
- c) vereinbarte,
- d) gesponsorte, sowie
- e) kommerzielle Events

---

<sup>218</sup> Geertz. 1983b. S.99f.

<sup>219</sup> Kaemmer. 1980. S.61f.

<sup>220</sup> Nettl. 1983. S.137.

<sup>221</sup> Kaemmer. 1980. S.63.

<sup>222</sup> Cowan, Jane. *Dance and the body politic in northern Greece*. Princeton. New Jersey. 1990. S.18.

<sup>223</sup> ebenda. S.20f.

<sup>224</sup> ebenda. S. 19.

<sup>225</sup> Erlmann. 1996. S.19.

<sup>226</sup> Kaemmer. 1980. S.64f.

Wie Nettl betont, können all diese Formen innerhalb einer Kultur vorkommen<sup>227</sup>. Auch in der gegenwärtigen Flamenco-Musikkultur sind all diese Musikeventformen vorhanden.

#### a) Individualistischer Musikevent

Diese Kategorie definiert Kaemmer als "musical events that take place because of the motivation of the performer himself. Music for self-pleasure, as singing or playing an instrument while working, is a good example of this type, indicating that the role of audience is not necessary but is possible. This category also includes activity in which the performer is not simply enjoying the music but is using it for personal nonmusical goals, as the use of love songs<sup>[228]</sup> or lullabies<sup>229</sup>". Die Aufführung von Musik erfolgt aus eigener Motivation des Künstlers heraus. Die Entscheidung einer Person, zu einem bestimmten Zeitpunkt Musik zu machen, erfolgt fast immer spontan. Ein anwesendes Publikum ist möglich, aber zur Aufführung der Musik nicht notwendig. Die aufgeführte Musik dient dem Vergnügen des Aufführenden oder es werden andere persönliche, bisweilen auch nicht-musikalische Zwecke damit verfolgt.

Ein Beispiel hierfür konnte ich im März 1999 in Sevilla in der Calle Sierpes auf einer meiner Wohnung gegenüberliegenden Baustelle beobachten. Eine Woche lang war dort ein Handwerker tätig, der, während er arbeite, unbegleitet und in Abwesenheit von weiteren Personen längere Zeit über Cante sang. Abhängig von der Tätigkeit, die er gerade verrichtete, unterbrach er immer wieder seinen Vortrag, setzte von neuem an, und wiederholte verschiedene Strophen. Sein Gesang diente nur seinem eigenen Vergnügen und zur musikalischen Begleitung seiner Arbeit.

Eine völlig andere Form dieses Musikevents bildet das individuelle Einüben und Proben von Musikmaterial. Beispielsweise verbringen Profi-Flamencogitarristen täglich vier bis acht Stunden mit Training auf ihrem Instrument.

#### b) gemeinschaftlicher<sup>230</sup> Musikevent

"The communal events", so Kaemmer, "may involve an entire community or simply associations of individuals"<sup>231</sup>, "all of whom are actively taking part in the event with little distinction between the role of the performer and that of the audience. No specialist is used except as he might perform spontaneously and without reward"<sup>232</sup>. Alle Anwesenden nehmen als Mitglied der sozialen Gruppe (z.B.: Flamencofamilie oder *peña flamenca*) aktiv an der Aufführung teil. Die Musik gewinnt ihre eigentliche Gestalt erst durch diese aktive gestalterische Tätigkeit der Beteiligten. Volker Schütz beschreibt diese interaktive Form des Mitgestaltens: "Die von den Musikern gespielten pattern bilden ein (motivierendes) Angebot an den Hörer, in den musikalischen Fluß nicht nur einzusteigen, sondern sich an der Gestaltung der Musik aktiv zu beteiligen. Instrument dieser Interaktion ist vorzugsweise der Körper des Rezipienten"<sup>233</sup>. Die strenge Unterscheidung zwischen Publikum und Aufführenden löst sich dabei auf. Das gemeinschaftliche Musizieren dient der Herstellung eines gemeinsamen Gruppenerlebens und eines Wir-Gefühls<sup>234</sup>. Diese flexiblen und spontanen Aufführungsformationen werden als Juerga- oder Fiesta-Formationen bezeichnet, da sie sich bei Fiestas, Juergas oder Reuniones im lebensweltlichen *ambiente flamenco* bilden (s. Abs. 2.1.2). Ein spezielles Engagement von Künstlern findet nicht statt. Sind professionelle Künstler anwesend, dann aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu der sozialen Gruppe. Der gemeinschaftliche Musikevent kann einen musikalischen Anlass (z.B. das wöchentliche Treffen einer *Peña Flamenca*) oder einen nicht-musikalischen Anlass haben (z.B. Hochzeiten oder Taufen einer Flamencofamilie<sup>235</sup>). Gemeinsame Charakteristik ist nach Martin Stokes, dass die Musik zum Vergnügen aufgeführt wird: "The parallel association of music and dance with social licence, sexual adventure, drink and drugs establishes these communal musical events as a vital and pleasurable part of life. The fact that

---

<sup>227</sup> Nettl. 1983. S.137.

<sup>228</sup> Ein filmisches Beispiel für eine solche Verwendung von Flamencomusik findet sich im spanischen Film *La luna y la tete*. In einigen Szenen wirbt dabei der Sänger Manuel Poveda mit seinem unbegleiteten Cante-Gesang um die Zuneigung einer Frau.

<sup>229</sup> Kaemmer. 1980. S.64.

<sup>230</sup> Im englischen Text verwendet Kaemmer den Ausdruck *communal*

<sup>231</sup> Kaemmer. 1980. S.64/65.

<sup>232</sup> Kaemmer. 1980. S.64.

<sup>233</sup> Schütz. 1997. S. 325.

<sup>234</sup> vergl. Oerter, Rolf / Bruhn, Herbert. Musizieren. In: Bruhn / Rösing (Hg). Musikwissenschaft. Hamburg 1998.

<sup>235</sup> Ein filmisches Beispiel für die Aufführung von Flamencomusik auf einer Gitano-Hochzeit findet sich im spanischen Film *Pasión Gitana*.

pleasure is involved is immensely important", da dies dazu führt, dass "the people feel that they are in touch with an essential part of themselves, their emotions and their community"<sup>236</sup>.

Eine anschauliche literarische Beschreibung solcher gemeinschaftlicher Flamencomusikevents am Beispiel einer lebensweltlichen Flamenco-Aufführung in einer Gitanofamilie findet sich bei Meril McLane. Der Aufführungsort ist die Wohnstätte der Aufführenden, konkret der Platz vor der Wohnhöhle einer Gitanofamilie in Guadix (bei Granada). Die anwesenden Personen sind mit Ausnahme des Autors - einem akzeptierten Fremden - Familienmitglieder oder Nachbarn. Alle sind keine professionellen Flamencokünstler: "On a cool evening later that summer, several of us were sipping wine while sitting on low, cane stools around a wood fire outside Antonio's cave. Neighbors drifted in and out of the circle, but the nucleus was Antonio and his wife; Luis, Antonio's eighteen year old brother; Black Beret and his wife, and myself. We were listening to Antonio's flamenco records played on a battered record player. Luis was casually plucking the strings of a guitar [...] After a while, from out of the dusk, Lola and her mother came to join us. 'Quiere bailar?' (Want to dance?) Antonio asked, looking at Lola. She was willing, and after glancing at her mother for approval, cast off her cloth sandals and stood quietly in her bare feet for a few minutes by the fire. [...] Lola's costume was a well-worn, brown skirt and a white, sleeveless blouse that was too small. Her face showed no trace of rouge or lipstick; her fingernails were free of polish. She had no tambourine or castanets. She placed her hands firmly on her hips, arched her back and threw her head back, showing the firm lines of her youthful neck. To give her more room to dance, we pushed out chairs back, and, as Luis increased the tempo of his playing, she began to dance slowly while we encouraged her with out cries. Olé! Olé! 'Así se baila!' (That's the way to dance!) 'Anda! Anda!' (Go! Go!) She increased the speed of her dancing, bare arms held above her head, bent at the elbows and wrists. She snapped her fingers for a few moments, and then extended them in flamenco style with forefingers and thumbs stretched to the fullest, the other fingers bent so that the little finger stood out by itself. Her footwork was natural and fluid, and her arms moved gracefully [...] Luis vigorously struck several chords, and the rest of us began our *jaleo* (rhythmic accompaniment) [...] I was doing better with my *palmas* (hand-clapping), and was also producing some acceptable tongue clacking. Antonio's *pitos* (finger-snapping) were more definitive. [...] To my surprise, Black Beret - I had no idea he could sing - burst into snatches of song, breaking his voice in Gypsy style, hoarsely shouting verses that I could not understand. His wife, shyly smiled her approval, and Antonio supported him with a cry of, 'That's the way to sing!'"<sup>237</sup>.

Die Flamenco-Aufführung ist eingebettet in die abendlichen sozialen Aktivitäten der Familie. Einige sitzen auf Schemeln um ein offenes Feuer herum, trinken Wein und hören Flamencoaufnahmen zu. Die Flamenco-Aufführung findet an keinem speziellen Ort, sondern vor der Wohnstätte der Familie statt. Lediglich einige Gegenstände werden für die Aufführung beiseite geräumt. Niemand, einschließlich der Tänzerin, trägt spezielle Kleidung. Die Flamenco-Aufführung selbst wird ausgelöst durch die Aufforderung an die Tochter der Familie zu tanzen. Die Anwesenheit von Instrumentalisten beschränkt sich auf einen Gitarrenspieler. Alle Anwesenden gestalten die Aufführung aktiv mit und stellen so das *ambiente flamenco* her. Sie äußern motivierende und unterstützende Zurufe wie "Así se baila" und "Anda, Anda". Weitere musikalische Begleitung findet in Form von Palmas (Klatschen) und Pitos (Fingerschnippen) statt. Die Tänzerin steht im Vordergrund. Doch existiert keine strenge strikte Trennung zwischen Aufführenden und Publikum. Dies zeigt sich, als einer der Anwesenden anfängt, einen Cante-Ver zu singen. Auch er erhält die unterstützenden Zurufe. Zwar entscheiden die Aufführenden selbst, welche künstlerischen Darbietungen sie konkret aufführen, doch wird fast nur Musikmaterial verwendet, dass bei den Anwesenden bekannt ist und Anklang findet.

Während bei den zwei bisher dargestellten Musikevents die Aufführung mit keinem finanziellen Aspekt verbunden ist, erhalten die Flamencokünstler bei den folgenden Musikevents eine pekuniäre Entlohnung.

### c) vereinbarter Musikevent

Beim vereinbarten Musikevent wird der einzelne Künstler bzw. die Künstlerformation aufgrund einer vorher getroffenen Vereinbarung für ihre Anwesenheit bezahlt. Im Unterschied zu gesponserten oder kommerziellen Musikevents geschieht die Aufführung von Musik aber nicht mit der Absicht der Präsentation vor Publikum, sondern dient anderen Zwecken, z.B. dem Unterrichten. Beispiel hierfür ist der weite Bereich des Erlernens von Flamencomusik in Flamenco-Studios oder in privaten Unterrichtssituationen. Da diese Thematik in einem eigenen Abschnitt behandelt wird, (s. 2.5.4) soll an dieser Stelle nicht weiter auf diese Art von Musikevents eingegangen werden.

---

<sup>236</sup> Stokes. 1994. S.13.

<sup>237</sup> McLane, Merril F. Proud outcast.o.O. 1987. S.122f.

#### d) gesponserter Musikevent

Kaemmer formuliert: "This type of complex is often referred to as a system of musical patronage. The sponsor can be acting as an agent or as a part of the audience of the performance, but he does not stand to reap direct financial gain from the activity of the musician"<sup>238</sup>. Sponsorenschaft in Form des *señor-system* ist weitgehend ein historisches Phänomen in der Flamenco-Musikkultur, wie Marion Papenbrok-Schramm verdeutlicht: "Die Künstler ließen sich von wohlhabenden Familien oder Einzelpersonen für einen Auftritt engagieren. Dabei konnte man sich seine Arbeitgeber nicht aussuchen, und nicht jeder wußte die Qualität der Darbietung wirklich zu schätzen. Oft fand es ein reicher Großgrundbesitzer nur einfach schick, ein Saufgelage oder eine Nacht im Bordell mit ein paar Künstlern zu garnieren, die sich manchmal allerhand Demütigungen gefallen lassen mussten"<sup>239</sup>. Heute spielt das *señor-system* so gut wie keine Rolle mehr, obwohl auch heute noch Flamencokünstler zu privaten Aufführungen engagiert werden.

Sponsorenschaft existiert heute vor allem in Form von staatlichen bzw. kommunalen Subventionen bzw. Förderungen. Da sie aber oft nur die Form von Zuschüssen haben, besitzen viele dieser derart geförderten Veranstaltungen einen kommerziellen Charakter.

#### e) kommerzieller Musikevent

Kommerzielle Musikevents sind nach Kaemmer "characterized by the activities of an agent who serves as an intermediary between the musician and the audience. The agent treats music as a commodity, relating it, perhaps unconsciously, to the economic principles of supply and demand and the profit motive"<sup>240</sup>. Der Musikevent wird von einem Veranstalter mit dem Zweck des finanziellen Gewinns initiiert und organisiert. Die Aufführung muss dabei ein gewisses Maß an Attraktivität für das Publikum besitzen, sodass es bereit ist, für die Veranstaltung zu bezahlen. Der Künstler erhält für seine Aufführung eine Gage. Gleichzeitig bietet ihm die Anwesenheit eines bezahlenden Publikums die Möglichkeit, seine Bekanntheit zu steigern und seine Marktchancen zu erhöhen<sup>241</sup>.

Aufführungsorte kommerzieller Flamenco-Veranstaltungen sind in erster Linie Tablaos, Theater (span. *escenarios teatrales*), Festivals, Kneipen und Cafés. Die Flamenco-Aufführung findet auf einer Bühne statt. Diese räumliche Trennung von Aufführenden und Publikum ist ein charakteristisches Merkmal von kommerziellen Musikevents. Zusätzlich muss für die Aufführung von Baile ein Holzboden bzw. eine Holzplatte vorhanden sein. Es können vier verschiedene Aufführungsformationen unterschieden werden:

1. Soloformation
2. Duoformation
3. Cuadro Flamenco
4. Flamenco-Kompanie

#### **1. Soloaufführungen:**

Komplette und reine Solokonzerte gibt es nur von sehr bekannten Flamenco-Gitarristen wie etwa Paco de Lucía. Innerhalb von größeren Flamenco-Aufführungen gibt es häufig ein Sologitarrenstück. Zu den Soloaufführungen können auch die Aufführungen der *Cantes a palo seco* (unbegleiteten Cantes) gerechnet werden. Eine eher seltene Form von Soloaufführung liegt vor, wenn der Cantaor sich selbst auf der Gitarre begleitet bzw. wenn der Gitarrist zu seinem eigenen Gitarrenspiel singt.

#### **2 Duo-Aufführungsformationen:**

Diese Formation umfasst in erster Linie das sehr häufig anzutreffende Paar Cantaor und Gitarrist. Bekannte Duo-Formationen dieser Art sind bzw. waren Camarón de la Isla/Paco de Lucía bzw. Camarón de la Isla und Tomatito oder Enrique Morente (Cante)/Pepe Habichuela (Gitarre). Gelegentlich gibt es auch das Paar Bailaora und Gitarrist oder ein Flamenco-Gitarrenduo.

---

<sup>238</sup> Kaemmer. 1980. S.65.

<sup>239</sup> Papenbrok-Schramm, Marion. In: Awosusu, Anita (Hg). Die Musik der Sinti und Roma Band 3. Der Flamenco. Heidelberg 1998. S.15. S. auch: Mitchell. 1994. S.190f.

<sup>240</sup> Kaemmer. 1980. S.65.

<sup>241</sup> vergl. Rösing. 1998. S.82.

### 3 Cuadro Flamenco

Mit *Cuadro flamenco* werden größere Aufführungsformationen für Cante und Baile bezeichnet. Eine *Cuadro Flamenco* besteht aus dem Solisten bzw. den Solisten und der Begleitgruppe, welche, wie der Name *Cuadro* (span. Rahmen) schon andeutet, den Solovortrag des Cantaors oder der Bailaora einrahmt. *Cuadros Flamencos* sind bezüglich der Dauer ihres Bestehens und der Anzahl ihrer Formationsmitglieder<sup>242</sup> von der Form der Aufführung, den örtlichen Gegebenheiten, den finanziellen Möglichkeiten und den persönlichen Sympathien der (Star-) Solisten und des Veranstalters abhängig. Auf die Frage, wie sie die Mitglieder ihrer Begleitgruppe auswählt, antwortet Juan Amaya: "Elijo la gente porque la conozco de hace mucho tiempo, porque me gustan [...] Tengo que trabajar con la gente que se parece a mí"<sup>243</sup>.

Als Beispiele für die *Cuadro Flamenco* seien hier die Auftrittsformationen des Cantaors Raphael de Utrera bei seinem Auftritt am 16.02.1999 im Teatro Central in Sevilla aufgeführt:

#### Besetzung im ersten Set:

Cante:	Rafael de Utrera
Gitarre:	Paco de Amparo
Compás:	Gaspar De Moron
(Palmas)	Pepe Luis Rodriguez

#### Besetzung im zweiten Set:

Cante:	Rafael de Utrera
Gitarren:	Roman Vicenti Miguel Iglesias
Perkussion (Cajon):	El Pajaro
Cello:	Nicasio Moreno
Saxophon:	Mustelier
Bass:	Pep Bao
Chor:	Pepe de Pura Maria Vizarraga
Compás (Palma):	Gaspar De Moron Pepe Luis Rodriguez

Während sich der Cantaor im ersten Set auf Gesang, Gitarre und Palmas-Begleitung beschränkte, umfasste die Besetzung im zweiten Teil fast alle heute in der Flamencomusik eingesetzten Musikinstrumente: zwei Tocaos, Palmas und Cajon-Spieler. Hinzu kamen ein Bassist, Chor, ein Saxophonist und sogar ein Cellist. Dementsprechend verschieden waren auch die realisierten musikalischen Konzepte. Im ersten Teil Cante in seiner klassischen Form nur von Gitarre und Jaleos begleitet, im zweiten Teil moderne, aufwendig arrangierte Flamencomusik unter Verwendung einer großen Anzahl von Begleitinstrumenten.

### 4 Flamenco-Kompanien

Eine Flamenco-Kompanie kann aus zehn bis fünfzehn und mehr Ensemblemitgliedern bestehen. In der Regel sind dies drei bis sechs Tänzer oder Tänzerinnen, jeweils zwei bis drei Cantaores und Tocaos sowie zwei oder drei Palmeros bzw. Perkussionisten. Auch sind zusätzliche Instrumente wie Cello, Saxophon, Geige und Bass anzutreffen. Die erste *Compañía flamenca* wurde von La Argentina gegründet, die damit 1929 zum ersten Mal in Paris auftrat. Seit ihrem Entstehen haben die Kompanien durch ihre umfangreichen Tourneeaktivitäten die Rezeption von Flamencomusik außerhalb Andalusiens wesentlich beeinflusst.

Bekannt wurden die Kompanien vor allem in den 1970er und 1980er Jahren durch die Theaterproduktionen von Antonio Gades (*Bodas de Sangre, Carmen*), Mario Maya (*Camelamos naquerar, El amor brujo*) und José Granero (*Medea, La Petenera*)<sup>244</sup>. Aktuell existieren eine große Anzahl von Flamenco-Kompanien. Meist werden sie von bekannten Flamencostars künstlerisch geleitet, so z.B. die Kompanien von Manuela Carrasco, Paco Peña, Joaquin Cortes oder Cristina Hoyos.

Flamenco-Kompanien sind im Vergleich zu den *Cuadros Flamencos* besser organisiert und als Formation beständig<sup>245</sup>. So feierte beispielsweise die *Compañía Flamenca* von Cristina Hoyos 1999 ihr

<sup>242</sup> vergl. Molina. 1985. S.159.

<sup>243</sup> Interview Flamenoworld 1999. "Ich wähle die Leute aus, weil ich sie schon lange kenne. Weil ich sie mag [...] Ich muss mit Leute arbeiten, die mir ähnlich sind".

<sup>244</sup> s. Merida. (o.J.).

<sup>245</sup> Molina. 1985. S.160.

zehnjähriges Bühnenjubiläum. Hoyos äußert sich zu ihrer Arbeit als Leiterin dieser Kompanie: "Es muy difícil, si un año trabajas poco, te agobias porque la gente necesita trabajo ya que viven de esto, es complicado que la gente se mantenga fiel a la misma compañía. Y eso lo más importante. Yo procuro que todos los que estén conmigo sigan durante un tiempo y estén contentos, creo que lo consigo, el que se va de aquí es porque lleva mucho tiempo o ha conseguido por ejemplo un contrato para Japón... muy beneficioso, o algo así. En eso también les ayudo, intento orientarles. Aquí hay una armonía bastante buena en todos los sentidos"<sup>246</sup>. Der ökonomische Druck, der auf den Kompanien lastet, ist kontraproduktiv zu der von Hoyos angestrebten kontinuierlichen künstlerischen Arbeit. Obwohl Künstler ihres Ensembles immer wieder die Kompanie wegen anderer besserer finanzieller Angebote verlassen, ist Hoyos bestrebt ihre Ensemblemitglieder langfristig an sich zu binden und ein gutes Arbeitsklima zu schaffen. Dies ist notwendig zur Realisation der künstlerisch aufwendigen Choreografien, die heute Standard bei den Kompanien sind. Die von den Kompanien aufgeführte Flamencomusik wird oft als *Teatro Flamenco* bezeichnet. In diesen Choreografien verschmelzen Baile, Tanztheater, *Baile clásico español* (klassischer spanischer Tanz), Ballett und moderne Einflüsse wie Jazz Dance zu einer Gesamtchoreografie oder stehen eklektisch nebeneinander. Für viele Flamencokünstler unterscheidet sich deshalb die Arbeit in einer Kompanie erheblich von den sonst üblichen Aufführungen von Flamencomusik. Juana Amaya sagt dazu: "Claro, eso ya es otra forma de trabajar. Eso ya es Flamenco mezclando teatro"<sup>247</sup>. Flamenco-Kompanien integrieren in ihre Gesamtaufführungen auch Solo- oder Duo-aufführungen, d.h. während der Dauer der Gesamtaufführungen sind nicht immer alle Ensemblemitglieder auf der Bühne.

Als Beispiel für eine Flamenco-Kompanie ist im Folgenden die Besetzung der *Compañía Manuela Carrasco* für die Produktion *La raíz del grito* vom 1999 aufgeführt:

Baile:	Manuela Carrasco
Cuerpo de Baile (Mitglieder des Tanzensembles):	Rafael de Carmen Eduardo Clavijo Alfonso Losa Alvaro Paños Juan Carlos Rubio
Cante:	Enrique "El Extremeño" El Rubio Segundo Falcón
Gitarren:	Joaquin Amador Miguel Iglesias Salvador Gutiérrez
Perkussion:	José Carrasco
Cello:	Nicasio Moreno

Die Formation ist um die Star-Bailaora Manuela Carrasco herumgruppiert. Es gibt fünf weitere Tänzer. Die Begleitgruppe besteht aus drei Cantaores und drei Tocaos sowie einem Perkussionisten und einem Cellist. Im Programmheft werden noch weitere an der Produktion beteiligte Personen aufgeführt:

Musik:	Joaquin Amador
Choreografie:	Goyo Montero Manuela Carrasco
Licht:	Juan San Pedro
Kostüme:	Salao Pili Cordero

In die Gesamtproduktion werden also Bühnenlicht, Bühnenbild, Kostüme und dramaturgische Elemente miteinbezogen. Die Bailaora Bettina "La Castaño" hierzu: "Das Licht muss stimmen [...]. Aber was für

<sup>246</sup> Interview Flamencoworld. "Es ist sehr schwierig. In einem Jahr hast du wenig Arbeit und es erdrückt dich fast, weil die Leute davon [von den Aufführungen der Kompanie] leben und Arbeit brauchen. Es ist kompliziert für die Leute einer einzigen Kompanie treu zu sein. Und das ist das wichtigste. Ich versuche alle meine Leute eine gewisse Zeit bei mir zu behalten und dass sie zufrieden sind. Ich glaube, dass ich damit erfolgreich bin. Wenn jemand die Kompanie verläßt, dann weil die Person schon lange Zeit hier ist oder weil sie beispielsweise einen Kontrakt in Japan bekommen hat...sehr Gewinn bringend oder so etwas. Dabei versuche ich auch zu helfen und Ratschläge zu geben. Hier gibt es eine ziemlich gute Harmonie nach allen Seiten hin".

<sup>247</sup> Interview Flamencoworld: "Klar, das ist schon eine andere Form zu arbeiten. Das ist schon Flamenco mit Theater gemischt".

mich mindestens genauso wichtig ist, ist ein guter Sound für das Publikum und auf der Bühne..."<sup>248</sup>. Der Einsatz von Verstärkertechnik bei der Aufführung von Flamencomusik ist heute vor allem bei kommerziellen Musikevents weit verbreitet. Besonders der Gebrauch von Mikrofonen im Cante hat seinen Sound verändert. "The microphone", so William Washabaugh, "expanded the possibilities for the voice. Suddenly, a cantaor had at his disposal not only the capability of projecting a powerful voice even further, but also the capability of deploying gentler and subtler voices"<sup>249</sup>. Diese Entwicklung hat nicht ungeteilte Zustimmung gefunden. Ironisch kommentiert die José Blas Vega: "Hoy con los micrófonos todo el mundo puede cantar, incluidos algunos que debían de estar ya en el asilo"<sup>250</sup>. Ein oft bei Aufführungen zu beobachtendes Verhalten der Cantaores ist, dass sie am Ende ihres Programms vom Mikrofon wegtreten und ohne elektrische Verstärkung vom Bühnenrand aus ins Publikum singen. Damit soll dem Publikum demonstriert werden, dass sie eine wirkliche Flamenco-Singstimme besitzen und der Gesang nicht nur das Resultat elektronischer Manipulationen der Verstärkeranlage ist.

### 2.3.2 Kommunikation innerhalb der Aufführung

Wichtiger Bestandteil einer Flamenco-Aufführung ist die Kommunikation, die zwischen den daran Beteiligten stattfindet. Cristina Hoyos schildert, welchen Anteil das Publikum am Gelingen einer Darbietung haben kann: "Wenn auch nur einer im Publikum hüstelt, das allein kann deinen Tanz bereits beeinflussen, ihn verschlechtern, und wenn sie dann anfangen, sich in den Sitzen hin und her zu bewegen, dann weißt du, sie sind nicht bei der Sache, es gefällt ihnen nicht, und du tanzst nun deprimiert und lustlos. Ja das Publikum hat einen überragenden Anteil an einer Tanzveranstaltung. Es kann sie zu einem einmaligen Ereignis machen, und es kann sie zu einer schlechten oder mittelmäßigen Veranstaltung werden lassen. Denn jede Stimmung, jeder Stimmungswechsel des Publikums überträgt, sich sofort auf den Tänzer und beeinflusst ihn beziehungsweise ändert den Tanz. Wenn eine vollkommene Stille im Saal herrscht, wenn das Publikum gebannt zusieht, auch das überträgt sich und kann dem Tänzer zu einem einmaligen Tanz verhelfen"<sup>251</sup>. Da sich jede Stimmung des Publikums auf den Tanzenden überträgt hat das Publikum einen großen Einfluss auf das Gelingen der Darbietung. Ist das Publikum unaufmerksam, führt dies zu einem uninspirierten Vortrag des Künstlers. Richtet umgekehrt das Publikum seine volle Aufmerksamkeit auf den Aufführenden, so hilft dies dem Künstler bei seinem künstlerischen Vortrag.

Solche Formen der Interaktion zwischen Aufführenden und den dabei Anwesenden können als Kommunikationsprozesse in musikalischen Aufführungen verstanden werden. Charakteristisch für Flamenco-Aufführungen ist dabei der fließende Übergang zwischen den einzelnen Kategorien *Solista*, *Mitmusizierende* und *Publikum* bzw. *Zuhörende*. Mitmusizierende werden zu Solisten und diese - auch Starsolisten einer Flamenco-Kompanie - übernehmen eine begleitende Funktion, wenn Mitmusizierende selbst zu Solisten werden. Bei Aufführungen in gemeinschaftlichen Musikevents existiert im strengen Sinne sogar die Kategorie *Publikum* bzw. *Zuhörende* überhaupt nicht. Alle Beteiligten sind aktiv in begleitender, bisweilen sogar solistischer Form an der Aufführung beteiligt.

Grundlage dieser flexiblen Rollenverteilung in Flamenco-Aufführungen ist zum einen der Umstand, dass Musik als Kommunikationsmittel<sup>252</sup> allen Beteiligten eine gemeinsame kommunikative Basis bietet und zum anderen, dass die Beteiligten als Mitglieder der Musikkultur über eine kulturelle und kommunikative Kompetenz verfügen, die es ihnen erlaubt, aktiv und gestalterisch an der Aufführung teilzunehmen. Kulturelle und kommunikative Kompetenz in der Flamenco-Musikkultur zu besitzen heißt, Kenntnisse von den Paloformen als der formalen musikalischen Basis der Kommunikation zu haben (s. Abs. 2.5.1) und die Kommunikationsmittel selbst kennen und anwenden zu können: In der Flamenco-Aufführung sind dies die *llamada* (span. Ruf) und die *jaleos* (s. Erklärung unten).

Wichtiges musikalisches Kommunikationsmittel sind die sogenannten *llamadas*. Im Baile sind sie rhythmisch-tänzerische Signale bzw. Zeichen der Tanzenden (meist in Form einer Schrittfolge, z.B. *Desplante*), die benutzt werden, um einen Wechsel bzw. Abschluss im Tanzablauf anzuzeigen (der Abschluß eines Tanzteils wird auch als *Remate* bezeichnet). Der Gitarrist Miguel Iven über die Besonderheiten im Flamenco: "Dabei ist es aber nicht etwa so wie im klassischen Tanz oder im Jazz, dass der Tänzer der Musik folgt bzw. der Solist sich im Rahmen der *rhythm-section* bewegt. Nein, der Tänzer bestimmt Tempowechsel, *remates* [...] und Abfolge oft aus dem Moment heraus - genauso wie der

<sup>248</sup> Anda. Nr.15. S.9.

<sup>249</sup> Washabaugh. 1996. S. 64.

<sup>250</sup> Vargas. 1995. S.142. "Mit den Mikrofonen kann heute alle welt singen, einschließlich einiger, die schon im Altersheim sein müßten".

<sup>251</sup> García, C. 1988. S.116.

<sup>252</sup> vergl. Oerter / Bruhn. 1998. S.330 und Schütz. 1997. S. 326.



Sänger, [der] sobald er zu singen beginnt, für die Gitarre den Ton angibt. Wir [die Musiker] haben gleichzeitig zu folgen und zu steuern; auftretende Fehler liegen grundsätzlich beim Gitarristen, da es seine Aufgabe ist, wie ein Torwart alles aufzufangen"<sup>253</sup>. Die Bailaora oder der Bailaor bestimmt mit den Füßen das Tempo der Aufführung. Die Begleitgitarristen haben präzise dem Rhythmus der Füße zu folgen. Wechsel bzw. Abschluss werden durch die *llamadas* angezeigt. Wie Iven betont, liegt dabei die Verantwortung für die korrekte Begleitung völlig in den Händen der Begleitmusiker.

Das zweite Kommunikationsmittel in Flamenco-Aufführungen sind die *jaleos*. Hierunter werden im engeren Sinne die verbalen oder stimmlichen Zu- und Zwischenrufe während einer Aufführung verstanden. Art, Form, Zeitpunkt, Lautstärke und Betonung der Jaleos werden durch das aktuelle Geschehen während der Aufführung bestimmt. Sie bilden ein charakteristisches Verhaltensritual bei Flamencomusikevents. Jaleos werden von allen Beteiligten gemacht, einschließlich als Form der Eigenstimulation von den Solisten selbst. Verbale Jaleos können unterteilt werden in:

1. kurze Laute, (z.B. *Olé*)
2. einzelne Worte (z.B. *Anda*)
3. längere Ausdrücke (z.B. *Así se baila*)

In einem weitergehenden Sinne werden unter Jaleos auch die rhythmisch-perkussive Begleitung in Form von *palmas* (Klatschen), *pitos* (Fingerschnippen) und *golpes* (Schläge, z.B. auf den Tisch) sowie motivierende Blicke und Gesten verstanden.

Jaleos haben die Funktion der Anfeuerung, des Beifalls und des Ausdrucks der Begeisterung für die künstlerische Darbietung. Der Künstler bekommt durch das Jaleo eine Rückmeldung über den Erfolg seiner Darbietung beim Publikum. Jaleos sind auch ein Mittel bei der Erzeugung des *ambiente flamenco*: So werden z.B. bei größeren kommerziellen Bühnenveranstaltungen im Tablaó oder einem Konzertsaal spezielle, bezahlte Palmeros für die Jaleos engagiert. Paco de Lucía antwortet auf die Frage, was das Jaleo bei Auftritten für ihn bedeutet: "Der Jaleo ist immer etwas, was dir hilft. Allerdings nur dann, wenn er ehrlich gemeint ist, nicht nur damit die Show nach Flamenco klingt. Ein echter, wahrer jaleo ist sehr wichtig, er stimuliert dich"<sup>254</sup>. Lucía steht den Jaleos, die in Flamenco-Shows lediglich zur Erzeugung einer Flamenco-Atmosphäre für das zahlende Publikum verwendet werden, kritisch gegenüber. Dagegen üben seiner Meinung nach ehrlich gemeinte Jaleos einen großen Einfluss auf den Künstler aus, indem sie ihm beim Vortrag unterstützen und stimulieren. Eine wesentliche Rolle spielt dabei der richtige Zeitpunkt der Jaleos. Lucía antwortete auf die Frage, wann der richtigen Moment gekommen sei, z.B. ein *Olé* zu rufen: "Das ist sehr schwer zu beantworten. Es ist etwas, das muss dich berühren, etwas, das dich innerlich bewegt. Dann kommt das 'Olé' von ganz allein. Mir selber kommt anstatt eines 'Olé' eher ein Lachen heraus, wenn mich etwas bewegt, ganz selten ein 'Olé', meistens lache ich"<sup>255</sup>. Lucía gibt keine konkreten Regeln für die Verwendung von Jaleos an, sondern er verweist darauf, dass das Jaleo von ganz allein erklingt, wenn die Aufführung die Person berührt und sie davon innerlich bewegt wird. Allerdings führen dabei die teilweise sehr unterschiedlichen kulturellen und kommunikativen Kompetenzen des Publikums nicht immer zu den von den Aufführenden gewünschten Resultaten. Der Sänger Arcángel äußert sich zur Aufführung von Flamencomusik im Ausland: "Er kommt an. Aber die Spielfreude zerfließt, denn im Allgemeinen versteht das Publikum die Musik, aber nicht den Text. Was mich immer sehr beschäftigt, sind die *Olés*, die im falschen Moment kommen"<sup>256</sup>. Für Arcángel wirken sich die zum falschen Zeitpunkt erklingenden Jaleos negativ auf seinen Spielfluss aus. Doch wird dieser oft auftretende Mangel an kultureller und kommunikativer Kompetenz seitens des ausländischen Publikums von einigen Flamencomünstlern nicht nur negativ bewertet. So empfindet der Gitarrist Tomatito die in Deutschland bei Flamencomusik-Aufführungen herrschende Stille und Nichtkommunikation als sehr förderlich für die Konzentration beim Gitarrenspiel, besonders beim Solovortrag: "Das [deutsche] Publikum ist hier ganz anders. Es unterbricht dich nicht mitten in deinem Spiel. Aber genau das gefällt mir. Das ist sehr gut für die Konzertgitarre. Wenn ich zum Beispiel meinen *Rondeña* spielte, haben die Leute bis zum Schluß gewartet. Ein kurzer Augenblick der Stille, und dann brach der Applaus hervor, weil es ihnen gefallen hat. Das empfinde ich als ein sehr angenehmes Ambiente. Aber dort in Spanien spielst du bloß ein Detail, und die Leute sind sofort begeistert, rufen 'Olé' und so etwas. Dann bist du natürlich abgelenkt. Sie geben sich mit weniger Raffinessen zufrieden. Hier hat man zunächst den Eindruck, das Publikum ist etwas eigenartig. Aber am Ende des Stückes weiß man Bescheid. Das gefällt mir"<sup>257</sup>.

<sup>253</sup> Iven Miguel. Zwischen zwei Ström(ung)en. Tanzbegleitung zwischen Elbe und Gualalquivir. In: Maier, Perter (Hg). Gitarre. Verlag Gitarre Aktuell. Hamburg. 1990. S. 140.

<sup>254</sup> Anda Nr. 16. S.27f.

<sup>255</sup> Anda Nr. 16. S.27/28.

<sup>256</sup> Anda Nr. 21. S.17.

<sup>257</sup> Anda Nr. 14. S.16.

### 2.3.3 Ästhetische Kriterien

Werden ästhetische Kriterien als konstituierende Formgebungsregeln verstanden<sup>258</sup>, so stellt sich die Frage, welche bei Flamenco-Aufführungen zur Anwendung kommen. Der Flamencologe Agustín Gómez vertritt dabei folgenden Standpunkt: Die Welt des Flamenco "es muy amplio y ofrece muchas posibilidades estéticas. No se puede meter por un tubo ni mirar por un solo agujero"<sup>259</sup>. Nach seiner Meinung existieren in der Flamencomusik eine große Anzahl von ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten, die nicht unter einem einzigen Gesichtspunkt zusammengefasst werden können. Andererseits spricht aber Á. Á. Caballero davon, dass der Flamenco "obedecen a estéticas muy concretas"<sup>260</sup>, dass die Flamencomusik also sehr genau festgelegte ästhetische Formen besitzt. Diese scheinbar widersprüchlichen Aussagen verweisen auf zwei Pole, zwischen denen die konkrete ästhetische Ausgestaltung einer Flamenco-Aufführung stattfindet.

Der erste Pol betrifft die Aufführung des Musikmaterials selbst. Die Palos, d.h. die Musikformen der Flamencomusik (s. Abs. 2.5.1), werden im allgemeinen als *hecho* ("fertig", wörtl. "gemacht", hier im Sinne von "besitzt eine festgelegte Form") betrachtet. Die Aufführung eines Palos bedeutet so die *Wieder-*Aufführung des vorhandenen musikalischen Materials im Sinne einer situativen Realisierung der formal festgelegten Paloform durch den Flamenckünstler (Alfredo Arrebola benutzt hier den Begriff "recreación"<sup>261</sup> im Sinne von "Re-creación", d.h. "Wieder-entstehung"). Cristina Hoyos betont: "El flamenco está hecho, la Bulería está hecha, la Soleá está hecha, a veces se le da muchas vueltas a la cabeza para volver a lo mismo, todo está hecho, lo que tratas es de darle un poco de ti mismo con tu baile, las luces, la coreografía"<sup>262</sup>. Auch Matilda Coral bekräftigt: "La estructura está ahí, lo que está cambiando es las mil formas de interpretarla y siempre habrá la mil una, la mil dos y la mil tres, lo que no puede olvidarse son los fundamentos que para que no se pierdan, hay que cuidar como oro en paño"<sup>263</sup>. Beide Bailaoras betonen: Die Form bzw. die Struktur der Palos ist festgelegt. Was die Aufführenden machen können, ist, den bereits vorhandenen Interpretationen eine neue hinzuzufügen und dabei, wie Hoyos sagt, "ein bißchen von dir selbst [...] hineinzugeben". Dies bedeutet: der Anteil des Künstlers beschränkt sich auf die Art der Interpretation bzw. die Choreografie. Die Form dominiert über den persönlichen Ausdruck. Matilda Coral hebt hervor, wie wichtig es ihrer Meinung nach ist, diese Formen zu bewahren, da sie verschwinden können, wenn sie nicht immer wieder aufgeführt werden.

Der zweite Pol betrifft die aufführende Person selbst, für die das Musikmaterial und die verwendeten Körpertechniken (s. Abs. 2.4) Mittel für den individuellen Ausdruck darstellen<sup>264</sup>. So sagt der Gitarrist Manolo Sanlúcar: "Yo creo que lo más importante del flamenco es la manera de expresarlo, la manera de sentir, de comunicar, más que la forma."<sup>265</sup> Sich in und durch die Musik auszudrücken, hält Sanlúcar für wichtiger, als lediglich eine Musikform aufzuführen. Marion Papenbrok-Schramm bemerkt bezüglich der ästhetischen Kriterien beim Cante: "Wichtig ist bei einer solchen Musik nicht eine oberflächliche Ästhetik, sondern die Inspiration, die den Interpreten bewegt, und die emotionale Kraft, die er den Anwesenden vermitteln kann. Deshalb ist z.B. auch die typische Flamenco-Stimme nicht unbedingt 'schön', sondern oft sehr rau"<sup>266</sup>. Der Flamencologe José Monleón betrachtet die "expresión de 'uno mismo'" (Ausdruck des eigenen Selbst), als grundlegendes Prinzip der Flamencomusik noch vor ihrer Funktion als, wie er es nennt, "vehículo estético" (Transportmittel für Ästhetik)<sup>267</sup>. Für Hoyos ist wichtig, dass der Flamenckünstler sich selbst und das, was zu einem Teil seiner selbst geworden ist, in die Aufführung einbringt und nicht versucht, erfolgreiche Künstler zu imitieren: "Lo importante es que sean ellos mismos, todos aprenden de todos, hay mucha gente que quiere imitar a los que tienen éxito, nunca hay que imitar,

<sup>258</sup> vergl. Rösing/Petersen. 2000. S. 136.

<sup>259</sup> Vargas. 1995. S.104. Die Welt des Flamenco "ist sehr groß und bietet viele ästhetische Möglichkeiten. Sie können nicht auf einen Nenner gebracht werden und nicht nur von einem Gesichtspunkt aus betrachtet werden".

<sup>260</sup> Caballero. 1995. S. 308. Flamenco "gehört einer fest umrissenen Ästhetik".

<sup>261</sup> Vargas. 1995. S. 83.

<sup>262</sup> Interview Flamenoworld. "der Flamenco hat seine Form. Die Bulería hat ihre Form. Die Soleá hat ihre Form. Manchmal strengst du dich sehr an, doch du endest nur dort, wo du angefangen hast. Alles hat seine Form. Was du versuchst, ist ein bißchen von dir selbst mit deinem Tanz den Lichtern, der Choreographie hineinzugeben".

<sup>263</sup> Vargas. 1995. S. 74. "Die Struktur ist da. Das was sich verändert sind die 1000 Formen es zu interpretieren und immer es wird immer die 1001.,1002. und 1003. geben. Was nicht fortfallen kann sind die Grundlagen. Um sie nicht zu verlieren, müssen sie wie ein Schatz gepflegt werden".

<sup>264</sup> vergl. Wicke. 1992. S.27 u. 39.

<sup>265</sup> Vargas. 1995. S.195. "Ich glaube, dass wichtigste im Flamenco ist die Art und Weise sich auszudrücken, die Art und weise zu fühlen und zu kommunizieren, viel wichtiger als die Form".

<sup>266</sup> Papenbrok-Schramm. 1998. S. 14.

<sup>267</sup> José Monleón, Lo que sabemos del flamenco in Caballero 1998 S. 316.

tienes que llevar todo lo que aprendes a tu terreno, a tu cuerpo, a tu forma"<sup>268</sup>. Die Bailaora Adela Rabien erläutert hinsichtlich des Baile: "Ich habe alte Frauen, sehr dicke Frauen, sehr dicke Männer, Leute mit 'unmöglicher' Figur Flamenco tanzen sehen, die dies mit einer solchen Selbstverständlichkeit, so einer natürlichen Grazie taten, völlig unbekümmert darüber, wie wohl die Zuschauer über ihre Figur denken könnten, dass niemand überhaupt auf die Idee kam, sich über ihre Figur Gedanken zu machen. Ihre Seele ist sozusagen genau in ihrem Körper plaziert, keinem Körperteil wird ein Stück Seele vorenthalten, beide bilden eine Einheit, sagen ja zueinander"<sup>269</sup>.

Die ästhetische Erfahrung dient dazu, den Körper in seiner bestehenden Gestalt zur Geltung zu bringen und das in ihm vorhandene Erfahrungspotenzial mit Hilfe der Musik auszudrücken<sup>270</sup>. Hiervon wird, wie Rabien betont, kein Körper ausgeschlossen, sondern sogar "Leute mit 'unmöglicher' Figur" tanzen Flamenco, da nicht nur musikalische Formen, sondern auch sozial anerkannte Werte wie Grazie, Stolz, Würde, Individualität und Selbstbewusstsein in und durch die Aufführung vermittelt und ausgedrückt werden. Dies ist auch der Grund, warum die Aufführung von Flamencomusik selbst im professionellen Bereich fast keine Altersgrenze kennt: Für viel Aficionados vermag erst die Reife einer oder eines Flamencomünstlers das Wesentliche der Flamencomusik auszudrücken.

Zwischen diesen beiden ästhetischen Polen besitzt allerdings jeder Flamencomünstler seine eigenen, sehr konkreten Vorstellungen, wie gute Flamencomusik klingen muss. Ein abschließendes Beispiel für die Vielzahl der dabei vertretenen ästhetischen Positionen und Ansichten stellen die folgenden Aussagen der Cantaores Rafael Heredia und Juan Camas innerhalb eines im April 1999 durchgeführten Gruppeninterviews dar:

Rafael Heredia: "Es soll schön und knapp sein. Nicht allzu lange, weil der Flamenco soll nicht allzu lang werden, weil sonst hat er zu viel Zucker".

Juan el Camas: "Der lange Gesang ist der Vogelgesang".

R.H.: "Es soll kurz sein, wie bei José Monje, Camerón. Der Cante soll nicht verlängert werden, damit es bei den Leuten wie kleine Karamel-Bonbons kleben bleibt. Damit sie sagen, ich will es noch mal hören".

J.C.: "Ich werde dir etwas sagen, was ich auch allen Künstlern sage: Man darf das Publikum nicht übersättigen, man muss ihnen die Lust lassen"<sup>271</sup>.

