

15 2023

Jahrgang 15, 2023  
Heft 1



Dossiers zur romanischen  
Literaturwissenschaft

Artikel

---

## Flamenco als Kulturgut Südspaniens in der Fernsehserie *Rito y Geografía del Cante*

*Florian Homann (Münster)*

HeLix 15 (2023), S. 64-83.

Abstract

---

Focusing on the seriality of flamenco and its ties to regionality, this paper illustrates how *Rito y Geografía del Cante*, a TV series from the 1970s, circulated a narrative of flamenco as deeply rooted in the Andalusian province and thus shaped the reception of flamenco as an Andalusian identity marker to this day. Flamenco culture is serial in the sense that, as an open and never completed art form, it links similar elements by updating them again and again, thus the serial concatenation of textual micro-units forms the basis of each flamenco piece. Through the constantly varying repetition of flamenco rituals in this television series, the discourse of the regional origin of flamenco is affirmatively resumed, vis-à-vis the appropriation by the Franco regime: it is precisely the format of television series and certain characteristics of the serial that cause this documentary series to reconstruct flamenco as a regional immaterial cultural heritage.

---

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

## Flamenco als Kulturgut Südspaniens in der Fernsehserie *Rito y Geografía del Cante*

*Florian Homann (Münster)*

Während der Franco-Diktatur wurde der Flamenco in Metropolen wie Madrid unter dem Banner des *nacionalflamenquismo* dem (touristischen) Publikum als genuin spanische Folklore vermittelt und verkauft, wobei er stets als mystifiziertes Erbe der andalusischen *gitanos* galt.<sup>1</sup> Hierbei wurde die unverkennbare Verbindung mit der Popularkultur Andalusiens als spanischer Randregion bewusst nicht thematisiert, um politisch keiner regionalistischen Forderung Legitimität zu verleihen. Während seinerzeit kulturelle Autonomieansprüche verschwiegen und die spezifischen Charakteristika der einzelnen Regionen des als ‚provinziell‘, d.h. statisch und anti-modern herabgesetzten Südens ausgeblendet wurden, wird das Kulturgut Flamenco heute Andalusien zugeschrieben.<sup>2</sup>

Das Vergegenwärtigen und Rekonstruieren des Diskurses aus der Perspektive der bzw. über die Peripherie erfolgt dabei über eine kontinuierliche transmediale Narration. Diese realisiert sich zum einen in der Flamencolyrik selbst, deren textliche Inhalte jedoch lange Zeit nicht tiefgehender als eigenständiges kommunikatives Element untersucht wurden. Die aus der mündlichen Tradition meist mit Variationen wiederaufgenommenen Texte gelten als Volksliedgut aus vorherigen Jahrhunderten, üblicherweise ohne Autorenbewusstsein.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. WASHABAUGH, *Flamenco*, 162. Paradoxerweise konnte dieser Diskurs des Franco-Regimes gelingen, da so eine nach Außen scheinbar friedvolle Eingliederung aller Minderheiten in einem vereinenden Spanien präsentiert wurde; zudem war die Gruppe der *gitanos*, da ohne große Ambitionen auf eigenen Autonomiestatus, für das Regime des zentralistisch regierten Spaniens gegenüber den regionalistischen Strömungen politisch relativ ungefährlich, weswegen ihnen die auf ihrer Ethnizität gründende ‚Erfindung‘ der Musikkultur zugeschrieben werden konnte.

<sup>2</sup> Vgl. CRUCES, „El flamenco“, 820. Zahlreiche unterschiedliche Interessen spielen im Konstruktionsprozess des Flamencos als identitätsstiftendes Merkmal Andalusiens eine Rolle, hier sind u.a. die erneut entfachten Diskussionen nach Ernennung des Flamencos zum UNESCO Welterbe zu beachten. Aufgrund seiner globalen Rezeption, verbunden mit lokalspezifischen Charakteristika, gilt der Flamenco als globales Produkt. Vgl. hierzu STEINGRESS, „La hibridación“, o.S.

<sup>3</sup> Die Singenden verwiesen üblicherweise auf die anonyme Autorschaft sowie ihr eigenes Unwissen über die Inhalte der teils nur zur Unterstützung der Musik- und Tanzstile geltenden Lyrik, was besonders in auf Interviews mit Künstler:innen beruhenden Studien deutlich wird, wie etwa von PANTOJA, *Para cantar*.