Heredia und Camas betrachten die ästhetischen Kriterien bei Flamencomusik-Aufführungen aus dem Blickwinkel des professionell auftretenden Flamencomünstlers: Das Publikum soll nicht übersättigt werden, sondern es soll im Gegenteil der Wunsch geweckt werden, den Künstler bzw. Vortrag noch einmal zu hören. Deshalb empfehlen die Cantaores, den Cante kurz zu lassen, d.h. sowohl den Umfang der Aufführung, als auch die Dauer eines einzelnen Palos zeitlich zu begrenzen und nicht allzu sehr auszudehnen, wobei Heredia hierfür als prominentes Vorbild Camarón de la Isla anführt.

### 2.3.4 Emotionale Wirkungen und das Duende

Zu den entscheidenden Merkmalen von Musik gehört ihre Fähigkeit, sowohl Emotionen zu wecken und aufzubauen als auch abzureagieren<sup>272</sup>. Emotionale Wirkungen, sowohl beim Aufführenden selbst, als auch bei den anwesenden Zuhörenden bilden - besonders im Cante - einen wesentlichen Bestandteil von Flamencomusik-Aufführungen. "Singing, according to most flamencologists", so William Washabaugh, "requires of cantaores that they establish appropriate moods [...] and set their minds to the task of cutting through superficial layers of experience to reach an inner core of emotion"<sup>273</sup>. Die Fähigkeit Emotionen freizusetzen und affektive Wirkungen zu erzeugen betrachten viele Aficionados als wichtige bisweilen sogar entscheidende Qualität eines Cantaores. Als, wie es der Flamencologe Francisco Hidalgo formuliert, "comunidad de emociones"<sup>274</sup>(Gemeinschaft der Emotionen) zwischen Cantaores und Aficionado

---

<sup>268</sup> Interview Flamenoworld. "das wichtigste ist, dass sie [die Flamencomünstler] sie selbst sind. Alle lernen von allen. Es gibt viele Leute, die die erfolgreichen Künstler imitieren wollen. Man sollte nicht imitieren. Das was du gelernt hast, musst du zu deinem eigenen Terrain, zu einem Bestandteil deines eigenen Körpers, deiner eigene Form machen".

<sup>269</sup> Rabien, Adela. Die Schule des Flamencomotanz. 1987. Photographisches Beispiel s.: [www.flamenoworld.com/magazine/fotos/schommer/grande/untitled7.jpg](http://www.flamenoworld.com/magazine/fotos/schommer/grande/untitled7.jpg).

<sup>270</sup> vergl. Schütz. 1997. S.319f.

<sup>271</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina.

<sup>272</sup> vergl. Rösing/Bruhn. 1998. S.97.

<sup>273</sup> Washabaugh. 1996. S.88.

<sup>274</sup> Vargas. 1995. S.166.

ist dabei das Auftreten von emotionalen Effekten nach Meinung vieler Flamencos zum überwiegenden Teil auf den kleinen Kreis und das intime *ambiente flamenco* des gemeinschaftlichen Musikevents beschränkt. Die dabei im Cante angewendeten Vokal- und Gesangstechniken (s. Abs. 2.4.2) tragen wesentlich zu den emotionalen Wirkungen bei. Timothy Mitchell schreibt: "The stylized moaning and other vocals techniques elicit the juerga's communion or communitas, what José Mercado calls its 'effervescent states of great emotional tension' [...] and subsequently the ecstasy and ritual catharsis that flamenco aficionados come to depend upon like a drug or a pseudoreligion"<sup>275</sup>. Die erfahrenen emotionalen Spannungen werden in der Flamenco-Literatur vielfältig beschrieben. Der Cantautor Cabrero vergleicht die Wirkung des Gesangs mit der von "una depuradora"<sup>276</sup> (ein Klärwerk bzw. Kläranlage), der Flamencologe Á. Á. Caballero bezeichnet die Siguriya als eine Paloform, die "llega a purificar el alma"<sup>277</sup> (bewirkt, die Seele zu reinigen) und der Cantautor und Flamencologe Alfredo Arrebola spricht vom Cante als einer "especie de catarsis"<sup>278</sup> (Form von Katharsis). Gerade der Begriff der Katharsis wird für die Beschreibung der emotionalen Wirkungen von Flamenco-Aufführungen häufig benutzt. Katharsis ist ein in der Psychotherapie gebrauchter Begriff für die Abreaktion von verdrängten Affekten und Emotionen<sup>279</sup>. Über die katharsische Wirkung von Musik schreibt Veit Erlmann: "Basic sensation produced through vigorous singing and dancing is a form of purification, of catharsis. After a considerable buildup of energy and immersion [...] performers emerge from a competition drained and sometimes even euphoric"<sup>280</sup>. Oft beschriebene emotionale Wirkungen in und durch Flamenco-Aufführungen sind euphorische Zustände, aber auch Weinen und Schmerzen<sup>281</sup>. Die Cantaoora Cojo de Málaga beschreibt die emotionale Wirkung ihres Gesangs: "Cuando canto por este estilo (Malagueña) me olvido de todo. No sé ni donde estoy. El alma se me sale por la boca y me dan ganas de llorar"<sup>282</sup>. Die Sängerin vergisst alles um sich herum und verspürt den Drang zu weinen. Aber auch bei den Anwesenden treten solche Wirkungen auf. Die Sängerin María la Perrata berichtet: "Los gitanitos de Utrera se volvían locos por escucharme: Se ponían de rodillas delante mía, ¡era increíble!, y me decían: perratita, hija, cántanos, que queremos llorar. Y entonces me ponía yo, una niña, a cantarlos, y se ponían todos los gitanos, delante mía, a llorar"<sup>283</sup>. Auffallend ist, dass die Sängerin bewusst von den Zuhörenden aufgesucht wurde, um die emotionalen Effekte auszulösen. Die manchmal drastischen Folgen verdeutlicht eine bekannte historische Anekdote von Manuel Torre: Als dieser das erste Mal den Cantautor Enrique el Mellizo singen hörte, fing Torre an zu weinen und wollte sich aus dem Fenster stürzen<sup>284</sup>.

Über Schmerzempfindungen<sup>285</sup> berichtet die Bailaora Angelita Gómez: "Man fühlt den Schmerz, die Musik drückt noch mehr Schmerz aus, dadurch empfindet man selbst intensiver, kommt sich selbst näher und dann können die Gefühle sich verändern. man überwindet den Schmerz, indem man ihn ausdrückt"<sup>286</sup>. Durch diese Möglichkeit negative Empfindungen wie Schmerz überwinden zu können, werden der Aufführung von Flamencomusik auch therapeutische Wirkungen zugesprochen<sup>287</sup>. Die Tänzerin Consuelo García beschreibt die positiven Effekte, die der Flamenco-Tanz auf sie ausübt: "Ich dachte man sollte den Tanz als Therapie empfehlen [...] Er entfaltet unsere ganze Schönheit aus uns selbst heraus. Darüber hinaus schenkt er dir eine größere Vitalität, Dynamik, die du dann nach Hause in den Alltag mit hinein nimmst [...] Der Tanz ist wie eine neue Liebe. Er reißt dich immer wieder aufs Neue aus allen Problemen heraus. Er läßt dich Augenblicke von Entzücken, Intensität und Freude erleben"<sup>288</sup>. Für García bildet der Tanz eine Möglichkeit, durch das Erleben von positiven Momenten der Freude und Intensität aus den Problemen des Alltags herauszukommen und mit neuer Vitalität auch wieder dorthin zurückgehen zu können.

Als besonders herausragende Wirkung von Flamenco-Aufführungen gilt das Auftreten von *Duende*<sup>289</sup>, einem innerhalb der Flamencomusikultur in besonderer Weise verwendeten Begriff. Unter den Flamencos

<sup>275</sup> Mitchell. 1994. S. 174.

<sup>276</sup> Caballero. 1995. S.42.

<sup>277</sup> Caballero. 1995. S.412.

<sup>278</sup> Vargas. 1995. S. 85.

<sup>279</sup> vergl. Bruhn/Rösing. 1998 .S. 209.

<sup>280</sup> Erlmann. 1996. S.187.

<sup>281</sup> z.B.bezeichnet Mitchell Flamencaufführungen als "tear-provoking scenarios". s. Mitchell. 1994. S.142.

<sup>282</sup> Caballero. 1995. S.93. "Wenn ich diesen Stil (Malagueña) singe, vergesse ich alles. Ich weiß nicht wer oder wo ich dann bin. Die Seele tritt mir aus dem Mund und ich habe Lust zu weinen. "

<sup>283</sup> Caballero. 1995. S. 340. "Die Gitanos von Utrera wurden verrückt, wenn sie mir zuhörten. Sie knieten sich vor mir hin, es war unglaublich und sagten zu mir: kleine Perrata, Kind, sing für uns, wir wollen weinen. Dann fing ich, ein Kind, an zu singen und alle Gitanos stellten sich vor mich und weinten.

<sup>284</sup> Caballero. 1995. S.114.

<sup>285</sup> Über "bodies in Pain" im Flamenco s. Washabaugh. 1996. S.97.

<sup>286</sup> Anda Nr. 14. S.7.

<sup>287</sup> z.B. v..Mitchell. 1994. S.71.

<sup>288</sup> García, C. 1988. S.7/8.

<sup>289</sup> Das Wort *Duende* bedeutet im spanischen eigentlich Wichtelmännchen oder Kobold .

besteht Einigkeit, dass die höchste Qualität bei einer Flamenco-Aufführung im Auftreten bzw. Erreichen von Duende besteht. Martin Stokes schreibt zu solchen Verwendungszusammenhängen: "Complex aesthetic vocabularies, or single terms covering a complex semantic terrain point to minute and shifting subtleties of rhythm and texture which make or break the event"<sup>290</sup>. In diesem Sinne definiert Mitchell das Duende: "Successful performances of flamenco are ascribed to the involuntary, unpredictable, uncanny arrival of duende"<sup>291</sup>. Durch das Auftreten von Duende und den damit verbundenen und erwünschten Wirkungen wird eine Aufführung als gelungen bzw. erfolgreich angesehen. Duende wird so als ein Attribut gebraucht, das einer Aufführung bzw. einem Flamencokünstler zu oder aberkannt wird. Exemplarisch findet sich solch eine Verwendung bei der Bailaora Pilar López: "He visto artistas con duende, y otros que son buenos ejecutantes pero sin duende"<sup>292</sup>. Sie unterscheidet zwischen Künstlern, die Duende besitzen und andere, die gute Aufführende der Flamencomusik, aber ohne Duende sind. Worin der Unterschied genau besteht, was also unter Duende genau verstanden werden soll, darüber gehen die Meinungen unter den Mitgliedern der Flamenco-Musikkultur aber weit auseinander. So gibt der Flamenecologe M. M. Martín zu bedenken, dass sehr viel über diesen Begriff gesprochen wird, aber niemand ihn genau erklären kann<sup>293</sup>. Miguel Poveda bestätigt: "Es difícil explicar lo que es realmente el duende. En mi caso, he sentido el duende cuando se han cumplido una serie de requisitos como el encontrarme bien de facultades, tener un ambiente adecuado y algo muy importante para mí: el sentirme cómodo y compenetrado con el guitarrista"<sup>294</sup>. Poveda kann nicht genau erklären, was das Duende ist. Mit seinem Auftreten verbindet Poveda eine Anzahl von optimalen Bedingungen<sup>295</sup>: den Vollbesitz seiner musikalischen Kräfte, das Vorhandensein des *ambiente flamenco* und ein ideales Verständnis mit dem Begleitgitarrierten. Auch Camarón konnte nicht genau erklären, was das Duende ist und betonte die Einmaligkeit und Nicht-wiederholbarkeit der Musik, die bei Duende entsteht: "Yo creo que el duende puede darse en todos los oficios, aunque quizá más en lo nuestro, en lo de los gitanos. Pero no se puede explicar. Yo, de pronto, hago cosas en el cante que nunca he hecho, y que nunca voy a volver a hacer porque no sabría repetirlas"<sup>296</sup>. Dass Duende nicht willkürlich hergestellt werden kann, sondern spontan auftritt, bekräftigen auch die folgenden zwei Cantaores. José Mercé erklärt knapp: "El duende viene cuando quiere él"<sup>297</sup>, und Juan el Camas formuliert metaphorisch: "El duende es un cigarrón que salta y se posa en el hombre que más le gusta"<sup>298</sup>. Für Salvador Távora hängt das Duende nicht nur vom Flamencokünstler, sondern auch vom Rezipienten ab: "El duende es un momento compartido que no sólo está y se produce dentro del que canto sino también en el mecanismo receptor del que escucha"<sup>299</sup>. Während für José Luis Buendía Duende zum Prozess der Katharsis führt<sup>300</sup>, bekennt Francisco Hidalgo: "Aún no me visitado"<sup>301</sup>. Für Manolo Sanlúcar schließlich bildet Duende ein beliebtes Konzept um gewisse technische und künstlerische Mängel zu kaschieren: "Lo del duende es un recurso que tapa muchas carencias"<sup>302</sup>.

Blas Vega verweist auf den literarischen Charakter von Duende<sup>303</sup>. Laut Caballero basieren fast alle Theorien über das Duende<sup>304</sup> auf den Äußerungen des Cantaores Manuel Torre wie z.B.: "Tó lo que tiene

<sup>290</sup> Stokes. 1994. S. 5.

<sup>291</sup> Mitchell. 1994. S. 192.

<sup>292</sup> Vargas. 1995. S.41. "Ich habe Künstler mit Duende gesehen und andere, die andere, die gute Vortragende sind, aber ohne Duende".

<sup>293</sup> ebenda. S. 186.

<sup>294</sup> ebenda. S.215. "Es ist schwierig zu erklären, was es wirklich ist, das Duende. Bei mir habe ich das Duende gefühlt, wenn eine Reihe von Bedingungen zusammen gekommen sind: ich musste im Vollbesitz meiner Kräfte sein, es musste ein angemessenes Ambiente herrschen und was sehr wichtig für mich ist: der Gitarrist musste mir liegen, und ich mich von ihm verstanden fühlen".

<sup>295</sup> ähnlich definiert bei: Vargas. 1995. S.31. und S. 142.

<sup>296</sup> Caballero. 1995. S.48. "Ich glaube, dass das Duende überall vorkommen kann, obwohl vielleicht mehr bei uns, den Gitanos. Aber ich kann es nicht erklären. Ich mache auf einmal Sachen im Cante, die ich nie zuvor gemacht habe und die ich niemals wiedermachen werde, weil ich nicht weiß, wie ich sie wiederholen soll".

<sup>297</sup> Vargas. 1995. S.207. "Das Duende kommt, wann es will".

<sup>298</sup> Interview April 1999. "Das Duende ist wie ein cigarrón [bildhaft; eine Art Männchen oder Dämon], der herumhüpft und sich auf denjenigen setzt, der ihm am meisten gefällt".

<sup>299</sup> Vargas. 1995. S.120. "Das Duende ist ein geteilter Moment, das nicht nur bei demjenigen entsteht, der singt, sondern auch in der Rezeption der Zuhörer".

<sup>300</sup> ebenda. S. 159.

<sup>301</sup> ebenda. S. 167. "Es hat mich noch nicht besucht".

<sup>302</sup> Vargas. 1995. S.198. "Das mit dem Duende ist ein Hilfsmittel, das viele Mängel zudeckt".

<sup>303</sup> ebenda. S.142.

<sup>304</sup> Caballero. 1995. S.442.

soníos negros tiene duende"<sup>305</sup>. Eine sehr bekannte literarische Schilderung über das Auftreten des Duende gibt es von García Lorca<sup>306</sup>.

Das Auftreten von Duende und die emotionalen Wirkungen werden oft auch mit dem bei Flamencomusik-Aufführungen stattfindenden Genuss von Alkohol in Verbindung gebracht<sup>307</sup>. Mitchell ist der Überzeugung, dass die großen Mengen des in Juergas konsumierten Alkohols erheblich zu den katharsischen Wirkungen beigetragen haben<sup>308</sup>.

Allerdings stellt der Alkoholkonsum kein spezielles Phänomen der Flamenco-Musikkultur dar, sondern ist in die allgemeine Thematik von Musik und Drogen (-Konsum) eingebunden. Auch der Gitarrist Tomatito stellt fest: "Drogen gibt es überall, auch im Flamenco"<sup>309</sup>. Eduardo Tijeras gibt kritisch zu Bedenken: "La enajenación del duende no se produce para algunos sin el concurso del alcohol [...] pero también es cierto que el estimulante no es ni mucho menos garantía de la aparición del duende"<sup>310</sup>.

### 2.3.5 Semantische Aspekte

Eine oft gestellte Frage betrifft die nach der kulturellen und sozialen Bedeutung von Flamenco-Aufführungen. Eine früher oft vertretene Position, dass Aufführungen die kulturellen Muster und sozialen Strukturen einer sozialen Gruppe widerspiegeln, wird inzwischen von einem Teil der Musikethnologen in Frage gestellt oder sogar abgelehnt. "Music and dance", so Martin Stokes, "do not simply 'reflect'"<sup>311</sup> und weiter: "Ethnomusicologists, with anthropologists, have [...] become less interested in the structuralist position that performance simply reflects 'underlying' cultural patterns and social structures. Firstly as A. Cohen pointed out, the 'view that any event or process or structure somehow replicates the essence of a society's culture has now [...] been properly discredited'"<sup>312</sup>. Einen ähnlichen Standpunkt vertritt auch Veit Erlmann: "We can no longer treat emblematic performances [...] as easy to use, symbolic representations of a totality"<sup>313</sup>. Eine Aufführung ist nicht lediglich eine Ansammlung von Fakten<sup>314</sup>, die eine festgelegte und vom Forschenden zu entschlüsselnde Bedeutung bzw. Botschaft tragen. Da Musik als Objekt der Wahrnehmung in der inneren Vorstellung des Hörenden entsteht<sup>315</sup>, muss stattdessen die Bedeutungszuschreibung innerhalb des Spannungsverhältnisses von Aufführung als sozialer Praxis, den Persönlichkeitsmerkmalen des individuellen Rezipienten und dem aufgeführten musikalischen Produkt situiert werden<sup>316</sup>. Nach Stokes verändert und reorganisiert die Aufführung die Wahrnehmung und Alltagserfahrung der am Geschehen beteiligten Personen und erzeugt so sozial und persönlich relevante Bedeutung: "Social performance, following writers such as Bourdieu (1977) [...] is instead seen as a practice in which meanings are generated, manipulated, even ironised"<sup>317</sup>. Und an anderer Stelle: "Performance does not simply convey cultural messages already known. On the contrary, it reorganises and manipulates everyday experiences of social reality, elides, ironises and sometimes subverts commonsense categories and markers"<sup>318</sup>. In diesem Sinne können Aufführungen eine Hegemonie bekräftigen oder sie aber auch subversiv unterwandern<sup>319</sup>. Das bedeutet nicht, dass Aufführungen bzw. Aspekte davon keine symbolischen Repräsentationen von kulturellen Mustern oder sozialen Strukturen sein können bzw. diese bekommen können. Jedoch sind sie dies nicht notwendigerweise und sie müssen auch nicht die einzige Erklärung sein, wie Erlmann erläutert: "The truth in a sentence, in a performance event, or in a field recording is no longer one's person property. It is essentially a matter of conjunction and negotiation. The unruly, multiple meaning that emerge from this negotiation cannot be subjected to a

<sup>305</sup> ebenda. "Das was schwarze Töne hat, hat Duende".

<sup>306</sup> s. Caballero. 1995. S.270. Lorca hat auch einen Aufsatz *Teoría y juego del Duende* (1933) zum Thema Duende veröffentlicht. S. Awosusu. 1998. S.67f.

<sup>307</sup> Zur Darstellung von Alkohol bei Flamencoaufführungen. s. Washabaugh. 1996. S. 115f.

<sup>308</sup> Mitchell. 1994. S.71. Im weiteren unternimmt er den Versuch, den Flamencokomplex unter dem Blickwinkel einer "subcultural ethnic drinking culture" darzustellen. S. Mitchell. 1994. S.41f und S.131.

<sup>309</sup> Anda. Nr. 14. S. 17.

<sup>310</sup> In: Blas Vega / Ríos Ruiz. 1988 S. 709. "Die Verzückerung des Duende stellt sich bei einigen nicht ohne die Unterstützung von Alkohol ein [...] aber genauso ist sicher, dass diese Stimulation genausowenig eine Garantie für das Erscheinen von Duende ist".

<sup>311</sup> Stokes. 1994. S. 4.

<sup>312</sup> ebenda.

<sup>313</sup> Erlmann. 1996 S. 15.

<sup>314</sup> vergl. Erlmann. 1996 S. 14.

<sup>315</sup> Rösing/Petersen. 2000. S. 109.

<sup>316</sup> Ross. 1983 S. 401f; Rösing/Petersen. 2000. S. 114f; Erlmann. 1996. S.21.

<sup>317</sup> Stokes. 1994. S. 4.

<sup>318</sup> ebenda. S.97.

<sup>319</sup> vergl. Erlmann. 1996. S.22, u. Bruhn/Rösing. 1998. S.210.

unified portrait, a tableau vivant to be contemplated from a single vantage point"<sup>320</sup>. Erlmann verwirft den Ansatz, dass eine Aufführung eine fixierte oder festgelegte Bedeutung besitzt oder dass eine Person oder soziale Gruppe für sich in Anspruch nehmen kann, die *wahre* (= einzige) Bedeutung davon zu kennen bzw. darüber zu verfügen. Verstanden als soziales Handeln unterliegen Aufführungen stattdessen einer kulturellen Eigendynamik, bei denen die Bedeutungszuschreibungen von den Mitgliedern einer Musikkultur in sozialen Prozessen ständig neu ausgehandelt werden<sup>321</sup>. Die Vielzahl der in diesem Prozess auftretenden Bedeutungsebenen und Varianten können nicht a priori unter einem Gesichtspunkt zusammengefasst werden. Die einzelnen Bedeutungszuschreibungen können sich widersprechen oder auch gegenseitig ausschließen. Weiterhin sind ausgehandelte und hegemonial etablierte kulturelle Bedeutungen nie endgültig, da der dynamische Charakter von gesellschaftlichen Entwicklungen immer wieder dazu führt, dass kulturelle Bedeutungen neu bestimmt werden. In diesem Sinne kann nicht von *der* Bedeutung einer Flamenco-Aufführung gesprochen werden, sondern wie Washabaugh feststellt: "Every flamenco performance (commercial or non-commercial) is a multidimensional and multiaccidental (multisemantic) experience"<sup>322</sup>. Aufführungen können so als ein Vehikel für die Herstellung, Zuschreibung und Mediation von sozial und kulturell relevanten Bedeutungen bezeichnet werden. Jane Cowan verdeutlicht dies am Beispiel des Körpers in der Aufführung (zum Thema Körper s. auch den folgenden Abschnitt): "the body is both a site of experience (for the dancer) and a sign (for those who watch the dancer)"<sup>323</sup>. Der aufführende Körper ist ein Ort der Erfahrung<sup>324</sup> und des Ausdrucks für die Aufführenden selbst, ein "vital tool in the hands of performers themselves in socially acknowledged games of prestige and power"<sup>325</sup>. Gleichzeitig ist die Aufführung aber auch ein "spectacle" (Cowan) bei dem der Körper des Aufführenden vom Rezipienten als Zeichen gelesen und dekodiert wird<sup>326</sup>. Für den Theateranthropologen und Regisseur Eugenio Barba ergibt sich daraus der paradoxe Umstand, dass "the performance is essentially created in one medium while it appears to the audience in another"<sup>327</sup>. Welche Verbindung besteht nun hier zwischen Aufführenden und Rezipienten? Barba erwähnt zunächst eine weit verbreitete Theorie innerhalb der *performance studies*, die besagt, dass "the best theatre occurs when an intimate union is created between the performer and the spectator, when both came to feel the same way, or when one of them succeeds in transmitting thoroughly to the other what s/he is thinking and experiencing"<sup>328</sup>. Alfredo Arrebola erklärt in Zusammenhang mit dem Auftreten von katharsischen Prozessen bei Flamenco-Aufführungen: "En ese momento el cantao se identifica con el oyente y ambos sienten lo mismo"<sup>329</sup>. Aufführender und Zuhörende sind also durch die gemeinsame - hier emotionale - Wirkung miteinander verbunden (vergl. die "comuni3n de emociones" in Abs. 2.3.3).

Barba vertritt allerdings die Meinung, dass in den meisten Fällen gerade das Gegenteil der Fall ist: "It is the divergence, the non-connection or even the mutual lack of awareness between the spectator's view of the performance and the performer's view of the performance which makes theatrical art an art"<sup>330</sup>. Die Funktionsweise von Aufführungen liegt nach Barbas Ansicht gerade darin, dass sich die Wahrnehmung der Aufführung durch die Rezipienten wesentlich von der Sichtweise der Aufführenden unterscheidet. Durch diese Nichtübereinstimmung bekommt der Rezipierende die Möglichkeit eigene - wie Barba es nennt - Entdeckungen zu machen, d.h. eigene Bedeutungszuweisungen vornehmen zu können: "To *understand* a performance does not only mean to see what its authors (performers, director) have put into it, and that to understand it profoundly does not mean to discover what has been hidden deep within, but rather to make discoveries during a carefully studied journey. This is equivalent to saying that 'to make a performance understood' does not mean to plan discoveries but to design, to lay out, embankments along which the spectator and his attention will navigate, and then to make a minute, multiform, unforeseen life appear on these embankments. Spectators will be able to make *their* discoveries"<sup>331</sup>. Nach Barba rezipiert der Zuschauende nicht einfach eine vom Aufführenden intendierte Bedeutung, sondern die Aufführung bildet einen vom Aufführenden vorgegeben Rahmen innerhalb dessen der Rezipierende seine eigene Entdeckungen machen kann. So antwortet Juana Amaya auf die Frage, ob sie bei ihrem Auftritt irgendeine Geschichte erzählt: "No. Hacemos lo que es Flamenco, baile, una guitarra, un cante"<sup>332</sup>. Der

<sup>320</sup> Erlamm. 1996. S.14

<sup>321</sup> vergl. Erlmann. 1998. S.77.

<sup>322</sup> Washabaugh. 1996. S. 31.

<sup>323</sup> Cowan. 1990. S. 4.

<sup>324</sup> ebenda. S.24.

<sup>325</sup> Stokes. 1994. S.97. Ähnliche Überlegungen finden sich bei: Waterman (1990).

<sup>326</sup> Cowan .1990 S.24.

<sup>327</sup> Barba, Eugenio / Savarese, Nicola. A dictionary of theatre Anthropology. The secret art of the performer. London 1991. S. 43f.

<sup>328</sup> ebenda. S.256.

<sup>329</sup> Vargas. 1995. S. 85.

<sup>330</sup> Barba/Savarese. 1991. S.256

<sup>331</sup> ebenda.

<sup>332</sup> Interview Flamencoworld. "Nein. Wir machen das, was Flamenco ist: Tanz, eine Gitarre, ein Cante".

Rahmen der Aufführung ist festgelegt, aber sie ist offen für die Projektionen, Vorstellungen, Bilder, Phantasien und Ideen der jeweiligen Rezipienten. Die Flamenco-Aufführung wird so zu einem Ort des Imaginären. Diese Möglichkeit für den Rezipienten in und durch die Aufführung eigene Bedeutungszuweisungen vorzunehmen, erklärt die Vielzahl der Interpretationen und Diskurse über Flamenco-Aufführungen und *Flamenco* insgesamt (s. Abs. 2.6.3).

Beispielsweise können die typischen Melismen des *jipito* (klagende Laute) im Gesang des Cantaors beim Rezipienten eine Vielzahl von Assoziationen hervorrufen: das untergegangene maurische Andalusien, der Schrei der unterdrückten Gitanos, die Trauer über eine vergangene Liebe. Das *jipito* kann aber ausschließlich als eine gelungene künstlerische Leistung per se angesehen und gewürdigt oder als eine schlechtgemachte Imitation eines *Cante jondo* (tiefen Gesangs) abgelehnt werden. "One must be aware", so Barba weiter, "that the actions and the things do not have a meaning but that they can have a *great many meanings*"<sup>333</sup>. Dies erklärt auch, warum die Flamencomusik in solch unterschiedlichen Kulturen wie beispielsweise der spanischen, US-amerikanischen, deutschen und japanischen Anklang findet und rezipiert wird. In den Worten von M. M. Martín: "El flamenco engancha a todos por igual, a los iniciados y a los no entendidos"<sup>334</sup>.

Es zeigt sich also, dass bei Flamenco-Aufführungen die Bedeutungszuweisung auf unterschiedliche Weise erfolgen kann. Welche konkret vorliegt, hängt von den oben erwähnten Rezeptionsfaktoren ab und kann jeweils nur im Einzelfall entschieden werden.

---

<sup>333</sup> Barba/Savarese. 1991. S.258.

<sup>334</sup> Vargas. 1995. S.184. "Der Flamenco hakt sich bei allen gleich ein, bei den Eingeweihten und denen, die nicht verstehen".



## 2.4 Der Körper

### 2.4.1 Körpertechniken, Körperbilder und Musikpraxis

Verschiedene wissenschaftliche und philosophische Ansätze der letzten Jahrzehnte<sup>335</sup> - so unterschiedlich sie auch im einzelnen sind - haben dazu geführt, den *Körper* nicht mehr nur als natürliches Objekt, sondern zugleich auch als kulturell, sozial, medial und sprachlich gestaltet und geformt zu betrachten<sup>336</sup>. Beispielsweise fordert Judith Butler dazu auf, jede "Vorstellung von 'dem Körper' [zu] hinterfragen, der ein Konstrukt fragwürdiger Allgemeinheit ist, solange er als passiv und dem Diskurs vorgängig vorgestellt wird"<sup>337</sup>. Veit Erlmann kritisiert, dass die Erforschung von Musik als körperlicher Praxis zur Zeit eine untergeordnete Stellung einnimmt<sup>338</sup> und fordert statt dessen ein "Verständnis von Musik, in dem die kognitiv-symbolische Aneignung der sinnhaften Welt durch körperliche Praxis vermittelt ist und das Musikmachen ein kulturell definiertes Körperverständnis voraussetzt"<sup>339</sup>. Auch für Gabriele Klein vollziehen sich "Wahrnehmung und Erfahrung [...] über und am Körper, er ist der Ort, an dem sich Erfahrenes einschreibt und sichtbar wird"<sup>340</sup>. Die Erforschung von Korporalität in der Musikpraxis konzentriert sich hauptsächlich auf den Bereich Tanz<sup>341</sup>. Dieser Ansatz kann aber in der Flamencomusik prinzipiell auf alle drei musikalischen Erscheinungsformen Baile, Cante, Gitarre sinnvoll angewendet werden. Im folgenden liegt der Hauptaugenmerk auf den ersten beiden Bereichen.

Auf die wichtige Rolle des Körpers in der Flamencomusikpraxis verweisen folgende Aussagen von Flamencokünstlern, wie z.B. des Sängers Chocolate in Bezug auf den Cante: "El cante será siempre un misterio. Lo veo yo mismo cuando muchas veces, cantando, no sé lo que me pasa por el cuerpo"<sup>342</sup>. Und die verstorbene Bailaora Tia Juana la del Pipa wird bezüglich des Baile mit den Worten zitiert: "lo que yo tengo ha salido de mi cuerpo"<sup>343</sup>.

William Washabaugh geht in einer Analyse der Flamenco-Dokumentarfilmserie *Rito y Geografía del Cante*<sup>344</sup> ausführlich auf die Rolle des Körpers im Cante ein. Er betont ausdrücklich "the centrality of the body in song"<sup>345</sup>: "These songs are more muscular and neural than conceptual or sentimental. They are examples of 'musica practica,' 'muscular music,' songs of the body"<sup>346</sup>. Die Flamenco-Musikkultur verstehen zu wollen, bedeutet somit auch, ein Verständnis für den Gebrauch, die Rolle und die Funktion des Körpers zu entwickeln. Zentrale Bedeutung besitzen hier die Konzepte von Körpertechnik und Körperbild, die im folgenden näher ausgeführt werden.

Für Volker Ritter korrespondieren soziale und Körper-Ordnungen miteinander, d.h. gesellschaftlich und kulturell geprägte Körperbilder stellen immer auch potentielle und faktische Identitätskonstruktionen von Individuen dar<sup>347</sup>. Das Körperbild besitzt dabei, bedingt durch den Bruch zwischen faktischer körperlicher Erfahrung und dem gespiegelten Anderen, einen imaginären Status. Diese Konzeption des Körperbilds geht auf den französischen Psychiater und Psychoanalytiker Jaques Lacan zurück<sup>348</sup>. Nach Lacan entdeckt der Mensch seinen eigenen Körper als Reflexion in einem Spiegel. Dieses Körperbild wird als der eigene Körper begriffen. Solche als Körperidentitäten funktionierenden Körperbilder durchdringen alle Bereiche des Alltags: sie sind lebensweltlich, medial und diskursiv vermittelte Darstellungen und Abbildungen einer mit bestimmten Werten besetzten Körpervorstellung, z.B. in Form eines Ideals. Charakteristisch für moderne Gesellschaften ist das Bestreben ihrer Individuen, den Körper an bestimmten Orten und Zeiten nach gewünschten und angestrebten Körperbildern zu gestalten, wobei dies teilweise rituellen oder institutionellen Charakter besitzt. Körperbilder zeichnen sich durch eine

<sup>335</sup> Foucault (1976, 1977), Bourdieu (1977), Turner (1984), Ritter (1986), Cowan (1990), Butler (1991), Erlmann (1996). Überblick in: Cavallaro (1998).

<sup>336</sup> s. Cowan. 1990. S.21 und Cavallaro. 1998. S. 4.

<sup>337</sup> Butler, Judith. Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt 1991. S.191

<sup>338</sup> Erlmann. 1998. S. 85.

<sup>339</sup> ebenda. S. 86.

<sup>340</sup> Klein. 1999. S. 226.

<sup>341</sup> Erlmann. 1998. S. 86.

<sup>342</sup> Caballero. 1995. S. 89. "Der Cante wird immer ein Mysterium bleiben. Das sehe ich selbst: viele Male, wenn ich singe, weiß ich nicht, was mir durch den Körper läuft".

<sup>343</sup> Caballero. 1998. S. 321. "das was ich habe ist aus meinem Körper gekommen".

<sup>344</sup> Washabaugh. 1996. S.139f.

<sup>345</sup> ebenda. S.95.

<sup>346</sup> ebenda.

<sup>347</sup> Ritter, Volker. Körper und Körpererfahrung in kulturhistorisch-gesellschaftlicher Sicht In: Bielefeld, Jürgen (Hg). Körpererfahrung. Grundlagen menschlichen Bewegungsverhaltens. Göttingen 1986.

<sup>348</sup> Lacan (1986).

ihnen immanente Ambivalenz aus: einerseits drücken sie Werte aus, gleichzeitig werden sie aber auch bewertet. In diesem Sinne können sie nie neutral sein, sondern besitzen einen unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Status: erwünschte Körperbilder werden propagiert, angestrebt und begehrt, unerwünschte Körperbilder werden ausgeschlossen, abgelehnt oder tabuisiert. Entlang dieser zentralen Unterscheidung geschieht die Formung des Körpers durch eine Vielzahl von sogenannten Körpertechniken, ein Begriff, den zuerst Marcel Mauss in einem für dieses Thema noch heute maßgeblichen Aufsatz von 1935 beschrieben hat<sup>349</sup>. Mauss versteht unter Körpertechniken die Art und Weise "in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft [...] ihres Körpers bedienen"<sup>350</sup>. Dies sind sowohl erlernte Verhaltensweisen im Sinne von Handwerk oder Tanzschritten, als auch sogenannte kulturelle Einschreibung im Körper, wie die Geburtspraxis von Babys oder die Art zu schlafen. Körperbilder benennen also die Vorstellungen, die eine Kultur oder der Einzelne vom Körper haben, während Körpertechniken ein Versuch sind körperbezogenes Verhalten nach Kategorien zu sortieren und zu benennen. Das Eine beinhaltet sozusagen das Andere<sup>351</sup>.

Als kulturelle Einschreibungen in den Körper des Individuums beherrscht der Körper einer Person nicht nur die Körpertechniken, sondern die Körpertechniken beherrschen auch den Körper. Da Körpertechniken eine Resistenz bzw. Festigkeit gegenüber Veränderungen besitzen<sup>352</sup>, und kulturelle Körpereinschreibungen immer eine Form der sozialen und politischen Kontrolle darstellen, findet um die Art der kulturellen Einschreibungen in den Körper und das kulturell definierte Körperverständnis eine permanente soziale und gesellschaftliche Auseinandersetzung statt. Für Michel Foucault findet der Prozess der sozialen Kontrolle nicht als direkte Machtausübung statt, sondern als eine Gewöhnung des Individuums an ihm selbstverständlich erscheinende soziale und kulturelle Praktiken<sup>353</sup>. Laut Peter Wicke gilt auch für die Musikpraxis, "dass die Mechanismen der sozialen Kontrolle seit langem schon nicht mehr über die Produktion von Sinn, sondern im direkten und unmittelbaren Zugriff auf den Körper laufen. [...] Musik ist davon nicht nur nicht ausgenommen, sie steht ihrer Natur nach mitten in diesem Prozeß, ist ein bevorzugtes Terrain der sozialen und kulturellen Auseinandersetzung um den Körper und der sozialen Kontrolle über das Körperbewußtsein geworden"<sup>354</sup>.

Körpertechniken werden durch Institutionen (z.B. Schule) oder durch kulturelle Erscheinungen wie Musik und Tanz als Ergebnis eines Habitualisierungsprozesses<sup>355</sup> vermittelt und erlernt. Eugenio Barba unterscheidet hier in alltägliche und nicht-alltägliche Körpertechniken<sup>356</sup>. Ersteres bezeichnet die das alltägliche Verhalten konstituierenden Körpertechniken, welche spontanes Reagieren und Agieren im Alltag ermöglichen. Nicht-alltägliche Körpertechniken sind bewußt gelernte Techniken zur Verwandlung des Körpers bei Musik-, Tanz-, und Theateraufführungen. In Analogie zur Verwandlung des alltäglichen Raums in einen musikalischen Raum (*ambiente flamenco*, s. Abs. 2.1.2), verwandelt sich in der Musikpraxis der alltägliche Körper in einen aufführenden Körper und macht sich durch den Gebrauch der nicht-alltäglichen Körpertechniken von den sein gewohnheitsgemäßes Verhalten bestimmenden alltäglichen Körpertechniken frei: "They [die nicht-alltäglichen Techniken] are a means of stripping the body of daily habits, in order to present and represent only itself"<sup>357</sup>. Durch die nicht-alltäglichen Körpertechniken wird der Körper so zu einem Mittel für den persönlichen Ausdruck der nach außen gewandten und ausgedrückten inneren Zustände des Aufführenden<sup>358</sup>. Da aber eine Musikpraxis auszuüben immer auch bedeutet, die zu seiner Herstellung notwendigen Körpertechniken zu beherrschen<sup>359</sup>, können auch die Künstler nicht zwischen beliebigen Körpertechniken wählen, sondern jeweils nur in dem Spektrum, welches ihnen ihre Musikpraxis vorgibt. Das bedeutet, auch die Verwandlung des Körpers in der Musikpraxis ist per se keine *Befreiung* des Körpers von kulturellen Körpereinschreibungen, sondern bedarf kulturell vorgegebener Praktiken.

---

<sup>349</sup> Mauss, Marcel. Die Techniken des Körpers. In: Soziologie und Anthropologie 2. Frankfurt/M. 1989.

<sup>350</sup> ebenda. S.199.

<sup>351</sup> An dieser Stelle möchte ich besonders der Ethnologin Anja Mayer für die produktiven Gespräche bezüglich dieser Thematik danken.

<sup>352</sup> Cowan. 1990. S.22.

<sup>353</sup> s. Foucault, Michel. Sexualität und Wahrheit. Frankfurt/M 1977.

<sup>354</sup> Wicke, Peter. »Let the sun shine in your heart« Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zu tun hat oder Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen. Aus: Die Musikforschung 50, 1997(4). S. 431.

<sup>355</sup> Sheldrake, Rupert. Das Gedächtnis der Natur. München. 1994. S.9.

<sup>356</sup> Barba / Savarese. 1991. S.9

<sup>357</sup> ebenda. S.16.

<sup>358</sup> Washabaugh. 1996. S. 100.

<sup>359</sup> vergl. Erlmann. 1996. S.187.

## 2.4.2 Der Körper in der Flamencomusikpraxis

Die Darstellung des Körpers, seiner Bilder und Techniken sieht sich gemäß Jane Cowan mit einer besonderen Schwierigkeit konfrontiert: "It is moreover, a problem partially created by the very logocentricity of Western discourse. Yet until scholars are able to musick [von Cowan im Original so verwendet] about music and dance about dance as convincingly as they talk about talk. They will find themselves compelled to convey through words what they believe their anthropological subjects are expressing, verbally and nonverbally"<sup>360</sup>. Jede sprachliche Darstellung einer körperlichen Praxis stellt immer eine - in diesem Fall wissenschaftliche - Konstruktion dar. Im Gegensatz zu einer Textanalyse kann dabei aber auf keinen vorgegebenen Referenzpunkt (wie im Falle einer Textanalyse der Originaltext) zurückgegriffen werden. Der konstruierte Referenzpunkt ist selbst Teil des Ansatzes. Diese Problematik verdeutlicht eine Beschreibung von Consuelo García aus ihrer eigenen Tanzpraxis: als sie ihren Lehrer Maestro Joselé "fragt, was eine Alegría ist, steht er auf und tanzt sie. Zu sagen hat er gar nichts dazu. Der Tanz selbst ist seine einzige Sprache und Antwort"<sup>361</sup>. Bei der Darstellung, Erklärung und Vermittlung körperlicher Praktiken benutzen die Mitglieder der Flamenco-Musikkultur nicht nur Sprache. Oft wird auch das darzustellende Medium selbst als Kommunikationsmittel gewählt.

Im Bewußtsein dieser Problematik basiert die folgende Darstellung von Körpertechniken und Bilder in der Flamencomusik auf der Kombination von drei Ansätzen:

1) die wissenschaftlichen Methoden der Beobachtung (s. Einleitung). Nach Veit Erlmann sollte eine musikethnologische Analyse dabei "ideally aim at an interpretation of the activity that is required to produce meaningful patterns of sound and physical motion"<sup>362</sup>.

2) eine Interpretation der Aussagen der Mitglieder der Musikkultur über die körperlichen Praktiken. Cowan gibt dabei am Beispiel der Kategorie *Tanz* zu bedenken: "dance is not a self-evident universal category, but is rather a term that glosses bodily activities whose forms and meanings vary widely from one society to the next"<sup>363</sup>. Was hier über den Tanz ausgesagt wird, gilt für den Gesang und das Gitarrespiel entsprechend. Da Begriffskategorien immer kulturell geprägt sind, besitzen sie keinen universellen Anspruch. Es ist daher sehr sorgfältig zu prüfen, auf was sich die Aussagen genau beziehen.

3) Darstellungen aus der didaktischen Vermittlung sowohl von innerhalb als auch von außerhalb der Flamenco-Musikkultur. Die Spannweite umfasst hier die Herangehensweise von Barba, dem es um "useful directions" und eine "collections of good advices"<sup>364</sup> geht, bis hin zum Ansatz der Flamenkotanzlehrerin Martinet de la Peña, die versucht eine "clasificación general" (generelle Klassifikation) zu erstellen, die von persönlichen Varianten absieht und - so wörtlich - minuziös den Baile analysiert<sup>365</sup>.

Besonders weise ich darauf hin, dass folgende Darstellung die verschiedenen Körpertechniken in gewisser Weise künstlich voneinander trennt. In der Aufführung ist aber genau das Gegenteil das Ziel ist: das gelungene Zusammenspiel der verschiedenen Techniken zu einem sinnvollen Ganzen<sup>366</sup>.

### a) Körperhaltung und Körperbalance

Die elementarsten Körpertechniken jeder Aufführungskunst betreffen zunächst diejenigen zur Körperhaltung und Körperbalance. Nach Barba bewirken diese "the abandonment of daily balance in favour of a 'precarious' or extra-daily 'balance' [...] Its purpose is to create a condition of permanently unstable balance. By rejecting 'natural' [d.h. alltäglich] balance, the [...] performer intervenes in the space by means of a 'luxury' balance, uselessly complex, seemingly superfluous and costing excess energy. It can be said that this luxury balance leads to stylization and aesthetic suggestivity"<sup>367</sup>. Im Cante ist es üblich, dass die Cantaoras und Cantaores auf einem Stuhl sitzen. Natürlich kann dies als bloße Bequemlichkeit oder Showeffekt betrachtet werden. Meiner Meinung nach handelt es sich aber hier um

---

<sup>360</sup> Cowan. 1990. S.25

<sup>361</sup> García, C. 1988. S. 178.

<sup>362</sup> Erlmann. 1996. S. 188.

<sup>363</sup> Cowan. 1990. S.17.

<sup>364</sup> Barba/Savarese. 1991. S.8.

<sup>365</sup> Peña. 1968. S. 67.

<sup>366</sup> s. Caballero. 1998. S.316; Blas Vega/Rios Ruiz. 1988. S. 70 u. Peña. 1968. S.65.

<sup>367</sup> Barba/Savarese. 1991. S.34.

die von Barba angesprochen "luxury' balance". Es bedarf *mehr* Energie den Körper auf dem Stuhl verharren zu lassen, als aufzustehen und der rhythmischen Aufforderung der Musik nachzugeben. In Zusammenhang damit steht das oft zu beobachtende Phänomen, dass die Singenden am Ende ihres Gesang bzw. sogar schon oft kurz davor plötzlich in die Höhe schiessen und ihren Platz und das Mikrofon verlassen. Ein sehr gutes Beispiel hierfür ist der kurze Videoausschnitt eines Live-auftritts des Sängers Camarón von 1987 in Paris<sup>368</sup>. Zu sehen ist die letzte Strophe eines Tangos. Beim ersten Vers dieser Strophe begleitet Camarón sich noch selbst auf der Gitarre (die eigentliche Gitarrenbegleitung stammt allerdings von Tomatito, im Video erst zum Ende hin sichtbar). Seine Körperhaltung wirkt entspannt, die Finger gleiten im Rhythmus über die Saiten. Sein Gesang ist konzentriert. Beim zweiten Vers stoppt Camarón seine Gitarrenbegleitung. Sein ganzer Körper, deutlich sichtbar an seinem Gesicht und der zur Faust geballten Hand, wird angespannt. Er verlängert den Vers bei "una niña" melismatisch. Zu Beginn des dritten Verses beginnt er sich erneut auf der Gitarre zu begleiten, aber nur für einige Takte. Er schiebt die Gitarre weg. Bei dem Wort "corazon" bricht die Spannung aus ihm hervor. Es scheint fast seinen Körper auseinanderzureissen. Deutlich sichtbar wird dies am Spannungsdreieck der nach unten gedrückten Gitarre, der nach rechts außen zuckenden zur Faust geballten Hand, und dem nach links schräg zur Seite gelegten Kopf. Diese Spannung dauert jedoch nur einige Sekunden, dann löst sie sich auf und Camarón begleitet sich noch einmal kurz für den Schlußgesang auf der Gitarre. Aber noch vor dem eigentlichen Ende des Stückes steht er auf und läuft mit dem Rücken zum Publikum in den hinteren Bühnenbereich. Über diese dynamische Balance in aufführenden Körpern schreibt Barba: "The study of balance makes it possible for us to understand how a balance in action generates a kind of elementary drama: the opposition of different tensions in the performer's body is sensed kinaesthetically by the spectator as a conflict between elementary forces. But in order to be able to move from a balance which is the result of minimum effort to a visualisation of contrary forces - and this is the image of the body of a performer who knows how to master balance - the balance must become dynamic"<sup>369</sup>.

Auch beim Tanz spricht Barba von einem "continuous modulation of balance"<sup>370</sup>: "The performer's dynamic balance, based on the body's tensions, is a balance in action: it generates the sensation of movement in the spectator even when there is only immobility"<sup>371</sup>. Diese dynamische Balance zeigt sich im Flamenco-Tanz in den Verwindungen und Verdrehungen von Oberkörper, Brust und Taille in Verbindung mit Seitwärtsbeugungen und halbrunder bzw. ovaler Armführungen<sup>372</sup>. Rabien charakterisiert folgende typische Grundhaltung: "Das Auffälligste an ihr ist, dass die Ellbogen sehr hoch gehalten werden, höher als das Handgelenk [...] Wichtig ist hierbei, dass keinesfalls die Schultern bei dieser Haltung in Mitleidenschaft gezogen werden dürfen, d.h. man darf sie nicht nach vorne kippen oder hochziehen, um den Ellenbogen hochzukriegen"<sup>373</sup>. Die Arme sind ovalförmig angewinkelt und der Blick geradeaus gerichtet<sup>374</sup>. Aus dieser Grundstellungen werden vielfältige Arm- und Armkreisbewegungen entwickelt: Armkreisbewegung über außen mit beiden Armen, Armkreisbewegungen über außen mit einem Arm (jeweils links oder rechts) und Armkreisbewegung mit beiden Armen über innen<sup>375</sup>. Consuelo García verweist besonders auf die "typischste aller Armfiguren, dem seitlich gehobenen Arm, der dann durch die Körpermitte bis zur Taille fällt und der sich zu allen möglichen Verzierungen mit der Hand anbietet..."<sup>376</sup>. Spezielle, namentlich bekannte Körperfiguren sind weiter *faraona* (Schraube)<sup>377</sup> und *ventana* (Fenster)<sup>378</sup>.

Martinet de la Peña benennt die Probleme bei der Beschreibung der Bewegungen des Oberkörpers: "Los moviementos del tronco son más difíciles de analizar que los de los pies, y a que su fin es la expresión y en ella hay más libertad interpretativa. Un mismo movimiento está lleno de matices personales, que van de acuerdo con el carácter de cada intérprete, y esto es precisamente la causa de que existen distintos estilos dentro de un mismo baile. Cada artista crea el suyo propia"<sup>379</sup>. Da diese Bewegungen einen

<sup>368</sup> Erschienen bei: Flamencoworld: [www.flamencoworld.com/video/camaron.mpg](http://www.flamencoworld.com/video/camaron.mpg)

<sup>369</sup> Barba/Savarese. 1991. S.39.

<sup>370</sup> ebenda. S.43.

<sup>371</sup> ebenda. S.40.

<sup>372</sup> Fotographisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/jacinta/grande/belenefer.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/jacinta/grande/belenefer.jpg)

<sup>373</sup> Rabien. 1987. S.26.

<sup>374</sup> Fotographisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grande/7.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grande/7.jpg) (Tänzerin links vorne).

<sup>375</sup> schematische Darstellungen in: Rabien. 1987. S.29.

<sup>376</sup> García, C. 1988 S. 73. Fotographisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbels/20.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbels/20.jpg) (linkes Bild)

<sup>377</sup> Rabien. 1987. S.43.

<sup>378</sup> Rabien. 1987. S.48. Abb. a. S. 49.

<sup>379</sup> Peña. 1968. S.66. "Die Bewegungen des Oberkörpers sind schwieriger als die der Füße zu analysieren. Diese dienen dem Ziel der Expression und darin gibt es mehr interpretative Freiheit. Eine Bewegung an sich ist voll von persönlichen Schattierungen, die vom Charakter des einzelnen Interpreten stammen. Und das ist genau der Grund warum verschieden Stilarten innerhalb des gleichen Tanzstils bestehen. Jeder Künstler schafft sich seinen eigenen [Stil]".

persönlichen Ausdruck darstellen, entziehen sie sich weitgehend einer verallgemeinernden Beschreibung. Peña führt noch eine weitere Schwierigkeit an: "Otra dificultad que encontramos en el estudio analítico de los movimientos del tronco estriba en que las actitudes y movimientos se suceden sin interrupción y sin aparente relación con la música que los inspira"<sup>380</sup>. Die Bewegungen sind zwar von der Musik, besonders vom Gesang inspiriert, stehen aber in keinem festgelegten Zusammenhang damit. Auch hier dominiert der persönliche Ausdruck der Künstler.

Da beim Baile die Fuß- und Beinbewegungen aus dem Becken heraus ausgeführt werden, sind in der Regel die Hüftbewegungen auf ein Minimum reduziert. Rabien schreibt hierzu: "Diese Hüftbewegungen [sind] eine absolut kontrollierte (und auf die unteren Rückenmuskeln konzentrierte) Bewegung [...] auf keinen Fall ein Hin- und Herschlenkern des Gesäßes mit gleichzeitigem Gegenfallen der Schultern"<sup>381</sup>, und weiter: "Im Gegensatz zum orientalischen Tanz, der den flachen Kreis bevorzugt, wird im Flamenco nie das Becken vorgeschoben. Der höchste Punkt im Kreis ist hinten"<sup>382</sup>.

Die Gitarre wird im Flamenco grundsätzlich im Sitzen gespielt. Ein Überblick über die im Toque vorkommende Körper- und Gitarrenhaltungen findet sich bei Hans-Christian Voss (1998) und Gerhard Graf-Martinez (1994)<sup>383</sup>.

## b) Techniken im Kopfbereich

Die Techniken im Kopfbereich betreffen die Bewegungen des Kopfes selbst, als auch die der Mimik und Physiognomie. Über erstere schreibt Rabien: "Unerlässlich zum Ausdruck des Temperamentes sind die sehr starken, abrupten Kopfbewegungen im Flamenco. Selbst wenn sich bei längeren Passagen mit Fußarbeit im Körper selbst 'eigentlich wenig' tut, so ist durch das sehr rhythmische Hin- und Herwerfen des Kopfes die Verbindung von 'unten' nach 'oben' hergestellt"<sup>384</sup>.

Zur Physiognomie der Flamencokünstler stellt Ricardo Molina fest: "La variedad fisonómica del arte flamenco determina uno de sus rasgos fundamentales"<sup>385</sup>. Sie umfasst ein breites Spektrum: von Schmerz und Leiden<sup>386</sup>, Distanz und Unnahbarkeit<sup>387</sup> bis hin zu Freude und Euphorie<sup>388</sup>. Im Baile wie im Cante spielen dabei die Augen eine besondere Rolle. Auch hier findet sich eine große Bandbreite des Ausdrucks: von geschlossen, halbgeschlossen bis zu weit aufgerissenen Augen<sup>389</sup>. Barba spricht von den Bewegungen der Augen als der "action of seeing"<sup>390</sup>: "one could say that these figures look in a certain way in order to express the various emotions. But the opposite might also be true: that is it the way of looking which creates expression. For a performer, seeing is not looking with the eyes, it is an action which engages the entire body"<sup>391</sup>. Barba unterscheidet zwischen dem alltäglichen Sehen als Wahrnehmung und dem bewußten Schauen als künstlerische Technik. Diese Art des Schauens kann sowohl als Ausdruck von verschiedenen Emotionen gesehen werden, als auch, dass sie selbst die Expression erst kreiert. Als besondere Technik innerhalb des *action of seeing* bezeichnet Barba den ebenfalls in der Flamencomusikpraxis anzutreffenden *concret gaze*, das Fixieren des Blickes in eine bestimmte Richtung: "But if one follows the direction of the gaze, one realizes that it is fixed on a point which is...empty. This in no way detracts from the concrete nature of the gaze and even serves to establish a precise spatial quality for the spectator"<sup>392</sup>.

---

<sup>380</sup> Peña. 1968. S. 66. "Eine andere Schwierigkeit, der wir bei der Analyse der Bewegungen des Oberkörpers begegnen, beruht darauf, dass die Haltungen und Bewegungen ohne Unterbrechung erfolgen und ohne offensichtlicher Verbindung zu der Musik, die sie inspiriert".

<sup>381</sup> Rabien. 1987. S. 52.

<sup>382</sup> ebenda. S. 54.

<sup>383</sup> Voss 1998. S. 81f und Graf-Martinez. 1994. S. 10f.

<sup>384</sup> Rabien. 1987. S.35.

<sup>385</sup> Molina. 1985. S. 93. "Die Vielfalt der Gesichtsausdrücke im Flamenco ist einer seiner wesentlichen Charakterzüge".

<sup>386</sup> Fotografisches Beispiele s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbelos/11.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbelos/11.jpg) und [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/grandes/carmenlinares.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/grandes/carmenlinares.jpg)

<sup>387</sup> Fotografisches Beispiele s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbelos/20.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbelos/20.jpg) und [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grande/untitled-7.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grande/untitled-7.jpg)

<sup>388</sup> Fotografisches Beispiele s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbelos/15.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbelos/15.jpg) (linkes Bild) und [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbelos/7.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbelos/7.jpg) (linkes Bild)

<sup>389</sup> Fotografisches Beispiele s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbelos/1.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbelos/1.jpg), [10.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/10.jpg), [12.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/12.jpg) und [22.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/22.jpg) und [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grande/untitled-11.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grande/untitled-11.jpg)

<sup>390</sup> Barba/Savarese. 1991. S.105.

<sup>391</sup> Barba/Savarese. 1991. S.109.

<sup>392</sup> ebenda. S.106. Bspl. s. [www.flamencoword.com/magazine/fotos/schommer/grande/untitled.jpg](http://www.flamencoword.com/magazine/fotos/schommer/grande/untitled.jpg).

### c) Gesangs- und Atemtechniken

Besonders wichtig im Flamenco-Gesang sind die Techniken zur Erzeugung der Flamencotypischen Melismen, allgemein als *jipío*<sup>393</sup> bzw. *quejío*<sup>394</sup> bezeichnet. Agustín Gómez erklärt hierzu: "lo distintivo, peculiar y único del flamenco es su cante mismo, la voz impregnada de tristeza, melancolía, lirismos, ternuru, agresividad, etc...; su facultad de extenderla y recogerla, pellizcarla y resolver melismas con las más diversas técnicas naturales..."<sup>395</sup>. Für den Cantaor Chocolate beruhen diese "técnicas naturales" (natürlichen Techniken) vor allem auf der menschlichen Fähigkeit zu schreien, d.h. Laute auszustoßen. Seiner Meinung nach entspringt der Flamenco-Gesang diesem Vorgang: "El origen del cante fue el grito"<sup>396</sup>.

Der Cantaor Juan el Camas weist auf die Wichtigkeit der Atemtechniken im Flamenco-Gesang hin: "Ja, ja, das Atmen, das musst du schon mitkriegen, weil wer gut singt, singt von hier [zeigt auf Stirn]. Von hier kommt alles zum Herz und dann ist das Fest lang, so wie mit der Bulería, das macht 'au, au' [<sup>397</sup>]. Aber diese 'au' kommt bei den Leuten an. Man muss das Atmen singend lernen [...] Man muss atmen lernen, die Töne mit viel Kunst zu nehmen – *templarle* [<sup>398</sup>]. Das ist genauso wie die *Capa* [Tuch beim Stierkampf] zu halten, wie z.B. Caro Romero. Das ist das Gleiche, d.h. einsingen, intonieren, Töne fassen und dann singst du gut, immer wenn du atmen lernst, wirst du sehr gut singen können"<sup>399</sup>. Wie Camas schon andeutet wird beim Flamenco-Gesang der ganze Körper miteinbezogen. Der Flamencologe Máximo Andaluz verdeutlicht dies am Beispiel des Sängers Manolo Vargas: "Porque en Manolo Vargas canta todo su ser. No sólo su garganta la que emite sonidos. Son sus manos ágiles y decidoras, que palmotean o declaman; son sus ojos, ya parpadeantes o desorbitados según la expresión y la impresión de cada instante; son sus pies, que se mueven y zapatean..."<sup>400</sup>. Auch Washabaugh betont: "Manuel Agujetas, Manuel Soto "Sordera", Antonio Mairena, la Fernanda de Utrera, La Perrata, María La sabina, Diego El Perote, Juan Talega are singers that come across as bodies first and foremost. Their songs do not merely use their voices, as if their voices were instruments of song. Their songs are their voices"<sup>401</sup>. Er zitiert an dieser Stelle Roland Barthes<sup>402</sup>: "Something is there, manifest and stubborn, beyond the meaning of the words, their form, the melisma, and even the style of execution: something which is directly the (*cantaor*'s) body, brought to your ears in one an the same movement from deep down in the cavities, the muscles, the membranes"<sup>403</sup>.

### d) Gestik

Die Flamencomusikpraxis ist reich an mannigfaltiger Gestik<sup>404</sup>. Zur Gestik in der Musikpraxis erklärt Veit Erlmann: "While a number of the gestures [...] are highly emblematic and thus clearly belong to the ideographic and physiographic categories, most appear to relate more to the mode of the action they enact"<sup>405</sup>. In der Flamencomusikpraxis besitzen nur sehr wenige Gestiken einen sinnbildlichen bzw. ideographischen Charakter. So z.B. die Picador-Pose beim Tanz, die an den Stierkampf erinnert. Hier werden die Arme über den Kopf nach vorne gehalten. Zeige- und Mittelfinger sind gestreckt, während die beiden anderen Finger eingerollt bleiben<sup>406</sup>. Beim überwiegende Teil der Gestiken fehlt aber ein solcher sinnbildlicher Bezug. Sie stehen ausschließlich in dynamischer Verbindung zum Vortrag der Aufführenden.

---

<sup>393</sup> Mitchell. 1994. S. 174.

<sup>394</sup> Washabaugh. 1996. S. 99

<sup>395</sup> Vargas. 1995. S. 101. "Das einzigartig und eigentümliche Kennzeichen des Flamenco ist der Cante selbst: die Stimme durchtränkt von Traurigkeit, Melancholie, Lyrik, Zärtlichkeit und Aggressivität. Die Fähigkeit mit den verschiedensten natürlichen Techniken Melismen auszudehnen, (wieder)aufzunehmen, es zwicken zu lassen [pellizcarla ist ein relativ häufig anzutreffender Begriff im Flamenco-Komplex. Damit ist gemeint, dass die Flamencomusik beim Hörenden Wirkungen auslöst] und wiederaufzulösen."

<sup>396</sup> Caballero. 1995. S. 89. "Der Ursprung des Cante war der Schrei".

<sup>397</sup> Camas meint hier das gleiche, was Gómez mit "pellizcarla" bezeichnet.

<sup>398</sup> Camas meint mit *templarle* das Einsingen der Stimme durch wiederholende "ay" oder ähnliche Gesangsphrasen, das der Gewöhnung an Rhythmus und Tempo dient.

<sup>399</sup> Interview April 1999.

<sup>400</sup> Caballero. 1995 .S.462. "Manolo Vargas singt mit seinem ganzen Sein. Nicht nur mit seiner Kehle, aus der die Töne kommen. Es sind [auch] seine agilen und ausdrucksvoll vortragenden Hände. Es sind seine blinzelnenden oder sich drehenden Augen, die in jedem Moment der Expression und Impression des Vortrags folgen. Es sind seine Füße, die sich bewegen und auf den Boden auftreten..."

<sup>401</sup> Washabaugh. 1996. S.94

<sup>402</sup> Barthes (1977).

<sup>403</sup> zit. n. Washabaugh. 1996. S. 100

<sup>404</sup> Molina. 1985. S.94.

<sup>405</sup> Erlmann. 1996. S. 196.

<sup>406</sup> Fotographisches Beispiel s. [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/maya.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/maya.jpg)

Consuelo García veranschaulicht dies am Beispiel der Armbewegungen: "Es gibt nun im Flamenco unzählige Armfiguren, und oft fragen die Schüler, ob sie irgendeine Bedeutung haben. Lehrer erinnern zwar ständig daran, dass die Armbewegungen mit soviel Gefühl wie möglich auszuführen, geben aber keine aufschlußreiche Antwort, d.h. ein jeder interpretiert die Figuren auf seine eigene Art und Weise"<sup>407</sup>. Beispiele für häufig anzutreffende Gesten sind: Hände zur Brust<sup>408</sup>, Hand zum Herz<sup>409</sup>, offenen einladende Armhaltung<sup>410</sup>, die Hand zur Faust<sup>411</sup>, in die Höhe gerissene Arme<sup>412</sup> oder gekreuzt gehaltene Arme<sup>413</sup>. Zum Gebrauch solcher Gestiken erklärt der Cantaoor Manolo de San Jerónimo: "Es gibt Cantaores die singen sehr gut, aber sie sind nicht ausdrucksvoll und dann, naja, man muss den Leuten die Musik vermitteln<sup>414</sup>". Auch mit Gestik und mit Sachen, die bei den Leuten ankommen. Es gibt Leute die weniger singen können und wegen der Art es zu vermitteln, kommt es besser an als der, der besser singt. Man muss dabei begleiten, mit den Händen, mit der Hand, Hand aufs Herz. Mein Herz tut mir weh und geht mit dem Hand zum Herz, der Himmel. Das sind Sachen, die bei den Leuten ankommen, weil es dient dem Ausdruck, das was er gerade singt. Das ist etwas ganz wichtiges im Flamenco"<sup>415</sup>. Rabien sieht einen Unterschied zwischen Flamenco-Tanz und den übrigen europäischen Tänzen in der starken "Betonung, die im Flamenco-Tanz, wenn er von Frauen ausgeführt wird, den Armen und Händen zukommt"<sup>416</sup>. Nach Barba besitzen Aufführungstechniken der Hand "eithier a semantic or a purely dynamic value"<sup>417</sup>. In der Flamencomusikpraxis haben die Techniken der Hände durchweg dynamischen Charakter. "Die Handbewegungen", so Rabien weiter, "beinhalten kein 'Vokabular' zum Geschichten erzählen, wie in manchen indischen Tänzen"<sup>418</sup>. Die Hände werden in konstanten Drehungen aus dem Handgelenk heraus nach außen oder nach innen hin bewegt. Rabien betont: "Die Hand darf bei aller Spannung nie verkrampft wirken, und die Handbewegungen müssen stets fließend weitergehen"<sup>419</sup>. In einer sehr typischen Fingerhaltung werden die Finger nicht gerade nebeneinandergehalten, sondern der Mittelfinger wird leicht nach unten gedrückt und führt auf diese Weise die anderen Finger<sup>420</sup>.

#### e) Techniken der Hände zur Klangerzeugung

Herausragend unter den Techniken der Hände in der Flamencomusicpraxis sind diejenigen zur Klangerzeugung, vor allem in Form von Klatschen (span. Palmas). Dabei wird unterschieden zwischen *palmas sordas* (dumpfes Klatschen) und *palmas claras* (helles Klatschen), auch *palmas fuertes* (lautes Klatschen) genannt. Die Technik der *palmas sordas* wird nach Rabien wie folgt ausgeführt: "Die Hände sind gespreizt und leicht hohl gewölbt, sie sind zueinander etwa um 90° verdreht, so dass der Mittelfinger der einen Hand in die Lücke zwischen Zeigefinger und Daumen der anderen Hand trifft. Preßt man nun die beiden hohl gewölbten Handflächen aufeinander, gibt es ein saftig-dumpfes Geräusch, die Handflächen saugen sich etwas aneinander. Nimmt man die Hände wieder auseinander, gibt es ein leicht schnalzendes Geräusch"<sup>421</sup>. Im Gegensatz dazu die Technik der *palmas claras*: "In die Handflächen der gespannten Hand, in der Zeige-, Mittel- und Ringfinger zusammenliegen und nur der kleine Finger abgespreizt wird, werden drei Finger der ebenfalls gespannten linken Hand geschlagen (der kleine Finger ist auch hier abgespreizt), und zwar so, dass der Mittelfinger längs dem Daumenballen der rechten Hand in der Wölbung liegt und mit der Fingerbeere in die Ansatzkuhle von Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand zu liegen kommt. (Es ist übrigens egal, ob man rechts in links schlägt oder umgekehrt)"<sup>422</sup>. Die Palmas werden als Perkussionsmittel gebraucht, wobei sowohl die betonten, als auch die unbetonten Zählzeiten geklatscht werden. So werden der für die Flamencomusik typische Klangteppich und die

<sup>407</sup> García, C. 1988 S.69.

<sup>408</sup> Fotographisches Beispiel s. Caballero. 1995. S. 384.

<sup>409</sup> Fotographisches Beispiel s. Caballero. 1995. S. 431.

<sup>410</sup> Fotographisches Beispiel s. Titelbild Alma100 April 1999.

<sup>411</sup> Fotographisches Beispiele s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbelos/22.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbelos/22.jpg)

<sup>412</sup> [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grande/22.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grande/22.jpg)

<sup>413</sup> [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grande/untitled-14.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grande/untitled-14.jpg)

<sup>414</sup> Er benutzt hier den spanischen Ausdruck "transmitir".

<sup>415</sup> Interview April 1999.

<sup>416</sup> Rabien. 1987. S. 13.

<sup>417</sup> Barba/Savarese. 1991. 160.

<sup>418</sup> Rabien. 1987. S. 13

<sup>419</sup> Rabien. 1987. S. 20.

<sup>420</sup> Fotographisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/schommer/grande/untitled11.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/schommer/grande/untitled11.jpg)

<sup>421</sup> Rabien. 1987. S.100.

<sup>422</sup> ebenda. S.101.

charakteristischen Gegenrhythmen (span. *contratiempo*) erzeugt<sup>423</sup>. Zur Funktion der Palmas erklärt Rabien: "Die 'Sordas' werden gebraucht sowohl von den Flamencosängern wie von den Flamencotänzern für das berühmte 'ensimismarse', das 'in-sich-selbst-versenken' und Einswerden mit dem Rhythmus. Sie sind zu Beginn der großen, ernsten oder melancholischen Gesänge und Tänze fast unhörbar leise, mehr für den 'eigenen Gebrauch' bestimmt. Die Sordas können in der Lautstärke gesteigert werden, bis sie übergehen in die 'claras', bei denen bei richtiger Technik mit einem Minimum an Kraftaufwand ein Maximum an Lärm erreicht werden kann. Oft werden sordas und claras abwechselnd verwendet: Während des Gesanges Sordas, um die Stimme des Sängers nicht zu überdecken, und während der Gesangspausen claras als konzertantes Element und um dem Tänzer noch mehr rhythmischen Rückhalt zu geben, während dieser seine Fußpercussion ausführt. Auf jeden Fall sind mehr oder weniger konzertant-virtuos beherrschte palmas ein unabdingbares 'Muss' für jeden, der sich mit Flamenco abgibt, sei er Sänger, Tänzer oder auch nur "aktiver Zuhörer"<sup>424</sup>. Die Palmas erfüllen dabei eine Doppelfunktion: einerseits unterstützen sie den Aufführenden, andererseits integrieren sie die Zuhörenden in die Aufführung. C. García schreibt hierzu: "Im Flamenco ist es üblich, dass, während ein Tänzer der Gruppe tanzt, die anderen den Takt mit den Händen schlagen, dass sie ihn mit Händeklatschen begleiten, ihn animieren, ihn ermuntern [...] Das ist eine ungeheure Hilfestellung für den Tänzer [...] Gleichzeitig bringt sich der Außenstehende damit in Stimmung. Er wird integriert. Durch das Klatschen wird man in das Gesamtgeschehen des Tanzes, des Gesanges und des Gitarrenspiels miteinbezogen"<sup>425</sup>.

Weiter rhythmische Klangtechniken der Hände sind das Schnippen bzw. Schnalzen mit den Fingern (span. *pitos*), das Schlagen mit den Fingerknöcheln auf den Tisch, sowie der Gebrauch von Kastagnetten.

Auch die Techniken der Hände im Toque können zu den Techniken der Klangerzeugung gezählt werden. Besonders charakteristisch für die Flamenco-Gitarre sind die Spieltechniken der rechten Hand. Zu nennen sind hier das Rasgueado (spezielle Schlagtechnik der rechten Hand)<sup>426</sup>, das Alzapua (die Saiten werden mit dem Daumen angeschlagen), das Arpeggio, das Picado (Wechselschlag), das Tremolo und der Golpe (Schlag auf den Gitarrenkorpus).

## f) Fußtechnik

Tadashi Suzuki schreibt über die grundsätzliche Bedeutung zur Fußtechnik in den Aufführungskünsten: "The way in which the feet are used is the basis of a stage performance. Even the movements of the arms and hands can only augment the feeling inherent in the body positions established by the feet"<sup>427</sup>. Auch für Peña besitzen die Füße im Flamenco-Tanz eine "función directiva" (leitenden Funktion): "Los pies representan en la construcción de toda danza el elemento corporal más importante [...] Por una parte, los pies son los marcadores del ritmo; por otra, sus movimientos se anticipan al resto de la acción y determinan, en cierto modo, los movimientos de los restantes miembros. Un fuerte golpe de pie contra el suelo comunica una inmediata expresión de fuerza y produce un esfuerzo violento del cuerpo; movimientos suaves y pausados de los pies, se traducen siempre en posturas elegantes; pasos rápidos y movidos, hacen necesaria la agilidad y viveza del cuerpo"<sup>428</sup>. Die Techniken der Füße sind, wie Rabien hervorhebt, ein wichtiges Mittel der Klangerzeugung: "Vergiß nie, dass du mit den Füßen Musik machen willst. Ein Flamencotänzer ist auch immer gleichzeitig Musiker"<sup>429</sup>. Der Stellenwert der Fußarbeit im Flamenco-Tanz zeigt sich auch daran, dass sich Tanzteile herausgebildet haben, in denen der Tanz auf die alleinige Ausführung der Fußtechnik beschränkt bleibt. Peña betont: "en ciertos momentos, el baile queda reducido a la sola ejecución de efectos sonoros con los zapatos"<sup>430</sup>.

In der Technik der Fußpercussion können drei Arten der Klangerzeugung bzw. des Kontaktes des Fußes mit dem Boden unterschieden werden: Auftreten mit a) dem ganzen Fuß, b) dem Absatz oder c) mit der Fußspitze. Leider werden die spanischen Bezeichnungen nicht immer einheitlich verwendet.

<sup>423</sup> s. Skiera, Ehrenhard. Kastagnetten und andere rhythmisch-erkussive Elemente. In: Schreiner, Claus (Hg). *Flamenco: gitano andaluz*. Frankfurt/M 1985. S. 179f.

<sup>424</sup> Rabien. 1987. S. 99f.

<sup>425</sup> García, C. 1988. S. 75f.

<sup>426</sup> alle hier aufgezählten Techniken sind ausführlich beschrieben in: Voss. 1999. S.21f.

<sup>427</sup> zit. n. Barba/Savarese. 1991. S.126

<sup>428</sup> Peña. 1968. S.54. "Die Füße stellen in der Zusammensetzung des ganzen Tanzes das wichtigste körperliche Element dar [...] Einerseits markieren die Füße den Rhythmus. Andererseits nehmen ihre Bewegungen den Rest des Ablaufs vorweg und bestimmen gewissermassen die Bewegungen der übrigen Gliedmaßen. Ein starker Fußschlag gegen den Boden kommuniziert eine sofortige Expression von Kraft und erzeugt eine heftige Kraftanstrengung des [ganzen] Körpers. Sanfte und ruhige Bewegungen der Füße gehen einher mit eleganten Körperstellungen. Bewegte und schnelle Schritte erfordern die Beweglichkeit und Gewandtheit des [ganzen] Körpers".

<sup>429</sup> Rabien. 1987. S.69

<sup>430</sup> Peña. 1968. S.54. "in gewissen Momenten wird der Tanz auf die alleinige Ausführung der klanglichen Effekte der Schuhe reduziert".



a) Für den Schlag mit der ganzen Fußsohle auf den Boden werden die Begriffe "planta"<sup>431</sup>, "planta y tacón"<sup>432</sup>, "punta und tacón"<sup>433</sup>, oder auch "golpe"<sup>434</sup> benutzt. Rabien unterscheidet bei dieser Fußtechnik zwischen a) einfachen Schlägen b) doppelten Schlägen und c) gleichlaufendem Dreierschlag. "Im Flamenco heißt jeder Akzent, der nicht nur ein einziger Schlag ist, 'Redoble' - 'Doppelschlag', auch wenn es viel mehr als nur ein Doppelschlag ist [...] Prinzipiell ist immer der letzte Schlag der lauteste. Für die Geschwindigkeit später ist es wichtig, den Fuß, der als nächster 'dran' ist, so früh wie möglich zu heben, also fast schon, während der andere Fuß noch in der Luft ist. Warte auf keinen Fall während eines Redobles, bis der erste Fuß geruhsam abgesetzt ist - es kommt vor, dass beide Füße gleichzeitig in der Luft sind, der eine 'noch', der andere 'schon' - ohne dass dabei gehüpft oder gehoppelt wird"<sup>435</sup>.

b) Der Gebrauch des Absatz wird einheitlich als "tacón" bezeichnet. Hierbei wird der Klang durch das Auftreten des Schuhabsatzes auf den Boden erzeugt.

c) Das Auftreten mit dem vorderen Fußteil wird als "punta"<sup>436</sup> oder aber auch als "planta"<sup>437</sup> bezeichnet. Nach Rabien bleibt die Fußspitze dabei grundsätzlich unbelastet. "Die spanischen Originalschuhe haben eine extra verstärkte Kappe dafür, können daher auch nicht allzusehr mit der Mode mitgehen, da ihre Form durch ihre Zweckmäßigkeit bestimmt ist"<sup>438</sup>.

Im Flamenco-Tanz heute sehr selten anzutreffen ist das Tanzen ohne Schuhe<sup>439</sup>.

### g) Pasos (Schrittfolgen)

Ein wichtiger Begriff in der Fußtechnik ist der sogenannte *paso* (span. Schritt, bzw. Schrittfolge) Peña erklärt hierzu: "se llama paso a una serie de movimientos combinados de los pies que se repite varias veces a lo largo de un baile"<sup>440</sup>. Nach Peña gibt es im Flamenco-Tanz eine "infinita variedad de pasos"<sup>441</sup>. Für den Ablauf der Schrittfolgen gibt es keine feste Regeln<sup>442</sup>. Er wird durch die jeweilige Choreographie festgelegt. Bei den Pasos im Flamenco-Tanz fehlen weite Erhöhungen der Beine. Statt dessen können die Pasos charakterisiert werden durch "el golpe de pie contra el suelo de forma insistente"<sup>443</sup>. Peña unterscheidet drei Formen von Pasos<sup>444</sup>: a) Punteado, b) Desplante und c) Zapateado

a) Punteado. "Consiste en un juego de pies suave, ligado, que se ejecuta sin ruido [...] A veces se reduce a pasos sencillos de avance y retroceso, pero en la mayoría de los casos los pies se enlazan y separan, se cruzan, haciendo veraderos arabescos, que sirven de entretenimiento mientras se centra el interés de baile en la expresión de los brazos, cuerpo y cabeza [...] El punteado se corresponde, en la música de la guitarra, con las falsetas"<sup>445</sup>. Auch beim Gesang wird Punteado benützt.

b) Desplante. "Se domina desplante a una serie de golpes fuertes del pie, dados contra el suelo sin ningún refinamiento ni matiz [...] Su fin es descarga motriz; la expresión más primitiva de desahogo físico [...] el flamenco lo emplea solamente como remate de otros pasos. El desplante pone fin de forma violenta a la serenidad de un punteado o al virtuosismo de un zapateado. De una forma más amplia, los desplantes sirven también como remate a una parte completa del baile"<sup>446</sup>.

<sup>431</sup> "Ganzer Fuß". S. Graf-Martinez.1994. Bd. 2. S. 101.

<sup>432</sup> "Ganzer Fuß" und "Absatz". S. Soeder. (o.J.).

<sup>433</sup> "Fußballen" und "Absatz". S. Graf-Martinez. 1994. Bd. 2. S. 101.

<sup>434</sup> "Schlag". S.Rabien. 1987. S.74 u. S. 84.

<sup>435</sup> s. Rabien. 1987. S. 78

<sup>436</sup> Peña. 1968 .S.85. Während Soeder (o.J.) und Rabien (S.91) mit "punta" die Fußspitze bezeichnen, versteht Graf-Martinez darunter den Fußballen (1994. Bd. 2. S. 101).

<sup>437</sup> Für Rabien ist die "punta" die Fußspitze, während sie mit "planta" den Fußballen bezeichnet.

<sup>438</sup> Rabien. 1987. S.91.

<sup>439</sup> Photographisches Beispiel s. La Chunga. In: Caballero. 1998 S. 323

<sup>440</sup> Peña 1968 S. 55. "Paso wird eine Serie von kombinierten Fußschritten genannt, die sich mehrmals im Verlauf des Tanzes wiederholen."

<sup>441</sup> ebenda. "unbegrenzte Vielfalt von Schritten".

<sup>442</sup> ebenda.

<sup>443</sup> ebenda. "den beharrlichen Aufschlag des Fußes auf dem Boden".

<sup>444</sup> ebenda. vergl. Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988. S.70.

<sup>445</sup> Peña. 1968 S.56. "Es besteht aus einem sanften und leichten Spiel der Füße, welches ohne Geräusche ausgeführt wird [...] Manchmal reduziert es sich auf lautlose Vor- und Rückwärtsschritte. Aber in der Mehrzahl der Fälle verbinden, trennen und kreuzen sich die Füße und machen dabei wahre Verschnörkelungen. Sie dienen der Untermalung, während sich das Interesse am Tanz auf den Ausdruck der Arme, des Körpers und des Kopfes konzentriert [...] Das Punteado korrespondiert mit den Falsetas der Gitarrenmusik".

<sup>446</sup> ebenda. "Mit Desplante wird eine Serie von starken Schlägen gegen den Boden ohne irgendwelche Raffinesse oder Nuance bezeichnet [...] Sein Ziel ist die motorische Entladung. Ein sehr ursprünglicher Ausdruck der physischen Erleichterung [...] Im Flamenco wird er nur als Abschluß für andere Schrittfolgen benutzt. Das Desplante setzt der Ausgelassenheit des *punteado* oder der Virtuosität des *zapateado* ein markantes Ende. In einer ausgedehnten Form dient das Desplantes auch als Abschluß eines ganzen Tanzteils".

c) Zapateado. "Es el paso más característico del baile flamenco. Consiste en un juego sonoro que se efectúa por la percusión de las puntas y tacones de los zapatos contra el suelo, por lo que se llama también Taconeo"<sup>447</sup>. Über die weitere Begrifflichkeit innerhalb dieser Schrittfolge fährt Peña fort: "cuando el zapateado es de breve duración se llama Redoble [...] Cuando el zapateado se prolonga durante un tiempo bastante largo, entonces no recibe ninguna denominación especial, sino simplemente Zapateado o Taconeo. Pero cuando el zapateado y el redoble se combinan y juntos prolongan su acción durante una parte completa del baile, entonces esta combinación recibe el nombre de Escobilla. Escobilla, por tanto, es el nombre específico de una parte del baile durante la cual se suele prescindir de la actuación de brazos y demás partes del cuerpo para centrar el interés en el sonido rítmico de los pies. La Escobilla comienza por zapateados fáciles y continúa con otros más complicados, al mismo tiempo que aumenta progresivamente la velocidad"<sup>448</sup>. Zur generellen Bedeutung des Zapateados erklärt Peña: "El zapateado es la parte del baile donde se despliegan al máximo las facultades físicas y rítmicas del artista. Con un número reducido de posiciones básicas - punta, tacón, y planta - sabiamente reguladas en tonos fuertes y débiles, lentos y rápidos, el "bailaor" produce una rica combinación de sonidos"<sup>449</sup>.

Diese drei Formen von Schritten bzw. Schrittfolgen sind die Basiselemente, die im Rahmen einer Choreographie zu komplexeren Schrittfolgen zusammengesetzt werden.

## h) Choreographie

Im Baile bezeichnet der Begriff *Choreographie* die individuelle künstlerische Ausgestaltung eines Palos durch den Flamencokünstler bzw. Künstlerin. Dies bezieht sich nicht nur auf den Gebrauch der Schritte sondern auch auf die Bewegungen des Körpers im Raum sowie der Hände, Arme, und des Kopfes. Für die Komposition bzw. Zusammenstellung des Tanzes wird gelegentlich auch der Begriff "montaje" (Montage) benutzt.

Die Einführung von Choreographien im Flamenco-Tanz geht auf die Bailaora La Argentina zurück<sup>450</sup>. Choreographien werden von den Tanzenden selbst, aber auch von Flamencotanz-Choreographen, in der Regel Lehrende oder bekannten Tänzer und Tänzerinnen erstellt. Bei der Frage nach den Prinzipien zur Erstellung von Choreographien gibt Peña zu bedenken: "Aunque no hay reglas fijas en la construcción de la coreografía flamenca y, por otra parte, varía según la clase de baile que sea, existe cierta constante en la combinación..."<sup>451</sup>. Diese Konstanten im Ablauf von Choreographien sollen im folgenden anhand einer zeitgenössischen Choreographie dargestellt und besprochen werden. Es handelt sich hierbei um die Choreographie einer Soleá von Maria al Mar Moreno, welche sie im Rahmen der Deutschland Tournee "Festival Flamenco Gitano 2000 - El autentico" vorgestellt hat. Die Choreographie wurde filmisch in einer gleichnamigen WDR-Fernsehproduktion dokumentiert und im April 2000 im westdeutschen Fernsehen ausgestrahlt. Die Begleitmusiker sind der Cantor El Moreo sowie zwei Gitarristen und zwei Palmeros. Die Choreographie hat folgenden Ablauf:

Entrada al escenario (Eintritt auf die Bühne)
1. Gesangstrophe des Cantors
Falseta der Gitarre
1. Escobilla der Bailaora

<sup>447</sup> ebenda. "Dieser Schritt ist sehr charakteristisch für den Flamenco-Tanz. Er besteht aus einem Spiel von Klängen, welche aus der Perkussion der puntas und tacones auf den Boden entstehen, weswegen er auch als taconeo bezeichnet wird".

<sup>448</sup> ebenda. "Wenn der Zapateado von kurzer Dauer ist, wird er Redoble genannt [...] Wird das Zapateado verlängert, erhält es keine spezielle Bezeichnung, sondern wird einfach Zapateado oder Taconeo genannt. Aber wenn zapateado und redoble kombiniert werden und ihre Abfolge auf einen ganzen Teil des Tanzes verlängert wird, dann erhält diese Kombination den Namen Escobilla. Escobilla ist mithin ein spezifischer Name für einen Teil des Baile, bei dem von den Bewegungen der Arme und der übrigen Körperteile abgesehen wird und das Interesse auf den rhythmischen Klang der Füße gelegt wird. Die Escobilla beginnt mit einfachem Zapateado und geht dann bei gleichem Tempo zu komplizierteren [Pasos] über, was die Geschwindigkeit [der Schritte] fortschreitend erhöht".

<sup>449</sup> ebenda. "Das Zapateado ist derjenige Teil des Baile, bei dem sich die physischen und rhythmischen Fähigkeiten des Künstlers am meisten entfalten. Aus einer reduzierten Anzahl von Grundpositionen - punta, tacón, und planta - heraus und mit Wissen und Erfahrung eingesetzten starken und schwachen, langen und kurzen Tönen produziert der Bailaor eine mannigfaltige Kombination von Klängen".

<sup>450</sup> Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988 S.76.

<sup>451</sup> Peña. 1968. S. 58. "Obwohl es keine feste Regeln bei der Konstruktion der Choreographie gibt und diese auch nach der jeweiligen Art des Baile [Paloform] variiert, existiert eine gewisse Konstante bei der Kombination..."

2. Gesangsstrophe des Cantaors
2. Escobilla der Bailaora
3. Gesangsstrophe

### Entrada al escenario (Eintritt in auf Bühne)

Die musikalische Entrada bildet eine Falseta der Gitarre. Die Tänzerin kommt von der rechten Seite zur Bühnenmitte. Dabei führt sie Punteados mit Arm-, Hand- und Kopfbewegungen aus. Sie bleibt in der Mitte der Bühne stehen: Gesicht und Augen sind zum Publikum gerichtet, ihre Hand ist zur Faust geballt. Die Musik stoppt. Die Tänzerin beginnt mit Palmas. Die Palmeros und der Cantaor erwidern. Die Tänzerin stoppt ihre Palmas und beginnt sich im Raum zu bewegen. Die Palmeros und der Cantaor fahren mit den Palmas fort. Punteados der Tänzerin mit Arm, Kopf, Oberkörper und Handbewegungen wechseln sich ab mit kurzem, kräftigem Zapateado. Auf eine Llamada der Tänzerin hin setzen die Gitarren wieder ein. Kräftige Golpes der Tänzerin (Desplante) beenden dieses Teil. Am Ende steht die Tänzerin am vorderen Bühnenrand: die Arme am Körper angelegt, das Gesicht zum Publikum. Während der Cantaor zu singen beginnt senkt die Bailaora ihren Kopf langsam nach unten.

### 1. Gesangsstrophe des Cantaors

Punteados der Tänzerin im Raum verbunden mit Drehungen der Arme, Hände, Kopf und Oberkörper. Die Augen der Bailaora sind geschlossen. Ihr Gesicht ist schmerzverzerrt. Ausdruck und Gestik korrespondieren mit dem Gesang des Cantaors. Ende der Gesangsstrophe.

### Falseta der Gitarre

Eingeleitet durch Jaleos des Cantaors an Gitarristen und Tänzerin. Punteados und Arm und Kopfbewegungen der Bailaora. Ende der Falseta.

### 1. Escobilla der Bailaora

Zapateados der Tänzerin auf einer Stelle im Raum. Die Arme halten den Rock und sind am Körper angelegt. Das Zapateado steigert sich. Die Arme wirbeln um den Körper. Steigerung der Dynamik. Angestrenzter Gesichtsausdruck der Tänzerin. Remate. Die Dynamik bricht ab. Die Bailaora bleibt ruhig auf der Stelle stehen. Der rechte Arm gleitet über die Brust nach vorne hinab, während der Gesang wieder einsetzt.

### 2. Gesangsstrophe des Cantaors

Die Bailaora interpretiert ausdrucksstark den Gesang des Cantaors. Sie preßt ihre Hände zu Fäusten geballt sie an ihre Brust. Wieder Punteados verbunden mit Arm, Kopf und Handbewegungen. Eine besonders dynamische Stelle des Gesangs wird mit Golpes markiert. Ende der Strophe.

### 2. Escobilla der Bailaora

Zu Beginn abrupter Tempowechsel von mittel zu schnell. Zunächst nur Armbewegungen der Bailaora. Dann beginnt sie mit leichtem Zapateado auf einer Stelle. Das Zapateado steigert sich. Auch ihre Armbewegungen werden heftiger. Die Tänzerin beendet den Zapateado-Teil und geht mit offenen Armen auf das Publikum zu. Das Tempo wird aber von den Musikern beibehalten. Bailaora geht zur rechten Bühnenseite. Erneuter Zapateado-Teil, bei dem sie sich Richtung Bühnenmitte bewegt. Schließlich bleibt sie mit ihrem Zapateado wieder auf einer Stelle. Mit dem Gesicht nach vorn zum Publikum gerichtet beendet sie das Zapateado mit einer Geste, bei der sie ihre Hände und Arme in Richtung Publikum stößt, als ob sie einen Speer halten würde. Die Tänzerin dreht sich um. Mit dem Rücken zum Publikum geht sie in Richtung der Gitarristen am hinteren Teil der Bühne. Die Blicke von Gitarrist und Tänzerin begegnen sich. Der rechte Gitarrist beginnt daraufhin eine Falseta zu spielen. Die Bailaora wendet sich wieder dem Publikum zu. Zapateado Teil. Nach seinem Ende geht die Tänzerin erneut mit dem Rücken zum Publikum in Richtung der Gitarristen. Sie dreht sich um. Es folgen sehr betonte Hüft- und Armbewegungen zur Musik. Sie nimmt den Rock in die Hände. Erneuter Zapateado Teil auf einer Stelle im Raum. Dabei zwei ganze Körperdrehungen. Remate. Die Bailaora steht mit der gleichen Körperhaltung wie am Ende der ersten Escobilla am vorderen Bühnenrand. Die Händen sind offen zum Publikum gewendet. Ende der Escobilla. Auch die Musik endet.

Publikumsklatschen

### 3. Gesangsstrophe

Tänzerin bewegt sich im Raum. Punteados. Sie spielt mit dem ihrem Halstuch. Im Vergleich zu vorher scheint ihr Körper jetzt nicht mehr den Gesang zu interpretieren. Zum Ende der Strophe hin wirft sie das Tuch auf den Boden und geht von der Bühne.