Der Mitte des 19. Jahrhunderts in Andalusien entstandene Flamenco ist in dem Sinne seriell, dass er als offene und nie abgeschlossene Kunstform<sup>4</sup> ähnliche Bausteine als Teile eines Ganzen immer wieder aktualisierend verknüpft und somit eine lange Kette von Mikrotexten fortführt. Ebenso wie bei den antiken Epen als Vorläufer der heutigen seriellen Erzählformen,<sup>5</sup> ist diese Serialität auf die Mechanismen der Oralität und rhapsodischen Wiederaufnahme und Fortführung eines Textes zurückzuführen. In Bezug auf serienästhetische gegenüber werkästhetischen Manifestationen ist festzuhalten,<sup>6</sup> dass es im traditionellen Gesang (*cante*) keine festen Lieder im engeren Sinne gibt, sondern improvisierte Stücke aus mehreren mündlich überlieferten Strophen, die alternierend in einer der zahlreichen musikalischen Formen zusammen aufgeführt und dabei zu vorherigen Versionen modifiziert wiederholt werden. Der sich im urbanen Raum als Kunstform endgültig herauskristallisierte Flamenco steht dabei in einem ständigen Spannungsverhältnis zwischen dem Städtischen und seiner Herkunft aus der ländlich-peripheren Popularkultur sowie dem als rückständig bzw. entschleunigt romantisierten Landleben.

In Bezug auf serielle Popularkulturen Südspaniens werden die gesamte Flamencokultur, die verwendeten Texte und besonders eine konkrete, in der Spätphase der Diktatur ausgestrahlte Dokumentarfilmserie zu aufschlussreichen Untersuchungsobjekten. Denn die in Spanien zwischen Oktober 1971 und Oktober 1973 auf dem zweiten spanischen Fernsehsender TVE2 laufende Serie *Rito y Geografía del Cante* thematisiert die Entstehung und das Weiterleben des Flamencos in ritueller Familientradition in Andalusien und mediatisiert damit das Narrativ eines regionalen Kulturguts breitenwirksam.

Hier entsteht die Frage, wie sich die gegenseitige Bedingtheit von Seriellem und Regionalem im Flamenco allgemein wie auch konkret in dieser Fernsehserie ausdrückt. Um dies zu beantworten, verfolgt der Beitrag die These, dass durch die stets variierende Wiederholung in der genannten Fernsehserie der Diskurs des regionalen ‚Ursprungs‘ des Flamencos, gegenüber der Aneignung durch das Franco-Regime, affirmativ wiederaufgenommen und die Musikkultur dadurch anschließend wieder in Andalusien verortet wird: Es sind gerade

---

<sup>4</sup> Die enge Beziehung zwischen Serialität und Ecos Konzept *Opera aperta* nennt u.a. KELLETER, „Populäre Serialität“, 15.

<sup>5</sup> Vgl. HICKETHIER, „Serie“, 397.

<sup>6</sup> Vgl. KELLETER, „Populäre Serialität“, 24.

das Format der Fernsehserie und bestimmte Charakteristiken des Seriellen, die bewirken, dass *Rito y Geografía del Cante* den Flamenco als regionales immaterielles Kulturgut rekonstruieren kann. In der Serie werden ähnliche Teile wie die Darstellung von spezifischen Flamenco-Riten, die zwar zuerst einmal als in sich abgeschlossene Handlungsstränge wirken können, kontinuierlich in jeder der 100 Folgen wiederaufgenommen und in Varianten durchgespielt, um so die regionale Popularkultur in einem aufwertendem Sinn zu vermitteln. Doch inwiefern prägt die Serialität des Medienformats eine Aufwertung des Regionalen?

Zunächst werden in diesem Beitrag die seriellen Strukturen sowie die regionalen Bezüge des Flamencos vorgestellt, wobei die Verflechtung von Seriellen und Regionalem schon dadurch deutlich wird, dass die rituellen Wiederholungsstrukturen, die den Flamenco zu einem seriellen Phänomen werden lassen, auf die durch Oralität geprägte Popularkultur der regionalen Landbevölkerung zurückzuführen sind. Anschließend wird gezeigt, wie die Fernsehserie genau dieses wiederaufnimmt und in ihrem spezifischen Format verpackt an das Publikum weitergibt.