Publikumsklatschen und Ende

Wie fast alle Choreographien im Flamenco-Tanz besitzt auch diese hier eine sehr einfache Grundstruktur. Tanzteil und Gesangsteil lösen sich alternierend ab. Eingestreut ist nur ein Falsetteil der Gitarre. Der Tanz während der Gesangstropfen beschränkt sich im wesentlichen auf Punteados sowie Kopf, Arm, Hand und Oberkörperbewegungen. Nur einmal setzt die Tänzerin während des Gesangs Zapateado ein, um eine ausdrucksstarke Stelle des Gesangs zu betonen. In den ersten beiden Gesangstropfen findet eine tänzerische Interpretation des Gesangs statt. Die reinen Tanzteile (Escobillas) sind geprägt vom dynamischen Wechselspiel von sehr schnellen Zapateados auf einer Stelle im Raum und ausdrucksstarken Bewegungen von Armen und Händen, verbunden mit Punteados im Raum. Dies erzeugt ein starkes Spannungsverhältnis, das durch die musikalische Begleitung unterstützt bzw. aufrechterhalten wird.

Allgemeines Kennzeichen von Choreographien ist, dass sie *vor* der Aufführung erstellt und erlernt werden. Für den Tänzer Miguel Vargas ist derzeit "Trend [...], alles einzuüben"<sup>452</sup>. Auch Rabien bemängelt: "Auf der Bühne wird ohnehin kaum improvisiert, vor allem, wenn die Tänze choreografisch festgelegt sind"<sup>453</sup>. Ein vorher festgelegter Ablauf der Aufführung wird aber von einer großen Anzahl von Flamencokünstlern kritisiert, so z.B. von der Bailaora Angelita Gómez: "Es gibt zur Zeit viel Flamenco, aber wenig Qualität. Darunter verstehe ich Flamenco mit Gefühl, 'flamenco puro'. Der jetzige Flamenco ist sehr erlernt, die Tänzer besitzen und zeigen viel Technik und wenig 'hondura' [Tiefe]. Auch die Festivals taugen nichts mehr, weil alles so vorprogrammiert ist. Es fehlt die Inspiration, da die Leute nicht mehr auf der Bühne zeigen, wonach ihnen gerade ist"<sup>454</sup>. Á. Á. Caballero hat diese Problematik als eine Auseinandersetzung zwischen einem *baile intuitivo* (intuitiven Tanz) und einem *baile teatral* (Theatertanz) bezeichnet<sup>455</sup>. Er versteht darunter den Konflikt zwischen einem intuitiven Tanz, bei dem die Technik dem künstlerischen Ausdruck des Aufführenden dient und einem vor allem in den Theatern (d.h. großen Bühnen) zu sehenden Tanz, bei dem die Choreographie das strukturierende Element der Tanzaufführung ist. Auch Eugenio Barba sieht diesen grundsätzlichen Unterschied zwischen "those who are only concerned with technique and the rules which organise the different parts of the body and its movements from those who master the technique and are able to co-ordinate the action of the body and to create a personal synthesis, their own style"<sup>456</sup>. Ganz in diesem Sinne äußert sich auch Christina Hoyos zum Flamenco-Tanz: "Yo siempre digo que hay que tener una técnica grande, antes todo el mundo bailaba de una forma muy anárquica. La técnica ha hecho evolucionar al baile en muchos aspectos, pero lo que no hay que hacer es esconder el arte con tanta técnica, hay que poner a la técnica a disposición de tus sentimientos, no esconderse tras la técnica, no se baila mejor por hacer mas piruetas, de esa forma esconden otra fuerza que tienen dentro"<sup>457</sup>. Aber Rabien schränkt ein: "Es reicht aber nun nicht, sich hinzustellen und 'etwas zu empfinden'! Diese Empfindung muss sich ausdrücken können [...] Nötig ist ein umfangreiches technisches Fundament, und es ist günstig, auch die Struktur für die einzelnen Tanzsätze zu haben, die man natürlich ebenfalls in Aufbau und Reihenfolge kennen muss"<sup>458</sup>. Allerdings betont auch sie am Ende: "wir müssen diese Technik so beherrschen, dass sie nicht das dominierende Element bleibt, sondern zur Dienerin unserer Kunst wird, zum leicht zu handhabenden Werkzeug, mit dem wir das, was wir empfinden rhythmisch und stilistisch exakt ausdrücken können"<sup>459</sup>.

## i) Bühnenkleidung

---

<sup>452</sup> Anda Nr.17. S. 18.

<sup>453</sup> Rabien. 1987. S.10.

<sup>454</sup> Anda. Nr. 14. S.7.

<sup>455</sup> Caballero. 1998. S. 340.

<sup>456</sup> Barba/Savarese. 1991. S.122.

<sup>457</sup> Interview Flamencoworld. "Ich sage immer, dass eine große Technik notwendig ist. Früher tanzte die ganze Welt in einer sehr anarchischen Form. Die Technik hat den Baile in vielen Aspekten sehr entwickelt. Aber was vermieden werden sollte ist die Kunst hinter zuviel Technik zu verstecken. Die Technik sollte im Dienst deiner Gefühle stehen und sie nicht überschatten. Durch mehr Pirouetten wird nicht besser getanzt. Sie verdecken nur eine andere Art von Kraft, die im inneren [des Tanzenden] ist".

<sup>458</sup> Rabien. 1987. S.10.

<sup>459</sup> ebenda. S.11.

Kleidung spielt beim Gebrauch des Körpers eine wesentliche Rolle. Zur Funktion der Kleidung in Aufführungen schreibt Eugenio Barba: "A great deal of care and attention is given to these costumes and the effects which they can create: the costume then becomes a *prothesis* [...] which assists the performer's body, dilates it, and conceals it while continuously transforming it. Hence the effect of power and energy which the performer is able to manifest is reinforced and heightened by the metamorphosis of the costume itself in a reciprocal relationship of exchange: performer-body, performer-costume, performer-in-the costume"<sup>460</sup>. Consuelo García sieht diesen Prozeß der Transformation als eine Art Verwandlung: "Bereits in der Garderobe beginnt sie, die Verwandlung. Du ziehst deine Arbeits-, deine Alltagskleidung aus und schlüpfst in ein Märchengewand: weiter, bunter Rock, glitzerndes Oberteil, das Tuch um die Hüfte oder um den Hals. Die besondere Stimmung, etwa wie wenn du dich für den Fasching oder für ein Fest zurechtmachst"<sup>461</sup>. Dani Cavallero weist ebenfalls auf diese (ver)formende Funktion der Kleidung hin: "We [...] use clothes to show how we perceive our bodies and how we wish to be perceived by others. Clothes make us. The verb 'to fashion', after all, means 'to shape', 'to mould'"<sup>462</sup> und weiter "Fashion tells us that our bodies can stand out as special and unique at the same time as it fosters uniformity. [...] we want our bodies to be different. But we also wish to belong to a community of style"<sup>463</sup>. Auch in der Flamenco-Musikkultur existiert solch ein Kontrast zwischen der Betonung der Individualität des Aufführenden einerseits und einer Uniformität andererseits, die durch den festen Rahmen vorgegeben wird, im dem die Bühnenkleidung in der Flamencomusik-Praxis angesiedelt ist.

Dieser Rahmen kann wie folgt beschrieben werden: Sänger und Gitarristen tragen Hosen und Hemden<sup>464</sup>, oft in Kombination mit einem Anzug<sup>465</sup> oder einer Weste<sup>466</sup>. Dazu werden Halbschuhe getragen. Nicht unüblich, besonders bei Sängern, sind Krawatten<sup>467</sup>. In Kontrast zu dieser eher konservativ gehaltenen Bekleidung steht ein gelegentlich bei Sängern zu beobachtendes Bühnenoutfit wie es zuerst Camarón de la Isla benutzte. Camaróns Bühnengarderobe, so Oliver Farke, "war neu für die Welt des Flamenco und schockierte die Puristen. Er war der erste Sänger, der nicht in einem traditionellen Anzug auf die Bühne ging. Ihm gefiel es, in Jeans und Stiefeln aufzutreten, mit goldenen Ringen, Ketten und Armbändern behängt"<sup>468</sup>. Auch bei Flamencotänzern variiert die Bühnenkleidung von Anzug mit Krawatte<sup>469</sup>, über ein Hemd mit Weste<sup>470</sup> bis zu einem schlichten T-Shirt<sup>471</sup>. Ein Ausnahmerscheinung bildet hier Joaquín Cortés der oberkörperfrei auftritt<sup>472</sup>.

Nahezu alle Flamencotänzerinnen tragen das sogenannte *traje flamenco* (Flamencokleid mit Rock)<sup>473</sup>: "Ein normales 'kurzes' Kleid - d.h. also knöchelang und keine Schleppe - wiegt zwischen 2 und 3 Kilo. Das Hauptgewicht findet sich am Saum durch die Weite und die Volants<sup>[474]</sup>; das bedeutet für uns [die Tänzerinnen] ein vergrößertes Zentrifugalgewicht. Der Rock darf für eine Tänzerin nie länger als bis zum Knöchel sein. Da wir nachher in die Knie gehen, kommt der Rock ohnehin tiefer. Ist er zu lang, treten wir uns dann vorne auf den Saum. Ein Tellerrock ist selten, er wird einfach zu schwer. Meist ist es ein Glockenrock, manchmal noch unten mit eingesetzten Keilen. Die Volants sind fast immer ringförmig geschnitten, damit keine 'Taschen' entstehen, in die man mit dem Fuß hineingeraten und stolpern kann. Die Anzahl der Volants, deren Breite und deren Besatz sind der Mode unterworfen [...] Wichtig ist für uns", so Rabien abschließend, "dass wir uns daran gewöhnen, mit mehreren Kilo um die Beine elegant fertig zu werden und den Anschein zu erwecken, der Rock tanze von selbst"<sup>475</sup>. In diesem Zusammenhang stehen auch die besonderen Techniken zum Greifen des Rocks<sup>476</sup>. Weiter häufig bei Tänzerinnen zu finden sind der Dutt<sup>477</sup> und das Tuch (span. *mantón*)<sup>478</sup>. Seltener im Frauentanz zu sehen ist die

<sup>460</sup> Barba/Savarese. 1991. S. 219.

<sup>461</sup> García, C. 1988. S.11.

<sup>462</sup> Cavallero, Dani. *The body for beginners*. New York 1998. S. 26.

<sup>463</sup> Cavallero. 1998. S. 27.

<sup>464</sup> Fotografisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grandes/14.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grandes/14.jpg).

<sup>465</sup> Fotografisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grandes/untitled-7.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grandes/untitled-7.jpg).

<sup>466</sup> Fotografisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/jacinta/grandes/belenfer.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/jacinta/grandes/belenfer.jpg). (rechte Bildseite)

<sup>467</sup> Fotografisches Beispiels.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grandes/Untitled-11.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grandes/Untitled-11.jpg)

<sup>468</sup> Anda. Nr. 14. S.27.

<sup>469</sup> Fotografisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/jacinta/grandes/joselill.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/jacinta/grandes/joselill.jpg)

<sup>470</sup> Fotografisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbels/11.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbels/11.jpg).

<sup>471</sup> Fotografisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/grandes/duelo.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/grandes/duelo.jpg).

<sup>472</sup> Fotografisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/jacinta/grandes/cortes-e.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/jacinta/grandes/cortes-e.jpg)

<sup>473</sup> Fotografisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/jacinta/grandes/marvivo1.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/jacinta/grandes/marvivo1.jpg)

<sup>474</sup> Volants sind Stoffstreife, die an der Rockseite als Besatz auf- oder angesetzt werden (Anm. d. Verf).

<sup>475</sup> Rabien. 1987. S.113.

<sup>476</sup> ebenda. S.114.

<sup>477</sup> Fotografisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/grandes/cristinahoyos2.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/grandes/cristinahoyos2.jpg)

<sup>478</sup> Fotografisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/jacinta/grandes/blancade.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/jacinta/grandes/blancade.jpg)

sogenannte *bata de cola*<sup>479</sup>, ein Flamencokleid mit einer langer Schleppe. Auch die Cantaoras tragen *trajes flamenco*<sup>480</sup>, zu sehen sind aber auch Hemd und Anzug<sup>481</sup>.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Bühnenkleidung in der Flamencomusik-Praxis geschlechtsspezifisch ist, wobei der Rahmen für Frauen strenger als für Männer ist. Die japanische Aficionda und Redakteurin Keike Higashi urteilt über die Unterschiede: "Well, for men it is easier to switch traditional trousers to casual ones, but for women, it is a different story. They can wear beautiful Armani [Kleidermarke] designed dresses instead of traditional ones but it cannot be a mini skirt"<sup>482</sup>.

Eine besondere Form der Bühnenkleidung bildet die sogenannte *indumentaria andaluza tradicional* (traditionelle andalusische Bekleidung) wie sie beispielsweise bei aktuellen Produktionen der Flamenco-Kompanie *Gitanos de Jerez* zu sehen ist<sup>483</sup>. Zeitgenössische Flamencomusik wird hierbei in historischer andalusischer Alltagskleidung aufgeführt. José Blas Vega und M. Ríos Ruiz schreiben über diese Entwicklung: "A partir de Antonio Gades, el flamenco en el teatro se mueve por los cauces del antiguo costumbrismo andaluz. Él, Mario Mayo y José Granero, crean unas escenas de la vida cotidiana de entonces y parece que intentan reconstruir la manera antigua de bailar, por lo menos, en su forma exterior. En general, cambia el vestuario, se sustituyen los faralaes por sayas y delantales y pañolones, y los bailaores con ropa de diario, de pana, o el traje de americana de los domingos. Gades lo presenta así en *Bodas de sangre*. Mario Maya, en *Ay jondo*, vuelve a grupo en forma semicircular (como una interpretación del círculo gitano), de donde los bailarines van saliendo a bailar de uno en uno. Granero, en *Medea*, presenta, al fondo del escenario, un sencillo baile de fiesta familiar[...] Son cuadros muy bien realizados pero marcados por la inevitable técnica teatral"<sup>484</sup>.

---

<sup>479</sup> Fotografisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/grandes/defllores.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/grandes/defllores.jpg).

<sup>480</sup> Fotografisches Beispiels.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grandes/untitled-3.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grandes/untitled-3.jpg)

<sup>481</sup> Fotografisches Beispiel s.: [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbels22.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/arbels22.jpg)

<sup>482</sup> Alma 100. März 1999. S. 16.

<sup>483</sup> Fotografisches Beispiel s. : [www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grandes/17.jpg](http://www.flamencoworld.com/magazine/fotos/gitanosdejerez/grandes/17.jpg)

<sup>484</sup> Blas Vega, José und Ríos Ruiz, M. 1988. S.80. Ab Antonio Gades begibt sich der Flamenco in den Theatern in das Fahrwasser der alten andalusischen Sitten und Gebräuche. Er, Mario Mayo und José Granero schaffen Szenen des damaligen Lebens und es scheint, dass sie auch versuchen die damalige Form des Tanzens zu rekonstruieren. Jedenfalls in der äußeren Form. Ganz allgemein verändern sie die Kleidung und tauschen sie durch Kittel, Schürzen und Tücher aus. Die Tänzerinnen tragen Alltagskleidung aus Kord oder [Latein]amerikanische Sonntagskleidung. So präsentiert Gades dies in [der Theaterproduktion] *Bodas de sangre*. Mario Maya in *Ay jondo*. Die Aufführenden stehen im Halbkreis in einer Gruppe (Wie eine Interpretation einer Gitano-Runde), aus der die Tänzerinnen eine nach der anderen zum tanzen herauskommen. In [der Theaterproduktion] *Medea* präsentiert Granero auf der Bühne einen einfachen Tanz einer Familienfiesta [...] Dies sind sehr gute Inszenierungen, aber geprägt durch die unvermeidliche Technik der Theater[aufführungen]".

## 2.5 Das Musikmaterial: Grundlagen, Kanonisierung, Überlieferung, Erlernen und Weitergabe

Zu den melodischen, harmonischen und rhythmischen Aspekten der Flamencomusik liegen inzwischen eine Anzahl von fundierten Veröffentlichungen vor<sup>485</sup>. Ich möchte deswegen an dieser Stelle nicht weiter auf diese Aspekte des Musikmaterials eingehen, sondern mich in diesem Kapitel mit Fragen der Kanonisierung, Überlieferung, Weitergabe sowie dem Erlernen des Musikmaterials beschäftigen.

### 2.5.1 Die Basis des Musikmaterials: die Palos

Die Basis für das musikalischen Material in der Flamencomusik bilden die Paloformen. Sie sind, laut wie Á. Á. Caballero, "los moldes acuñados por la tradición"<sup>486</sup>. Die Palos können als eine Art Blaupause bezeichnet verstanden werden und bilden unterschiedslos für alle drei Teilbereiche Cante, Baile und Toque die gleiche musikalische Basis. Bernhard F. Schulze erläutert am Beispiel der Paloformen Siguriya bzw. Soleares: "Nun gibt es allerdings DIE SIGURIYAS und DIE SOLEARES in Wahrheit nur als Idee bzw. ideelles Konzept; tatsächlich ist jede erklingende (bzw. auf Tonträger festgehaltene) oder notenmäßig fixierte Siguriyas/Soleares immer nur EINE (mögliche Ausformung/Realisierung DER) SIGURIYAS/SOLEARES"<sup>487</sup>. Jeder Palo gibt eine bestimmte Bandbreite hinsichtlich tonalem Zentrum, Harmonik, Rhythmik, Tempo, Begleitung, Copla (Liedtext) und Aire (Stimmung)<sup>488</sup> vor, innerhalb dessen die Aufführenden ihre konkreten Versionen und Varianten in Flamencomusik-Aufführungen realisieren. Diese Festlegungen werden von den Mitgliedern der Flamenco-Musikkultur als verbindlich angesehen. So konstatiert der Cantaor Lebrijano: "El cante básico está hecho"<sup>489</sup> und auch der Flamenologe José Luis Buendía erklärt: "Las estructuras flamenca están ya definidas, sólo se puede esperar que éstas sean respetadas e interpretadas con la mayor genialidad posible"<sup>490</sup>. Diese von Buendía erwähnten definierten Flamenco-Strukturen beziehen sich auch auf den festgelegten Ablauf der Palos. Fast alle Palos - Ausnahmen bilden hier die nur Paloformen Alegría<sup>491</sup> und Sevillanas<sup>492</sup> - folgen dabei folgendem einfachen Schema:

- Intro
- Gesangstrophen
- alternierend mit Gitarrenzwischenstück (Falseta)

Folgendes Beispiel<sup>493</sup> soll diesen Ablauf verdeutlichen. Es handelt sich hier um eine Soleá mit dem Copla "Mi mal no tiene cura" gesungen von Fernanda de Utrera und begleitet von dem Gitarristen Juan Maya "Marote"<sup>494</sup>:

Ablauf:

Zeit	Palo-Teil
0:00	1. (Intro) Falseta
0:16	Llamada
0:19	1. Strophe
0:50	Llamada

<sup>485</sup> Zu nennen sind hier Schulze & Skiera (1985), Manuel (1987), Krüger (1997), Schulze, B.F. (1998) und Voss (1998).

<sup>486</sup> Caballero. 1995. S.47. "die Gußformen geprägt durch die Tradition."

<sup>487</sup> Schulze. B.F. 1998. S. 96.

<sup>488</sup> Darstellungen der einzelnen Palos hinsichtlich dieser Parameter finden sich bei Soeder (o.J.), Graf- Martinez (1994), Krüger(1997) und Voss (1999).

<sup>489</sup> Caballero. 1995. S.187.

<sup>490</sup> Vargas. 1995. S.157. "Die Flamenco-Strukturen sind bereits definiert. Es kann nur gehofft werden, dass sie respektiert und mit viel Genialität interpretiert werden."

<sup>491</sup> s. Soeder (o.J).

<sup>492</sup> s.Krüger. 1997. S. 133.

<sup>493</sup> s. Schulze. 1998. S. 141.

<sup>494</sup> zu finden auf der CD-Sammlung *Magna Antologia del Cante Flamenco*. Hispavox 7991642.

0:56	2. Falseta + kl. Llamada
1:07	2. Strophe
1:39	3. Falseta
1:49	Llamada
1:56	3. Strophe
2:25	4. Falseta + kl. Llamada
2:48	4. Strophe (Höhepunkt)
3:27	Ende

Diese Realisierung einer Soleá besteht aus vier Durchläufen von jeweils Falseta und Strophe. Beide werden dabei immer variiert. Das Ende der Falseta wird musikalisch durch eine Llamada markiert. Sie gibt dem Sänger das Zeichen zum Einsatz. Das Ende der Strophe gibt das Zeichen für den Beginn der Falseta, wobei hier die Llamada entfällt (außer bei 0:50).

Wie schon in 2.4.2 h) gezeigt, verändert sich an diesem Schema auch beim Baile grundsätzlich nichts. Als neuer Formteil kommt hier in Verbindung mit der Choreographie der Tanzteil (Escobilla) hinzu, der den Gitarrenteil zum Teil ersetzt.

Ob eine Aufführung als Realisierung eines Palos anerkannt wird, entscheiden letztendlich immer die Mitglieder der Flamenco-Musikkultur. Tiago de Oliveira Pinto über diesen Prozess innerhalb von Musikkulturen: "Der Grad und die Art der Veränderung und/oder Erneuerung der ursprünglichen musikalischen Modelle wird immer auch durch die Erwartungshaltung, Gewohnheit und Beurteilung seitens der Zuhörer mitbestimmt. Daher werden Veränderungen, die eine gewisse Spanne der kulturell bestimmten Toleranz überschreiten, nur selten akzeptiert"<sup>495</sup>. Variation, Veränderung oder Erneuerung des musikalischen Materials findet in der Flamencomusik *innerhalb* der Palos statt. José Mercé erklärt hierzu: "Yo soy de la opinión de que el flamenco lo bueno que tiene es que está siempre vivo y fresco y que se pueden hacer infinidad de cosas sin perder las raíces [...] Pero lo que se dice crear nuevos estilos lo veo muy difícil porque hay una base tan importante y tan fuerte que es imposible [...] Al flamenco se le pueden agregar (zufügen) muchas matizaciones, ampliar su música y darle mayor riqueza melismática, pero en el flamenco ya está todo inventado: los tangos están hecho, la siguiiya está hecho, la malagueña está hecho, las bulerías, etc...que luego se pueda ampliar musicalmente, dar más riqueza muy bien, pero dentro de los cánones"<sup>496</sup>. Die Aussage von Mercé wird auch durch den Umstand gestützt, dass seit über 50 Jahren keine neue Paloform Eingang in die Flamencomusik gefunden hat.

Die Angaben bezüglich der Gesamtzahl, der in der Flamenco-Musikkultur vorkommenden Palos schwanken. Gerhard Graf-Martinez (1994) erwähnt 75, Hans-Christian Voss (1999) 53 und José Blas Vega in seiner Cantesammlung *Magna Antología Del Cante Flamenco* 55 verschiedene Paloformen. Die Unterschiede in der Anzahl erklären sich vor allem dadurch, dass ein bestimmter Palo als eigenständige Form oder als Unterform eines anderen Palo aufgefaßt wird. Die entscheidenden Unterschiede zwischen den Palos existieren in der Aufführungshäufigkeit und der Wichtigkeit, die ihnen von den einzelnen Mitgliedern der Flamenco-Musikkultur zugemessen wird. Diese Unterschiede sollen im folgenden Abschnitt verdeutlicht werden.

## 2.5.2 Vergleich der Aufführungshäufigkeit der Palos

Im diesem Abschnitt werde ich methodisch wie folgt vorgehen: Zuerst werden die zwei Vergleiche nacheinander mit den jeweiligen Ergebnissen dargestellt. Diese werden dann noch einmal miteinander verglichen. Als Endergebnis ergibt sich eine von mir als *Kernkanon* bezeichnete Gruppe von sechs bzw. sieben Paloformen, sowie einen *erweiterten* Kernkanon mit zusätzlich neun Paloformen. Ich möchte betonen, dass es sich hierbei nicht um eine absolute Einordnung bzw. Bewertung der einzelnen Paloformen handelt, sondern um eine relative Einordnung.

<sup>495</sup> Oliveira Pinto. 1998. S.248.

<sup>496</sup> Vargas. 1995. S. 204. "Ich bin der Meinung, dass das Gute beim Flamenco ist dass, dass er immer lebendig und frisch ist und dass eine unendliche Anzahl von Sachen gemacht werden können ohne dass dabei die Wurzeln verloren gehen [...] Aber wenn davon gesprochen wird neue Stile [=Palos] zu kreieren sehe ich dass als sehr schwierig an. Es gibt ein Fundament, das ist so wichtig und so stark, dass dies fast unmöglich ist. Dem Flamenco können viele Nuancierungen hinzugefügt werden. Die Ausgestaltung kann vergrößert werden und der Musik eine größere melismatische Reichhaltigkeit gegeben werden. Aber im Flamenco ist bereits alles erfunden: die Tangos sind gemacht, die Siquiya ist gemacht, die Malagueña ist gemacht, die Bulerías usw...Was danach noch musikalisch vergrößert werden kann, ist, der Musik mehr Reichtum zu geben, aber innerhalb des Kanons".



## **1. Vergleich zur Darstellung und Häufigkeit der Flamenco-Palos in Veröffentlichungen über die Grundlagen der Flamenco-Gitarre**

Im Folgenden habe ich die in sechs Veröffentlichungen zur Flamenco-Gitarre dargestellten Paloformen miteinander verglichen. Da es sich hierbei um Werke handelt, die den Anspruch haben, Grundlagen der Flamenco-Gitarre zu vermitteln, kann erwartet werden, dass die dort vom Autor als primär wichtig erachteten Palos dargestellt und behandelt werden. Folgende sechs Veröffentlichungen wurden berücksichtigt (genaue Angaben s. Literaturverzeichnis):

- 1) Soeder, Manfred. The German Flamenco Pages (Internethomepage)
- 2) Martin, Juan. El Arte Flamenco de la Guitarra.
- 3) Merengue de Córdoba. La Guitarra Flamenca de Merengue de Córdoba
- 4) Granados, Manuel. Flamenco's guitar didactic handbook/Manual didáctico de la guitarra flamenca. Vol. 1 - 4.
- 5) Graf Martinez, Gerhard. Flamenco. (nur die mit Notenbeispielen aufgeführten Palos wurden berücksichtigt)
- 6) Voss, Hans-Christian. Die Hauptstilmittel der Flamenco-Gitarrenmusik (nur die Palos mit Gitarrenbegleitung wurden berücksichtigt)

Tabelle 5: Dargestellte Flamenco-Palos in Veröffentlichungen zu den Grundlagen der Flamenco-Gitarre:

	1)	2)	3)	4)	5)	6)	Insgesamt
Alborada					x		1
Alegría	x	x	x	x	x	x	6
Bulería	x	x	x	x	x	x	6
Campanillero					x	x	2
Caña					x	x	2
Cantiña						x	1
Caracole						x	1
Colombiana	x		x		x	x	4
Danza Mora	x				x		2
Fandangos de Huelva	x	x	x		x	x	5
Fandanguillo						x	1
Fandango personales/libre			x	x		x	3
Farruca	x	x	x	x	x	x	6
Garrotín	x	x	x		x	x	5
Granaina	x	x	x	x	x	x	6
Guajira	x		x	x	x	x	5
Jaleos						x	1
Malagueña	x	x	x	x	x	x	6
Milonga						x	1
Nana						x	1
Pandero						x	1
Petenera	x		x		x	x	4
Romera						x	1
Rondeña	x			x	x	x	4
Rumba	x		x		x	x	4
Saeta						x	1
Serranas			x	x		x	3
Sevillana	x	x	x		x	x	5
Siguriya	x	x	x	x	x	x	6
Soleá	x	x	x	x	x	x	6
Soleá por Bulerías			x	x	x		3
Tango	x		x	x	x	x	5
Tanguillo	x		x			x	3
Taranta	x		x	x		x	4

Taranto	x	x	x		x			4
Tiento	x	x	x	x	x	x		6
Verdiale	x		x		x	x		4
Zambra					x	x		2
Zapateado	x	x			x	x		4
Zorongo Gitano					x	x		2
Insgesamt:	23	13	22	13	27	35		

### Ergebnis:

Aus dieser Übersicht ergibt sich mit 5-6 Nennungen ein Kernkanon mit folgenden 13 Paloformen: Alegria, Buleria, Fandangos de Huelva, Farruca, Garrotin, Granaína, Guajira, Malagueña, Sevillana, Soleá, Siguriya, Tango und Tiento. Der erweiterte Kernkanon (3-4 Nennungen) besteht aus folgenden 10 Paloformen: Fandango personal bzw. libre, Petenera, Rondeña, Rumba, Serrena, Soleá por Bulerías, Tanguillo, Taranta, Verdiales und Zapateado. Insgesamt ergibt dies 23 Paloformen. Dieses Ergebnis stimmt nahezu vollständig mit der Darstellung von Merengue de Cordoba (bis auf die Form *Zapateado*) bzw. der Darstellung von Soeder überein (hier fehlt die *Serrana*, statt dessen führt er die Form *Danza Mora* an) übereinstimmt. Die Werke von Martin und Granados verzeichnen deutlich weniger, die von Graf-Martinez und besonders von Voss deutlich mehr Paloformen.

## **2. Vergleich der auf Tonträger veröffentlichten Palos.**

Für den folgenden Vergleich wurde von mir eine repräsentative Auswahl von Veröffentlichungen von bekannten Flamencokünstlern der letzten zehn Jahre ausgewählt. Dabei wurden auch Wiederveröffentlichungen von älteren Musikmaterial auf CD mitberücksichtigt. Nicht berücksichtigt wurden historischen Anthologien. Bei den ausgewählten Tonträgern handelt es sich so ausschliesslich um kommerzielle Veröffentlichungen, d.h. sie wurden von den betreffenden Tonträgerfirmen zum Zwecke des finanziellen Gewinns veröffentlicht. Sie können somit als kommerzielle Veröffentlichungen bezeichnet werden.

### Liste der ausgewerteten Tonträger:

- 1) Amaya, Remedios - Me voy contigo. 1997. EMI 7243 8214432-8
- 2) Art of Flamenco. 1993. Emoción. 893 00-2
- 3) Camaron de la Isla/Paco de Lucía. Rosa Maria. Orig. 1976. Philips 848 543-2
- 4) Camaron - Soy gitano. 1989. Philips 842 050-2
- 5) Camaron - Camaron . o.J. Philips 512 196-2
- 6) Chocolate - Cante Flamenco. 1992. C 560029
- 7) Festival Flamenco Gitano. 1993. Emoción 9301-2
- 8) Lebrijano, El - Persecucion. 1991 (Org 1976). Philips 838 380-2
- 9) Linares, Carmen - Desde el alma. 1994. World Network WDR 56 983
- 10) Lucía, Paco de - Almoraima. Orig. 1976. Philips 832 022-2
- 11) Lucía, Paco de - Siroco. 1987. Mercury 830 913-2
- 12) Lucía, Paco de - 1967 -1990. o.J. Philips 848 827-2
- 13) Martín, Juan - Flamenco Guitar The Andalucian Suites. 1990. Digitak CD FV 05
- 14) Menese, José - El viento solano. 1993. Fonomusic. CD-1205
- 15) Morente, Enrique. Selección 1997. HISPA VOX 7243 8 23680 2 1
- 16) Pansequito. 1988. Fods Records. MC C 2047
- 17) Parrondo, José & Iven, Miguel. 1995. Emoción 9305-2
- 18) Potito - Andando por los caminos. 1990. CDS 466822 2
- 19) Peña, Paco Flamenco. Org.1971. Philips 826 904-2
- 20) Story of Flamenco 1997. Hemisphere 7243 8 55680 2 2
- 21) Tomatito - Barrio Negra. 1991 Nuevos Medios.

Tabelle 6: Paloveröffentlichungen auf ausgewählten Tonträgern

### Erklärung:

E1: Diese Zahl gibt an, auf wievielen der insgesamt 21 Tonträgern der betreffende Palo vorhanden ist.

E2: Diese Zahl gibt an, wieviel Male diese Palos insgesamt auf den 21 Tonträgern vertreten ist

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	E1	E2
Alegria		1		1	1		1				1	2	2		1			1	1	1	1	12	14
Bamba			1																			1	1
Bulería	3	2	2	3	4			1	1	1	1	4	3			3	1	2	1	1	1	17	24
Cabale																				1		1	1





dem Repertoire der *cantaos completos* zugerechnet werden. Beim zweiten Teil des Konzert - diesmal mit erweiterter musikalischer Begleitgruppe - erklangen Tango, Tanguillo und Bulería, also Palos, die im Repertoire der *cantaos festivos* zu finden sind.

Solchen sehr bewußt gewählter Repertoirebildungen bei Aufführungen, stehen allerdings auch völlig andere Konzepte gegenüber. Auf die Frage, wie er sein Repertoire zusammenstellt, antwortet der Cantao Juan el Camas: "Sabes lo que me gusta más, de mi repertorio? Que yo hago lo que me dar la gana, soy creador y canto como yo quiero, ya está, ese es mi repertorio: hago lo que me dar a mi la gana [...] yo no quiero ser nadie, yo soy yo"<sup>503</sup>. Für Camas beschränkt sich die künstlerische Gestaltung der Flamencomusik nicht nur auf die musikalische Ausgestaltung der Palos, sondern auch auf die Wahl, welcher Palo der Situation entsprechend angebracht ist, d.h. wie ist die eigene Verfassung des Vortragenden, wie die des Publikums, der Begleitmusiker und welcher Palo sollte dementsprechend gespielt werden? Diese Auswahl geschieht bei Camas auch *während* der Aufführung. Dem starren Rahmen einer durchkonzipierten Gesamtauführung steht so eine flexible Gestaltung des Programms gegenüber, in der Spontanität und augenblickliche Verfassung der Beteiligten den Ablauf der Aufführung bestimmen.

### 2.5.3 Überlieferung und Weitergabe des Musikmaterials

Wie bei fast allen Musikkulturen dieser Welt ist auch in der Flamencomusik-Praxis das individuelle Gedächtnis der Aufführenden der eigentliche Träger des Musikmaterials<sup>504</sup>. Die Fähigkeit des menschlichen Gehirns zur dauerhaften Speicherung von Musik ist nach Alica Elsčeková für die Kontinuität einer Musikkultur von entscheidender Bedeutung<sup>505</sup>. Der einzelne Flamencokünstler ist somit der Garant für die Überlieferung, Bewahrung und Weitergabe des Musikmaterials. Als wichtige Form der materiellen Konservierung von Musikmaterial dienen heute auch in der Flamenco-Musikkultur mediale Informationsträger als Mittel der Aufzeichnung und Dokumentation. Dennoch beziehen Flamencokünstler alle zur Aufführung notwendigen musikalischen, strukturellen und kontextuellen Informationen aus dem Gedächtnis, wie die Aussage des Cantao Manolo de San Jerónimo verdeutlicht: "ich habe sie [die Cantes] nicht aufgeschrieben, ich habe sie nur im Gedächtnis"<sup>506</sup>. "*Alle cantes flamencos*", so Faustino Núñez, "werden in einer Form tradiert, die wir die 'Kunst der Erinnerung' nennen wollen [...] Der Sänger muss hunderte von Cantes mit festen musikalischen Strukturen im Gedächtnis haben, denen er seinen persönlichen Stil aufzuprägen versucht"<sup>507</sup>.

Mit dem Gedächtnis als zentralem Träger der musikalischen Informationen lassen sich in der Flamenco-Musikkultur zwei Überlieferungsformen des Musikmaterials unterscheiden:

1. die orale Überlieferung und
2. die mediale Überlieferung

#### 1) orale Überlieferung

Alica Elsčeková umreißt den Kern der oralen Überlieferung wie folgt: "Die mündliche Überlieferung ist auf das Wesentliche einer Musiktradition ausgerichtet. Sie umfaßt Stilmormen und Stilkanons, die es ermöglichen, Neues zu schaffen, zugleich aber die Traditionen in einem lebendigen Anpassungs- und Umwandlungsprozeß über Generationen und Zeiträumen von Jahrhunderten zu erhalten und weiterzuvermitteln"<sup>508</sup>.

Der Prozeß der oralen Überlieferung ist gleichzeitig ein permanenter Wandlungsprozess<sup>509</sup> mit ständiger Variantenbildung. Diese darf jedoch nicht als fehlerhafte Gedächtnisleistung verstanden werden<sup>510</sup>, sondern ist schöpferischer Ausdruck der menschlichen Kreativität. Viele Mitglieder der Flamenco-Musikkultur betrachten die orale Überlieferung auch heute noch als primäre Form der Weitergabe von

---

<sup>503</sup> Interview April 1999. "Weißt du, was mir am meisten an meinem Repertoire gefällt? Das ich das mache, wozu ich Lust habe. Ich bin ein Schöpfer [von Flamencomusik] und ich singe, wie ich will. Das ist mein ganzes Repertoire: das zu machen, wozu ich Lust habe [...] ich will niemand [anders] sein. Ich bin ich".

<sup>504</sup> vergl. Elsčeková, Alica. Überlieferte Musik. In: Bruhn / Rösing (Hg). Musikwissenschaft. Hamburg 1998. S. 223.

<sup>505</sup> ebenda. S.221.

<sup>506</sup> Interview April 1999.

<sup>507</sup> Núñez, Faustino. Die Kunst des Flamenco und die andalusischen Gitanos. In: Awosusu, Anita (Hg). Die Musik der Sinti und Roma Band 3. Der Flamenco. Heidelberg 1998. S.28.

<sup>508</sup> Elsčeková. 1998. S.235.

<sup>509</sup> Als Beispiel hierzu s. die Veränderung des Toque der Bulería in: Krüger.1997. S. 148f.

<sup>510</sup> vergl. Elsčeková. 1998. S.235.

Flamencomusik. Der Gitarrist Manolo Sanlúcar erklärt hierzu: "Yo creo que la cultura flamenca es totalmente oral [...] se ha ido transmitiendo de oído a oído, de escucha a escucha y no escrito"<sup>511</sup>. Das direkte Hören der Musik bei anderen Flamencokünstlern, das Memorieren des Gehörten im Gedächtnis und das dadurch stattfindende Lernen des Musikmaterials sind im Prozess der mündlichen Übertragung untrennbar miteinander verbunden und gehen Hand in Hand. Der Gesamtprozess der oralen Überlieferung kann dabei durch folgendes Schema skizziert werden:

mündliche Übertragung => Gedächtnis => Aufführung

Wie dies in der Praxis geschieht, illustriert ein Interviewausschnitt mit dem Cantaor Manolo de San Jerónimo: "Hier in der Monasterio (Ort der Peña) haben wir jedes Jahr ein Festival organisiert und ich habe bei allen gesungen, außer bei zwei oder drei, bei denen ich nicht dabei sein konnte. In einem Jahr, wo ich nicht dabei sein konnte, hat ein Freund gesungen, der auch Mitglied der Peña ist; ein guter Cantaor und Aficionado, und er sagte: Jetzt werde ich eine Minera [Flamenco-Palo] von Manolo de San Jerónimo singen und ich war dabei und ich hab zugehört und habe gesagt: 'vale, vale'"<sup>512</sup>. Da, wie Manolo an anderer Stelle erklärt, keine seiner Cantes in schriftlicher Form existieren, findet die mündliche Übertragung dadurch statt, dass die von Manolo gesungene Minera von einem anderen Cantaor aus der Peña gehört, memoriert und an anderer Stelle - in diesem Fall ein Festival, an dem Manolo nicht teilnahm - wieder zur Aufführung gebracht wird. Die soziale Evaluation findet direkt nach der Aufführung statt. Manolo erkennt die gesungene Minera als gelungene Realisierung an und sagt: "vale, vale" [semantisch vieldeutiger Begriff, hier: gut, gut]

Bei der oralen Überlieferung in der Flamencomusik-Praxis können drei Formen der Weitergabe unterschieden werden

a) Die Überlieferung durch die Lehrende-Lernende-Beziehung. "Die Weitergabe von Kultur- und Musikphänomenen in mündlichen Überlieferungsformen", so Elscheková, "geht vorwiegend in professionellen Musikerkreisen vor sich. Sie beruht auf der intensiven Beziehung zwischen Schüler und Lehrer"<sup>513</sup> (s. auch den folgenden Abschnitt). Gemäß William Washabaugh ist auch heute noch der direkte Kontakt von Lehrenden und Lernenden in der Flamencomusikkultur vorherrschend: "Still however, the tradition of studying flamenco artistry in face-to-face encounters between master and apprentices persisted into the present"<sup>514</sup>. Durch die weitverbreitete Doppelfunktion von Flamencokünstlern als Aufführende und Lehrende zugleich, bildeten und bilden sich Übertragungslinien nach bekannten Flamencokünstlern, im Flamenco oft als Schulen bezeichnet. Besonders ausgeprägt ist dies im Baile. Hier geschieht in den Tanzschulen bzw. Tanzstudios gleichzeitig das Lernen und die Weitergabe der Flamenco-Kunst. Besonders einflussreich in der zeitgenössischen Flamencomusik sind die Schulen von Matilda Coral und Christina Hoyos. Solche Schulen, wenn auch eher im übertragenen Sinne, existieren auch im Cante oder Toque (so wird beispielsweise der Toque von Paco de Lucía als eine sehr einflussreiche Schule für die moderne Flamenco-Gitarre bezeichnet). Allerdings spielt dabei auch die mediale Überlieferung eine wichtige Rolle, so dass es hier nicht möglich ist, begrifflich klar zu trennen.

b) Die Überlieferung des Musikmaterials durch die Flamencofamilien. Wie schon in Abs. 2.1.5 erwähnt, spielt die Familie beim Erlernen der Flamencomusik eine wichtige Rolle. Auch hier ist der Prozeß des Erlernens zugleich ein Prozeß der Weitergabe des Musikmaterials. Der Cantaor Curro Malena schildert den Zusammenhang von Familie und Überlieferung: "Yo he cantao porque he tenía que cantar, porque en mi familia han cantao todas y lógicamente esto se transmite"<sup>515</sup>. Auch im familiären Zusammenhang wird der Begriff Schule benutzt, wie z.B. vom Gitarristen Juan Habichuela: "Mi abuelo, el padre de mi padre, fue el que inició la escuela que nos dejó"<sup>516</sup>.

c) Die dritte wichtige Form der mündlichen Überlieferung ist die regional bzw. lokal geprägte Form der Weitergabe. Als Beispiel kann die schon zu Anfang dieses Abschnitt erwähnte Übertragung der Minera

<sup>511</sup> Vargas. 1995. S. 193. "Ich glaube, dass die Flamencokultur völlig oral ist [...] sie ist von Ohr zu Ohr, durch immer wieder erfolgtes Zuhören überliefert worden. Sie ist nicht niedergeschrieben".

<sup>512</sup> Interview April 1999.

<sup>513</sup> Elscheková. 1998 S.224.

<sup>514</sup> Washabaugh. 1996. S. 63

<sup>515</sup> Caballero. 1995. S.100/1. "Ich habe gesungen, weil ich einfach singen musste. Weil in meiner Familie haben alle gesungen und logischerweise wird es so überliefert."

<sup>516</sup> Interview Flamencoworld. "Mein Großvater, der Vater meines Vaters, war derjenige der die Schule begründet hat, von der wir alle zehren".



von Manolo de San Jerónimo gelten. Tatsächlich stehen die zwei Sänger, zwischen denen die Übertragung stattfindet, weder in einer familiären noch in einer direkten Lehrenden-Lernenden-Beziehung zueinander. Was sie verbindet ist die gemeinsame Lokalität ihres Wirkens. In diesem Zusammenhang wird auch wieder der Ausdruck Schule benutzt. So z.B. von Á. Á. Caballero, wenn er für die Art des Gitarrenspiels in Jerez de la Frontera den Ausdruck "escuela de toque jerezana"<sup>517</sup> (Die Schule des Toque in Jerez de la Frontera) benutzt. Oder von José Mercé, der die *ambiente flamenco* der Barrios (Stadtviertel) in den andalusischen Zentren der Flamencomusik als "escuela natural del flamenco"<sup>518</sup> (natürliche Schule des Flamenco) bezeichnet hat. Diese lokal geprägten Überlieferungen haben historisch betrachtet zur Bildung von regionalen Varianten geführt. Über die Frage, ob und in welchem Maße diese regional geprägten Stile und Varianten heute noch existieren und inwieweit sie dabei in der zeitgenössischen Flamencomusik erkennbar sind, gibt es eine kontroverse Diskussion innerhalb der Flamenco-Musikkultur. So sagt z.B. der Cantor Miguel Poveda über die Bulería in Jerez: "allí es donde se conserva el flamenco en estado más puro, allí tienen una forma muy especial de hacer las bulerías, las he cantado como se suele hacer allí, entre amigos, golpeando una mesa, con palmas y guitarra, improvisando"<sup>519</sup>. Dagegen beklagt der aus Jerez stammende und dort aufgewachsene Cantor José Mercé gerade den Verlust dieser speziellen lokalen Form der Bulería: "Ahora todo es más sofisticado, de laboratorio. Yo me he criado en una casa de vecinos de la calle de la Merced, en pleno barrio de Santiago, y si en alguna ocasión voy por allí, noto que, por ejemplo, las bulerías autóctonas, las de esa zona, se están olvidando"<sup>520</sup>.

## 2) mediale Überlieferung

Mediale Überlieferung unterscheidet sich von mündlichen Überlieferung dadurch, dass die direkte Übertragung von einer Person zur anderen durch die Rezeption von medialen Aufzeichnungen ersetzt worden ist. Es ergibt sich folgendes Schema:

mediale Aufzeichnung => Gedächtnis => Aufführung

Als historisch erste Form der medialen Aufzeichnung kann die Verschriftlichung der Flamenco-Texte (Coplas) in Coplassammlungen angesehen werden, die ab Ende des 19. Jahrhunderts erschienen<sup>521</sup>. Weitere Versuche der Verschriftlichung des Cante und besonders des Toque in abendländischer Musiknotation blieben insgesamt, von wenigen Ausnahmen abgesehen (z.B. Schulze 1998), wenig überzeugend und erschwerten eher die Annäherung an die Flamencomusik<sup>522</sup>. Auf die orale Überlieferung in der Flamenco-Musikkultur blieben diese Schriften praktisch ohne Auswirkungen. Bernhard-Friedrich Schulze fragt deshalb kritisch: "Tatsache ist: Diese Musik wird im Prinzip nicht nach Noten gespielt (und kann auch gar nicht nach Noten gespielt werden, ohne entscheidend an Ausdruck und Substanz zu verlieren) - und insofern ist zu fragen, warum dann die Forschung solche aufwendigen Studien überhaupt betreibt"<sup>523</sup>. Hierauf läßt sich mit Tiago de Oliveira Pinto antworten: Die Analyse des Stückes vermag "die kognitive Ebene nicht wiederzugeben und stellt lediglich die Übersetzung einiger formaler Inhalte der Musik in die allgemeine (westliche) Wissenschaftssprache dar. Exemplarisch läßt sich aber immerhin zeigen, wie musikalische Strukturen und Kleinstrukturen konzipiert und im Rahmen einer augenblicklich erklingenden Komposition kognitiv umgesetzt werden, die sowohl Interpretation wie Improvisation beinhalten"<sup>524</sup>.

Erst die massenhafte mediale Speicherung des Flamenco-Musikmaterials ab den 1960er Jahren - sowohl auf unterschiedlichen Tonträgerformaten (Schallplatten, Musikkassetten, später CDs)<sup>525</sup>, als auch in visueller Form (Film, später Videos)<sup>526</sup> begannen den Überlieferungsprozeß innerhalb der Flamenco-Musikkultur wesentlich zu beeinflussen. "The flamenco tradition", so William Washabaugh, "acquired

<sup>517</sup> Caballero. 1995. S. 255. Dieser Ausdruck ist auch zu finden bei: Vargas. 1995. S.194.

<sup>518</sup> Caballero. 1995. S.164.

<sup>519</sup> Interview Flamenoworld. "Dort [in Jerez] wird der Flamenco in seiner puresten Form bewahrt. Dort haben sie eine sehr spezielle Art die Bulerías zu machen. Ich habe sie so gesungen, wie sie dort normalerweise gemacht wird: umgeben von Freunden, mit Golpes (Schläge) auf den Tisch, mit Palmas und Gitarre, improvisierend...".

<sup>520</sup> Caballero. 1995. S. 164. "Heute ist alles mehr affektiert, ausgefeilt. Ich bin in einem Mehrfamilienhaus in der Calle la Merced, inmitten des Stadtviertel de Santiago aufgewachsen. Und wenn ich gelegentlich dort hingehe, bemerke ich z.B., dass die dortigen Bulerías vergessen sind".

<sup>521</sup> Machado y Álvarez 'Demófilo' (1881) und (1890).

<sup>522</sup> s. Voss. 1999. S.8f.

<sup>523</sup> Schulze, B.F. 1998. S. 109.

<sup>524</sup> Oliveira Pinto. 1998. S.246.

<sup>525</sup> Zur Geschichte der Tonträger in der Flamencomusik s. Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988. S.253f.

<sup>526</sup> Zur Geschichte des Films in der Flamencomusik s. Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988. S. 180f.

exemplars, canons, and prescriptions for how the art of flamenco should be performed. Once recorded, the songs were scrutinized and analyzed. Their aesthetic rankings were assigned, the assignments were reconsidered [...] in this way, a flamenco canon was formed and erected [...] Records conferred legitimacy on flamenco, as they did on other styles of popular music"<sup>527</sup>. In Anbetracht der massenhafte Vorbereitung und Verfügbarkeit konstatierten deshalb Pedro Calvo und José Manuel Gamboa: "De la callejera cultura de barrio se ha pasado al la cultura de la información. Ahora el disco es la principal fuente de conocimiento"<sup>528</sup>. Besonders sichtbar wird dieser mediale Einfluß beim Erlernen der Flamencomusik (s. die folgenden Abschnitte). Der Einfluß moderner medialer Lernkonzepte zeigt sich auch in der Verbindung von musikalischer Notation (vor allem in Form der Transkription) und gleichzeitiger medialer Aufzeichnung auf CD oder Video. Hier kann als Beispiel die gleichzeitige CD- und Transkriptions-Veröffentlichung *Hechizo* des Gitarristen Oscar Herrero: "Yo he escrito el solfeo y mi colega Claude Worms ha escrito el cifrado. Podemos decir que es fiel al 100%. La mayoría de las transcripciones son criticadas por los errores que suelen tener. En este caso está todo escrito, al detalle, rasgueados, alzapua, todo"<sup>529</sup>.

#### 2.5.4 Grundlagen beim Erlernen der Flamencomusik

Nach Reinhard C. Böhle, Carola Schormann und Herbert Bruhn besteht auf dem Gebiet der Vergleichenden Musikpädagogik in den unterschiedlichen Musikkulturen noch erheblicher Forschungsbedarf. Für sie verpflichtet das Studium der Lern- und Vermittlungsformen von Musik den Forschenden "den Bedingungen im ökologischen, ontologischen und soziokulturellen Kontext nachzugehen"<sup>530</sup>. Dieser und der folgende Abschnitt beschäftigen sich deshalb mit der Frage, wie innerhalb der Flamenco-Musikkultur das Musikmaterial erlernt wird und welche musikkulturspezifischen Methoden und Herangehensweisen dabei verwendet werden.

Zunächst ist festzustellen, dass Flamencomusik nicht in staatlichen bzw. staatlich anerkannten oder geförderten Ausbildungsstätten gelehrt wird. Statt dessen findet das Erlernen in der lebensweltlichen Vermittlung durch die Familie, dem direkten sozialen und lokalen Umfeld, in den Peñas und Tablaos, durch privaten Unterricht, in medialer Vermittlung und in autodidaktischer Form statt.

Flamencokünstler betonen immer wieder die Wichtigkeit des lebensweltlichen Erlernens der Flamencomusik. Einige Flamencokünstler bezweifeln bzw. bestreiten sogar, dass Flamencomusik im herkömmlichen Sinne überhaupt erlernt werden kann, wie beispielsweise der Sänger Enrique Morente: "Den Cante kann man nicht lernen"<sup>531</sup> und auch die Band Ketama äußert sich in diesem Sinne: "El Flamenco no se aprende. No vale eso de ir a una academia. El ritmo tienes que vivirlo desde chico. Nosotros hemos tenido unas vivencias muy fuertes"<sup>532</sup>. Die Bandmitglieder betonen, dass sie die Flamencomusik nicht erlernt haben. Ihnen ist die Musik durch das Aufwachsen in der *ambiente flamenco* vermittelt worden. Auch die Sängerin Imma Jacquot Rivero verneint die Frage, ob sie die Flamencomusik erlernt hat: "Pues no sé, no he aprendido, me sale, y porque, porque mi padre era cantaor"<sup>533</sup>. Wir fragen nach: "Hast du dich mit ihm hingesezt, um es mit ihm zu lernen?", aber auch das verneint sie: "No, como es lo que siempre se he escuchado siempre en mi casa, pues lo que hemos todas, me entendiendes, es una cosa y no es aprendido, que sale de mi"<sup>534</sup>. Rivero hebt hervor, dass sie den Gesang nicht *gelernt* sondern *gehört* hat. Das Entscheidende ist für sie, dass der Gesang, wie sie sich ausdrückt, aus ihrem Inneren herauskommt. Diese Auffassung vertritt auch der Sänger Rafael Heredias: "El cante no es aprendido, se

<sup>527</sup> Washabaugh. 1996 S. 63.

<sup>528</sup> Calvo / Gamboa. 1994. S.19. "Die Straßenkultur der Stadtteile ist übergegangen zu einer Kultur der Information. Heute ist der Tonträger die Hauptquelle der Information".

<sup>529</sup> Interview Flamencoworld. "Ich habe die Noten und mein Kollege Claude Worms hat die Tabulatur geschrieben. Wir können sagen, es entspricht 100% dem Original. Die Mehrzahl der Transkriptionen werden wegen ihren Fehlern, die sie üblicherweise enthalten, kritisiert. In diesem Fall ist alles bis ins letzte Detail niedergeschrieben: Rasguados, Alzapua, alles".

<sup>530</sup> Böhle, Reinhard C. , Schormann, Carola & Bruhn, Herbert. Vergleichende Musikpädagogik. In: Bruhn / Rösing (Hg). Musikwissenschaft. Hamburg 1998. S. 360.

<sup>531</sup> zitiert nach dem Dokumentarfilm "Flamenco vive".

<sup>532</sup> Calvo / Gamboa. 1994. S. 98. "Der Flamenco kann nicht erlernt werden. Es hat keinen Wert dafür auf eine Akademie zu gehen. Der Rhythmus muss von klein auf gelebt werden. Wir haben einige sehr starke Erlebnisse gehabt".

<sup>533</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina. "Ich weiß nicht, ich habe es nicht gelernt, es kommt aus mir heraus, und warum, weil mein Vater Cantaor war".

<sup>534</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina. "Nein, es ist einfach das, was man zuhause immer gehört hat. Das was wir alle gemacht haben. Es ist eine Sache und es ist nicht erlernt, es kommt aus mir heraus".

aprenden los estilos y las letras und el compás claro, pero el cante tiene melodía en la gargante, tiene que salir de ti"<sup>535</sup>. Heredias grenzt voneinander ab, was erlernt werden kann: Die Palos, die Verse und der Compás. Aber was nicht erlernt werden kann, ist die Fähigkeit Cante zu singen. Rafael Vargas hat diesen Umstand als Spannungsfeld zwischen "cualidades innatas" (angeborenen Fähigkeiten) und dem "oficio adquirido a base de esfuerzo" (Handwerk, dass auf der Basis von Anstrengung bzw. Üben erworben wird) bezeichnet<sup>536</sup>. Für den Sänger Salvador Távora sind diese beiden Faktoren untrennbar miteinander verknüpft: "Los dos son valores inseparables"<sup>537</sup>, und auch der Flamencologe Bernard Leblon äußert sich in diesem Sinne: "Las dotes naturales y el esfuerzo cotidiana son igualmente necesarios para hacer un buen profesional"<sup>538</sup>.

Manche Mitgliedern der Flamenco-Musikkultur setzen hier allerdings verschiedene Schwerpunkte. Sänger und Sängerinnen betonen tendenziell eher die Begabung. So etwa José Menese. Für ihn ist es vor allem die Begabung die zählt: "Yo creo que el cantaor debe nacer con esas condiciones..."<sup>539</sup>. Auch Carmen Linares bekräftigt: "Um Flamenco zu singen, muss Gott dir die Gabe geben, ein gutes Gehör zu haben, Stimme, Herz und viel Afición"<sup>540</sup>.

Im Baile und Toque wird der Schwerpunkt eher auf das Erlernen des musikalischen Handwerks und das Üben gelegt. "Arte", so Adela Rabien, "lernt sich mit Fleiß und Ausdauer zu ca. 80%, 20% müssen von der Natur gegeben sein. Fußtechnik lernt sich zu 98% durch Arbeit, Arbeit und nochmals Arbeit. Wer am meisten übt, macht die schnellsten Zapateados. Freilich ist ein gutes rhythmisches Gehör unerlässlich"<sup>541</sup>. Auch Juana Amaya sieht die Wichtigkeit des Zusammenwirkens von Begabung und täglichem Üben: "Aparte de estudiar mucho, la persona tiene que tener calidad. Si alguien se pone toda la vida estudiando, sin cualidades no va a llegar a nada. Hay que tener facilidad bailando. Pero si es verdad que hay que ensayar y preocuparse. Porque hay mucha gente ya preocupándose. Si no, te puedes quedar atrás. Tienes que seguir. Nunca se termina de aprender aquí"<sup>542</sup>. Dass das Lernen in der Flamencomusik nie aufhört, wird von vielen, auch von sehr bekannten und etablierten Flamencokünstler immer wieder betont, so z.B. von Antonio Gades: "Yo me doy cuenta ahora de que me quedan más cosas por aprender que cuando empecé. Cuando empecé me creía que lo sabía todo con tres lecciones, y ahora cada vez que pasa me doy cuenta de que es más difícil"<sup>543</sup>.

Wie sieht nun der eigentliche Prozess des Erlernens aus? Carlos Troya fasst es zu folgender kurzer Formel zusammen: "Ständiges Wiederholen, Imitation und vor allem Geduld"<sup>544</sup>. Die folgende Beschreibung von Consuelo García verdeutlicht, wie dies in der Praxis aussieht: Rose Mercé "legte in mir das Fundament für den Flamenco, in dem sie mich einfach mit dem rechten und dem linken Fuß auf den Boden treten ließ, einfach rhythmisch fest treten. Anschließend musste ich dann mit der Betonung auf drei, auf sechs, auf acht, auf zehn, auf zwölf - im Rhythmus der Soleá- durch den Raum gehen. Danach baute sie verschiedene Schrittfolgen mit der ganzen Fußsohle auf. 2x rechts, 1x links, 2x links, 1x rechts, dann 2x rechts 2x links, 1x rechts, 2x links, 2x rechts, 1x links. Jede Schrittkombination wurde langsam angegangen und nach und nach gesteigert, bis ich die Geschwindigkeit nicht mehr beibehalten konnte oder aus dem Rhythmus kam, oder bis meine Beine vor Anstrengung zitterten und nachgaben wie ein Gummiball [...] Das waren die ersten, ganz leichten Übungen. Jeden Tag kamen eine, zwei oder drei neue Schrittkombination dazu, immer komplizierter und schwieriger und immer nach dem gleichen Prinzip aufgebaut: Kraft, Deutlichkeit, Gleichmäßigkeit, Rhythmus"<sup>545</sup>. Solch eine Form der Vermittlung und des Erlernens von Musik, wie sie García hier schildert, hat Vladimir Karbusicky<sup>546</sup> als Ostense bezeichnet. Karbusicky schreibt: "Die Ostense ist der elementare Vorgang des anschaulichen Unterrichts, der

---

<sup>535</sup> Interview April 1999. "Der Cante kann nicht gelernt werden, es können die Palos, die Verse und der Compás [Rhythmus] erlernt werden, klar. Aber der Cante hat die Melodie in der Kehle. Es muss aus dir herauskommen".

<sup>536</sup> Vargas. 1995. S.14.

<sup>537</sup> ebenda. S.117. "Diese beide sind zwei unzertrennbare Werte".

<sup>538</sup> ebenda. S.61. "Die natürlichen Anlagen und die tägliche Anstrengung sind beide gleichermaßen notwendig um ein guter professioneller Künstler zu sein".

<sup>539</sup> ebenda. S.127. "Ich glaube, dass der Cantaor mit dieser Anlage geboren sein muss..."

<sup>540</sup> Anda. Nr. 9. S.24.

<sup>541</sup> Rabien. 1987. S.69.

<sup>542</sup> Interview Flamencomoworld. "Abgesehen vom vielen Lernen, muss die Person Qualität haben. Wer sein ganzes Leben lernt, ohne Qualität zu besitzen, kommt nirgendwo hin. Du brauchst Talent zum Tanzen. Aber es ist wahr, du musst üben und dich damit beschäftigen. Weil es gibt viele andere Leute, die sich bereits damit beschäftigen. Wenn du dass nicht tust, bleibst du zurück. Du musst immer weitermachen. Das Lernen endet hier nie."

<sup>543</sup> Caballero. 1998. S. 342. "Ich bemerke [heute], dass mir jetzt mehr Sachen zum Lernen geblieben sind, als am Anfang. Als ich anfang dachte ich, ich weiss alles in drei Lektionen. Jetzt ist mir klar, dass es viel schwieriger ist".

<sup>544</sup> Anda Nr. 13. März 1997. S. 22.

<sup>545</sup> García, C. 1988. S.170f.

<sup>546</sup> Karbusicky, Vladimir. Systematische Musikwissenschaft. München 1979. S.117 f.

didaktisch genutzten 'Darstellung'<sup>547</sup>. Nach Karbusicky kennt die Ostense nur eine Zeitdimension - die Gegenwart -, eine Raumsituierung - das "Hier" - und einen Modus - den Indikativ. Zusammengefasst lautet die Formel der Ostense: *Wer zeigt wie was wem*. In diesem Sinne beschreibt auch der Bailaor Güito die Art wie sein Lehrer ihm die Schrittfolgen im Baile zeigte: "El me indicaba los movimientos con la pierna [...] y lo los reproducía"<sup>548</sup>. Der Lehrer führt die zu erlernenden Bewegungen der Füße dem Lernenden direkt vor, und dieser macht sie nach. Die Ostense als elementares Verständigungsmittel<sup>549</sup> kommt sowohl beim Erlernen in den Lebenswelten (Familie, Peña) als auch in Studios oder Unterrichtsstunden zur Anwendung. Diese Form des Lehrens erklärt auch, warum spanische Flamencokünstler trotz mangelnder Sprachkenntnisse auch in Ländern wie beispielsweise Japan erfolgreich lehren und unterrichten können.

Das andere sehr wichtige Prinzip, welches Gracia schildert, ist das der Repetition. "Music", so Richard Middleton, "based in striking fashion, in all its parameters, on periodicities, clearly illustrates the repetition-play of culture as a general principle, but at the same time it offers a quite specific case: for here repetition is always wanting to, as it were, put itself forward, through markers of iteration, transformation, variance and return. A primary task for music semiology, then, is to analyse repetition types"<sup>550</sup>. Bei García beginnt die Repetition mit einer sehr elementaren Wiederholung: Dem abwechselnden Auftreten mit beiden Füßen. Mit der Methode des *building-up*, also dem kontinuierlichen Hinzufügen weiterer Schritte und Schrittfolgen sowie der Akzentuierungen der Betonung, steigert sich die Repetition zu immer komplexeren und komplizierteren Schrittfolgen. Dabei wird auch das Tempo kontinuierlich gesteigert. Das Prinzip der Repetition bleibt dabei immer erhalten.

In seiner Analyse der Flamenco-Dokumentationsreihe *Rito y Geografía del cante* beschreibt Washabaugh die rhythmische Kompetenz selbst als Ergebnis von jahrelanger Repetition, die sich sozusagen in den Körper eingeschrieben hat (vergl. Abs. 2.4.1): "Program No. 20 in the Rito series opens with a scene that illustrates something of the connection between body and memory in flamenco song. The scene was shot in a simple and bare tavern in la cabeza de San Juan, Cádiz, where seven men are gathered, for drinking, smoking, and singing. A man, with a guitar resting upside down on his thighs, taps out a rhythm of *bulerías* that the group tums and twists and elaborates into a symphony of percussive sounds with song and dance. The demeanor of the group throughout the nearly four minutes of performance is relaxed and unconcentrated [...] almost off-handed. Their lack of concentration suggests that their rhythmic competence is managed less by their minds or hearts or spirits than by their nerves and muscles. This rhythmic competence is neither genetically programmed, as suggested by Molina (1985: 63ff.), nor culturally distinctive, as suggested by Mairena (1976: 79). Rather, it is the product of years of repetition"<sup>551</sup>. Für die musikalische Kompetenz in der Flamencomusik insgesamt wird in der Flamenco-Musikkultur auch der Begriff *sabiduría* verwendet. Sabiduría ist dabei nicht das eigentliche Ziel des Lernprozesses, sondern etwas, was sich in und durch diesen Prozess bildet. Manolo Sanlúcar erklärt hierzu: "La sabiduría es fruto del conocimiento, la reflexión y el trabajo"<sup>552</sup>. Sabiduría bedeutet, dass ein Flamencokünstler auch Kenntnisse über den Kontext der Aufführung und die Flamencomusik allgemein besitzt. Flamenco "performance", so Anita Volland, "requires not only a knowledge of one's own role, but a great sensitivity to and awareness of the roles of other performers"<sup>553</sup>. Aus der Perspektive eines Tanzenden betrachtet bedeutet dies: nicht nur zu wissen wie getanzt wird, sondern auch den Cante und das begleitende Gitarrenspiel zu kennen.

### 2.5.5 Weitere wichtige Faktoren beim Erlernen

In diesem Abschnitt möchte ich noch einige weitere wichtige Faktoren beim Erlernen der Flamencomusik näher betrachten, die von Flamencokünstlern in Interviews immer wieder betont werden, auch in Hinblick auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten, die beim Erlernen zwischen Cante, Toque und Baile bestehen

<sup>547</sup> ebenda.

<sup>548</sup> Caballero. 1998 S. 311. "Er [sein Lehrer] zeigte mir die Bewegungen mit den Beinen [...] und ich machte sie ihm nach"

<sup>549</sup> Karbusicky. 1979. S.118.

<sup>550</sup> Middleton, Richard. "Over and over". Notes towards a politics of repetition. Zit. nach: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/middle.htm>.

<sup>551</sup> Washabaugh. 1996 S.95f.

<sup>552</sup> Vargas. 1995. S. 195. "Die sabiduría ist die Frucht des Wissens, der Betrachtung und der Arbeit".

<sup>553</sup> Volland, Anita. Bulerías: Form and Context of a Gitano Music Dance Genre. Papers from the Fourth and Fifth Annual Meetings of Gypsy Lore Society, North American Chapter, Joanne Grumet (ed.). New York 1995. S.161.

### a) Alter und Geschlecht

Für den Cante und den Baile gibt es keine Einschränkungen hinsichtlich des Geschlechtes, d.h. ob ein Junge oder ein Mädchen tanzt oder singt ist gleichermaßen sozial akzeptiert. Im Gegensatz dazu ist der Toque faktisch den Jungen vorbehalten.

Generell läßt sich feststellen, dass das Erlernen der Grundkenntnisse sehr früh, in den allermeisten Fällen schon im ersten Lebensjahrzehnt beginnt. Fast alle spanischen Flamencokünstler beantworten die Frage nach dem Erstkontakt mit Flamencomusik und den ersten Versuchen der Aneignung mit Aussagen wie: "Schon als kleines Kind" oder "als ich noch ein Kind war". So auch Juana Amaya: "Con 6 añitos ya bailaba en el escenario"<sup>554</sup>. Dieses frühe Erlernen setzt sich innerhalb ihrer Familie fort. Amaya berichtet über ihre zu diesem Zeitpunkt fünfjährige Tochter: "Antes de caminar, sabía bailar. Antes de hablar, sabía bailar. Hacia así con sus manos (un gesto). Y no sabía decir todavía mama y papa. Tiene ahora cinco años y baila muy bien"<sup>555</sup>.

Ist der frühe Beginn des Erlernens fast allen Flamencokünstlern gemeinsam, so unterscheiden sich im Baile, Toque und Cante das Alter bzw. der Zeitpunkt, an dem die professionelle Ausübung der Flamencomusik beginnt, erheblich. Obwohl hier natürlich individuell Unterschiede bestehen, lässt sich tendenziell sagen, dass der Eintritt im Toque am frühesten beginnt. Oft beherrschen Nachwuchsfamencogitarristen schon mit Beginn der Pubertät alle zur professionellen Ausübung der Flamencomusik notwendigen Spieltechniken. Der Gitarrist Gerardo Nuñez betrachtet den frühen Beginn als Vorteil: "lo bueno de los artistas flamencos es que empezamos muy jóvenes, yo con 13 años ya le tocaba a Tío Borrigo de Jerez y a Terremoto, entonces tenemos mucha experiencia como profesionales"<sup>556</sup>.

Im Baile beginnt der regelmäßige und ernsthafte Besuch von Tanzstudios, bedingt durch die körperlichen Anforderungen des Tanzes, frühestens in der Pubertät. Dadurch beginnt die professionelle Ausübung selten vor Vollendung des zweiten Lebensjahrzehnts.

Professionelle Cantaores und Cantoras sind meist noch älter. Für die Cantora Carmen wächst der Flamenco mit den Jahren: "El flamenco se asienta con los años. No es fácil triunfar a tope con dieciocho o veinte años. A medida que van pasando los años, se va cantando mejor. Pero también puede salir un cantaor que haya vivido mucho con veinticinco años y hay gente mayor que todavía no se ha enterado de la película"<sup>557</sup>. Gerade im Cante werden meist ältere Cantaores und Cantoras geschätzt. So glaubt der Cantaor José Menese: "Yo creo que la mejor edad está entre los 50 y los 70 años siempre que acompañe la fuerza: sin ella, poca vale la sabiduría"<sup>558</sup>. Hierzu existieren auch andere Ansichten. So vertritt der Flamencologe Francisco Hidalgo die Meinung, dass "el perfume y el sabor del cante pueden estar en cualquier voz, joven o madura, en cualquier cantaor"<sup>559</sup>.

### b) Hören

Unabdingbare Voraussetzung beim Erlernen ist das kontinuierliche Hören und Sehen von Flamencomusik. "Von Kindheit an," so der Gitarrist Tomatito, "habe ich immer der Gitarre gelauscht. Die beste Methode ist, zuzuhören und anderen Gitarristen über die Schulter zu schauen"<sup>560</sup>. Die Flamenco-Tänzerin und Lehrerin La Cornelia sieht ein zentrales Anliegen ihres Unterrichts darin, die Lernenden zum Hören zu bringen: "Ja eigentlich geht's darum und das dauert wahrscheinlich am längsten [...] Das Hören: dass die Leute anfangen zu hören. Dass sie sich auf den Rhythmus einlassen, dass sie wirklich

---

<sup>554</sup> Interview Flamencoworld. "Mit 6 Jährchen tanzte ich schon auf einer Bühne".

<sup>555</sup> Interview Flamencoworld. "Noch bevor sie gehen konnte, wußte sie zu tanzen. Sie machte so mit ihren Händen (eine Geste). Und dabei konnte sie immer noch nicht Mama oder Papa sagen. Jetzt ist sie fünf Jahre alt und tanzt sehr gut".

<sup>556</sup> Interview Flamencoworld 1999. "Das Gute bei den Flamencokünstlern ist, dass sie sehr jung beginnen. Ich habe schon mit 13 Jahren für Tío Borrigo de Jerez y a Terremoto gespielt. So bekommen wir viel Erfahrung als Professionelle".

<sup>557</sup> Caballero. 1995. S. 69. "Der Flamenco wächst [wörtlich siedelt sich an] mit den Jahren. Es ist nicht leicht mit 18 oder 20 Erfolge zu erzielen. Aber in dem Maße wie die Jahre vergehen, singt man besser. Aber natürlich kann auch ein Cantaor herauskommen, der mit 25 viel erlebt hat. Und es gibt ältere Leute, die immer noch nicht bekannt sind".

<sup>558</sup> Vargas. 1995. S.132. "Ich glaube, dass das beste Alter [für den Cante] zwischen 50 und 70 liegt. Dabei muss aber immer Kraft dabei sein. Ohne sie zählt die Sabiduría wenig".

<sup>559</sup> ebenda. S.167. "Das Parfüm und der Geschmack des Cante kann in jeder Stimme sein. Jung oder erfahren, in jedem Cantaor".

<sup>560</sup> Anda Nr. 14. S.15.

versuchen rauszukriegen, was rhythmisch passiert"<sup>561</sup>. Wie viele Flamenco-Lehrende empfiehlt auch die Bailaora Eva la Yerbagüena, sich intensiv mit medialen Aufzeichnungen von bekannten Flamencokünstlern zu beschäftigen: "Auch von den großen Persönlichkeiten, die schon verstorben sind, sollte man sich unbedingt Videos anschauen. Aber das wichtigste ist, sehr, sehr viel Cante zu hören"<sup>562</sup>.

Gerade für Flamencokünstler, die nicht in einer *ambiente flamenco* aufgewachsen sind, ist die mediale Rezeption von Flamencomusik Anstoss, Voraussetzung und Notwendigkeit beim Erlernen. Der in Deutschland aufgewachsene und heute in Sevilla als Profi arbeitende Tänzer Miguel Vargas erzählt über den Beginn seiner Karriere: "Als ich damals angefangen hatte zu tanzen, war ich kurz darauf in Spanien. Ich bin sofort in einen Laden gegangen und habe Flamenco-Kassetten gesucht [...] Von Anfang an habe ich immer alles ausprobiert und von Kassetten herausgehört. Ich konnte ja nicht viel, zwei drei Tänze, aber ich habe immer versucht, zu der Musik zu tanzen und den Gesang gehört, 24 Stunden am Tag, von klein auf"<sup>563</sup>.

Solches autodidaktisches, auf Hören und Sehen basierendes Erlernen findet sich aber auch in den Zentren der Flamencomusik. So antwortet der in Sevilla lebende Gitarrist Francisco Morales auf die Frage, wie er das Gitarrenspiel gelernt hat: "Es kam zu mir. Es ist das gleiche bei allen drei, wie bei Cante und Baile. Es kommt zu dir. Niemand in meiner Familie ist Flamenco. Ich hörte das als Kind und das hat mich dann gefangengenommen. In meiner Familie gibt es niemand der Flamenco besonders mag. Sie hören einfach zu, aber machen nichts mit Flamenco [...] Ich hatte keine Lehrer. Nie, nie nie, hab ich ein Lehrer gehabt, ich bin ein Autodidakt. Ich hatte nur viele Stunden zum Üben. Ich habe viel Zeit damit verbracht Kassetten zu hören. Nach hinten und vorne. Sehr sehr viel vom Gehör und von den Fiestas Gitanas, in die ich gegangen bin und zugeschaut habe. Die Haltungen, die Akkorde. Das ist eine Fähigkeit die nicht jeder hat. Lernen vom Hören und sehen [im Original: Aprender de oído y de vista]. Und indem ich auch viele Kassetten gehört habe. Aber nie, nie habe ich einen Lehrer gehabt"<sup>564</sup>. Wie Morales betont, hat er sich alle notwendigen Kenntnisse selbst angeeignet. Seine Methode dabei war das, wie er es selbst bezeichnet, "Lernen vom Hören und Sehen" sowohl durch den Besuch von Liveaufführungen als auch durch das ausgiebige Hören von Tonträgern. Morales versteht unter autodidaktischer Aneignung das eigenständige Erarbeiten und Einüben des Musikmaterials, ohne die (bezahlte) Vermittlung eines Lehrenden. Dazu bedarf es aber, wie er ausdrücklich anmerkt, gewisser Fähigkeiten, die seiner Meinung nach nicht jeder besitzt.

### c) Förderung

Ein weiterer wichtiger Faktor beim Erlernen der Flamencomusik ist die musikalische, soziale und emotionale Förderung, die die Lernenden durch ihr soziales Umfeld bzw. fortgeschrittene und etablierte Flamencokünstler erhalten.

Förderung heisst zunächst, dass das Erlernen bzw. die Ausübung der Flamencomusik sozial anerkannt und akzeptiert wird. Blanca del Rey erinnert sich: "A los 10 años, me recuerdo bailando en la calle, en las plazas, en los bautizos. Y por eso, en casa, nadie me dijo una palabra de aquella vocación incipiente. Vieron que era una determinación, un sino. Mis padres se adaptaron simplemente a lo que estaba ocurriendo. Yo jamás pisé una escuela de baile y a los 12 años ya era profesional"<sup>565</sup>. Obwohl die Förderung nicht auf verwandtschaftliche Beziehungen beschränkt ist, besitzen Flamencokünstler, die aus Flamencofamilien stammen, doch den Vorteil, dass die Förderung dort schon in einem sehr frühen Stadium beginnt. Paco de Lucía schildert, wie sein Vater ihm das Gitarrenspiel nahebrachte: "A mi padre se lo debo todo pues me obligó a tocar desde niño cuando uno no tiene capacidad para decidir lo que quiere ser en la vida y necesitas a alguien que te empuje y te señale el camino. Eso fue lo que él hizo"<sup>566</sup>. Lucía schätzt besonders die Unterstützung und die Orientierung, die er durch seinen Vater bekommen hat, und die ihm, wie er sich ausdrückte, den Weg zeigte. Aber nicht nur die Eltern, auch andere Verwandte können die Rolle der Fördernden übernehmen. Juana Amaya antwortet auf die Frage, ob ihre Eltern ihre

---

<sup>561</sup> Interview Juli 2000.

<sup>562</sup> Anda Nr. 22. S.11.

<sup>563</sup> Anda Nr. 17. S.159.

<sup>564</sup> Interview April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina.

<sup>565</sup> Caballero. 1998. S. 324. "Ich erinnere mich, dass ich schon mit zehn Jahren auf der Strasse, den Plätzen und auf den Taufen tanzte. Und daheim sagte mir niemand nur ein Wort von irgendeiner angehenden Berufung. Sie sahen, dass es Bestimmung, ein Schicksal. Meine Eltern akzeptierten einfach das, was sich gezeigt hatte. Ich habe niemals eine Tanzschule betreten und schon mit 12 Jahren war ich professionell".

<sup>566</sup> Interview Flamenoworld. "Ich verdanke alles meinem Vater. Denn er brachte mich als Kind zum Spielen, als ich noch nicht die Fähigkeit besass, zu entscheiden, was ich im Leben tun wollte. Das ist, wenn du jemand brauchst, der dich anschiebt und dir den Weg zeigt. Das war es, was mein Vater tat".

Lehrer waren: "No, mi padre y mi madre no. Pero entre mis tíos, primos míos y parientes cercanos [...]. En las familias gitanas siempre hay gente que baila o que toca la guitarra o que canta"<sup>567</sup>.

Förderung umfasst sowohl die Vermittlung des Musikmaterials, als auch den Kontakt zu etablierten Flamencokünstlern. Manfred Fokking betont, wie wichtig die Förderung der Lernenden durch einen *etablierten* Flamencokünstler ist: Der Flamenco-Sänger "El Pele macht uns darauf aufmerksam, dass die Förderung der Einzelkünstler meistens durch Einzelfiguren erfolgt, die schon in der Szene akzeptiert und über die Stadtgrenzen hinaus bekannt sind. Über die Leitfiguren müssen die Jungen ihre Erfahrungen machen, bei Konzerten in benachbarten Städten, bei Festivals usw. Die Jungen haben es allein sehr schwer, sich durchzusetzen. Daher machen sie nur von sich reden, wenn erfahrene Figuren der Szenen die Talente zunächst in ihrem Windschatten präsentieren. Irgendwann, wenn sie stark genug sind, treten sie dann aus dem Schatten heraus und sind überall in Andalusien akzeptiert"<sup>568</sup>. Der Kontakt mit anderen Flamencokünstlern ist besonders wichtig zur Erlangung der Spielpraxis.

#### d) Spielpraxis

Wie viele Flamencokünstler betont auch der Gitarrist Tomatito die Wichtigkeit, sich beim Erlernen kontinuierliche Spielpraxis anzueignen: "Und dann spielen, spielen, spielen. Ich denk es ist die Praxis: viel mit anderen zusammen zu machen, ist besser, als zu Hause zu sitzen und nur für dich zu spielen"<sup>569</sup>. Der Erwerb dieser Praxis findet durch das regelmäßige und gemeinsame Spielen mit anderen Flamencokünstlern in den Fiestas, Peñas, Tablaos, Kompanien und Tanzstudios statt. Lernen und Arbeiten sind hier nicht wirklich voneinander getrennt. In den Worten von Gerardo Nuñez: "aprendes a la vez que vas trabajando"<sup>570</sup>. Die kontinuierliche Spielpraxis führt zum Erwerb von Routine, Sicherheit im Umgang mit dem Musikmaterial, Selbstvertrauen und dem Abbau von Lampenfieber. Über die Arbeit in Tablao berichtet Miguel Vargas: "Die Arbeit im Tablao ist ja auch ganz anders als in einem Theater, wo heute oft nichts dem Zufall überlassen wird, jede Handbewegung einstudiert wird. Aber im Tablao, da ist Compás, da wird improvisiert, und wenn es heißt 'Jetzt du!', dann musst du loslegen"<sup>571</sup> und weiter: "Allein die Sicherheit, wenn du jeden Tag auftrittst. Es gibt Leute, die haben immer noch Lampenfieber. Ich hatte da überhaupt keine Zeit für. Du machst zwei Vorstellungen am Abend, da kannst du doch nicht jedes Mal Lampenfieber haben"<sup>572</sup>. Blanca del Rey sieht in solch einer Lernpraxis die eigentlich Ausbildung zum Flamencokünstler: "yo sostengo que es ahí donde se hace el artista. Nada de repetir ante el espejo; la impronta es lo que vale"<sup>573</sup>.

Durch die Spielpraxis entstehen Kontakte zu anderen Flamencokünstlern. Juan Habichuela erinnert sich: "Empecé con diez años en La Zambra, en el camino de Sacromonte, y con 17 me fui a El Duende, que era un tablao que tenía Gitanillo de Triana en la calle Mayor en Madrid, al que fuimos Mario Maya y yo, y allí estaban Antonio Mairena, Chano, El Lebrijano, los Moraos... mucha gente, buenísimos artistas. Yo llegué allí asustao"<sup>574</sup>. Durch diese Kontakte und das Zusammenspiel mit etablierten und professionellen Flamencokünstlern erweitert der Lernende Stück um Stück sein musikalisches Repertoire. Der Cantor Enrique Morente konstatiert: "Aprendí de mucha gente, vieja y joven, y siempre me rodeé de gente de muchísima memoria"<sup>575</sup>. Gerade das Lernen von *bekannt* Flamencokünstlern wird als eine Art Gütesiegel angesehen. Die Mitglieder der Band Ketama betonen: "Hemos tocado con las grandes figuras: Chocolate, Fernanda y Bernarda de Utrera, El Güito, Farruco, Camarón, Enrique Morente"<sup>576</sup>. Auch Raimundo Amador erklärt: "Con todos he aprendido. Con los Montoya, Paco de Lucía y Camarón"<sup>577</sup>.

---

<sup>567</sup> Interview Flamencoworld. "Nein, nicht mein Vater und nicht meine Mutter. Aber unter meinen Onkeln, Cousins und nahen Verwandten [...].In den Gitano-Familien gibt es immer welche, die tanzen oder die Gitarre spielen".

<sup>568</sup> Anda Nr. 14. S. 9f.

<sup>569</sup> Anda Nr. 14. S.15.

<sup>570</sup> Interview Flamencoworld 1999. "Du lernst gleichzeitig, während du arbeitest".

<sup>571</sup> Anda Nr. 17. S.16.

<sup>572</sup> Anda Nr. 17. S.17.

<sup>573</sup> Caballero 1998 S. 324. "Ich behaupte, dass es da ist, wo der Künstler gemacht wird. Nicht beim Wiederholen vor dem Spiegel [sie meint damit, dass blosses Einüben des Musikmaterials]. Das was prägt ist das, was zählt".

<sup>574</sup> Interview Flamencoworld. "Ich fing mit zehn Jahren im La Zambra an, einem Tablao, das auf dem Weg zum Sacromonte lag. Und mit 17 war ich im El Duende. Das war ein Tablao in der Calle [Strasse] Mayor in Madrid, das Gitanillo de Triana gehörte. Hierhin gingen Mario Maya und ich. Und dort waren Antonio Mairena, Chano, El Lebrijano, die Moraos...viele Leute, die sehr, sehr gute Künstler waren. Als ich ankam, erschreckte mich das sehr".

<sup>575</sup> Calvo / Gamboa. 1994. S.47. "Ich habe von vielen Leuten gelernt, Alten und Jungen. Ich habe immer den Kontakt zu Leuten mit einem sehr guten Gedächtnis gesucht".

<sup>576</sup> Calvo / Gamboa. 1994. S.98. "Wir haben mit den grossen Gestalten des Flamenco zusammengespielt: Chocolate, Fernanda y Bernarda de Utrera, El Güito, Farruco, Camarón, Enrique Morente".

<sup>577</sup> Calvo / Gamboa. 1994. S.89. "Mit allen habe ich gelernt. Mit den Montoyas, Paco de Lucía und Camarón".

### e) Tanz- und Cante-Begleitung im Toque

Kennzeichen beim Erlernen des Toque in den Zentren der Flamencomusik ist, dass er zuerst in und durch die Begleitung (span. Acompañamiento) von Baile und Cante eingeübt wird. Gerardo Nuñez beschreibt, wie dort das Flamenco-Gitarrenspiel erlernt wird: "Simplemente observando, tocando mucho para cantar, para bailar. Los guitarristas flamencos no tenemos una academia o un conservatorio de flamenco, para nosotros es una cultura oral. En Jerez, muchos empezamos tomando unas clases con un profesor y cuando ya llevas un par de meses puedes tocar para los alumnos de una escuela de baile, así aprendes el ritmo y te vas soltando, luego puedes tocar para cantar, y si sirves o te gusta mucho, puedes llegar a tocar tu propia música para ir haciendo tus conciertos"<sup>578</sup>. Auch Juan Carlos Gómez Pastor betont die wichtige Rolle der Begleitung: "yo empecé a aprender con un guitarrista flamenco con nueve años, e inmediatamente me inicié en el acompañamiento al cante, con cantaores aficionados. Prácticamente, durante más de diez años, he tocado en todas las peñas de Madrid, donde he tenido la oportunidad de acompañar a reconocidos cantaores profesionales"<sup>579</sup>.

Die perfekt ausgeführte Gitarrenbegleitung von Cante und Baile gilt innerhalb der Flamenco-Musikkultur als große Kunst und wird teilweise sogar höher bewertet als das Solospiel. Der Grund dafür liegt einerseits darin, dass der Begleit-Gitarrist nicht nur über ein großes musikalisches Repertoire verfügen sollte, sondern er muss auch in der Lage sein, dies passend zum musikalischen Vortrag einzubringen. Laut Bernhard-Friedrich Schulze wird dieses Auswählen im Falle der Cante- oder Baile-Begleitung "selbst jedoch schon zur großen Kunst: auch das spontane und durchaus kreative Heranziehen von passenden (!) 'Klischees', die einem eben zur rechten Zeit und zudem sehr schnell (wieder) einfallen und 'zur Hand sein' müssen, will nämlich gelernt sein!"<sup>580</sup>. Voraussetzung hierfür ist nach Vincente Amigo<sup>581</sup>, dass der Gitarrist nicht nur über fundierte Kenntnisse vom Toque, sondern auch von Cante und Baile verfügt.

Andererseits sollte der Gitarrist auch in der Lage sein, auf den zu begleitenden Flamencokünstler selbst eingehen zu können. "Für mich", so Tomatito, "ist die Gesangsbegleitung sehr wichtig. Aber es ist viel schwieriger. Für die Sologitarre bereitest du dich ganz alleine vor und kannst machen was du willst. Aber für die Gesangsbegleitung musst du dich ganz anders vorbereiten. Man muss sich nicht nur aufeinander einspielen, sondern sich vereinen. Bei der Tanzbegleitung ist es dasselbe. Wenn die Tänzerin oder der Tänzer einen Tanz hinlegen, stehst du plötzlich in Kontakt und musst mit ihm völlig zusammen sein. Ich denke, das ist schwer und kompliziert"<sup>582</sup>.

Der Hamburger Flamenco-Gitarrist Miguel Iven schildert die Schwierigkeiten beim Erlernen der Begleitung aus seiner eigenen Spielpraxis: "Als Gitarrist mit [dem Tänzer] Manolo Marin zu arbeiten, bedeutete eine Maximalanforderung an Intuition und 'Erdung' im Compás. Ihn auf seinen Höhenflügen zu begleiten, war eine ständige Gratwanderung zwischen Gegenhaltung Nachziehen, Aushalten unglaublicher rhythmischer Spannung und gleichzeitig dem tosend tobenden Energiebündel immer das geben zu müssen, was er gerade braucht [...] Aus dieser nie versiegenden Quelle der Flamenco-Inspiration habe ich mit meiner Gitarre zweieinhalb Jahre täglich ca. 5 Stunden verbracht, in einem Höllenlärm, schlecht bezahlt und immer auf Abruf. "Migueee!!!" dröhnt es immer noch schrill und leicht genervt manchmal durch meine Träume. Aber was ich dort mit all den Traumtänzern und Sängern gelernt und buchstäblich eingehämmert bekommen habe, hätte kein Gitarrist der Welt mir beibringen können. All die Großen unseres Instrumentes (Paco de Lucía, Pepe Habichuela, Gerardo Nuñez, Manolo Sanlúcar etc.) haben ihre Karriere ganz klein angefangen, in jahrelanger harter und undankbarere Zuarbeit für Tanz und Gesang. Ein Sologitarrist ohne diese Schule ist in Spanien undenkbar, um wieviel wichtiger wird sie für die, die nicht das Glück hatten, in Andalusien aufzuwachsen"<sup>583</sup>. Ivens Beschreibung verdeutlicht, wie die Kunst der Begleitung durch das Zusammenspiel mit einem bekannten Flamencokünstler, der auf diese

---

<sup>578</sup> Interview Flamencoworld. "Einfach durch Zusschauen und durch die Begleitung von Cante und Baile. Die Flamencogitarristen haben keine Akademie oder ein Konservatorium für Flamenco. Für uns ist es eine orale Kultur. In Jerez beginnen viele damit, dass sie Unterricht bei einem Lehrer nehmen. Nach einigen Monaten kannst du dann für die Schüler einer Tanzschule spielen. So lernst du den Rhythmus und gewinnst Selbstvertrauen. Danach kannst du den Cante begleiten. Und wenn es dir wirklich gefällt, kannst du anfangen deine eigene Musik zu machen und Konzerte zu geben".

<sup>579</sup> Interview in: El Olivo. Nr.63. Januar 99. S.16. "Ich habe mit neun Jahren bei einem anderen Gitarristen zu lernen begonnen. Und sofort fing ich an mit Cantaores aficionados die Begleitung des Cante zu lernen. Während der folgenden zehn Jahre habe ich praktisch in allen Peñas von Madrid, wo ich die Gelegenheit hatte anerkannte Profi-Cantaores zu begleiten, gespielt".

<sup>580</sup> Schulze. 1998. S.110f.

<sup>581</sup> Caballero. 1995. S.22.

<sup>582</sup> Anda Nr. 14. S. 15.

<sup>583</sup> Iven. 1990. S. 140.



Weise auch die Funktion eines Lehrenden übernimmt, unter teilweise schwierigen Bedingungen eingeübt und erlernt wird.