### *Der Flamencogesang als serielles und regionales Phänomen*

Wünsch unterscheidet zwischen reinen Wiederholungsstrukturen und dem Seriellen, das sie über Variation und Differenz erfasst und dabei „Serialität als Spiel mit Wiederholung und Erwartung“<sup>7</sup> definiert. Gerade die kontinuierliche Abwandlung und das Neue in der Wiederholung machen neben der von den Zuschauenden erwarteten Fortsetzung, durch Brüche und Wiederaufnahme eines Handlungsstranges provoziert, das Serielle aus. Die Musikkultur Flamenco ist auffallend von den seriellen Strukturen der Repetition, Fortführung und Variation geprägt.<sup>8</sup> Kategorisierbar in zahlreiche untereinander verzweigte Modalitäten, so genannte *palos* und *estilos*, bildet der Flamenco ein komplexes System aus ständig fortgesetzter musikalischer und textlicher Kommunikation, für den Bruchstücke älterer Texte verknüpft, rekontextualisiert und transformiert werden. Die aneinandergereihten kurzen Texte stammen

---

<sup>7</sup> WÜNSCH, „Serialität“, 191.

<sup>8</sup> Inwieweit der Flamenco aus musikalischer Sicht mit dem ab den 1950er Jahren intensiv untersuchten und von WINKLER (vgl. „Moderne Serialitäten“, 18f.) beschriebenen Serialismus, der sich auf die mittels serieller Techniken komponierte Musik bezieht, in Verbindung steht, bietet Perspektiven für musikwissenschaftliche Forschungen.

zum Großteil aus einer langen Überlieferungskette, wobei die musikalischen Formen der Ausführung in einer Art Hommage an die als *creadores* betitelten ersten Künstlerfiguren durch ihre Wiederholung vor dem Vergessen bewahrt werden sollen. Auch wenn im romanisierenden Flamencodiskurs häufig den *Genies* der Entstehungszeit eine Autorschaft und ein Stil zugeschrieben werden, gestaltet sich dies – den Prinzipien der Serialität vergleichbar – als schwierig, zumal die ersten bekannten Singenden ihrerseits lediglich Manifestationen oraler Tradition fortführten. Die in der Flamencowelt stets debattierten Narrative über die Entstehung in der Dialektik zwischen privat aufgeführtem und profitorientiertem Gesang sowie der folgenden Entwicklung des Flamencos in Etappen mit verschiedenen die Tradition modifiziert fortführenden Protagonist:innen beruhen auf ihrer fortwährenden Wiederholung und Aktivierung, wie auch der Flamenco selbst von den über die Zeit variierenden und ihn damit aktualisierenden Reproduktionen der als Originale angesehenen Ausführungsformen lebt. Um die Mechanismen der Flamencokultur in ihrer Dialektik von erhaltender Repetition und Differenz durch künstlerische Individualität aufzuzeigen, passt somit die in das Thema der populären Serialität einführende Aussage Kellesters: „Fortsetzen, abwandeln, weitermachen: die Existenz von Erzählungen, von Kultur überhaupt, wäre ohne variierende Wiederholung kaum denkbar.“<sup>9</sup>

Zentral ist bei der zur Visualisierung der Entstehungstheorien des Flamencos oft benutzten Metapher eines Baumes die den unteren Stamm bildende Basismodalität der *tonás*, deren Name aus der *tonada* entstanden ist und die schlicht eine Tonart benennt, den literarischen Text etwa einer Romanze in Szene zu setzen. Neben volkstümlichen Kurzstrophen ist der episch-narrative ‚Romancero‘ eine zentrale Quelle der Texte.<sup>10</sup> Hier sei sowohl auf den narrativen wie auf den repetitiven und dabei vor allem modifizierenden Charakter der literarischen Gattung des Romancero mit der kontinuierlich möglichen Fortsetzung abgebrochener Geschichten in der mündlichen Traditionskette verwiesen,<sup>11</sup> weswegen prinzipiell auch in

---

<sup>9</sup> KELLETER, „Populäre Serialität“, 11.

<sup>10</sup> Vgl. SUÁREZ, „El romancero“.

<sup>11</sup> Vgl. PIÑERO, *Romancero*, 16-19. Die Brüche in den Romanzentexten sind schon auf die Entstehung des Genres als Fragmente der langen epischen *cantares* zurückzuführen.

der Flamencolyrik eine „serielle Narration“<sup>12</sup> beobachtet werden kann. Einerseits stehen jedoch die per Definition erzählenden Romanzentexte der als nicht narrativ geltenden Flamencolyrik insofern gegenüber, als zusammenhängende Texte im Flamencogesang in den meisten Fällen noch radikaler fragmentiert werden und somit viele der kurzen, meist nicht mehr als vierzeiligen *coplas flamencas* lediglich Bruchstücke vorheriger kohärenter Texte sind. Generell ist mit dem Abbruch einer narrativen Sequenz die starke Form der für Serien typischen Unterbrechung der Erzählung zu beobachten,<sup>13</sup> wobei die *narratio interrupta* innerhalb der künstlerischen Strukturen des Flamencos stets mit der Fragmentierung des vormals längeren Textes einhergeht. Andererseits können anschließend im Gesang die einzelnen, nicht notwendigerweise zusammenhängenden Strophen neu aneinandergereiht werden, wodurch die Mechanismen des Flamencos grundsätzlich seriell werden, dank dieser „Technik der Reihung und Verkettung von gleichen oder ähnlichen Teilen“.<sup>14</sup>

In jedem Falle bringt die Verkettung der *coplas* als prinzipiell eigenständige Elemente zur jeweiligen Basis eines Musikstücks in der konkreten Performance einen neuen, ephemeren und in seiner Konstellation potentiell erneut erzählenden Text hervor.<sup>15</sup> In diesen speziellen seriellen Konstellationen fällt demnach ebenso der von Winkler angesprochene Auführungs- und damit implizierte Flüchtigkeits-Charakter alles Seriellen auf, was insgesamt dazu führt, dass in den Mechanismen des Flamencos und seiner Lyrik die „anthropologisch-rituelle Funktion des Erzählens im Spannungsfeld von Repetition und Differenz“<sup>16</sup> erkennbar wird. Dank der Dynamiken des seriellen Erzählens oszillieren also auch die Interpretationen der Flamencotexte, wie jeder Teil einer Serie,<sup>17</sup> zwischen einer vermuteten Gesamtstruktur und den konkreten Einzelkomponenten. Dies produziert den Effekt, dass alle Teile – trotz

---

<sup>12</sup> KELLETER, „Populäre Serialität“, 26. In Verbindung mit der Geschichte der Roma waren in der Anfangszeit die im Flamenco vertonten und aus Romanzen entstandenen *tonás*, entgegen im Flamencodiskurs vorherrschender Meinungen, tatsächlich *erzählenden* Charakters. Vgl. hierzu HOMANN, *Cante*, 384-438.

<sup>13</sup> Vgl. TSCHILSCHKE, „Die abgebrochene Serie“, 32. Mit Verweis auf Klotz bezeichnet er die *narratio interrupta* als markantestes Merkmal allen seriellen Erzählens.

<sup>14</sup> WINKLER, „Moderne Serialitäten“, 9. Verwiesen sei auf die Etymologie des Begriffes aus dem lateinischen *series*: Reihe, Folge, Kette sowie die Technik der Verkettung gleicher bzw. ähnlicher Teile.

<sup>15</sup> Vgl. HOMANN, *Cante*, 315-350.

<sup>16</sup> WINKLER, „Moderne Serialitäten“, 20.

<sup>17</sup> Vgl. KELLETER, „Populäre Serialität“, 27.

ihrer prinzipiellen Autonomie, doch eben dank ihrer Unabgeschlossenheit – auf einen größeren Zusammenhang verweisen, indem wiederaufgenommene und verflochtene Elemente immer wieder neu aktualisiert werden, um die Flamencotradition in immer wieder neuen Performances mit stark rituellem Charakter<sup>18</sup> fortzuführen und lebendig zu halten.