### g) Die Lehrenden ("Maestros")

Auf die Rolle der Lehrenden beim Erlernen der Flamencomusik ist schon mehrfach hingewiesen worden. Für viele Flamencokünstler, wie beispielsweise Eva la Yerbagüena, sind Musikpraxis und Unterrichten eng miteinander verbunden: "Wenn ich tanze, dann tue ich es mit dem Herzen, und wenn ich unterrichte ist es genau das selbe. Ich gebe alles, was ich kann und teile alles, was ich weiss, und ich glaube, ich tue es aus Aufrichtigkeit"<sup>584</sup>. Was dies in der Praxis für die Lernenden bedeutet, schildert Consuelo García: "Eines Tages begriff ich, was passierte. Der Lehrer war krank. Er erteilte zwar den Unterricht, war aber halb anwesend und alle waren fad und lahm. Ich begriff an diesem Abend, dass der Lehrer uns nicht nur die Kunst zeigte, uns nicht nur Schritte und Armbewegungen lehrte. Nein, er tat mehr, und Wesentlicheres. Er gab uns seine Energie, Abend für Abend, Wir tanzten nicht mit unserer eigenen, sondern mit seiner Energie [...] Als ich dies entdeckte, wuchs nur noch der Respekt und die Dankbarkeit, die ich für den Lehrer empfand. Ein Lehrer war jemand, der sich Abend für Abend vor die Tänzerinnen stellte und ihnen alles gab, was er hatte: sein Können und seine Seele"<sup>585</sup>.

Wie für die Lernenden, gibt es auch für die Lehrenden in der Flamencomusik keine formelle Ausbildung. Consuelo García erläutert dies am Beispiel der Lehrenden im Madrider Studio *Amor de Dios*: "Sie als Lehrer zu bezeichnen, heißt ihnen einen Titel zu geben, der irreführend ist, denn sie besitzen keinen Titel, niemand hat sie zum Lehrer ernannt, ihnen irgendwelche Zeugnisse ausgestellt oder sie dorthin berufen. Es ist etwas anderes und Großartigeres, was dort passiert. Allein die Fähigkeiten entscheiden. Allein das Können und die Ausstrahlung und das, was jeder zu vermitteln mag, ist ausschlaggebend. Und das Tag für Tag. Nichts ist dort von Dauer, keiner kann sich auf sein erworbenes Können berufen, auf Scheine und Prüfungen, die er einmal absolviert hat, auch nicht auf vergangene Erfolge oder Ruhm"<sup>586</sup>. Jeder Lehrende unterrichtet nach seinen eigenen Methoden, entsprechend seines Könnens, Erfahrung und persönlichen Herangehensweise. Adela Rabien fasst diese Form des Unterrichtens mit dem Sprichwort "cada maestrillo tiene su librillo"<sup>587</sup> (jeder Lehrer hat sein Büchlein, d.h. seine eigenen Methoden) zusammen. Auch für Consuelo García hat "jeder Lehrer [...] seine eigene Methode, den Flamencotanz zu unterrichten"<sup>588</sup>. Da jeder Lehrende seine eigenen Schwerpunkte setzt, ist es üblich, dass Lernende eine gewisse Anzahl von Lehrenden durchprobieren, bis sie den optimalen Lehrer bzw. Lehrerin gefunden haben.

Die Selbsternennung der Lehrenden und ihre individuellen Lernmethoden werden von einige Mitgliedern der Flamenco-Musikkultur kritisiert<sup>589</sup>. Á. Á. Caballero schreibt zum Thema Unterricht: "Capítulo de contenido difícil [...] porque en el flamenco son contados los que se han entregado a la docencia en exclusiva, o con una dedicación claramente prioritaria. Lo habitual es que las bailaoras y los bailaores se dediquen desde muy pronto a la enseñanza en cuanto se creen preparados para ello - y con harta frecuencia, todo hay que decirlos, se equivocan en esa estimación"<sup>590</sup>. Andererseits wird aber auch bemängelt, wenn der Rolle der Lehrenden nicht genug Beachtung geschenkt wird: Antonio Gades kritisiert: "Parece que ahora la gente ha salido de un agujero, nadie habla de sus maestros. Hay que decir de quién ha aprendido uno, quién le ha ayudado. Tus padres te traen aquí, pero los que te forman son los maestros, sobre todo si tienes la suerte de cogerlos al principio, en el momento de formarse el individuo"<sup>591</sup>.

Das sehr die Individualität betonende Unterrichtssystem hat einerseits den Vorteil, dass von Seiten der Lehrenden stärker auf die individuellen Bedürfnisse der Lernenden eingegangen werden kann. Andererseits birgt es aber auch die Gefahr, dass der Lernende orientierungslos über den Lernprozess als Ganzes bleibt. Insbesondere trifft dies zu, wenn der Lernende nicht dem *ambiente flamenco* entstammt.

---

<sup>584</sup> Anda Nr. 22. S. 11.

<sup>585</sup> García, C. 1988. S.81.

<sup>586</sup> García, C. 1988. S.77f.

<sup>587</sup> Rabien. 1987. S.9.

<sup>588</sup> García, C.1988. S. 58

<sup>589</sup> s. Vargas. 1995. S.196.

<sup>590</sup> Caballero 1998. S.310. "Das ist ein schwieriges Kapitel [...] Weil im Flamenco gibt es nur wenige, die sich exklusiv dem Lehren verschrieben haben oder mit einem klaren Vorrang von Hingabe. Das Normale ist, dass sich die Bailaoras und Bailaores schon sehr früh dem Unterrichten widmen, sobald sie glauben, bereit dafür zu sein. Und oft, das muss gesagt werden, liegen sie mit dieser Einschätzung daneben".

<sup>591</sup> Caballero. 1998. S. 338. "Es scheint, dass derzeit die Leute aus einem Nichts herauskommen. Niemand spricht von ihren Maestros [Lehrmeistern]. Es sollte ausgesprochen werden, wer einen gelehrt hat, wer einem geholfen hat. Deinen Eltern bringen dich dahin, aber wer dich formt sind die Maestros [Lehrmeister]. Vor allem wenn du das Glück hast ihnen am Anfang zu begegnen, wenn sich dein Individuum erst formt".

## 2.6 Der Flamenco - Diskurs: Wie wird über Flamenco gesprochen?

Grundsätzlich kann jeder Begriff innerhalb einer Musikkultur als Diskursbegriff aufgefaßt werden. Zweckmäßig ist es jedoch, diese Bezeichnung auf zentrale und wesentliche Begriffe und den damit zusammenhängenden Konzepten innerhalb des Untersuchungsgegenstandes zu begrenzen.

Einer der zentralsten Begriffe in der Flamenco-Musikkultur ist der Begriff *Flamenco* selbst. Die vielfältigen Zusammenhänge, Kontexte und Stellen in denen über und von *Flamenco* gesprochen wird, machen es sinnvoll von einem Diskurs *Flamenco* bzw. *Flamenco-Diskurs* zu sprechen. Weitere Beispiele für wichtige Diskursbegriffe in der Flamenco-Musikkultur sind die bereits erwähnten Begriffe *Duende*, *Puro*, *Gitano*, *Joven Flamenco* und *Nuevo Flamenco*.

Worin besteht nun der spezielle diskurstheoretische Ansatz in der Analyse und Darstellung eines Diskursbegriffs? Anstatt von einer bereits vorhandenen (wissenschaftlichen oder musikkulturimmanenten) (Vor-)Definition eines Begriffs auszugehen, wird seine Bedeutung über den Diskurs hergestellt, d.h. über die - auch unterschiedliche - Verwendung, den Gebrauch und die Bedeutung des Begriffs durch die Diskursteilnehmenden, in diesem Fall der Mitglieder der Flamenco-Musikkultur. Zu berücksichtigen ist hierbei auch der historische bzw. gesellschaftliche Wandel, der dazu führt, dass die Bedeutung und Verwendung von Begriffen immer wieder aufs neue ausgehandelt und festgelegt wird. Solch ein Ansatz führt zu einem heterogenen Verständnis des Begriffs und den mit ihm verbundenen Konzepten. Dies kann aber nicht mit *der* Bedeutung des Begriffes gleichgesetzt werden. Auch die musikwissenschaftliche Darstellung ist letztendlich "nur" ein weiterer Beitrag zum Flamenco-Diskurs, nicht aber eine abschließende Begriffsfestlegung<sup>592</sup>.

Im diesem Kapitel werden folgende Schwerpunkte erörtert:

- theoretische und methodische Grundlagen der Diskurstheorie
- Abriß des geschichtlichen Flamenco-Diskurs
- Darstellung des zeitgenössischen Verständnis von Flamenco aus der Sicht der Mitglieder der Flamenco-Musikkultur

### 2.6.1 Der diskurstheoretische Ansatz

Als multidisziplinäres Unternehmen im Bereich zwischen Geistes- und Sozialwissenschaften angesiedelt haben die Diskursstudien (engl. *Discoursestudies*) seit einigen Jahren zunehmend Verbreitung und Anerkennung gefunden. Der Diskursforscher T.A. van Dijk charakterisiert sie als "a new crossdiscipline that comprises the theory and analysis of text and talk in virtually all disciplines"<sup>593</sup>. Als solche sind sie eingebunden in den weitergefaßten Versuch Geistes- und Sozialwissenschaften als Textwissenschaften zu begründen<sup>594</sup>.

Van Dijk nennt als wichtiges Kriterium der Diskurstheorie ihre Gegenstands- bzw. Sachbezogenheit auf relevante Fragestellungen: "Instead of merely focusing on their discipline and its theories and paradigms, such discourse analysts focus on relevant social *problems*. That is their work is more issue-oriented than theory-oriented"<sup>595</sup>. Solch ein problemorientierter Ansatz ist gleichzeitig auch der Grund für die Multi- bzw. Interdisziplinarität der Diskurstheorie. "[Many scholars]", so Van Dijk, "reject such a division of the field into directions, approaches or schools. They may precisely advocate that constant renewal in the field comes from new combinations of approaches, across subdisciplines, methods, theories or types phenomena studies. They may refuse the artificial distinction between theory, description and application and may study the same phenomena both in text and in talk and do so in abstract terms as well as in the more empirical terms of actual language use and interactions [...] critical scholars for instance may want to consider all levels and dimensions, and all methods and approaches, as long as they contribute to our insight in the role of discourse in society"<sup>596</sup>.

---

<sup>592</sup> Als Beispiel einer begrifflichen Festsetzung von *Flamenco Nuevo*, *Flamenco Jazz* und *Flamenco Pop* s. Jost. 1998. S. 81f.

<sup>593</sup> Dijk, T. A. van (Hrsg.). *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction*. 2 Bde. London 1997. xi.1.

<sup>594</sup> vgl. Flick. 1995. S.44f.

<sup>595</sup> VanDijk. 1997. S.22.

<sup>596</sup> ebenda. S. 24.

Auch im Bereich der Musikwissenschaften gibt es Ansätze<sup>597</sup>, welche die Rolle des Diskurs sowohl bei der Produktion von Wissen als auch im Forschungsgebiet selbst reflektieren. Für Peter Wicke besitzt das Miteinbeziehen diskurstheoretischer Ansätze deshalb besondere Wichtigkeit, da die kategorialen Konstruktionen musikalischer Sachverhalte "durch ihre normative Wirkung zur Grundlage von Wahrnehmungsstrategien werden, die ihrerseits dann das Musizieren prägen"<sup>598</sup>. Für Wicke zeigt sich, daß "musikalische Erfahrungen und ästhetische Wertmuster durch die in Gesellschaft organisierten Diskurse um und über Musik strukturiert sind. Mehr noch: Es offenbart, daß das Musikalische selbst in hohem Grad diskursiv konstituiert ist, auf einen Begriff von Musik bezogen und von diesem in einer Weise abhängig ist, die weit über dessen rein deskriptive Seite hinausgeht. Eines der zentralen Instrumentarien — und das ganz gewiß nicht nur in den popmusikalischen Zusammenhängen —, die Klangereignisse als Musik wahrzunehmen, in einen sinnbesetzten Zusammenhang einzuordnen und auf diesem Hintergrund ästhetisch bewertbar zu machen, sind die als Bestandteil von Musikpraxis in Sprache organisierten Diskurse. Sie besitzen als begriffliche Aussagesysteme nicht nur ein relatives Eigenleben, sondern indem sie an der Hervorbringung dessen beteiligt sind, was sie vorgeben nur zu beschreiben, zudem eine konstitutive Kraft, die durch ihre Wirkungsspezifität gemeinhin dem kritischen Blick entzogen bleibt"<sup>599</sup>. Für Wicke bilden die in Sprache organisierten Diskurse einen wesentlichen Bestandteil der Musikpraxis, da sie durch die Herstellung von sinn- und ästhetisch besetzten Bezugsrahmen die Wahrnehmung von Klangphänomenen als Musik überhaupt erst ermöglichen. Nach seiner Meinung besitzen diese Diskurse deshalb eine konstitutive Kraft. Über die diskursiv erzeugten Wahrnehmungskategorien schreibt Wicke weiter: "Musikpraxis findet immer auf dem Hintergrund von Diskursen statt, die als kollektiv produzierte Aussagesysteme mit Prozeduren der Exklusion und Inklusion, der Abgrenzung und Eingrenzung, der Differenz und des Zusammenhangs der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit von Klang eine Ordnung aufprägen, ohne die das Musizieren nicht möglich ist. Das beginnt bei so elementaren Aspekten wie der konzeptuellen Vorstellung des Tons und der Konstruktion von Skalen, und reicht bis zu so komplexen Vorgängen wie dem referentiellen Bezug zwischen Klang und dem kulturellen Kontext seiner Hervorbringung. Im Unterschied zu explizit formulierten Theorien über Musik und das Musizieren, die eine der Erscheinungsformen musikbezogener Diskurse sein können, regulieren diese zumeist auf dem Wege der Implikation, der Normalisierung und Normierung die Prinzipien, die sowohl der Praxis des Musizierens, der Erfahrung von Musik wie der beides verbindenden Begriffswelt zugrunde liegen und steuern damit ein hochkomplexes Wechselverhältnis"<sup>600</sup>. Diskurse als gesellschaftlich, kulturell und sozial hergestellte Bezugssysteme lassen das akustische Ereignis als Bestandteil einer bestimmten Ordnung in Erscheinung treten. Dieser Prozess der Normierung und Normalisierung ist ein wesentlicher Teil dessen, was Wicke *Ordnung der Klänge* nennt. Für ihn bleibt eine Darstellung der musikalischen Phänomene "ohne Rekonstruktion des diskursiven Regimes [...] an einer entscheidenden Stelle blind, an der Stelle nämlich, wo es um die Macht zur Definition, zur Normalisierung und Normierung geht"<sup>601</sup>.

Günther Jacob stellt in diesem Zusammenhang "die Frage [...], welche Mechanismen der Orientierung und welche kulturellen Dimensionen diesen Diskurs antreiben. Mit Unterscheidungen operieren diese Beobachter, warum mit diesen und nicht mit anderen? Welches sind die konkreten empirischen Bedingungen, mit denen sie operieren? Wie thematisieren oder überspielen sie ihre materielle Abhängigkeit von den Ressourcen der Popindustrie? Wie vermeiden sie es, explizit über den Zusammenhang zwischen Leistung, Belohnung, Konkurrenz, Spielregeln, Staterwerb, Kompetenzerwerb etc. zu sprechen. Wie sichern sie ihre 'Glaubwürdigkeit'?"<sup>602</sup>. Zur Beantwortung solcher komplexer Fragestellungen haben sich innerhalb der Diskursstudien mehrere methodische Ansätze entwickelt, die im nächsten Abschnitt vorgestellt werden sollen.

## 2.6.2 Methodische Ansätze

Im folgenden sollen die zentralen Ansätze der Diskurstheorie dargelegt und hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit auf Fragestellungen aus der Flamenco-Musikkultur entwickelt werden. Grundsätzlich verstehe ich unter Diskursstudien bzw. Diskurstheorie dabei sowohl die philosophisch-sozialtheoretisch (Foucault (1973), Fairclough (1992)), als auch die linguistisch (Van Dijk (1997)) orientierten Diskurs-Ansätze bzw. ihre Kombination miteinander.

<sup>597</sup> s. Tomlinson (1993), Wicke (1997) u. Jacob (1998).

<sup>598</sup> Wicke. 1997. S.424.

<sup>599</sup> ebenda. S.423.

<sup>600</sup> ebenda. S.432.

<sup>601</sup> ebenda.

<sup>602</sup> Jacob. 1998. S.28.

Der Terminus Diskurs ist heute ein vielverwendetes Modewort, welches im allgemeinen die Begriffskombination "Text-Rede" ersetzt. Aufgrund der verschiedenen umgangssprachlichen und historischen Bedeutungen bezeichnet ihn Van Dijk deshalb auch als *Fuzzy-Begriff*<sup>603</sup> (unscharfer Begriff) vergleichbar etwa den Begriffen Paradigma oder Postmoderne. Davon zu unterscheiden ist ein wissenschaftlich begründeter Diskursbegriff, wie er in den Arbeiten von Foucault, Fairclough und Van Dijk entwickelt worden ist.

Hier bezeichnet der Begriff Diskurs einen abgegrenzten bzw. umgrenzten Bereich der Wissensproduktion über ein bestimmtes Gebiet und die Art und Weise, wie dieses Wissensgebiet sich konstituiert. Für Norman Fairclough ist ein Diskurs eine "area of knowledge, and the particular way it is constituted"<sup>604</sup>. Sowohl Fairclough<sup>605</sup> als auch Van Dijk<sup>606</sup> positionieren den Diskurs innerhalb eines Triangel von diskursiver bzw. sprachlicher Praxis, sozialer Interaktion und mentaler Repräsentation. Aufgabe der Diskursstudien ist dabei nach Van Dijk "to provide integrated descriptions of these three main dimensions of discourse: how does language use influence beliefs and interaction, or vice versa, how do aspects of interaction influence how people speak, or how do beliefs control language use and interaction"<sup>607</sup>. Erst durch die Berücksichtigung dieser wechselseitigen Bedingungen lässt sich nach Fairclough klären, warum "certain statements but no others [...] occur at particular times, places and institutional locations"<sup>608</sup>.

### sprachliche Praxis

Bei der Betrachtung der ersten Ebene - der sprachlichen Praxis des Diskurs - stellt sich zuerst die Frage: Welches Material wird bei der Betrachtung der diskursiven Praxis verwendet. Michel Foucault berücksichtigt hier "die Gesamtheit aller effektiven Aussagen (énonces)"<sup>609</sup> auf dem betreffenden Wissensgebiet. Van Dijk erweitert diesen Ansatz: für ihn bilden alle tatsächlich stattfindenden kommunikativen Akte das Datenmaterial für die Diskursstudien<sup>610</sup>. Dies umfasst alle Formen von Texten und verbalen Äußerungen (Dialoge, Alltagskonversationen, Nachrichten, wissenschaftliche Artikel, Interviews, Literatur und Werbetexte)<sup>611</sup> wobei Van Dijk auch mediale Diskursaspekte<sup>612</sup> (z.B. Internet) sowie non-verbale kommunikative Akte<sup>613</sup> (Mimik, Gestik, aber auch Applaus oder Lachen) miteinbezieht.

Was verbindet die Gesamtheit der kommunikativen Akte zu einem Diskurs? Nach Foucault konstituiert sich der Diskurs eher "durch den Raum, in dem verschiedene Objekte sich profilieren und ständig sich transformieren, als durch die Permanenz oder die Besonderheit eines Objektes gebildet"<sup>614</sup>, denn "die Gesamtheit von Aussagen ist weit davon entfernt, sich auf ein einziges Objekt zu beziehen, das ein für allemal gebildet ist"<sup>615</sup>. So zeigt sich etwa bei der historischen Betrachtung der Flamencodiskurse (s. Abs. 2.6.3), dass *Flamenco* kein einmalig festgelegter und stabiler Diskurs bzw. Komplex von Phänomenen über ein eindeutig abgegrenztes Gebiet ist, sondern ein Bereich von kontinuierlichen Veränderungen in einem von verschiedenen Parametern bestimmten Feld. In der Diskurstheorie wird dieses Feld als nicht unabhängig vom Diskurs selbst existierend postuliert d.h. als etwas das dem Diskurs vorausgeht, worüber im Diskurs gesprochen oder worauf man sich bezieht, sondern das Feld wird mit und durch den Diskurs erst hergestellt. Fairclough bemerkt zu dieser konstruktiv-konstitutiven Komponente der Diskurstheorie: "what of major significance here for discourse analysis is the view of discourse as constitutive - as contributing to the production, transformation, and reproduction of the objects (and, as we shall see shortly, the subjects) of social life. This entails that discourse is in active relation to reality, that language signifies reality in the sense of constructing meanings for it, rather than that discourse is in a passive relation to reality, with language merely referring to objects which are taken to be given in reality"<sup>616</sup>. Der Diskurs stellt nicht ein passives Abbildungsverhältnis zu empirischen Phänomenen dar, sondern er

---

<sup>603</sup> van Dijk 1997 S. 1.

<sup>604</sup> Fairclough, Norman. *Discourse and social change*. Cambridge 1992. S.128. Als Beispiel kann die westliche Schulmedizin im Vergleich zu traditioneller chinesischer Heilkunde (z.B. in Form von Akkupunktur) genannt werden. Beide Diskurse betreffen das Gebiet der Medizin. Was sie unterscheidet ist die Art und Weise wie die Wissenssysteme konstituiert werden.

<sup>605</sup> Fairclough. 1992. S.4f.

<sup>606</sup> van Dijk. 1997. S.2.

<sup>607</sup> ebenda.

<sup>608</sup> Fairclough. 1992. S.40f.

<sup>609</sup> Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.1973 S. 41.

<sup>610</sup> Van Dijk. 1997. S.29.

<sup>611</sup> ebenda S.7.

<sup>612</sup> VanDijk 1997. S. 6.

<sup>613</sup> ebenda. S. 7.

<sup>614</sup> Foucault. 1973. S. 50.

<sup>615</sup> ebenda. S.49.

<sup>616</sup> Fairclough. 1992 S.41f.

produziert, verändert und reproduziert das Wissensgebiet. Fairclough definiert dabei die Kontinuität eines Diskurs "in terms of a relationship between specific institutions, economic and social processes, behavioural patterns, systems of norms, techniques, types of classification, modes of characterization"<sup>617</sup>. Wie Foucault betont, erscheinen die Begriffe innerhalb des Diskurs "unter den positiven Bedingungen eines komplexen Bündels von Beziehungen. Diese Beziehungen werden zwischen Institutionen, ökonomischen und gesellschaftlichen Prozessen, Verhaltensformen, Normsystemen, Techniken Klassifikationstypen und Charakterisierungsweisen hergestellt; und diese Beziehungen sind im Gegenstand nicht präsent [...] Sie bestimmen nicht seine innere Konstitution, sondern das, was ihm gestattet, in Erscheinung zu treten"<sup>618</sup>. Da diese Bedingungen, die zum Erscheinen der Begriffe führen, im Begriff selbst nicht immer sichtbar sind, ist es sinnvoll die Analyse des Sprachgebrauchs auf die Betrachtung der soziale Praxis, in dem dieser Sprachgebrauch stattfindet auszudehnen.

### soziale Praxis

Die Berücksichtigung der zweiten (sozialen) Ebene führt dazu, einen Diskurs nicht nur "als Gesamtheit von Zeichen (von bedeutungstragenden Elementen, die auf Inhalte oder Repräsentationen verweisen) sondern als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen"<sup>619</sup>. Van Dijk schreibt zur sozialen Praxis des Diskurs: "the participants are doing something, that is something else beyond using language or communicating ideas or beliefs: they interact"<sup>620</sup>. Für Van Dijk sind die kommunikativen Akte Teil der Interaktion in sozialen Situationen und Kontexten<sup>621</sup>: "discourse as social action is being engaged in within a framework of understanding, communication and interaction which is in turn part of broader sociocultural structures and processes"<sup>622</sup>. Diskursive und soziale Praxis bedingen und beeinflussen sich wechselseitig. Van Dijk gibt hier zu Bedenken, dass "relationships between discourse and societal structures are often indirect and highly complicated"<sup>623</sup>. Dies hat nach Van Dijk zwei Gründe: zum einen führt der aktive Gebrauch des Diskurs durch die Individuen dazu, dass soziale Strukturen durch Diskurse sowohl bekräftigt als auch in Frage gestellt werden können: "Through their discourse, thus, language users may enact, confirm or challenge more comprehensive social and political structures and institutions"<sup>624</sup>. So stellt das Auftauchen des *Nuevo Flamenco* - Diskurs nicht nur eine ästhetische Neubewertung von Flamencomusik dar, sondern zugleich auch eine Herausforderung der etablierten sozialen Strukturen in Teilen der Flamenco-Lebenswelten, Institutionen und der Flamenologie dar. Der zweite Grund liegt in der ambivalenten Rolle, die die Diskursteilnehmenden in der Diskurspraxis selbst spielen. "Language users", so Van Dijk, "are engaged in discourse not merely as individual persons, but also as members of various groups institutions or cultures"<sup>625</sup>. Individuen sprechen sowohl von und für sich als eigene Person (in diesem Fall als individueller Flamenkünstler mit einer persönlichen Lebens- und Künstlerbiographie), aber auch als Mitglied einer bestimmten sozialen Gruppe (z.B. Gitanos oder Peña). Kompliziert wird der Umstand außerdem dadurch, dass Individuen sich auf soziale Gruppen beziehen zu denen sie tatsächlich gehören aber auch auf Gruppen zu denen die Individuen gehören *wollen* (z.B. nichtspanische Flamen-Aficionados zur Flamen-Musikkultur). Van Dijk faßt die Motive der Diskursteilnehmenden wie folgt zusammen: "Language users speak in order to be understood and to communicate ideas and they do that, both as individual persons and as social group members, in order to perform persuade or impress others or in order to accomplish other social acts in social situations, institutions or social structure"<sup>626</sup>.

### mentale Repräsentation und kognitive Prozesse

Der aktive Gebrauch des Diskurs in der sozialen Praxis verweist schließlich auf die dritte Ebene der Diskurstheorie. "Making sense, understanding, interpretation, meaning and many other notions used above", so Van Dijk, "belong not only to the realm of discourse structures and social interaction, but also to that of mind"<sup>627</sup>. Mentale Repräsentationen und kognitive Prozesse spielen eine wesentliche Rolle in der Produktion und Interpretation von kommunikativen Akten und bilden nach Van Dijk das Interface zwischen Diskurs und sozialer Praxis<sup>628</sup>. Fairclough ergänzt: "Production and consumption have a partially sociocognitive nature, in that they involve cognitive processes of text production and

---

<sup>617</sup> ebenda. S.42.

<sup>618</sup> Foucault. 1973 S.68.

<sup>619</sup> ebenda. S. 74.

<sup>620</sup> Van Dijk. 1997. S.2.

<sup>621</sup> ebenda. S.13f.

<sup>622</sup> ebenda. S. 21.

<sup>623</sup> ebenda. S.22.

<sup>624</sup> ebenda. S.30.

<sup>625</sup> ebenda. S.30.

<sup>626</sup> ebenda. S.16.

<sup>627</sup> ebenda. S.17.

<sup>628</sup> ebenda. S.31.

interpretation"<sup>629</sup>. Diese kognitiven Prozesse basieren auf den - wie Fairclough es bezeichnet - "members resources" der Diskursteilnehmer. Sie sind "internalized social structures, norms, and conventions, including orders of discourse and conventions for the production, distribution and consumption of texts"<sup>630</sup>. Zum einen betrifft dies die sozio-kulturell geteilten Repräsentationen (Wissen, Normen, Werte) der Diskursteilnehmer in ihrer Rolle und Funktion als Gruppenmitglieder, wie Van Dijk erläutert: "With other members of their group, community or culture, social actors share norms, values and rules of communication, as well as social representations such as knowledge and opinions"<sup>631</sup>. Zum anderen aber auch die individuellen Erfahrungen und Erinnerungen<sup>632</sup> der Individuen die zu persönlichen Varianten der Diskurse führen: "discourse are generally different from each other, even when produced in similar social situations, if only because different language users make different uses of the same sociocultural repertoire of knowledge"<sup>633</sup>.

Geteilte Werte und individuelle Erfahrung bilden zusammen das, was Van Dijk das "presupposed knowledge" der Diskursteilnehmer nennt. Es sind die durch Enkulturation und Sozialisation entstandenen "mental models - of the events or actions the discourse is *about*"<sup>634</sup>. Sie dienen der Einschätzung, Bewertung und Beurteilung von Situationen. Obwohl diese mentalen Modelle individuell ausgestaltet sind, beinhalten sie sozial geteilte Werte, Wissen und Bedeutungen und liefern so den diskursiven Handlungen der Diskursteilnehmer Zielvorgaben, (gemeinsamen) Gegenstandbezug und kulturellen bzw. gesellschaftlichen Kontext<sup>635</sup>. Van Dijk betont dabei ihre Nichtabgeschlossenheit: "language users activate or build and continuously update, a model of the current context and of the actions they engage in, actively or passively"<sup>636</sup>.

In diesem fortlaufenden Prozess der Modellbildung auf sprachlicher, sozialer und mentaler Ebene betonen sowohl VanDijk als auch Fairclough folgende drei zentrale Aspekte:

- Kontext
- Bedeutung
- Intertextualität bzw. Interdiskursivität

### **Kontext**

Die Kontextabhängigkeit von kommunikativen Akten und Handlungen ist in der Literatur der letzten Jahre immer wieder herausgestellt worden. So konstatieren Gerd Rienäcker und Helmut Rösing: "in der aktuellen populären Musik gehen Umfeld und Feld so weit ineinander über, daß sich der Kontext als der eigentliche Text entpuppen könnte"<sup>637</sup>. Van Dijk definiert Kontext in der Diskurstheorie folgendermaßen: "discourse studies should deal both with the properties of text and talk and with what is usually called the *context*, that is, the other characteristics of the social situation or the communicative event that may systematically influence text or talk. In sum, discourse studies are about *talk and text in context*"<sup>638</sup>.

Folgende Kontextbedingungen lassen sich aufzählen: situativer Kontext (Van Dijk nennt es auch "local context"), d.h. die Situation in der das Diskursereignis auftritt. Dazu zählen das Setting (Zeit, Örtlichkeit, nähere Umstände wie z.B. persönliches Interview, Konferenz der Flamencologie oder Gespräch zwischen Flamencokünstlern), die Teilnehmenden, ihre soziale Identität (Geschlecht, Alter, Ethnizität), ihre kommunikativen und sozialen Rolle (etablierter Künstler, Nachwuchstalent, Aficionado) sowie ihre Ziele, Interessen, Motive und Erwartungen<sup>639</sup> und sprachlicher Kontext, d.h. die Position des Diskursereignis in Relation zu anderen Diskursereignissen, die ihm voraus gehen oder folgen. Hier geht es vor allem um die Aspekte von Intertextualität und Interdiskursivität (s. unten).

Als Beispiel für die Relevanz der Kontextbedingungen möchte ich die Ausführungen von William Washabaugh über die bereits erwähnte Dokumentarreihe *Rito y Geografía del cante*<sup>640</sup> zitieren. Über die ursprüngliche Motivation der Filmemacher und das Rezeptionssetting der damaligen Fernsehzuschauer bei der Erstaustrahlung dieser Serie in der ersten Hälfte der 1970er Jahre schreibt er: "the films were

<sup>629</sup> Fairclough. 1992. S.71f.

<sup>630</sup> ebenda. S. 80.

<sup>631</sup> van Dijk.1997. S.17.

<sup>632</sup> Van Dijk. 1997. S.31. Vergl. Turino. 1993. S. 14f.

<sup>633</sup> van Dijk. 1997. S.17.

<sup>634</sup> ebenda. S.18.

<sup>635</sup> z. Handlungstheoretischen Fundierung s.Oerter. (1993). S. 253f.

<sup>636</sup> van Dijk. 1997. S.19.

<sup>637</sup> Rienäcker/Rösing. 1998. S. 412.

<sup>638</sup> Van Dijk 1997. S.3.

<sup>639</sup> ebenda. S. 18.

<sup>640</sup> 1971-73. Von Mario Gómez, Pedro Turbica und José María Velázquez.

broadcast on Channal Two, a television channel which was grudgingly tolerated in Franco's Spain - grudgingly because it occasionally aired subversive material. Channel Two viewers were therefore already predisposed to see the films of the 'Rito y Geografia del Cante' series as a realistic historical challenge to Franco's loose play with history [...] They favored non-professionals over professionals, family life over club life, and Gitanos over non-Gitanos. By favoring these topics, the 'rito' films advanced a modest and covert resistance to Franco's *nacionalflamenquismo*<sup>641</sup>. Der politische Kontext als subversiver Akt des Widerstands gegen das faschistische Franco-Regime hatte Einfluß sowohl auf die Auswahl der Flamencokünstler, das aufgeführte Material, als auch die Rezeptionserwartung der Fernsehzuschauer. Die damalige Darstellung der Flamencomusik dieser Serie kann nur unter Bezugnahme dieses zeitlichen Kontextes richtig verstanden werden.

Heute hingegen ist diese umfangreiche Fernsehserie auch Teil der Videobibliothek im Flamencozentrum *Centro Andaluz* in Jerez de la Frontera. Dort wird sie allerdings primär als Anschauungsmaterial zum Erlernen von Flamencomusik benutzt. In Jerez, so Washabaugh weiter, "ensconced in video carrels, eager young students - as many from beyond Spain as from within - access the world of the 'flamenco past' even as the floor-pounding sounds from across the patio attest to the vitality of the 'flamenco present'. In such an atmosphere, it is hard *not* to read these films as 'nostalgia films' [...] As such, the politics of this series tends to be a politics of *romanticismo*, a politics which coopts historical representation to authenticate contemporary practice"<sup>642</sup>. Stand bei der Entstehung der Filmreihe die politische Aussage im Vordergrund, so muss sie heute in Zusammenhang mit einer romantisch-nostalgischen Rekonstruktion der Flamenco-Geschichte gesehen werden. Darüber hinaus hat die Reihe einen völlig neuen Kontext durch die Funktion als Unterrichtsvorlage in der Flamencoausbildung bekommen.

### **Bedeutung**

Wie schon oben erwähnt, geht die Diskurstheorie davon aus, dass der Diskurs und die ihn konstituierenden Begriffs- und Aussagefelder nicht an sich eine Bedeutung besitzen, sondern diese erst durch die kognitiven Zuschreibungen in der und durch die soziale Praxis erhalten. Dieser Ansatz beruht im wesentlichen auf Überlegungen des Philosophen Ludwig Wittgenstein<sup>643</sup>. Er geht davon aus, dass die Bedeutung eines Wortes durch seine Verwendung im Sprachspiel d.h. durch seinen Gebrauch in der sozialen Praxis hergestellt wird. "Psychologists and cognitive linguists [...] emphasize", so Van Dijk, "that it is not so much that discourse itself 'has' meaning, but rather that meaning is something *assigned* to a discourse by language user. This process of meaning assignment we all know under such terms as 'understanding', 'comprehension' or 'interpretation'<sup>644</sup>. Eine Bedeutung zu verstehen heißt somit, den Kontext zu kennen, in dem bzw. durch den die Aussagen und Begriffe ihre Bedeutungen erhalten. Fairclough schreibt hierzu: "As a producer or interpreter of language texts, one is always confronted with what Raymond Williams calls 'clusters' of words and meanings (Williams 1976:19), rather than words or meanings in isolation"<sup>645</sup>. Die Beziehungen zwischen den Worten und ihren Bedeutungen stehen in solchen Clustern nach Meinung von Fairclough eher im Verhältnis eins zu vielen (in beiden Richtungen) als eins zu eins. Er betont: "The relationship of words to meanings is many-to-one rather than one-to-one in both directions: words typically have various meanings, and meanings are typically 'worded' in various ways"<sup>646</sup>. So finden sich in der Flamenco-Musikkultur verschiedene Begriffe mit nahezu denselben Bedeutungen (z.B. *Joven Flamenco* und *Nuevo Flamenco* oder *Cante puro* und *Flamenco puro*) aber auch Begriffe, die mit verschiedenen Bedeutungen gebraucht werden (an erster Stelle der Begriff Flamenco selbst, oder - wie in 2.3.4 dargestellt - der Begriff *Duende*). Begriffe können auf diese Weise ein sehr komplexes und ambivalentes Bedeutungspotential besitzen. "The meaning potential of a form is generally heterogeneous, a complex of diverse, overlapping and sometimes contradictory meanings [...], so that texts are usually highly ambivalent and open to multiple interpretations. Interpreters usually reduce this potential ambivalence by opting for a particular meaning"<sup>647</sup>. Solche umfangreichen und auch widersprüchlichen Bedeutungspotentiale erlauben eine Vielzahl von möglichen Interpretationen. (s. das Beispiel *Flamenco* in 2.6.3 und 2.6.4 ).

---

<sup>641</sup> Washabaugh. 1996. S. 22.

<sup>642</sup> ebenda. S. 21.

<sup>643</sup> Wittgenstein (1988).

<sup>644</sup> van Dijk 1997. S.8f.

<sup>645</sup> Fairclough. 1992. S. 185.

<sup>646</sup> ebenda.

<sup>647</sup> ebenda. S.75.

Eine Reduktion dieses Bedeutungspotential kann als Mittel der Distinktion verstanden werden, mit dem die Individuen einen Aspekt ihrer sozialen Identität ausdrücken<sup>648</sup>. Eine bestimmte Bedeutung zu vertreten heißt somit auch eine bestimmte Position im Diskurs einzunehmen und umgekehrt.

### **Intertextualität**

Foucault hat darauf hingewiesen, dass jeder Text bzw. Äußerung "in einem System der Verweise auf andere Bücher, andere Texte, andere Sätze verfangen"<sup>649</sup> ist. Jede Aussage der Musikkulturmitglieder über und in der Flamenco-Musikkultur bezieht sich in der einen oder der anderen Form auf vorhergegangene Aussagen und knüpft an sie an. Ob die Sprechenden es wollen oder nicht: sie sind im Diskurs, d.h. sie positionieren sich innerhalb des Diskurs. In den Worten von Fairclough: "there can be no statements that in one way or another does not reactualize other"<sup>650</sup>. Van Dijk drückt es so aus: "propositions are influenced by previous propositions in text or talk [...] the meaning of a sentence depends on what has been said (meant) before"<sup>651</sup>. Fairclough und Van Dijk bezeichnen diesen Aspekt als Intertextualität. Für Fairclough ist "Intertextuality basically the property texts have of being full of snatches of other texts, which may be explicitly demarcated or merged in, and which the text may assimilate, contradict, ironically echo and so forth"<sup>652</sup>.

Kommunikative Akte variieren dabei in dem Maße, wie sie Verweise auf bereits Gesagtes und Geschriebenes integrieren bzw. diese Verweise sichtbar bleiben. Das Spektrum reicht hier von einem Zitat, über einem "rewording of the original, in the surroundingtext"<sup>653</sup> bis zu einer Reakzentuierung bzw. Bruch mit z.B. ironischen Mitteln. Intertextualität verweist so auf die inhärente Geschichtlichkeit<sup>654</sup> des Diskurs d.h. auf einen kontinuierlichen Prozess der Rekonstruktion der Vergangenheit durch den Diskurs in der Gegenwart: "The concept of intertextuality sees texts historically as transforming the past - existing conventions and prior texts - into the present"<sup>655</sup> und Fairclough weiter "In terms of production, an intertextual perspective stresses the historicity of texts: how they always constitute additions to existing chains of speech communication (Bakhtin 1986: 94)"<sup>656</sup>.

Auch der zeitgenössische Flamencodiskurs stützt sich in weiten Teilen auf bereits bestehende Konzepte von Flamenco. Ich möchte auf diese im nächsten Abschnitt näher eingehen.

### **2.6.3 Die verschiedene Konzepte von Flamenco**

Bei der historischen Betrachtung der Frage "Was ist Flamenco" lassen sich meiner Meinung nach sechs verschiedene Konzepte unterscheiden. Alle sind - in unterschiedlicher Gewichtung - auch heute noch im Flamenco-Komplex präsent. Gemeinsames Kennzeichen dieser Konzepte ist die Konstruktion von Flamenco aus einer bestimmten Sichtweise heraus. "Most of what we think we know about flamenco", so Timothy Mitchell, "derives from one parochial construction or another [...]. It is indisputable that ideologized notions of what flamenco is "supposed to be" have consistently influenced the music and its reception in every epoch of flamenco's evolution"<sup>657</sup>.

Die folgende Darstellung stellt die Konzepte in der Reihe ihres geschichtlichen Auftretens dar.

#### **1) Das nationalistisch-romantische Konzept<sup>658</sup>**

Dieses Konzept von Flamenco ist primär ein Produkt des 19. Jahrhunderts. Flamenco wird hier als authentischer bzw. lebendiger Ausdruck der andalusischen Kultur verstanden. Zur Entstehung dieses Konzeptes schreibt William Washabaugh: "In the period following the napoleonic wars, the burgeoning middle class of Andalucía, with ideas borrowed from German nationalists, sought legitimacy in the face

---

<sup>648</sup> ebenda. S.76.

<sup>649</sup> Foucault. 1973 S. 36.

<sup>650</sup> Fairclough. 1992. S.101.

<sup>651</sup> van Dijk 1997. S.9.

<sup>652</sup> Fairclough. 1992. S. 84.

<sup>653</sup> ebenda. S. 104.

<sup>654</sup> ebenda. S. 102.

<sup>655</sup> ebenda. S. 85.

<sup>656</sup> ebenda. S. 84.

<sup>657</sup> Mitchell. 1994. S.17.

<sup>658</sup> s. a. Mitchell. 1994. S. 111 f.



of their political nemeses by locating or inventing traditions of folksong and dance"<sup>659</sup>. Der Bezug auf diese musikalischen Traditionen geschah in bewußter Abgrenzung zur damals vorherrschenden Musikkultur von Adel und Kirche<sup>660</sup>. Damit in Zusammenhang stehen auch die literarischen Schriften zur *Costumbria* (Brauchtum): "Popular literature in the *costumbria* style depicted the practices of the common folk, portraying such customs as reflections of past Andalusian authenticity (see the comments on literature and *casticismo* by Steingress 1994: 13) Thus for example, *Escenas Andaluzas* written by Serafin Estébanez Calderón in 1847, is filled with reflections on the historical contributions of Gitanos and Moriscos to the contemporary musical - and therefore cultural - life of Sevilla. Such writing encouraged artists and writers in the second half of the nineteenth century to pursue the musical style called flamenco so as to highlight roots and legitimate a distinctive identity"<sup>661</sup>.

Ebenfalls im 19. Jahrhundert begannen europäische Intellektuelle sich für die andalusische Kultur zu interessieren<sup>662</sup>. Trotz oder gerade wegen der dort herrschenden Armut und Ungerechtigkeit glaubten viele dort soetwas wie eine ursprüngliche bzw. vitale Lebensfreude vorzufinden: "French and English romantics joined their voices with Spanish expatriate intellectuals to celebrate the vitality of the Andalusian people, portraying this vitality as a precious form of poetic spontaneity and liberal individualism"<sup>663</sup>.

Auch heute noch besitzen Vorstellungen von Flamenco als authentischen bzw. ursprünglichen Ausdruck der andalusischen Lebensfreude einen großen Einfluß bei der Rezeption von Flamenco, vor allem im nichtspanischen Ausland. Exemplarisch findet sich dies bei Claus Schreiner. Dieser schreibt in der Einleitung zu "Flamenco. gitano andaluz", dass er sein Buch auf den "ursprünglichen Flamenco"<sup>664</sup> eingrenzen möchte, bei dem dieser (noch) "Musik, Tanz und Lebensgefühl"<sup>665</sup> der andalusischen Gitanos widerspiegelt.

## 2) Das *cante jondo* Konzept

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand unter einem Zirkel von spanischen Intellektuellen eine Bewegung die sich dem Ziel verschrieb, authentische Volkskunst zu konservieren, revitalisieren und gegebenenfalls auch zu rekonstruieren. Die prominentesten Vertreter dieser Richtung waren der Dichter García Lorca und der Komponist Manuel de Falla. Beide waren maßgeblich an der Initiierung und Durchführung des *cante jondo* Wettbewerb am 13. und 14. Juni 1922 in Granada beteiligt<sup>666</sup>. Ziel war es den ihrer Meinung nach durch kommerzielle Darbietungen korrumpierten und verdrängten authentischen Flamenco wieder zu beleben<sup>667</sup>. Joaquina Labajo urteilt hierzu: "Undoubtedly, the international popularity achieved by this first contest of Granada helped to dignify both *cante jondo* and the genre as a whole"<sup>668</sup>. Lorca war in diesem Zusammenhang maßgeblich an der Etablierung des Begriffs *Cante Jondo* (so z.B. in seinem Gedichtband: *El poema del cante jondo*) zur Beschreibung dieses authentischen Flamencos sowie der Einführung des *Duende* - Konzeptes (in *Teoría y juego del Duende* (1933)) in der Flamenco Literatur beteiligt (s. Abs. 2.3.4). Lorca beschrieb Flamenco als tiefen gesanglichen Ausdruck der andalusischen Identität: "Es handelt sich beim *Cante Jondo* um einen rein andalusischen Gesang, der schon im Keim da war, bevor die Zigeuner kamen, einen Gesang, der schon zu alttestamentarischen Zeiten angestimmt wurde, der durchknetet ist mit nordafrikanischem Blut, wahrscheinlich auch mit der tiefer liegenden Einschichtung einer zerklüfteten Rhythmik, Vorbild aller slawischen Musik. Diese Gesänge sind die Seelen unserer Seele, die lyrischen Flußbetten, durch die aller Schmerz hindurchfließt. Der *Cante Jondo* kommt von fernen Völkerstämmen, durchzieht den Friedhof der Jahre und das Laubwerk der entkräfteten Winde. Er kommt von der ersten Wehklage und vom ersten Kuß. Er nähert sich dem Vogeltriller und der natürlichen Musik der Vögel. Er ist einfach durch Alter und Stilisierung. Er ist wahrlich ein seltenes Beispiel für primitiven Gesang, Europas ältesten Gesang. Er singt wie eine augenlose Nachtigall. Er ist Gesang ohne Landschaft"<sup>669</sup>.

Lorca beschreibt hier Flamenco als Gesänge der "Seelen unserer Seele", wobei er einen sehr weiten zeitlichen Rahmen faßt ("Gesang, der schon zu alttestamentarischen Zeiten angestimmt wurde"). Lorca löst auf diese Weise Flamenco aus der engen Beziehung zu bestimmten sozialen Gruppe ("der schon im Keim da war, bevor die Zigeuner kamen") und kennzeichnet ihn als - wenn auch einfache bzw. primitive

<sup>659</sup> Washabaugh. 1996 S.10f.