Begründet auf diesen seriellen Aspekten sind die regionalen Komponenten des Flamencos zentral. Gewissermaßen ist eine für das ‚Provinzielle‘ charakteristische Stilllegung der Zeit in den heutigen Flamencoritualen zu beobachten, wenn die Traditionen des 19. Jh. im 21. Jh. wiederaufgenommen und vergegenwärtigt werden, um das Gedenken an die legendären Figuren aus südlichen Regionen weiter zu pflegen. Die Flamencokultur entwickelte sich in zwei sich gegenseitig durchdringenden Kontexten, die die Anthropologin Cruces mit dem marxistischen Konzeptpaar Tauschwert gegenüber Gebrauchswert fasst und die dabei dem Zentrum-Peripherie-Modell zugeordnet werden können: Einerseits wurde der Flamenco als Kunstform ab der Mitte des 19. Jh. in der Öffentlichkeit gezeigt, um ein zahlendes Publikum in den Städten – als Zentrum – zu unterhalten, wodurch Cruces von einem öffentlich zugänglichen und kommerziellen *flamenco de cambio* spricht; andererseits sei seit jeher im privaten Kreis, im vertrauten Umfeld einiger weniger Familien und Roma-Clans in der Region, ein *flamenco de uso* praktiziert worden.<sup>19</sup> Dieses in Dörfern oder den peripheren *barrios* und *gitanerías* der Städte alltäglich gepflegte Modell gilt als Vorbild für den in den Metropolen öffentlich aufgeführten Flamenco, wobei letzterer seit seinen Anfängen meist von Zugewanderten aus ruralen Gebieten, z.B. der Provinzen Sevilla und Cádiz, ausgeführt wird. Denn der seit jeher auffallend hybride Flamenco kristallisierte sich im Übergang von der agrarischen Popularkultur zur urbanen Populärkultur der Moderne in den Städten und kleineren Agrarorten, insbesondere in den beiden genannten Provinzen, hauptsächlich unter der neu entstandenen Arbeiterklasse heraus, deren Mitglieder jedoch Großteils aus dem ländlichen Raum immigriert sind und die dort kultivierten alten Gesänge mitgebracht haben.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Vgl. PANTOJA, *Para cantar* u. HOMANN, *Cante*, 186-196. Der rituelle Charakter ist einer der Faktoren, die den Unterscheid zwischen populärer Serialität und privaten Akten der wiederholenden Variationen erzeugen. Vgl. hierzu auch KELLETER, „Populäre Serialität“, 14.

<sup>19</sup> Vgl. CRUCES, „El flamenco“, 828.

<sup>20</sup> Vgl. STEINGRESS, „La hibridación“, o.S.

So kann resümiert werden, dass der Flamenco als Kulturgut Andalusiens im Grunde seine Entstehungsgeschichte im ländlichen Raum hat. Die Ausführenden sind jedoch zum Broterwerb in die Metropole gezogen, wo das Publikum der bürgerlichen Gesellschaft vorzufinden war, um dort regionale Traditionen sowohl fortzuführen wie auch als neue Kunstform zu präsentieren. Demnach sind im Flamenco und seinen Ritualen die zyklischen Wiederholungsstrukturen des durch die landwirtschaftliche und orale Kultur geprägten Alltagslebens mit zirkulärer Zeitauffassung zu erkennen, die auch für bestimmte Formen des Seriellen charakteristisch sind.<sup>21</sup> Dies schlägt sich in der Thematik der verwendeten Texte nieder,<sup>22</sup> wodurch die regional rurale Herkunft immer wieder vergegenwärtigt wird.

Die Resonanz des Regionalen ist im Flamenco ubiquitär. Zum einen werden die musikalischen Formen für ihre exakte Bezeichnung mit bestimmten Orten der Provinz Andalusien verknüpft, so existieren etwa *fandangos de Huelva* oder *soleares de Alcalá* sowie zahlreiche weitere nach den ihren zugeordneten Entstehungsorten benannte Stile. Zum anderen werden in der Flamencolyrik bei der Verkettung einzelner Textelemente auffallend viele Fragmente verwendet, die das Regionale thematisieren und die lokale, auf Oralität basierende Popularkultur positiv hervorheben. Zusätzlich verstärkt die Zuschreibung des Flamencos an die sich im Süden angesiedelten *gitanos* seit der Romantik die Idealisierung einer alternativen Lebensform der Moderne als kulturelles Imaginäres. Gerade im 19. Jh. wurden die beliebtesten traditionellen *coplas* des Liedgutes der vornehmlich agrarischen Bevölkerung gesammelt und in den zahlreichen *cancioneros populares* veröffentlicht. Die Flamencotexte sind zum Großteil aus diesen entstanden bzw. in vielen Fällen identisch, viele der damals aufgezeichneten Strophen heute noch präsent.<sup>23</sup>

Die untrennbare Verknüpfung von regionalem Raum und spezifischen *palos* kann an folgenden populären Flamenco-Texten aufgezeigt werden: Schon die ersten beiden Verse dieser verschriftlichen *copla* zeigen, dass in dieser Hommage an die Provinz Huelva der Stolz auf die Erinnerungsorte der Flamencokultur ausgedrückt und dabei die Verbindung zur musikalischen Form unterstrichen wird:

---

<sup>21</sup> Vgl. WÜNSCH, „Serialität“, 196.

<sup>22</sup> Vgl. PANTOJA, *Para cantar*, 55.

<sup>23</sup> Vgl. GUTIÉRREZ, *La poesía*. Zu Flamencolyrik werden diese erst durch die spezifische musikalische Umsetzung, performt in einer konkreten musikalischen Form, die als *palo* als zum Flamenco gehörige Modalität gilt.

Con el fandango orgullosa  
 está Huelva y su provincia  
 lo mismo que está una rosa  
 y cuando recibe caricias  
 de una mujer cariñosa.<sup>24</sup>

Der Text wurde z.B. von La Niña de los Peines als dritte Strophe der mit dem Titel „Morada“ gesungenen *fandangos de Huelva* mit anderen Textfragmenten verknüpft. Die Wiederholungen des Begriffes ‚provincia‘ transformieren die eigentlich fünfzeilige Strophe in der Transkription der performten Version in neun Verse, wobei die Provinz als erstes besungenes Element besonderen Nachdruck erhält. Auf diese Weise werden im Zusammenhang mit der stereotypisierten ‚Ursprünglichkeit‘ und Ruhe des entschleunigten Landlebens in zahlreichen miteinander verketteten Texten die Orte Andalusiens gepriesen, die außerdem bekannt für ihre Flamencostile und Künstler:innen sind.

Ein anderes omnipräsentes lokal-regionales Element in den Texten ist der Wein, gerade in Jerez de la Frontera in der Provinz Cádiz als Sherry untrennbar mit der Flamencokultur verbunden. Anbau und Weinproduktion bilden ausgezeichnete Umgebungen für den *flamenco de uso* zur eigenen Unterhaltung während der Arbeit, was sich nicht zuletzt in den von Caballero Bonald im Roman *Dos días de setiembre* verarbeiteten *coplas* ausdrückt. Doch auch der touristische Verkauf als Produkte, für die Jerez weltweit bekannt ist, verläuft parallel, wenn dem *flamenco de cambio* zuzuordnende öffentlich zugängliche und kommerzielle Aufführungen in Bodegas stattfinden oder das kulturelle Programm der lokalen Weinstuben ‚Tabancos‘ unterstützen. Im folgenden Beispiel aus der Fernsehserie *Rito y Geografía del Cante* eines traditionellen Textes, gesungen als *fandango de Santa Bárbara* von Paco Toronjo wird zudem der symbolische Wert der Weinberge in Liebesbeziehungen evident. In diesem Fragment bittet das artikulierte Ich eine Traubenleserin, aus dem Weinberg an die Straße zu kommen und ihm die Feldflasche zu reichen, um einen Schluck Wein zu trinken:

Sal de la viña al camino,  
 mocita vendimiadora,  
 sal de la viña al camino  
 y dame tu cantimplora

---

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ/PÉREZ, *La Poesía*, 287.

para beber un trago de vino  
si es que he llegado a buena hora.<sup>25</sup>

Flamenco, Wein und regionales Landleben gehen eine Symbiose in vielen Texten ein, in denen Motive und Fragmente vorheriger Texte wiederaufgenommen und durch neue Verknüpfungen mit anderen Texten fortgeführt werden. Gerade die Verkettung einzelner aktualisiert wiederholter Textbruchstücke, in den meisten Fällen ohne Autorenerkenntnis, macht den Flamenco zu einem nie abgeschlossenen und seriell fortgeführten Kunstwerk, das gleichzeitig die oralen Strukturen und Riten der regionalen Popularkultur bis heute weiterführt. Sowohl diese für den Flamenco charakteristischen rituellen Strukturen wie auch die verarbeiteten Motive werden in der Fernsehserie *Rito y Geografía del Cante* erneut aufgenommen und in einem anderen, damals neuen Medium fortgeführt.