<sup>660</sup> s. Steingress (1988).

<sup>661</sup> Washabaugh. 1996 S.10.

<sup>662</sup> z.B. George Borrow. *The Zinca* (1841).

<sup>663</sup> Washabaugh. 1996 S.11. vergl. Steingress (1993).

<sup>664</sup> Schreiner, Claus (Hg). *Flamenco: gitano andaluz*. Frankfurt/M 1985. S.8.

<sup>665</sup> ebenda. S.7.

<sup>666</sup> zur Rolle der Intellektuellen beim *Cante Jondo* Wettbewerbs s. Mitchell. 1994. S. 167.

<sup>667</sup> s. Manolo Lohnes: *Federico Gracia Lorca und der Flamenco*. In: Awosusu. (1998). S.51f.

<sup>668</sup> Labajo (1997). zit. n. [www2.uji.es/trans/TRANSIberia1.html](http://www2.uji.es/trans/TRANSIberia1.html).

<sup>669</sup> zit. n. Lohnes. 1998. S.57.

- andalusische Gesangskunst. Aber gerade die Einfachheit spiegelt für Lorca die Reinheit und Tiefe dieser Kunst wider. Lorca steht so am Anfang der Bemühungen, den Flamenco als (volksmusikalische) Kunstform zu etablieren.

Heute ist Flamenco als eigenständige Kunstform weltweit anerkannt, was sich auch darin zeigt, dass die Bezeichnung *el arte del Flamenco* (Die Kunst des Flamenco) fester Bestandteil des Flamenco-Vokabulars geworden ist (s.2.6.4).

### 3) Das Flamenco-Konzept des Franco-Regime

Zwischen 1939 und 1975 schuf das faschistische Franco-Regime eine Ideologie, deren Ziel die Etablierung einer neuen und vor allem einheitlichen spanischen Identität war. Diese aus den unterschiedlichsten Versatzstücken spanischer Geschichte und regionalen kulturellen Lebens zusammengesetzte nationalen Identität diente in erster Linie der Machterhaltung der Franco-Diktatur und seinen politischen und ökonomischen Zielen. "Not just flamenco, "so William Washabaugh, "but all expressions of regional cultural life were swept up in cultural politics that were directed toward the goal of realizing a mystically unified Spain. The diverse traditions, customs, practices and, of course, musics of different regions were represented as elements of the integral body of Spain, analogous to the "mystical Body" of the Roman Church. It was inevitable that flamenco music, so visible and attractive to people outside of Spain, should have been transformed into a symbol of Spanish identity"<sup>670</sup>.

Ab den 1960er Jahren wurde der Tourismus zu einer wichtigen Einnahmequelle und mit staatlicher Hilfe gefördert. Flamenco wurde hierbei auserwählt offizielle spanische Kultur und Selbstverständnis in den Tablaos zu repräsentieren und gleichzeitig die Wünsche der Touristen nach Exotik und Amüsement zu befriedigen<sup>671</sup>.

Auch heute ist Flamenco in ein Konzept eingebunden, das Spanien bzw. Andalusien für ausländische Besucher attraktiv zu machen versucht. Beispielhaft illustriert dies folgender Werbetext aus einer Anzeige für Sprachurlaube (Erschienen am 5.12.1998 in der TAGESZEITUNG (Taz).

Sie lernen jetzt Spanisch,  
wo andere (nur) Urlaub machen!  
**Andalusien**  
Flamenco...Atlantik...Sonne...  
Mediterranes Lebensgefühl.  
Bildungsurlaub mit Niveau und  
Spaß.

Schlagwortartig wird hier Flamenco in eine Reihe mit anderen touristisch attraktiven Gegebenheiten wie Meer und Sonne gestellt. Flamenco ist auf diese Weise in die Konstruktion eines *mediterranen Lebensgefühls* eingebunden, das sich nicht an den gesellschaftlichen Realitäten Andalusiens, sondern an den vermeintlichen Erwartungen und Wünschen seiner ausländischen Besucher orientiert.

### 4) Flamenco als Ausdruck der andalusischen Kultur (Andalucismo)

In den 1950er Jahren etablierte sich ein Flamenco-Konzept, welches wieder den andalusischen Charakter von Flamenco betonte. Angeknüpft wurde dabei auch an Arbeiten von Blas Infante<sup>672</sup> aus der Vorkriegszeit. Kern dieses Konzepts bildet die Auffassung, Flamenco als genuiner Ausdruck der andalusischen Kultur zu verstehen, der sich im multiethnischen Schmelztiegel der verschiedenen Kulturen und Jahrhunderte in Andalusien gebildet hat. "Blas Infante", so William Washabaugh, "set the agenda for twentieth-century *andalucismo* by portraying the Andalusian community as a polyethnicity, contending, that, prior to 1492 when Madrid imposed its centralizing authority on southern Spain, Andalucía was a paradise of Christian, Jewish, Moorish and Gitano diversity. The conviviality of this period is remembered primarily through the remnants and vestiges, especially its popular culture including its music"<sup>673</sup>. Diese Multiethnizität schlug sich auch in der Musik nieder, die, bereichert von den verschiedenen musikalischen Quellen, zu der einzigartigen Musik des Flamenco verschmolz. Washabaugh weiter: "This musical metaphysics is portrayed as a swelling river produced by the confluence of different cultural streams: The epic song tradition of the late Middle ages were shaped by contact with Islamic,

<sup>670</sup> Washabough 1996. S.11f

<sup>671</sup> s. Woodall. 1992. S.253f.

<sup>672</sup> Infante, Blas. Orígenes de lo Flamenco y secreto del Cante Jondo. Sevilla 1930.

<sup>673</sup> Washabaugh. 1996. S.15.

Jewish, Christian (liturgical) and gitano (Gypsy) influences. Over many centuries, these influences were completely amalgamated (Ríos Ruiz 1992: 32, Rossy 1966), so that by the end of the 18th century one can speak of a fully-formed and deeply rooted Andalusian cultural song style<sup>674</sup>. Solch eine Darstellung von Flamenco - obwohl durch keinerlei Quellen belegbar - ist heute weit verbreitet<sup>675</sup>.

Höhepunkt der Entwicklung des Flamenco war nach dieser Auffassung das sogenannte Goldene Zeitalter<sup>676</sup> im Flamenco (1850-1900), das ab den 1910er Jahren durch die von kommerzieller Dominanz und künstlerischem Verfall gekennzeichneten Periode der *opera flamenca* abgelöst wurde. Die in dieser Zeit verlorengegangenen andalusischen Wurzeln des Flamenco wieder zu entdecken, verschrieben sich ab den 1950er Jahren eine große Anzahl von Künstlern und Flamencologen. Früchte dieser, wie José Blas Vega und M. Ríos Ruiz es nennen - "revalorización y el renacimiento flamenco"<sup>677</sup> (Aufwertung und Renaissance des Flamenco) waren die Entstehung der Flamencologie (s.Abs. 2.2.6) mit ihren umfangreichen literarischen Werken zur Geschichte des Flamenco (hier Genre definierend: *Flamencología* von Anselmo González Climent (1953)), die Veröffentlichung von Tonträgersammlungen zur Flamencomusik (die erste: *Antología del cante flamenco* (1954)), die Wiederbelebung der Flamenco-Wettbewerbe (der erste seit Ende des Bürgerkrieges 1956 in Cordoba (*Concurso de Córdoba*)), die Gründung der "Cátedra de Flamencología y estudios Folklóricos andaluza" in Jerez de la Frontera 1958 (Sie ging 1987 in die *Fundación Andaluza de Flamenco* auf) sowie die Gründung der Peñas (s.Abs. 2.2.1). Alle diese Bemühungen dienten der Erforschung, Bewahrung und Verbreitung des Flamenco und bildeten das intellektuelle, künstlerische und auch organisatorische Rückgrad für den ab den 1960er Jahren einsetzenden Flamenco-Boom.

Musikalisch findet dieses Konzept seinen Ausdruck in der Auffassung, dass der künstlerische Kern des Flamenco im wesentlichen der Cante ist, d.h. ein Cantaor und ein ihn begleitender Tocaor (s. hierzu auch die Ausführungen von Pilar López weiter unten).

## 5) Das Gitano-Flamenco Konzept (Gitanismo)

Schon im 19. Jahrhundert hob Antonio Machado y Alvarez "Demófilo" den Beitrag der Gitanos zum Flamenco hervor<sup>678</sup>. Eine neue Dimension gewann dieses Konzept in den 1950er und 1960er Jahren, als durch die Industrialisierung in Spanien die ökonomischen Nischen der Gitanos (z.B. die Schmiedewerkstätten) zum größten Teil zerstört wurden. Dies führte einerseits zu einer Migration der Gitanos in wirtschaftliche Zentren ausserhalb Andalusiens und somit zu einer Verbreitung der Flamencomusik, andererseits aber auch zu einer Erschütterung von überkommenen sozialen Werten der Gitanocommunities. Aus dieser Identitätskrise heraus entstand nach Timothy Mitchell "a reformulation of the history and aesthetics of flamenco and an attempt to equate it with gitano racial purity and old-fashioned community values"<sup>679</sup>. Kern dieser Sichtweise bildet die Auffassung, dass die Gitanos als die eigentlichen Schöpfer des Flamenco zu betrachten sind. Den Gitanos wurde ermöglicht, angesichts dieser kulturellen Leistung Würde und Stolz zu empfinden. Nach Mitchell wurde Flamenco so zu einem Mittel, Gitanos gesellschaftliche Anerkennung und Achtung zukommen zu lassen. Mitchell hat diesen Prozess mit den Worten "to dignify gitanos"<sup>680</sup> bezeichnet.

Herausragende Figur und Mitinitiator dieses sogenannten *Gitanismo* innerhalb des Flamenco war der Sänger Antonio Mairena (1909 - 1983). Er betrachtete Flamenco als mehr oder minder ausschließliche Schöpfung der Gitanos. Zur Verbreitung dieses Konzepts entwickelte er zahlreiche Aktivitäten.

Musikalisch an erster Stelle zu nennen ist dabei seine 1966 aufgenommene Schallplattenanthologie *Gran historia del cante gitano-andaluz*, die eine erste Kanonisierung des als *cante gitano-andaluz* betitelten Flamenco der Gitanos darstellte.

Literarisch für den *gitanismo* bedeutsam wurde sein zusammen mit Ricardo Molina verfasstes Werk *Mundo y formas del cante flamenco* aus dem Jahre 1976. Die Autoren vertraten darin die Auffassung, dass durch die jahrhundertelange Verfolgung, die kurze Zeit nach Ankunft der Gitanos in Spanien im 15. Jahrhundert begonnen hatte, diese gezwungen waren, ihre Kultur hermetisch von der Außenwelt zu verstecken. In dieser Abgeschlossenheit entwickelten sie nach Mairena innerhalb von familiären Festlichkeiten (z.B. Hochzeiten und Taufen) die wesentlichen Formen des Flamencos, der sogenannten *Cante Gitano* mit seinen wichtigsten Formen Toná, Soleá, Sequiriya, Alegría und Bulerías. Diese ursprünglichen Kreationen der Gitanos wurde mit den öffentlichen Aufführungen und der Professionalisierung von Flamenco in den *café cantantes* ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts verwässert

---

<sup>674</sup> ebenda. S.32.

<sup>675</sup> z.B bei Graf-Martinez. 1994. S. 115.

<sup>676</sup> s. Krüger. 1997. S.36f.

<sup>677</sup> Blas Vega/Ríos Ruiz. 1988. S.102.

<sup>678</sup> s.Steingress. 1993. 103ff.

<sup>679</sup> Mitchell. 1994 S. 203.

<sup>680</sup> Mitchell. 1994 S.216.

und zunehmend kommerziell korrumpiert. Mairena selbst setzte sich ab den 1960er Jahren an die Spitze derer, die sich dem Wiederauffinden, der Bewahrung und gegebenenfalls auch der Rekonstruktion der ursprünglichen Formen dieser Palos widmeten.

Mairenas Ansichten sind heute in der Flamenco-Welt umstritten und haben starke Kritik erfahren<sup>681</sup>. Dennoch wird seine Auffassung, Flamenco als die Musik der andalusischen Gitanos zu betrachten auch heute noch vertreten, wie z.B. von Ekkehard Jost in einem 1998 erschienenen Artikel: "Der Flamenco ist, darüber sind sich die Experten einigermaßen einig, eine ethnisch gebundene und schwerpunktmäßig im spanischen Süden, in Andalusien, entwickelte Musik. Die Ethnie, an die der Flamenco gebunden ist, wird gemeinhin mit dem Begriff *gitanos* bezeichnet. Flamenco ist die Musik der andalusischen Gitanos. Ob diese Musik auch von Nicht-Gitanos, den in Spanien sog. *payos*, angemessen praktiziert werden kann, ist eine andere kontrovers diskutierte Frage [...]. Flamenco ist somit *im wesentlichen* die Musik andalusischer Gitanos"<sup>682</sup>. Zu der in diesen Textauszug vertretenen Auffassung läßt sich feststellen, dass sich die (hier nicht näher spezifizierten) Experten zwar einig sind, dass Flamenco eine Musik ist, die schwerpunktmäßig in Andalusien entstanden ist, dass aber gerade die Frage, ob es sich hierbei um eine ethnisch gebundene Musik handelt, grundsätzlich verschieden beantwortet wird. Die Frage, ob Flamenco auch von Nicht-Gitanos "angemessen praktiziert werden kann" ist somit nur im Kontext des *Gitanismo* relevant und überhaupt in dieser Form formulierbar.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, dass es trotz aller berechtigter Kritik dem *Gitanismo* zu verdanken ist, dass der unbestreitbare Beitrag der Gitanos zum Flamenco innerhalb der Flamenco-Musikkultur wieder stärker zur Geltung gekommen ist. Die künstlerische Bandbreite reicht dabei von einer auch politisch motivierten Auseinandersetzung mit der Verfolgung und Leidensgeschichte der Gitanos (z.B. Juan Peña "El Lebrijano" mit der Tonträgerproduktion "Persecucion" (Verfolgung) von 1976)) bis zu eher kommerziell ausgerichteten Showinszenierungen des *Gitanismo* (Exemplarisch hier: "Gitano passion"(Gitano Leidenschaft) von Joaquin Cortés (1995)).

## 6) Das offene Flamenco-Konzept

Als eine Art kritische Gegenbegegnung zum andalusischen und zum Gitano-Konzept von Flamenco entstand in den 1990er Jahren ein soziologisch motivierter Ansatz zur Beschreibung und Erklärung des Flamencos. "García Gómez (1993), Mitchell (1994) and Steingress (1993)", so William Washabaugh, "have contributed theoretical sophistication and historical detail to this scientific sociological view, thereby countering the Andalusian, Gitano and populist accounts. Flamenco according to this sociological view, is a spectacle through which oppressed people voice their misery in such a way as to evoke expressions of guilt-driven pity from wealthy listeners. The song on this account, performs a double catharsis, exposing and relieving both the pain of the poor and the guilt of the wealthy. The upshot of the song is this: both the poor and the wealthy, having been relieved of their psychological burdens walk away content with the world as it is. Hence flamenco song is fundamentally a homeostatic device that knits together the elements of the bipolar society"<sup>683</sup>. Flamenco wird als Mittel zur Aufrechterhaltung von gesellschaftlichen Ungleichheiten interpretiert. In dieser Funktion wird er von seiner Anbindung an eine spezifische soziale oder kulturelle Gruppe losgelöst. Statt dessen ist Flamenco nach Timothy Mitchell "the cumulative product of not just one but several traumatized ethnic groups"<sup>684</sup>. Als Ausdruck von Leid und Erleichterung von Schmerz verkörpert Flamenco existentielle Grunderfahrungen, die von allen Menschen geteilt werden. Flamenco wird auf diese Weise in eine universelle Kulturkonzeption integriert, wie sie im Rahmen der World-Music<sup>685</sup> Bewegung seit den 1980er Jahren Verbreitung findet, so etwa in dem Buch von Pedro Calvo und José Manuel Gamboa: "Hoy, sin duda, el Flamenco es patrimonio de la humanidad y parte de la cultura universal"<sup>686</sup>. Flamenco gehört nach diesem Konzept allen und ist offen für jede und jeden. Für den Cantao Enrique Morente haben alle "das Recht, Flamenco kennenzulernen. man muß sich von der Idee befreien, daß Flamenco für eine gewisse Elite, eine Minderheit ist. Flamenco ist für alle!"<sup>687</sup>. Ein offenes Flamenco-Konzept, dass Flamenco prinzipiell allen zugänglich macht, spiegelt zugleich die weltweite Rezeption von Flamenco und die gewachsene Zahl von nichtspanischen Aficionados und Flamencokünstlern wider, die Teil der Flamenco-Musikkultur geworden sind.

Ausdruck findet das offene Flamenco-Konzept auch im *Nuevo Flamenco* (s.2.2.7). Hier werden Elemente aus Jazz, Rock, lateinamerikanischer, arabischer und indischer Musik in Konzerten und

---

<sup>681</sup> s. Vargas. 1995. S.105 und S.126.

<sup>682</sup> Jost. 1998. S. 81f.

<sup>683</sup> Washabaugh. 1996. S.37f.

<sup>684</sup> Mitchell. 1994. S.218.

<sup>685</sup> zu diesem Begriff s. Guilbault (1996) u. Steinert (1996).

<sup>686</sup> Calvo/Gamboa. 1994. S.22. "Ohne Zweifel ist Flamenco heute ein Erbe der Menschheit und Teil einer universellen Kultur".

<sup>687</sup> Anda Nr. 16. S.9.

Musikproduktionen - zum Teil auch zusammen mit Musikern aus diesen Musikkulturen - mit der Flamencomusik verschmolzen. Beispielhaft ist hier die CD *Amalgama* aus dem Jahr 1990, entstanden aus einer Zusammenarbeit zwischen spanischen Flamenco und Jazzmusikern und dem indischen Karnatakan College of Percussion.

Wie ist nun diese Vielzahl von Konzepten über Flamenco zu interpretieren?

Die Diskurstheorie versteht das Vorhandensein von verschiedenen und sich zum Teil widersprechenden Bedeutungen als Ausdruck von Auseinandersetzungen um das Erlangen von Hegemonie<sup>688</sup>. In den Worten von Fairclough: "success in winning acceptance for particular meanings for words, and for a particular structuring of their meaning potential, is indeed interpretable as a matter of achieving hegemony"<sup>689</sup>. Flamenco kann so als Ort der "negotiation, mediation, and 'rearticulation'"<sup>690</sup> von kulturellen Werten zwischen unterschiedlichen hegemonialen Kräften innerhalb einer Gesellschaft verstanden werden. "In recent decades," so Peter Manuel, "scholars such as Stuart Hall, Simon Frith, and Richard Middleton, deriving initial inspiration from Antonio Gramsci, have found an approach to be more fruitful which treats public culture, including popular music, neither as pure corporate manipulation, including popular culture nor as grassroots expression, but as contested territory where hegemonic and oppositional values symbolically or explicitly engage each other"<sup>691</sup>. Die diskursiven Auseinandersetzungen um die Bedeutung von Flamenco sind somit Teil eines, wie Max Fuchs es formuliert, sozialen und politischen "Kampfes um kulturelle Hegemonie"<sup>692</sup>: "Der Umgang mit populärer Musik ist ambivalent. Er ist Mittel der Selbstbehauptung, er ist Teil des semiotischen Krieges, des Kampfes um kulturelle und soziale Anerkennung -, aber er findet stets auch in (Ungleichheits- und Unterdrückungs-) Strukturen der Gesellschaft statt und hat Anteil an deren Reproduktion"<sup>693</sup>. Der von Fuchs angesprochene ambivalente Umgang mit Populärmusik trifft auch auf Flamenco zu. Wie oben beschrieben wurde Flamenco sowohl von staatlicher Seite für politisch-ökonomische Zwecke instrumentalisiert<sup>694</sup> (Flamenco-Konzept des Franco-Regime), als auch als Mittel der kulturellen und sozialen Anerkennung benutzt (andalucismo, gitanismo). Gleichzeitig sind Auffassungen vertreten worden, die Flamenco als spezifische kulturelle Kunstform, aber auch als Ausdruck universeller menschlicher Erfahrungen darstellen (*Cante Jondo* bzw. offenes Flamenco-Konzept).

Hegemoniale Auseinandersetzungen sind Teil der sozialen Praxis der Flamenco-Musikkultur. Wie eine solche Kontroverse aussehen kann, illustriert folgendes Beispiel über die Verwendung der Bezeichnung *Bulería*.

1992 fand in Granada der Vortagszyklus "El Flamenco, patrimonio musical de la humanidad" (Der Flamenco, musikalisches Erbe der Menschheit) statt. Dabei kam es zu folgender Diskussion zwischen dem bekannten Flamenco-Saxophonist Jorge Pardo - ein Vertreter des *Nuevo Flamenco* - und der ebenfalls sehr prominenten Bailaora Pilar López - stellvertretend für den traditionellen Flamenco (hier im Sinne des Andalucismo). Nach dem Anhören eines Titels aus dem Album "Las cigarras son quizá sordas" von Jorge Pardo als Beispiel für *Nuevo Flamenco* ergab sich folgendes Gespräch:

López: "Lo que acabamos de oír me parece magnífico. ¡Ahora, lo que no se puede poner en el disco es bulerías!. Se podría poner experiencias flamencas, pero bulerías no. En una bulería, seguiriya o soleá a mí me estorban todos los instrumentos. Lo que quiero oír es una buena guitarra y un buen cantaor. La flauta o el clarinete me molesta en el flamenco-flamenco. Si me voy a tomar una langosta, lo que

---

<sup>688</sup> Zur theoretische Fundierung dieses Begriffs s. Cowan. 1990. S. 12f. Cowan zitiert dort Femia wie folgt: "The supremacy of a social group or class manifests itself in two different ways: 'domination' (dominio) or coercion and 'intellectual and moral leadership' (direzione intellettuale e morale). This latter type of supremacy constitutes hegemony. Social control, in other words takes two basic forms: besides influencing behaviour and choice *externally*, through rewards and punishments, it also affects them internally, by moulding personal convictions into a replica of prevailing norms. Such 'internal control' is based on hegemony, which refers to an order [...] in which one concept of reality is dominant, informing with its spirit all modes of thought and behaviour. [...] Hegemony is attained through the myriad ways in which the institutions of civil society operate to shape, directly or indirectly, the cognitive and affective structures whereby men perceive and evaluate problematic social reality" (Femia. 1981. S. 24).

<sup>689</sup> Fairclough. 1992. S.190.

<sup>690</sup> Manuel. 1993. S.10.

<sup>691</sup> ebenda.

<sup>692</sup> Fuchs, Max. Populäre Musik als (un-)heimliche Erzieherin. Zehn Thesen zum sozialen Gebrauch von Kunst. In: Beiträge zur Populärmusikforschung 21/22. Hamburg. S. 19.

<sup>693</sup> ebenda. S. 20.

<sup>694</sup> vergl. Labajo (1997).

quiero es una langosta hervida; la salsa rosa y la mayonesa me sobra, quiero langosta-langosta. [...] ¡No, no, no! ¡Bulerías no! Experiencias Flamencas".

Pardo: "¿Por qué le llama usted bulerías a esto?"

López: "Porque es un ritmo de bulerías"

Pardo: "¡Ah! Usted le llama bulerías, yo no. Usted es quien ha dicho bulerías, aquí nadie ha mencionado esa palabra".

López: "Pero para los que tenemos un poquito de oído, eso que estabais tocando son bulerías"<sup>695</sup>.

In diesem Gespräch sind die Rollen klar verteilt: Hier die ältere, anerkannte mit Respekt und Ansehen verbunden Bailaora, dort ein ursprünglich nicht aus der Musikkultur stammender "Eindringling", der neue Elemente (Saxophon, Jazz) in den Flamenco einbringt. Beide haben künstlerischen und kommerziellen Erfolg. In der Auseinandersetzung geht es nicht nur um die Frage, ob das Musikstück eine Bulería ist oder nicht, sondern auch darum, ob Pardo - als Vertreter des *Nuevo Flamenco* - anerkanntes Mitglied der Flamenco-Musikkultur ist und im Namen des Flamenco sprechen darf. Die Frage lautet: darf das Gehörte als Flamenco bezeichnet werden? Und weitergehender noch: *wer* darf "seine" Musik Flamenco nennen?

López verneint zunächst: das Gehörte ist gute Musik, aber kein Flamenco. Deshalb soll Pardo es auch nicht so nennen. López argumentiert: Flamenco ist musikalisch eine Gitarre und ein Cantaor (interessant ist diese Aussage auch unter dem Gesichtspunkt, dass sie eine Bailaora ist). Sie bezieht sich damit auf das musikalische Konzept des Andalucismo: Flamenco besteht aus Gitarre und Gesang. Zur Veranschaulichung ihrer Argumentation führt López das Beispiel Langusten essen an: wer ein Langustengericht bestellt, tut dies wegen den Langusten und nicht wegen der Soße oder der Mayonnaise. Analog gilt: wer Flamenco hören will, will einen Cantaor und eine Gitarre hören und kein Saxophon oder eine Bassgitarre. López stellt die Hegemonie durch die Berufung auf ein anerkanntes Konzept des Flamenco her, als deren zeitgenössische Vertreterin sie im Gespräch auftritt. Verbunden mit der sozialen Anerkennung und Autorität die López besitzt, hat sie damit zunächst die eindeutig bessere Position.

Um hier zu gewinnen verfolgt Pardo eine andere Strategie. Er versucht erst gar nicht, die Hegemonie über seine Person bzw. Autorität herzustellen; das wäre bezüglich seiner Biographie (Jazzmusiker, von "Außen" kommend) aussichtslos. Er greift auch nicht auf ein bereits etabliertes Konzept in seinem Sinne zurück, da es ihm ja gerade um die Anerkennung des *Flamenco Nuevo*-Konzepts geht. Statt dessen verwendet er folgende Argumentation: Flamenco ist das, was von den Hörenden als Flamenco gehört wird. Wenn die Menschen das, was Pardo macht, als Flamenco wahrnehmen, *ist* es Flamenco. Diese Strategie funktioniert: Es ist López selbst, die das Stück als Bulerías bezeichnet, weil es, wie sie sagt, im Bulería-Rhythmus steht. López erkennt das Stück aufgrund musikalischer Kriterien als Bulería an. Mit der Autorität der Vertreterin der bis dato in diesem Gespräch vorherrschenden hegemonialen Flamenco-Auffassung bestätigt López somit die Meinung von Pardo. Zumindest also in diesem Gespräch gelingt es ihm, dem *Nuevo Flamenco* als Teil des Flamenco Anerkennung zu verschaffen und seinen eigenen Status als Mitglied der Flamenco-Musikkultur zu festigen.

#### 2.6.4 Der zeitgenössische Flamenco-Diskurs

In diesem Abschnitt soll abschließend die Frage "Was ist Flamenco" aus der Sicht der Mitglieder der Flamenco-Musikkultur beleuchtet werden. Hierbei geht es nicht um die Darstellung der Meinungen einzelner Personen, sondern um das Aufzeigen des Spektrums des zeitgenössischen Flamenco-Diskurs hinsichtlich dieser Frage und die dabei existierenden Anknüpfungspunkte an die unterschiedlichen Flamenco-Konzepte und Lebenswelten. Die folgenden Sichtweisen stellen so die gegenwärtig innerhalb

---

<sup>695</sup> Calvo/Gamboa. 1994. S.186. López: "Das was wir gerade gehört haben, scheint mir famos zu sein. Aber was sie nun nicht als Bezeichnung dafür auf die Platte setzen dürfen, ist [der Ausdruck] Bulería. Sie können es Flamenco-Experimente [wörtl. Flamenco-Erfahrungen] nennen, aber nicht Bulería. Bei einer Bulería, einer Seguiriya oder Soleá stören mich alle Instrumente. Das was ich hören will ist eine gute Gitarre und ein guter Cantaor. Die Flöte oder die Klarinette stören mich beim Flamenco Flamenco [die Wortverdopplung geschieht als Unterscheidung zu dem oben genannten Ausdruck Flamenco-Experimente]. Wenn ich eine Languste bestelle, will ich eine gekochte Languste. Die rote Soße und die Mayonnaise erübrigen sich für mich. Ich will Languste-Languste. [...] Nein,nein,nein! Das ist kein Bulería. Das sind Flamenco-Experimente".

Pardo: "Aber warum nennen sie das [Gehörte] dann Bulería?"

López: "Weil es einen Bulerías-Rhythmus hat".

Pardo: "Ah! Sie nennen es Bulerías! Ich nicht. Sie sind es, die Bulerías gesagt hat. Niemand hat hier das Wort erwähnt".

López: "Aber für alle, die nur ein bißchen Gehör haben, ist klar, dass das Gespielte eine Bulería ist".

der Flamenco-Musikkultur vertretenen Diskurspositionen hinsichtlich der Frage nach dem Kern von Flamenco dar (s. Abs.1.2.3).

### a) Flamenco als Ausdruck der andalusischen Kultur

In direkter Anknüpfung an das Andalucismo - Konzept wird unter den Mitgliedern der Flamenco-Musikkultur sehr häufig die Auffassung vertreten, dass Flamenco ein genuiner Ausdruck von Andalusien und der andalusischen Kultur ist. Exemplarisch formuliert dies der Flamencologe Agustín Gómez: "El flamenco es parte de Andalucía"<sup>696</sup> und an anderer Stelle: "El flamenco es vida y testimonio de la vida andaluza.[...] Toda manifestacion de vida andaluza ha dejado su huella en el flamenco"<sup>697</sup>. Solch eine Argumentation entspricht genau der des Andalucismo - Konzept: Flamenco ist Zeugnis und Manifestation des andalusischen Lebens und seiner Geschichte.

Diese Überzeugung wird mit anderen Aussagen über Flamenco verbunden: für Paco de Lucía ist Flamenco andalusisch, aber zugleich auch Teil der spanischen Kultur: "Yo creo que el flamenco es la cultura más importante que tenemos en España y me atrevo a decir que en Europa. Es una música increíble, tiene una gran fuerza emotiva y un ritmo y una emoción que muy pocos folklores europeos poseen. El flamenco representa la cultura de nuestro país aunque a muchos les moleste esa globalización porque es andaluz y el vasco, el gallego o el catalán no tienen nada que ver con él. Imagino que no les gusta que les conozcan fuera de aquí por el flamenco pero Andalucía es una parte muy importante de España"<sup>698</sup>. Für Lucía ist Flamenco die wichtigste (Musik-)Kultur in Spanien bzw. Europa. Dabei bleibt Flamenco aber andalusisch, wie er ausdrücklich betont: "die Basken, die Galizier und die Katalanen nichts mit ihm zu tun haben". Dass Flamenco solch eine herausragende Stellung in der spanischen Kultur einnimmt, begründet Lucía zum einen mit den musikalischen Qualitäten dieser Musik (emotionale Kraft, Rhythmus und Gefühl) und zum anderen mit dem Umstand, dass Andalusien, ein wichtiger Teil von Spanien ist.

Auch für den Flamencologen Francisco Hidalgo ist Flamenco originärer Ausdruck der andalusischen Kultur. Zugleich besitzt er aber Eigenschaften, die ihn universal machen: Flamenco "es la expresión más genuina de la cultura andaluza y, al mismo tiempo, con unos valores estéticos propios que lo hacen universal"<sup>699</sup>.

Die ästhetischen Werte, die Hidalgo hier meint, sind die Möglichkeiten sich durch den Flamenco individuell auszudrücken (s. 2.3.3). Dass diese Mittel prinzipiell jedem offen stehen, macht den Flamenco nach Meinung von Hidalgo universal. Er bezieht sich hier also auf das offene Flamenco-Konzept.

Die mit den letzten beiden Aussagen formulierten Auffassungen, dass Flamenco sowohl als andalusisch, als auch spanisch bzw. universal bezeichnet wird, zeigen, wie unterschiedliche Konzepte von Flamenco für die Mitglieder der Flamenco-Musikkultur durchaus nebeneinander bestehen bzw. sich ergänzen können, ohne dass dies als Widerspruch empfunden wird.

Im Gegensatz dazu wird aber auch von einigen Mitgliedern der Musikkultur das Andalucio-Konzept grundsätzlich in Frage gestellt. So widerspricht der Cantor José Mercé: "No creo que el flamenco venga de la cultura andalusí"<sup>700</sup>. Diese Aussage muß auf dem Hintergrund betrachtet werden, dass Mercé selbst ein Anhänger des Gitanismo-Konzepts ist (s. weiter unten). Eine Verneinung der Prämisse eines anderer Konzeptes kann hier als Abwehrstrategie für das selbst verfolgte Konzept interpretiert werden.

Auch für den Flamencologen Á. A. Caballero kann der Flamenco kein Kennzeichen für Andalusien sein, allerdings aus einem anderen Grund: "Yo sinceramente no creo que el flamenco pueda ser interpretado como seña de identidad del pueblo andaluz, porque a nivel popular el flamenco interesa a muy pocos, en Andalucía y fuera de Andalucía"<sup>701</sup>. Da Flamenco nur die Musik eine Minderheit ist, kann sie nicht als Musik der Mehrheit der Andalusier interpretiert werden, argumentiert Caballero. Seine Kritik zielt hier auf den Umstand, dass Flamenco keine von der ganzen Bevölkerung gemachte Musik im Sinne

---

<sup>696</sup> Vargas. 1995. S.101. "Der Flamenco ist Teil von Andalusien".

<sup>697</sup> ebenda. S.107. "Der Flamenco ist Leben und Zeugnis des andalusischen Lebens [...] Alle Manifestationen des andalusischen Lebens haben ihre Spuren im Flamenco hinterlassen".

<sup>698</sup> Interview Flamencoworld. "Ich glaube, dass der Flamenco die wichtigste Kultur ist, die wir in Spanien haben und ich wage zu behaupten: in ganz Europa. Flamenco ist eine unglaubliche Musik. Sie hat eine enorme emotionale Kraft, einen Rhythmus und ein Gefühl. Wenige europäische Volksmusiken besitzen dies. Der Flamenco repräsentiert die Kultur unseres Landes, obwohl diese Globalisierung viele stört, da Flamenco andalusisch ist und die Basken, die Galizier und die Katalanen nichts mit ihm zu tun haben. Deshalb kann ich mir vorstellen, dass es ihnen nicht gefällt, außerhalb von Spanien wegen Flamenco bekannt zu sein. Aber Andalusien ist ein sehr wichtiger Teil von Spanien".

<sup>699</sup> Vargas. 1995. S.163. Flamenco "ist die genuine Expression der andalusischen Kultur und zugleich besitzt er einige ästhetische Werte, die ihn universal machen".

<sup>700</sup> ebenda. S. 201. "Ich glaube nicht, dass der Flamenco aus der andalusischen Kultur kommt".

<sup>701</sup> ebenda. S.47. "Ehrlich gesagt glaube ich nicht, dass Flamenco als Erkennungszeichen für die Identität der andalusischen Bevölkerung interpretiert werden kann, da auf allgemeiner Ebene betrachtet, der Flamenco nur sehr wenige interessiert. Sowohl in Andalusien als auch außerhalb davon".

einer Volksmusik ist (wie etwa das weitverbreitete Sevilliana-Tanzen), sondern von speziell ausgebildeten Künstlern ausgeübt wird, die den Flamenco durch eine langjährige Ausbildung erlernen.

## **b) Flamenco als Kunst**

Die Aussage "El Flamenco es un arte" ist innerhalb der Flamenco-Musikkultur häufig anzutreffen<sup>702</sup>. Sie geht im Kern auf Lorcás Beschreibung von Flamenco als andalusische Volkskunst zurück. Die Beschreibungen dieser Kunst durch die Mitglieder der Flamenco-Musikkultur sind vielfältig. Pilar López bezeichnet sie als "muy complejo y misterioso"<sup>703</sup> und Agustín Gómez spricht von ihr als "vivo [...], creativo y evoluciona"<sup>704</sup>. Flamenco wird als eine lebendige und kreative Kunst verstanden, die sich in ständiger Entwicklung befindet und sich in vielschichtigen Erscheinungsformen zeigt. Für Francisco Hidalgo ist Flamenco eine Kunst für den Spezialisten: "El flamenco es un arte especialismo que se manifiesta por una manera peculiar de cantar, bailar y tocar la guitarra"<sup>705</sup>. Hidalgo hebt die persönlichen Anstrengungen hervor, die nötig sind um den Flamenco zu erlernen und zu praktizieren. Auch für Pedro Calvo und José Manuel Gamboa ist der individuelle Aspekt eines der herausragenden Kennzeichen des Flamencos: "una de las principales características del Flamenco es la afirmación de la individualidad"<sup>706</sup>. Der Flamencologe M.M. Martín drückt dies mit folgenden Worten aus: "el flamenco tiene nombre y apellidos"<sup>707</sup>. Flamenco ist keine anonyme Musik, sondern wird von namentlich bekannten Künstlern gemacht. Sowohl Calvo und Gamboa als auch Martín grenzen sich so gegen Auffassungen ab, die Flamenco als eine Art kollektive andalusische Volksmusik verstehen. Statt dessen wird Flamenco als individuelle Schöpfung der einzelnen Flamencokünstler begriffen. Der Flamencologe José Luis Buendía konstatiert: "El flamenco es creación individual"<sup>708</sup>. Auch der Cantaor Salvador Távora unterstreicht: "El Flamenco es un grito individual"<sup>709</sup>. Der Flamenco ist eine individuelle musikalische Leistung. Als solche wird der Flamenco zum Mittel des Ausdrucks der eigenen inneren Haltung, wie die Tänzerin Consuelo García bezogen auf den Baile erläutert: "Tanzen ist Bewegung. Aber im Tanz drückt sich im wesentlichen eine innere Haltung aus. Die Struktur, die Formen eines Tanzes drücken eine Haltung gegenüber dem Leben aus, und wenn ein Mensch einen Tanz lernt, entscheidet er sich für diese Haltung, er liebt sie"<sup>710</sup>.

## **c) Flamenco als musikalischer Ausdruck**

Vor allem Flamencokünstler bezeichnen den Flamenco als Form des musikalischen Ausdrucks, wie etwa der Gitarrist Víctor Monge "Serranito". Er formuliert: "El Flamenco es una expresión musical"<sup>711</sup>. Flamenco als Expression und Flamenco als Kunst steht dabei für viele Mitglieder der Flamenco-Musikkultur in einem engen Zusammenhang. Agustín Gómez erklärt: "Entiendo el flamenco como una expresión artística y un arte expresivo"<sup>712</sup>. Solch eine Auffassung von Flamenco knüpft sowohl an die emotionalen Wirkungen von Flamenco (s. Abs. 2.3.4) an, als auch an die Vorstellung von Flamenco als individueller Kunst. Dies zeigt auch die Aussage des Cantaors José Menese: "Para mí el flamenco es una forma de expresión, una manera antigua a veces, dolorosa; otras, alegre pero siempre artística, de decir las cosas. [...] El Flamenco es arte puro e individual"<sup>713</sup>. Für Menese bedeutet Flamenco, in künstlerischer Form seine persönlichen Gefühle und Stimmungen ausdrücken zu können. Entsprechend äußert sich der

<sup>702</sup> so z.B. im Titel des Buches von Juan Martín. *El Arte Flamenco de la Guitarra* (1978).

<sup>703</sup> ebenda. S.37. "Sehr komplex und geheimnisvolle".

<sup>704</sup> ebenda. S.103. "Lebendig [...], kreativ und in Entwicklung begriffen".

<sup>705</sup> ebenda. S.163. "Der Flamenco ist eine Kunst für Spezialisten, die sich in einer bestimmten Art zu singen, zu tanzen und die Gitarre zu spielen zeigt".

<sup>706</sup> Calvo / Gamboa. 1994. S.201. "eine der charakteristischen Prinzipien des Flamenco ist die Affirmation der Individualität"

<sup>707</sup> Vargas. 1995. S.179. "der Flamenco hat Familien- und Nachnamen..."

<sup>708</sup> ebenda. S.155. "Der Flamenco ist eine individuelle Schöpfung..."

<sup>709</sup> ebenda. S.115. "Der Flamenco ist ein individueller Schrei".

<sup>710</sup> García. 1988. S. 123.

<sup>711</sup> Calvo / Gamboa. 1994. S.175. "Der Flamenco ist ein musikalische Expression..."

<sup>712</sup> Vargas. 1995. S.100. "Ich verstehe Flamenco [zugleich] als einen künstlerische Ausdruck und eine ausdrucksvolle Kunst".

<sup>713</sup> ebenda. S.125. "Für mich ist der Flamenco eine - manchmal alte - Form der Expression. Eine schmerzhaft und freudvoll, aber immer künstlerisch Art und Weise sich auszudrücken. [...] Der Flamenco ist reine Kunst und individuell".



Gitarrist Juan Carlos Gómez Pastor über sein Flamenco-Gitarrenspiel: "La guitarra me sirvió para sacar lo que yo llevaba dentro de mí, que sencillamente es música"<sup>714</sup>. Diesen Aspekt des zum Ausdruck bringen der inneren Befindlichkeiten betont auch der Cantor Miguel Poveda: "Si algo hace universal al flamenco es su capacidad de expresar con arte y talento desde el hecho más cotidiano al sentimiento más elevado. En el cante caben la pena y la alegría, el amor y el desamor, el trabajo y todo aquello que la vida puede encerrar en sí misma"<sup>715</sup>. Für Poveda ist die Fähigkeit zur Expression genau das, was den Flamenco allen Menschen zugänglich und damit nach seiner Meinung universal macht. Dieser Standpunkt steht allerdings im Gegensatz zu anderen Meinungen, die in der Art und Weise der Expression genau das spezifisch andalusische des Flamenco sehen. Hier taucht wieder das oben beschriebene Spannungsverhältnis zwischen Andalusismo und universellem Flamenco-Konzept auf. Im Gegensatz zu Poveda erklärt beispielsweise Agustín Gómez: "El Flamenco es la expresión artística del pueblo andaluz que más se corresponde con su manera natural de hablar y sentir."<sup>716</sup> Gómez sieht den speziellen künstlerischen Ausdruck des Flamenco in der andalusischen Kultur verwurzelt, welcher seiner Meinung nach auch der Art und Weise entspricht, wie die Menschen in Andalusien kommunizieren und fühlen. Auch in diesem Fall stehen die Aussagen in Bezug zu den Diskurspositionen der Aussagenden. Der Cantor Poveda ist zwar anerkanntes Mitglied der Flamenco-Musikkultur, aber kein Andalusier, sondern in Badalona (bei Barcelona) geboren und aufgewachsen. Seine Flamenco-Kunst als spezifisch andalusisch darzustellen, würde ihn unglaublich machen. Gómez hingegen ist in Córdoba beheimatet und sowohl institutionell (Mitglied der Cátedra de Flamencología, einer Vereinigung von Flamencologen) als auch durch Familienbande (sein Vater war Aficionado und Sänger) an Andalusien gebunden. Seine Stellung innerhalb der Flamenco-Musikkultur und seine vertretene Meinung stehen damit in einem konvergenten Zusammenhang.

#### d) Flamenco als Lebensform

Die lebensweltliche Verbundenheit (s.2.1.2) vieler Flamencokünstler mit dem Flamenco zeigt sich in vielen Aussagen über Flamenco. So formuliert die Bailaora Eva la Yerbagüena kurz und prägnant: "Soy flamenca"<sup>717</sup>. Sie drückt damit auf sehr direkte Weise ihre (Selbst-)Identifikation mit dem Flamenco aus. Der Sänger Juan el Camas berichtet über sein Verhältnis zum Flamenco: "yo, es que desde niño lo he vivido y he estado con los flamencos, y he sido flamenco y soy flamenco hasta que me vaya, hasta que me ausente"<sup>718</sup>. Camas betont die - in seinem Fall - lebenslange soziale Praxis des Flamenco, das kontinuierliche Zusammensein mit anderen Flamencokünstlern, das ihn zum Flamencokünstler gemacht hat. Die Bailaora Matilda Coral erklärt rückblickend: "El Flamenco lo ha sido todo en mi vida"<sup>719</sup>. Der Flamenco bildet eine Lebensform, die für die einzelnen alles bedeutet. Der Gitarrist Enrique de Melchor formuliert: "el flamenco para mí lo es todo. Una forma de vivir, de sentir y de expresarme"<sup>720</sup>. Sehr ähnlich drückt es der Sänger José Mercé aus: "Para mí el flamenco lo es todo; mi forma de vivir, de sentir y de expresarme; yo no sabría hacer otra cosa"<sup>721</sup>. Sowohl Melchor als auch Mercé sind beide in Flamencofamilien aufgewachsen und auch ihre Aussagen hinsichtlich dieser Thematik sind sehr ähnlich. Beide bezeichnen den Flamenco als Form des Lebens und beziehen ihn dabei auch auf grundlegende menschliche Bereiche des Fühlens und des Sich-Ausdrückens. Manolo Sanlúcar betont, dass der Flamenco nicht nur eine Kunst, sondern eine Art und Weise ist, das Leben insgesamt zu fühlen: Flamenco "no es sólo una manera de hacer arte, sino una forma de sentir la vida"<sup>722</sup>. Der Flamenco kann so zu einer Leidenschaft werden. Die Mitglieder des Peña-Vereins Tertulia Flamenca de Badalona beschreiben diese starke emotionale Verbindung zum Flamenco mit folgenden Worten: "el flamenco es una pasión, una

<sup>714</sup> El Olivo Nr. 63. S.16. "Die Gitarre dient mir dazu, das aus mir herauszuholen, was in mir ist. Und das ist einfach Musik".

<sup>715</sup> Vargas. 1995. S.213. "Wenn etwas den Flamenco universal macht, dann ist es seine Fähigkeit sich darin ausdrücken zu können. Von den sehr alltäglichen Sachen bis zu den erhabensten Gefühlen. Im Cante haben der Schmerz und die Freude Platz, die Liebe und die Lieblosigkeit, die Arbeit und all das, was das Leben ausmacht".

<sup>716</sup> ebenda. S.93. "Der Flamenco ist der künstlerische Ausdruck des andalusischen Volkes, welches sehr seiner natürlichen Art zu sprechen und zu fühlen entspricht".

<sup>717</sup> Anda 22. S.8. "Ich bin [eine] Flamenca".

<sup>718</sup> Interview April 1999. "Von Kind an, habe ich ihn gelebt, war immer mit Flamencos zusammen, ich war Flamenco und ich bin Flamenco bis ich gehe".

<sup>719</sup> Vargas. 1995. S.71. "Der Flamenco ist mein Leben gewesen".

<sup>720</sup> ebenda. S.171. "Für mich ist der Flamenco alles. Eine Form zu leben, zu fühlen und mich auszudrücken".

<sup>721</sup> ebenda. S.201. "Für mich ist der Flamenco alles; meine Art zu leben, zu fühlen und mich auszudrücken. Ich wüßte keine andere Sache zu machen".

<sup>722</sup> Calvo / Gamboa. 1994. S. 45. "Flamenco ist nicht nur eine Art Kunst zu machen, sondern auch eine Form das Leben zu fühlen".

necesidad, un compromiso, casi una mística; un sentimiento que nos hiere de gozo y nos duele de alegría. Ser flamenco es una manera de ser, una manera de ver cosas, de contemplar la vida<sup>723</sup>. Aufgrund solch einer intensiven Verbindung zum Flamenco kann der Flamencokünstler, nach den Worten von Juan el Camas, auch zu einem "adicto al flamenco" (Flamenco-Abhängigen) werden und Flamenco selbst zu einer Form von Droge: "Es una droga, porque el Flamenco es vida y no se terminar nunca y no se puede definir"<sup>724</sup>. Genau diese Eigenschaft des Flamenco - Flamenco als Leben(sform)- bezeichnet Camas als "puro". Camas, als Nicht-Gitano, steht mit solch einer Definition des Begriffs "puro" in Abgrenzung zu seinem Gebrauch im Gitanismo, wo der Begriff "puro" an der Ethnizität des Aufführenden (d.h. Gitano) angebunden ist (s.unten).

Auch der Tänzer Manuel Reyes betont, dass der Flamenco gelebt werden muss, um ihn zu verstehen: "el flamenco es un mundo que hay que entender, hay que vivirlo"<sup>725</sup>. Der Gitarrist und Kompanieleiter Manuel Morao erläutert diese Notwendigkeit hinsichtlich des Cante: "Hay que vivir de una cierta manera para saber de cante y saber que representa. Los jóvenes son cantantes, de hecho dan conciertos, no hay una palabra que menos le pegue al cante gitano que la palabra 'concierto'"<sup>726</sup>. Morao weist den Begriff des Konzerts als Beschreibung für die Aufführung von Flamenco bzw. des Cante Gitano als ungeeignet zurück. Für ihn ist das Verständnis von Cante an eine soziale Praxis gebunden, die vom Flamencokünstler gelebt werden muss. Das Geben von Konzerten stellt Moraos Meinung nach nur ein Mittel von Flamencokünstler zum Erlangen von Popularität dar und hat mit Cante Gitano nichts zu tun. Solch eine strenge Anbindung an eine bestimmte soziale Praxis spiegelt sich schließlich auch in Auffassungen wider, die Flamenco als Lebensphilosophie beschreiben. "El flamenco", so Manolo Sanlúcar, "es una filosofía, una manera de pensar y sentir"<sup>727</sup> und der Flamenco-Pianist David Peña Dorantes betont: "el flamenco es una filosofía de vida. [...]. Una forma de ver las cosas que se refleja en la música, en los contratiempos"<sup>728</sup>. Nach Meinung von Dorantes spiegeln die musikalischen Mittel (in diesem Fall die Contratiempos) eine grundlegende Betrachtungsweise im Leben wider. Zu einer solchen Totalisierung von Flamenco gibt es aber auch Gegenstimmen. Agustín Gómez kritisiert, dass Flamenco auf diese Weise zu einer Art Glaubensbekenntnis bzw. Religion wird: "Hay quienes para ellos el flamenco es una religión y entonces creen o no creen. Yo simplemente amo el flamenco"<sup>729</sup>. Für Gómez ist es einfach die Liebe zum Flamenco, die zählt. Auch Á. Á. Caballero bekräftigt an dieser Stelle: "Para mí el flamenco es, más que nada, un sentimiento"<sup>730</sup>.

#### e) Flamenco als Musik der Gitanos

Als zeitgenössische Manifestation des Gitanismo (s.oben) wird von vielen Mitgliedern der Flamenco-Musikkultur - vornehmlich von Gitanos - die Auffassung vertreten, dass Flamenco die Musik der Gitanos ist. Manuel Moraro konstatiert: "Entiendo el flamenco como una música étnica, de una raza. El cante gitano andaluz, que es lo que hacemos los gitanos de Andalucía, es parte de nuestras vivencias, en esa música cada uno cuenta su historia"<sup>731</sup>. Für Moraro bildet der Flamenco einen Teil der Lebenswelt der Gitanos in Andalusien, woraus er den Schluß zieht, dass Flamenco auch die Musik der Gitanos ist. Auch für den Flamencologe José Luis Buendía sind die Gitanos die eigentlichen Schöpfer des Flamenco: "son los verdaderos creadores del flamenco"<sup>732</sup>. Da sie den Flamenco kreierte haben, gehört er auch den Gitanos. Das gleiche behauptet auch Camarón de la Isla: "el cante es nuestro, el cante es de los

<sup>723</sup> Vargas. 1995. S.21. "Der Flamenco ist eine Leidenschaft, ein Muß, ein Kompromiß, fast Mysterium; ein Gefühl das uns mit Entzücken und Freude verletzt und schmerzt. Flamenco sein ist eine Art zu sein, eine Art, die Dinge zu sehen, eine Art das Leben zu betrachten".

<sup>724</sup> Interview April 1999. "Er [der Flamenco] ist eine Droge. Weil der Flamenco ist [das] Leben und es hört nie auf und es kann nicht definiert werden".

<sup>725</sup> Alma 100. März 1999. S.10. "Der Flamenco ist eine Welt, die gelebt werden muss, um sie zu verstehen".

<sup>726</sup> Interview Flamencoworld. "Man muss in einer bestimmten Weise leben, um den Cante zu verstehen und zu wissen, was er bedeutet. Die Jungen sind Sänger, sie geben Konzerte. Tatsächlich gibt es kein Wort, das weiter entfernt wäre vom Cante Gitano als das Wort 'Konzert'".

<sup>727</sup> Caballero. 1995. S.220. "Der Flamenco ist eine Philosophie, eine Art zu denken und zu fühlen".

<sup>728</sup> Tierra 2/99. S. 57. "Der Flamenco ist eine Lebensphilosophie. Eine Form die Dinge zu sehen. Und dies spiegelt sich in der Musik wider, in den Contratiempos".

<sup>729</sup> Vargas. 1995. S.97. "Es gibt welche für die ist der Flamenco eine Religion und man glaubt [daran] oder glaubt nicht. Ich liebe einfach den Flamenco".

<sup>730</sup> ebenda. 1995. S.45. "Für mich ist der Flamenco vor allem ein Gefühl".

<sup>731</sup> Interview Flamencoworld. "Ich verstehe Flamenco als ethnische Musik einer Volksgruppe [wörtl. Rasse]. Der Cante gitano-andaluz, dass ist das was die Gitanos aus Andalusien machen, ist Teil unseres Erlebens. In dieser Musik erzählt jeder seine Geschichte".

<sup>732</sup> Vargas. 1995. S.155. "[Die Gitanos] sind die wahren Schöpfer des Flamenco".

gitanos"<sup>733</sup>. Flamenco wird hier zu einer kultureller Erscheinung, die sich im Besitz der Gitanos befindet. Erklärbar ist diese starke Vereinnahmung durch die wichtige Rolle, die Flamenco sowohl als ökonomischer Faktor bei der Bestreitung des Lebensunterhalts für die Gitano-Flamencofamilien als auch hinsichtlich der Identitätsbildung der Gitanos insgesamt spielt. Dieser so postulierten Ethnizität des Flamenco werden weitere Attribute hinzugefügt. Für Rafael Heredias kommt der Flamenco "von den Gitanos. Ich entschuldige mich gegenüber all der Menschheit. Wenn es keine Gitanos gäbe, gäbe es keinen Flamenco. Der Gitano macht die Pureza aus"<sup>734</sup>. Hier wird die *pureza* (Reinheit) des Flamenco, verstanden als authentischer, *wahrer* Flamenco an einer bestimmten Ethnizität des Ausführenden festgemacht, d.h. *Flamenco puro* kann nur von Gitanos gemacht werden. Diese Anbindung führt in letzter Konsequenz zum Ausschluß von Nicht-Gitanos vom Flamenco. So behauptet der Sänger Agujetas el hijo: "Un gachó no puedo cantar Flamenco"<sup>735</sup>.

Verständlicherweise hat eine solche Vereinnahmung des Flamenco den Widerspruch von Nicht-Gitanos hervorgerufen. Paco de Lucía antwortet auf die Frage, ob Flamenco den Gitanos gehört: "El gitano mantiene que lleva haciendo flamenco desde hace cinco siglos. Al margen de su dedicación y la convivencia con el flamenco tiene una capacidad artística, una expresión y un temperamento idóneos para el flamenco. Eso no significa que el payo no esté capacitado [...]. No, no es patrimonio de nadie, es patrimonio de quien lo hace desde que nace, esa música es así"<sup>736</sup>. Lucía kennt die Leistungen der Gitanos bezüglich des Flamencos vorbehaltlos an. Aber er betont, dass die Befähigung zum Flamenco nicht auf den Kreis der Gitanos beschränkt ist. Flamenco gehört seiner Meinung nach denjenigen, die ihn ein Leben lang machen. Ganz ähnlich äußert sich Francisco Morales: "Es wird gesagt, dass der Cante Gitano besser ist. Aber ich glaube das nicht. Ich glaube der Flamenco kommt von innen. Es muß von innen kommen, und da kann man Engländer oder Deutscher sein. Es ist schwerer, aber wenn es von innen kommt, man muß nicht Gitano sein. Eine andere Sache ist, die Gitanos haben viel Grazie, viel Arte, fast alle. Sie tanzen gut, machen die Palmas gut, fast alle. Das ist ihre Kultur. Aber Flamenco gehört nicht den Gitanos. Das ist sicher. Flamenco gehört allen. Wenn es von innen kommt"<sup>737</sup>. Das Konzept von Flamenco als dem Besitz der Gitanos wird von Morales verworfen. Auch für ihn ist Flamenco ein individueller musikalischer Ausdruck, der sich nicht an der Ethnizität oder Nationalität des Ausführenden festmacht, sondern daran, das er "von innen" kommt. Morales knüpft auf diese Weise an das offene Konzept von Flamenco an.

## f) Flamenco als persönliches Konzept

Das Vorhandensein einer Vielzahl von verschiedenen und auch widersprüchlichen Meinungen von und über Flamenco ist auch von Teilen der Mitglieder der Flamenco-Musikkultur selbst bemerkt worden. Die Mitglieder des Peña-Clubs des Tertulia Flamenca de Badalona stellen bei der Betrachtung der Geschichte des Flamenco fest: "encontramos opiniones para todos los gustos"<sup>738</sup>. Daraus wird die Schlussfolgerung gezogen, dass es keine exakte Definition bzw. Erklärung geben kann, was Flamenco wirklich ist. M.M.Martín erklärt: Der Flamenco "no pueda definirse en términos precisos"<sup>739</sup>. Auch Á. Á. Caballero argumentiert hinsichtlich des Cante, dass dieser ein zu persönliches und subjektives Konzept darstellt, als dass es eine einheitliche Definition dafür geben kann: "el concepto del cante es algo muy personal y subjetivo. No creo que se le pueda dar una definición que sirva para todos"<sup>740</sup>. Auffallend ist, dass diese Aussagen aus dem Umfeld der Flamencologie bzw. Peña-Kultur stammen, also aus Bereichen, die sich auch mit der Erforschung des Flamencos beschäftigen. Die Reflektion über die eigene Geschichte hat dort zumindest teilweise zu einer Auffassung von Flamenco geführt, die das heterogene Bedeutungspotential von Flamenco anerkennt. Solch ein Standpunkt steht in engen Zusammenhang zum offenem Flamencokonzept.

<sup>733</sup> Caballero. 1995. S.47. "Der Cante gehört uns. Der Cante ist von den Gitanos".

<sup>734</sup> Interview. April 1999.

<sup>735</sup> Caballero. 1995. S.9. "Ein Nicht-Gitano kann nicht Flamenco singen".

<sup>736</sup> Interview Flamencoworld. "Die Gitanos behaupten, dass sie seit fünf Jahrhunderten Flamenco machen. Neben ihrer Hingabe und ihrer engen Verbindung zum Flamenco besitzen die Gitanos eine künstlerische Fähigkeit, ein Ausdruck und ein Temperament, das ideal ist für den Flamenco. Das bedeutet nicht, dass ein Payo [Nicht-Gitano] nicht fähig dazu wäre [...]. Nein, er [der Flamenco] gehört niemanden. Er gehört der Person, die ihn seit der Geburt macht. So ist diese Musik".

<sup>737</sup> Interview April 1999. Übers.: E. Echeveste Espina.

<sup>738</sup> Vargas. 1995. S.22. "Wir finden Meinungen nach jedem Geschmack".

<sup>739</sup> ebenda. S.179. Der Flamenco "kann nicht präzise definiert werden".

<sup>740</sup> ebenda. S.48. "Das Konzept des Cante ist etwas sehr persönliches und subjektives. Ich glaube nicht, dass eine Definition gegeben werden kann, die alle zufrieden stellt".

Ein aktuelles Beispiel für ein solches Verständnis von Flamenco findet sich auch in einer Werbebroschüre für ein Hamburger Flamenco-Studio aus dem Jahre 2000. Dort gibt es folgende Beschreibung von Flamenco: "Flamenco [ist] Ausdruck von Stolz, Kraft und außerordentlicher Leidenschaft, ist geprägt durch den mitreißenden Rhythmus, der den ganzen Körper in der Bewegung erfasst. Flamenco [ist] Ursprünglich spontane Lebensäußerung der andalusischen Zigeuner in Spanien, gilt inzwischen auch außerhalb Spaniens als hohe Kunst....Drückt sich vor allem durch die Musik aus, ist aber auch eine eigene Lebensart, welche die Höhen und Tiefen des Seins umfaßt. Flamenco ...das ist Befreiung...das sind Emotionen und Gefühle...das ist Teil des Lebens". In diesen Sätzen gibt es eine Vielzahl von Verweisen auf die oben dargestellten Konzepte und Auffassungen zu und über Flamenco, die in einer der Funktion des Texts dienenden Weise angeordnet sind. Diese Funktion besteht primär in der Werbung für Flamenco-Kurse bzw. das Flamenco-Studio. Da versucht wird, möglichst viele Menschen anzusprechen, bietet der Text auch viele verschiedene Anknüpfungspunkte. Gleichzeitig stellt diese Anordnung von Konzeptverweisen auch ein sehr gutes Beispiel für eine nicht-spanisches, in diesem Fall deutsches Verständnis von Flamenco dar. Das semantische Feld aus Stolz, Kraft, Leidenschaft, Ursprünglichkeit, Andalusien, Zigeuner, hohe Kunst, Lebensart, Befreiung und Emotionen umreißt sehr gut den Bereich, in dem die zeitgenössische Flamenco-Rezeption in Deutschland angesiedelt ist.

## Ausblick

Zum Schluß dieser Arbeit werde ich noch einen kurzen Ausblick auf den Bereich der Rezeption und Medialisierung von Flamenco und die zukünftigen Forschungsfelder auf diesen Gebieten werfen.

Der Begriff Medialisierung bezieht sich dabei sowohl auf die mediale Präsenz und Rezeption von Flamenco als auch auf die Rolle, die die Medien innerhalb der Flamenco-Musikkultur selbst spielen. Medialisierung ist eine Erscheinung, die nicht nur die Flamenco-Musikkultur betrifft. Seit dem 20. Jahrhundert spielen Medien eine zentrale Rolle bei der Vermittlung von Musik<sup>741</sup> und prägen und beeinflussen dadurch zunehmend die Musikkulturen selbst. Für Veit Erlmann erschüttern Massenmedien "vielerorts die althergebrachte Deckungsgleichheit von geographischem Ort und sozialer Erfahrung und machen ehemals lokal verankerte Symbolsprachen und Musikstil weltweit verfügbar"<sup>742</sup>.

In der Flamenco-Musikkultur sind Medien und die mediale Verfügbarkeit von Flamencomusik zu einer Selbstverständlichkeit in der Musikpraxis geworden und spielen im Verständnis und der (Selbst-)wahrnehmung der Musizierenden eine wichtige Rolle. Der Tänzer Antonio "El Pipa" stellt bezüglich den Medien fest: "Salir en los medios es importante, está claro"<sup>743</sup>. El Pipa trägt hier dem Umstand Rechnung, dass auch im Bereich Flamenco die musikalische Realität immer mehr medienbedingt und mediengeprägt ist und es für einen erfolgreichen Flamencomusiker sehr wichtig ist, medial präsent zu sein.

Dies muß auch in Zusammenhang damit gesehen werden, daß außerhalb der Flamencomzentren die (Erst-)Begegnung mit Flamenco fast immer medial stattfindet. Der Cantautor Miguel Vargas erinnert sich: "Me acuerdo que había un programa en radio Nacional de España, entonces estaba yo en el campo, que radiaba discos de Chacón, de Manuel Torre, de Antonio Mairena...y aquello me gustaba una barbaría; entonces empecé a cantar en un sitio y me dijo un señor: 'Quiyo, tú cantas bien, parece que cantas bien...'. Y así"<sup>744</sup>. Die im Radio gesendeten Flamenco-Platten bildeten für Vargas den entscheidenden Impuls selbst zu singen.

Die Medialisierung von Flamenco hat die Rezeption von Flamenco entscheidend geprägt und dazu geführt, dass weltweit immer mehr Menschen mit Flamenco in Kontakt kamen, Gefallen daran fanden und ihn zum Teil auch erlernten. Dies wiederum hatte ökonomische, soziale und auch künstlerische Rückwirkungen auf das Erscheinungsbild des Flamenco in seinen (ursprünglichen) Zentren. Die Untersuchung dieser Rezeption und den daraus entstehenden Wechselwirkungen kann als ein sehr wichtiges Feld der musikwissenschaftlichen Flamencomforschung betrachtet werden. Sinnvoll sind hier Einzeluntersuchungen, die sich mit der speziellen Rezeption von Flamenco in einzelnen Ländern bzw. Kulturbereichen beschäftigen. Besonders interessant scheinen mir solche Untersuchungen auch unter Berücksichtigung des musikwissenschaftlichen Forschungsstands im Bereich Rezeption von kulturfremder Musik. Um fremde Musik angemessen zu erfassen, bedarf es nach Helmut Rösing, "eines intensiven Trainings zur Decodierung eigener und Neukonditionierung fremder Hörweisen"<sup>745</sup>. Es sollte deshalb hier sehr genau untersucht werden, wie die emotionale, assoziative und kognitive Integration von Flamenco als kulturfremde Musik in die vertrauten musikalischen Hörmuster und das Erfahrungsinventar der Rezipienten im Einzelnen stattfindet. Besonders sollte hier die Darstellung von Flamenco durch die Mitglieder der Flamenco-Musikkultur (s. Abs.2.6.4) mit dem in und durch die Flamenco-Rezeption vermittelten Bild von Flamenco verglichen und analysiert werden.

All diese Untersuchungen können einen wertvollen Beitrag hinsichtlich der in den Sozial- und Kulturwissenschaften schon lange andauernden Debatte über den Prozeß und die Folgen der weltweiten Medialisierung liefern<sup>746</sup>.

Peter Manuel hat hinsichtlich der Rolle der Medien festgestellt: "Mass-media dissemination of music, and especially of popular music, introduces fundamental changes in traditional patterns of musical production, consumption, and meaning [...] As recording technology and the mass media in general spread, they can be seen as inherently alienating insofar as they can promote passive consumption of culture rather than active creation of social and artistic life"<sup>747</sup>. Der Vorwurf der Entfremdung und Unterhöhlung der sozialen Bedingungen der Musikpraxis findet sich auch in Aussagen von Mitgliedern

<sup>741</sup> Rösing/Barber-Kersovan. 1998. S.383.

<sup>742</sup> Erlmann. 1998 S.79.

<sup>743</sup> Interview Flamencomworld. "In den Medien aufzutauchen ist wichtig. Das ist klar".

<sup>744</sup> Caballero. 1995 S.240. "Ich erinnere mich, dass es ein Programm auf Radio Nacional de España gab - damals war ich noch auf dem Land - dass Platten von Chacón, Manuel Torre und Antonio Mairena ausstrahlte, und von diesen gefiel mir eine Barbaría [Flamencomform] am besten. Die begann ich zu singen und ein Herr sagte zu mir: 'Du singst gut, wirklich gut...' und so war es".

<sup>745</sup> Rösing. 1998. S.305.

<sup>746</sup> s. Rösing/Barber-Kersovan. 1998 S.383.

<sup>747</sup> Manuel 1993. S.7.

der Flamenco-Musikkultur selbst. Der negative Einfluß der Medien wird hier vor allem als Form der Medialisierung des Alltags beschrieben. Diese wird für den Verlust von lebensweltlicher Verbundenheit mit der Flamencomusik verantwortlich gemacht. So beklagt etwa der Sänger Enrique Morente: "Heute wird nicht mehr gesungen, und das war früher in den Tavernen in Andalusien alltäglich und normal [...] Die Stadtteile haben sich verändert, überall hat das Leben sich verändert. Das Fernsehen hat unser Gehirn deformiert"<sup>748</sup>. José Carlos Morales antwortet auf die Frage, warum es heutzutage weniger Fiestas gibt: "Terremoto, ein Sänger, kennst du? Er ist noch sehr jung, er hat mir erzählt, wie die Fiestas vorher waren, er meinte: es gibt jetzt keine Fiestas, weil jetzt gibt es Fernsehen, Radio, CD's und auch Nintendo, Computer und [...] es ist nicht wie vor Jahren [...] in Sevilla zumindest nicht"<sup>749</sup>.

Trotz solcher eindeutig negativen Beurteilungen gibt es aber auch eine Reihe von Aspekten, die positiv bewertet werden. "While the negative features of such transformations", so Manuel, "are often quite evident, the mass media can and often do enrich as well as alienate, exposing audiences to a broader awareness of ideas, art forms, and culture in general [...] Moreover, the media can immensely broaden the world-view and learning of audiences otherwise limited by the proverbial 'idiocy of village life'. Such an alienation is not without its positive side, which at least partially justifies the spread of modern technology, urbanization and development in general. The expense, of course, is the destruction of insular cohesive traditional societies"<sup>750</sup>.

Ein gutes Beispiel für solch eine Überwindung, der durch die eigene Musikkultur gesetzten musikalischen Horizonte beschreibt der Gitarrist Raimundo Amador in einem Schlüsselerlebnis für seine persönliche musikalische Entwicklung. Auf die Frage, ob ihn der Rock'n'Roll beeinflusst hat antwortet er: "La verdad, no me tiraba mucho, pero me metí en él desde que escuché a Jimi Hendrix. Fue a través de un amigo, un chaval que es asturiano, se llama Pepe García Trespando, y en su coche de él, que tenía un "Mini", me quedé en el coche mientras él iba comprar algo vi una cinta (Tapeband) y la puse... ¡Joder! ¿Y esto qué es? Y me dice, Jimi Hendrix; y me regaló la cinta. Hendrix me ha llegado. Yo era un poco cerrado, un Flamencólico, y ya me he curado"<sup>751</sup>. Amador beschreibt sich hier selbst als sehr auf den Flamenco fixiert. Erst die mediale Begegnung mit der Musik des amerikanischen Gitarristen Jimi Hendrix setzte in ihm das Potential frei, das ihn zu einem Mitbegründer der neuen musikalischen Richtung des Nuevo Flamenco machte.

Der Flamencoforschung obliegt an dieser Stelle die Aufgabe, das Spannungsverhältnis zwischen einerseits der Bedrohung der lebensweltlichen Verbundenheit der Flamenco-Musikkultur und andererseits die Aufnahme und Auswirkungen von medial vermittelten Impulsen in die Musikkultur zu untersuchen, zu beschreiben und zu analysieren. Da die Flamenco-Musikkultur zumindest gegenwärtig einen sehr lebendigen Mikrokosmos bildet, scheint ein Ende dieser Aufgabe bisher nicht in Sicht.

---

<sup>748</sup> Anda Nr 16. S.7.

<sup>749</sup> Interview. März 1999.

<sup>750</sup> Manuel. 1993. S.9.

<sup>751</sup> Calvo / Gamboa. 1994. S. 88. "Die Wahrheit ist, dass er [Rock'n'Roll] mich nicht sehr berührt hat, aber ich fühlte mich von dem Moment an sehr angezogen, als ich Jimi Hendrix gehört hatte. Es war durch einen Freund, jemand aus Asturien, der hieß Pepe García Trespando. Wir führen in seinem Auto, einem 'Mini', und während er etwas zu essen kaufen ging, sah ich eine Musikkassette und steckte sie in das Kassettengerät...Hoppla! Was war das? Mein Freund sagte mir, das ist Jimi Hendrix und schenkte mir die Kassette. Hendrix kam bei mir an. Ich war ein wenig verschlossen, ein Flamencólico [d.h. sehr auf den Flamenco fixiert] und er hat mich kuriert".

# Literatur

Appen, Ralf von & Doehring, André

2000 Kanonisierung in der Pop-/Rockmusik - oder: Warum Sgt. Pepper? Zur ästhetischen Beurteilung von Pop-/Rock-LPs in 100er-Listen. In: Beiträge zur Populärmusik-forschung. Bd. 25/26. Karben. S. 229ff.

Awosusu, Anita (Hg).

1998 Die Musik der Sinti und Roma Band 3. Der Flamenco. Heidelberg.

Bakhtin, Mikhail

1986 Speech genres and other late essays. Austin.

Barba, Eugenio & Savarese, Nicola

1991 A dictionary of theatre Anthropology. The secret art of the performer. London. Routledge.

Barthes, Roland

1977 Image-music-text. New York.

Bayer, Otto

1992 Empirische Methoden in den Sozialwissenschaften. In: Seiffert, Helmut & Radnitzky, Gerard (Hg). Handlexikon zur Wissenschaftstheorie. DTV Wissenschaft. München.

Becker, Judith & Becker, Alton

1981 A musical Icon: Power and meaning in Javanese Gamelan music. In: Steiner, W. (Hg). The sign in music and literature. Austin.

Berlanga, M. A.

1997 Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco. Zit. n: Transiberia 1. <http://www2.uji.es/trans/TRANSIberia1.html>. (Zugriff: 1. Juni 2000)

Blacking, J.

1973 How musical is man? University of Washington Press.

Blas Vega, José & Ríos Ruiz, M.

1988 Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco (2 Bände). Madrid.

Böhle, Reinhard, Schormann, Carola & Bruhn, Herbert.

1998 Vergleichende Musikpädagogik. In: Bruhn, H. & Rösing, H. (Hg). Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek.

Böhm, Thomas

2000 "Give me some truth". Vorläufige Überlegungen zur Konstruktion von Authentizität in der Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 25/26. Karben. S.251ff.

Bourdieu, Pierre

1977 Outline of a theory of practice. Cambridge.

1987 Die feinen Unterschiede. Frankfurt/M.

Bruhn, Herbert, Oerter, Rolf & Rösing, Helmut (Hg)

1993 Musikpsychologie. Reinbek.

Bruhn, Herbert & Rösing, Helmut

1998 Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek.

Bruhn, Herbert & Rauhe, Hermann

1998 Ökonomische Aspekte der Musikvermittlung. In: Bruhn, H. & Rösing, H. (Hg). Musikwissenschaft. Reinbek. S.391ff.

- Burke, Peter  
 1992 "we, the people: Popular Culture and Popular Identity in Modern Europe". In: Lash, Scott & Friedmann, Jonathan (Hg). *Modernity and identity*. Cambridge. S. 293ff.
- Butler, Judith  
 1991 *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M.
- Caballero, Ángel Álvarez  
 1981 *Historia del cante flamenco*. Madrid.  
 1995 *La Discoteca ideal de Flamenco*. Barcelona.  
 1998 *El baile flamenco*. Madrid.
- Calvo, Pedro & Gamboa, José Manuel.  
 1994 *El Duende de Ahora: Historia-Guia del Nuevo Flamenco*. Madrid.
- Cavallaro, Dani  
 1998 *The body for beginners*. New York.
- Chapman, E. Tonkin & McDonald, M.  
 1989 *History and Ethnicity*. London.
- Cohen, A.  
 1982 *Belonging: Identity and Social Organization in British Rural Cultures*. Manchester.
- Córdoba, Merengue de  
 1996 *La Guitarra Flamenca de Merengue de Córdoba*. Meilen.
- Cowan, Jane  
 1990 *Dance and the body politic in northern Greece*. Princeton, New Jersey.
- Dijk, T. A. van (Hg.)  
 1997 *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction*. 2 Bde. London.
- Elscheková, Alica  
 1998 *Überlieferte Musik*. In: Bruhn, H & Rösing, H. (Hg). *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek. S. 221ff.
- Erlmann, Veit  
 1996 *Nightsong. Performance, power and practice in South Africa*. Chicago.  
 1998 *Musikkultur*. In: Bruhn, H. & Rösing, H.(Hg). *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek. S. 71ff.
- Fairclough, Norman  
 1992 *Discours and social change*. Cambridge.
- Falla, Manuel de  
 1972 *Escritos sobre música y músicos*. Madrid.
- Feld, Steven  
 1982 *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. Philadelphia.  
 1984 *Sound structure as social structure*. In: *Ethnomusicology* 28(3). S. 383ff.  
 1988 *Aesthetics as iconicity of style or 'Lift-up-over sounding': Getting into the Kaluli groove*. In: *Yearbook for traditional music* 20. S. 74ff.
- Femia, Joseph V.  
 1981 *Gramsci's political thought: hegemony, consciousness and the revolutionary process*. Oxford.
- Flick, Uwe  
 1995 *Qualitative Forschung*. Reinbek. Rowohlt.
- Foucault, Michel  
 1973 *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M



- 1976 Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M.  
 1977 Sexualität und Wahrheit. Bd.1. Der Wille zum Wissen. Frankfurt/M.  
 1991 Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt/M.
- Friedrichs, Jürgen.  
 1980 Methoden empirischer Sozialforschung. Opladen.
- Frith, Simon  
 1987 Towards an aesthetic of Popular Music. In: R. Leppert & S. McClarey (Hg) Music and society. the politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge.
- Fuchs, Max  
 1998 Populäre Musik als (un-)heimliche Erzieherin. Zehn Thesen zum sozialen Gebrauch von Kunst. In: Beiträge zur Populärmusikforschung 21/22. Karben. S. 7ff.
- Gamella, Juan F.  
 1999 Los gitanos andaluces. Sevilla.
- García, Consuelo  
 1988 Flamenco - Ein Weg zur Lebendigkeit. München.
- García Gomez, G.,  
 1993 Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural. Barcelona: Anthropos.
- García Lavernia, Joaquín  
 1991 El libro del cante flamenco. Madrid.
- Geertz, Clifford  
 1973 The interpretation of cultures. New York.  
 1983a Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie der Kultur. Frankfurt/M.  
 1983b Local knowledge. New York.
- Graf-Martinez, Gerhard  
 1994 Flamenco. 2 Bde. Mainz.
- Granados, Manuel  
 o.J. Estudio Técnico para Guitarra Flamenca. Ventilador Edicions. 3 Bände.  
 o.J. Obras de Concierto para Guitarra Flamenca. Ventilador Edicions. 4 Bände.  
 o.J. Pedagogía para Guitarra Flamenca. Ventilador Edicions. 6 Bände.  
 o.J. Toques Flamencos. Ventilador Edicions. 2 Bände.  
 o.J. Manual Didáctico de la Guitarra Flamenca. Ventilador Edicions. 3 Bände.
- Guilbault, Jocelyne  
 1996 Beyond the »World Music« Label. An Ethnography of Transnational Musical Practices. In: Beitrag zur Konferenz "Grounding Music". Zit. nach: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/guilbau.htm> (Zugriff 1.Juni 2000).
- Hall, Stuart  
 1991a The local and the global: Globalization and ethnicity. In: King, A. B.(Hg). Culture, Globalization, and the world system. New York.  
 1991b Old and new identities. In: King, A. B.(Hg). Culture, Globalization, and the world system. New York.
- Herndon, Marcia & McLeod, Norma.  
 1981 Music as culture. Darby.
- Iven, Miguel  
 1990 Zwischen zwei Ström(ung)en. Tanzbegleitung zwischen Elbe und Gualalquivir. In: Maier, Peter (Hg). Gitarre. Verlag Gitarre Aktuell. Hamburg. S. 140 – S.141.
- Jacob, Günther

- 1998 Der Kampf um die "gute Platte": Pop, Politik und soziale Distinktion. In: Beiträge zur Populärmusikforschung 21/22. Karben. S. 24ff.
- Jäger, Siegfried  
1993 Text- und Diskursanalyse. Duisburg.
- Jost, Ekkehard  
1998 Flamenco Nuevo? - Stilistische Tendenzen im Flamenco der Gegenwart. In: Awosusu, Anita (Hg). Die Musik der Sinti und Roma Band 3. Der Flamenco. Heidelberg. S.81ff.
- Kaemmer, John. E.  
1980 "Between the event and the tradition: A new look at music in Socio-Cultural Systems. Ethnomusicology 24. S. 61ff.
- Karbusicky, Vladimir  
1979 Systematische Musikwissenschaft. München.
- Keil, Charles  
1979 Tiv Song. Chicago.
- Klein, Gabriele  
1999 Electronic Vibration. Frankfurt/M.
- Kleinen, G.  
1989 Musikalische Lebensstile und Selbstverwirklichung. In: Schneider, R.(Hg), Musikalische Lebenswelten. Regensburg.
- Krüger, Stefan  
1997 Die Entwicklung des Flamenco im Spannungsfeld von traditioneller Musikkultur und Vermarktung. Eine historisch-systematische Darstellung. Hamburg. (Magisterarbeit im Fach Musikwissenschaft).
- Kuhn, Thomas  
1962 The Structure of scientific revolutions. University of Chicago.
- Labajo, Joaquina  
1997 How musicological and ethnomusicological is Spanish Flamenco? In: Transiberia 1. <http://www2.uji.es/trans/TRANSIberia1.html>. (Zugriff: 1. Juni 2000).
- Lacan, Jaques  
1986 Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Lacan. Schriften 1. S. 63-70). Weinheim, Berlin. Quadriga.
- Lewis, G.H.  
1978 The sociology of popular culture. In: Curret Sociology, 26 (3). S. 3 - 28.
- Lohnes, Manolo  
1998 Federico Gracia Lorca und der Flamenco. In: Awosusu, Anita (Hg). Die Musik der Sinti und Roma Band 3. Der Flamenco . Heidelberg. S.51ff.
- Luhmann, Niklas  
1981 Veränderungen im System gesellschaftlicher Kommunikation und die Massenmedien. In: ders. (Hg). Soziologische Aufklärung 3. Opladen. S. 309ff.
- Machado y Álvarez 'Demófilo', Antonio  
1881 Colección de cantos flamencos. Sevilla  
1890 Cantos flamencos. Madrid.
- Manuel, Peter  
1987 Evolution and structure in Flamenco Harmony. In: Current Musicology Bd.42. New York  
1988 Popular musics of the non-western world. Oxford.  
1989 Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex. In: Ethnomusicology. Vol 33. No.1. Winter.

- 1993 Casette culture. Popular music and technology in North India. Chicago.
- Martin, Juan  
1978 El Arte Flamenco de la Guitarra. London.
- Mauss, Marcel  
1989 Die Techniken des Körpers. In: Soziologie und Anthropologie 2. Frankfurt/M. S.199ff.
- McLane, Merril  
1987 Proud outcast. o.O.
- Merriam, Alan.  
1964 The Anthropology of music. Evanston.
- Middleton, Richard  
1983 "Play It Again Sam": Some notes on the Productivity of Repetition in Popular Music. In: Popular music. Vol 3. 1983. S.235-67.  
1990 Studying Popular Music. Buckingham 1990.  
1996 "Over and over". Notes towards a politics of repetition. Zit. nach: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/middle.htm> (Zugriff 1.Juni 2000).
- Mitchell, Timothy  
1994 Flamenco. Deep Song. New Haven und London. Yale University Press.
- Merida, Manuel  
o.J. El baile flamenco. In: Caña No.3. .Zit. nach: [http:// www.flamencoworld.com/magazine/dance/edanc.htm](http://www.flamencoworld.com/magazine/dance/edanc.htm) (Zugriff: 1.Juni 2000)
- Molina, Ricardo & Mairena, Antonio  
1963 Mundo y formas del cante flamenco. Madrid.
- Molina, Ricardo  
1985 Misterios del arte flamenco. Sevilla. Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- Müllensiefen, Daniel  
1999 Musikpräferenzen spanischer Jugendlicher. Eine empirische Untersuchung. In: Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 24. Karben.
- Müller, Birgit  
2000 Performative Praxis - Körperdiskurse der Postmoderne. In: Psychoanalyse- Texte zur Sozialforschung. Heft 6. S.99ff.
- Nettl, Bruno  
1983 The Study of Ethnomusicology. Urbana: University of Illinois press.  
1985 The western impact on world music. Change, adaptation, and survival. New York: Schirmer.
- Noble, John  
1997 Lonely Planet Spain. Hawthorn.
- Núñez, Faustino  
1998 Die Kunst des Flamenco und die andalusischen Gitanos. In: Awosusu, Anita (Hg). Die Musik der Sinti und Roma Band 3. Der Flamenco. Heidelberg. S.25 ff.
- Oerter, Rolf  
1993 Handlungstheoretische Fundierung. In: Bruhn, H., Oerter, R. & Rösing, H. (Hg). Musikpsychologie. Reinbek. S. 253ff.
- Oerter, Rolf & Bruhn, Herbert  
1998 Musizieren. In: Bruhn, H. & Rösing, H. (Hg). Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek. S.330ff.
- Oliveira Pinto, Tiago de

- 1998 Improvisation. In: Bruhn, H. & Rösing, H. (Hg). Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. S.238ff
- Papenbrok-Schramm, Marion  
1998 Geschichte und Entwicklung des Flamenco gitano -andaluz. In: Awosusu, Anita (Hg). Die Musik der Sinti und Roma Band 3. Der Flamenco. Heidelberg.
- Peña, Martinet de la  
1967 Teoría y Práctica del Baile Flamenco. Madrid.
- Quintana, Bertha B. & Floyd, Lois Gray  
1972 ¡Qué Gitano! Gypsies of Southern Spain. New York.
- Rabien, Adela  
1987 Schule des Flamencotanz. o.O.
- Radcliffe-Brown, Alfred R.  
1952 Structure and Function in Primitive Society. London.
- Rienäcker, Gerd & Rösing, Helmut  
1998 Epochendefinitionen und Geschichtsschreibung. In: Bruhn, H. & Rösing, H. (Hg). Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek. S.409ff.
- Ritter, Volker  
1986 Körper und Körpererfahrung in kulturhistorisch-gesellschaftlicher Sicht In: Bielefeld, Jürgen (Hg). Körpererfahrung. Grundlagen menschlichen Bewegungsverhaltens. Göttingen.
- Rösing, Helmut.  
1996 Was ist "populäre Musik"? - Überlegungen in eigener Sache. Beiträge zur Populärmusikforschung. Bd. 17. Karben. S.94ff.  
1998 Musikalische Lebenswelten. In: Bruhn, H. & Rösing, H. (Hg). Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek. S.130ff.  
2000 Zur medialen Konstruktion musikalischer Lebenswelten. Eine kritische Bestandsaufnahme. Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 25/26. Karben. S.11ff.
- Rösing, Helmut & Barber-Kersovan, Alenka  
1998 Musikvermittlung in der modernen Mediengesellschaft. In: Bruhn, H. & Rösing, H. (Hg). Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek. S.364ff.
- Rösing, Helmut & Petersen, Peter (Hg)  
2000 Orientierung Musikwissenschaft. Was sie kann, was sie will. Reinbek.
- Ross, Peter  
1983 Grundlagen einer musikalischen Rezeptionsforschung. In: Rösing, Helmut (Hg). Rezeptionsforschung in d. Musikwissenschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft . S. 377-481.
- Sachs, Curt  
1933 Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin.
- Said, Edward  
1989 Representing the colonized: Anthropology's interlocutors. In: Critical Inquiry 15. S.205-25.
- Sheldrake, Rupert  
1994 Das Gedächtnis der Natur. München.
- Schmidt, Siegfried J. (Hg).  
1992 Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus Bd. 2. Frankfurt/M.
- Schneider, Albrecht  
1997 Von den Indianergesängen zur Weltmusik: Zur Entwicklung der amerikanischen ethnomusicology: In Kreutziger-Herr, A. & Strack, M (Hg). Aus der neuen Welt. Hamburg. S.223ff

- Schneider, Reinhard  
1989 Musik-Leben(s)-Welt. In: Schneider, R (Hg). Musikalische Lebenswelten. Regensburg. Bosse.
- Schreiner, Claus (Hg).  
1985 Flamenco: gitano andaluz. Frankfurt/M.
- Schulze, Bernhard-Friedrich & Skiera, Ehrenhard  
1985 Guitarra flamenca. In: Schreiner, Claus (Hg). Flamenco: gitano andaluz. Frankfurt/M.
- Schulze, Bernhard-Friedrich  
1998 Leistung und Funktion der Flamencogitarre als Solo- und Begleitinstrument. In:  
Awosusu, Anita (Hg). Die Musik der Sinti und Roma Band 3. Der Flamenco. Heidelberg. S.95ff.
- Schulze, Gerhard  
1992 Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt/M.
- Schütz, Volker  
1997 Abendland & Rock&Roll - Körpererfahrung zwischen den Kulturen. In Kreutziger-Herr, A. &  
Strack, M. (Hg). Aus der Neuen Welt. Hamburg. S.315ff.
- Seeger, Anthony  
1979 What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suyá Indians of Central Brazil. In:  
Ethnomusicology 23(3). S.373-94.  
1980 Sing for Your Sister: The Structure and Performance of Suyá Akia. In: Herndon, M. & McLeod,  
N. (Hg) Ethnography of Musical Performance. Darby.  
1987 Why Saya Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People. Cambridge.
- Serrano, Juan & Elgorriaga, José  
1990 Flamenco, Body and Soul. An aficionado's introduction. Fresno.
- Skiera, Ehrenhard  
1985 Kastagnetten und andere rhythmisch-erkussive Elemente. In: Schreiner, Claus (Hg). Flamenco:  
gitano andaluz. Frankfurt/M.
- Soeder, Manfred  
o.J. The German Flamenco Pages. Internet homepage: <http://www.geocities.com/vienna/1652>  
(Zugriff 1.Juni 2000)
- Steinert, Heinz  
1996 Musikalischer Exotismus nach innen und außen. Über die kulturindustrielle Aneignung des  
Fremden. In: Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 19/20. Karben. S.152ff.
- Steingress, Gerhard  
1988 "La Aparición del Cante Flamenco en el Teatro Jerezanop del Siglo XIX". In: Dos siglos de  
Flamenco: actas de la conferencia Internacional. Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de  
Flamenco, S. 343-378.  
1993 Sociología del Cante flamenco. Jerez de la Frontera.
- Stokes, Martin  
1994 Ethnicity, identity and music. The musical construction of place. Oxford.
- Thompson, Barbara  
1985 Flamenco: A tradition in evolution. In: World of Music. Vol. 27. No.2. 1985.
- Tomlinson, Gary  
1993 Music in Renaissance magic. Toward a historiography of others. Chicago.
- Turino, Thomas  
1989 The coherence of social style and musical creation among the Aymara in southern Peru. In:  
Ethnomusicology 33(1). S. 1-30.

- 1993 Moving away from silence. Music of the Peruvian altiplano and the experience of urban migration. Chicago.
- Turner, Bryan  
1984 The body and society. Oxford.
- Vargas, Rafael.  
1995 Tras las Huellas del Tiempo y de los Mitos. Alcalá de Guadaira.
- Volland, Anita  
1995 Bulerías: Form and Context of a Gitano Music Dance Genre., Papers from the Fourth and Fifth Annual Meetings of Gypsy Lore Society, North American Chapter, Joanne Grumet (ed.), New York- Gypsy Lore Society, North American Chapter. S. 151ff.
- Voss, Hans-Christian  
1999 Die Hauptstilmittel der Flamenco-Gitarrenmusik unter besonderer Berücksichtigung von Spieltechnik und Bewegungskoordination. Egelsbach .
- Washabaugh, William  
1996 Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture. Oxford.
- Waterman, Christopher.  
1990 Jùjú: a society history and ethnography of an African popular music. Chicago.
- Wicke, Peter  
1992 "Populäre Musik" als theoretisches Konzept. Aus: PopScriptum 1/92, S. 6-42. Zit. nach: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popkonz.htm> (Zugriff 1.Juni 2000).  
1997 »Let the sun shine in your heart« Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zu tun hat oder Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen. Aus: Die Musikforschung 50, 1997(4), S. 421-433. Zit. nach: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/wicke4.htm> (Zugriff 1.Juni 2000)
- Wittgenstein, Ludwig  
1988 Werkausgabe Bd.1. Frankfurt/M.
- Woodall, James  
1992 In search of the Firedance. Spain through Flamenco. London.
- Worms, Claude  
o.J Duende Flamenco. Anthologie méthodique de la guitare flamenca. La Soleá. (2 Bde). Editions M. Combre. Paris.  
o.J. Duende Flamenco. Anthologie méthodique de la guitare flamenca. La Bulería. (5 Bde). Editions M. Combre. Paris.  
o.J. Duende Flamenco. Anthologie méthodique de la guitare flamenca. La Siguiriya. (2 Bde) Editions M. Combre.Paris.  
o.J. Duende Flamenco. Anthologie méthodique de la guitare flamenca. Tientos / Tangos / Farruca. (3Bde). Editions M. Combre. Paris.  
o.J. Duende Flamenco. Anthologie méthodique de la guitare flamenca.La Alegría. Editions M. Combre. Paris.
- Zvi Namenwirth, J. & Weber, Robert Philip.  
1987 Dynamics of Culture. London.