### *Ritual, Regionalität und Serialität in Rito y Geografía del Cante*

Das Hauptthema der unter Regie von Mario Gómez sowie dem Drehbuch von Pedro Turbica und José María Velázquez-Gaztelu entstandenen Fernsehserie *Rito y Geografía del Cante* sind die in der mündlichen Tradition überlieferten und sich immer modifiziert wiederholenden Flamenco-Riten. Ihre Relevanz wird schon im Titel deutlich, neben der geographischen Verortung mit dem Schwerpunkt auf Andalusien. Um in der Spätphase der Diktatur Francos regionale Zugehörigkeiten mit bestimmten ideologischen Konnotationen repräsentieren zu können, reproduziert die Serie den rituellen Charakter des Flamencos in Südspanien.<sup>26</sup>

Im durch die autokratische Diktatur gekennzeichneten Spanien befanden sich die Kommunikationsmöglichkeiten in den vorhergegangenen Jahrzehnten in einer Situation besonderer Isolation, wodurch das Aufkommen des Fernsehens als neue Technologie durch die von ihm provozierte Öffnung von Gewohnheiten und Mentalitäten eine Art Revolution auslösen konnte. An einem voranschreitenden Paradigmenwechsel und Öffnen gegenüber den lokalen Spezifika der spanischen Provinzen in den frühen 1970ern sei die Serie als ausdrück-

---

<sup>25</sup> *Rito y Geografía del Cante*, 33, 12:13-12:51.

<sup>26</sup> Vgl. TEJEDOR, *Rito*, 10.

lich für die Ausstrahlung im Fernsehen erzeugtes audiovisuelles Produkt entscheidend beteiligt.<sup>27</sup> Für diese Funktion wirken das Format und die Ästhetiken von Fernsehserien vorteilhaft. Das Serielle in filmischen Medien wird u.a. durch erkennbare wiederkehrende Settings, Strukturen und Grundmuster bedingt,<sup>28</sup> die hier durch die regionalspezifische Ausrichtung gegeben sind und sich in den stets ähnlichen Drehorten widerspiegeln, die vorzugsweise in Andalusien liegen, etwa in den ersten Kapiteln am unteren Flusslauf des Guadalquivir in den Verwaltungsgebieten Sevilla und Cádiz.

In Bezug auf die Differenzierung zwischen sich unmittelbar fortsetzenden *Serials* und den aufgrund ihrer in sich geschlossenen Erzählung sogar austauschbaren *Series*<sup>29</sup> gehört diese Dokumentarserie als eine Mischform der Episodenserie zu letzterem Typ. Doch auch wenn keine explizite, etwa durch *Cliffhanger* unterbrochene Fortsetzungsgeschichte auszumachen ist und die Handlungen jeweils tendenziell als vorerst abgeschlossene rituelle Akte gelten können, ist die Serie mit ihrer durch Wiederholung und Differenz bestimmten Struktur insgesamt dennoch auf ihre ständige Fortsetzung hin konzipiert und entspricht mehreren Charakteristiken der Serie: „Die Folgen zielen so als variierte Wiederholungen auf eine leichte Wiedererkennbarkeit der Grundkonstellation und narrativen Struktur und bilden dabei von der ‚Publikationsform‘ her eine theoretisch unendlich fortsetzbare lineare Reihe aus, die oftmals periodisch veröffentlicht wird.“<sup>30</sup> Die immer ähnlich wiederkehrende Grundkonstellation versichert, ähnlich dem Ritual, ihren Zuschauern Kontinuität und wirkt sinnstiftend.

Alle Folgen orientieren sich jedoch primär an der zirkulären Zeit der Flamencorituale und erzählen über die regionale Verwurzelung der Musikkultur mithilfe von drei narrativen Mitteln: Nach dem Vorspann sind einführende Kommentare von Velázquez-Gaztelu zu nennen, dann Interviews mit Künstler:innen oder mit anderen Involvierten, die eine Stellungnahme zum konkret behandelten Aspekt des Flamencos abgeben und schließlich schwerpunktmäßig Aufnahmen von Performances in einem Intimität vermittelnden Raum, etwa dem Tisch in einer Taverne. Die Figuren spielen sich in diesem vermeintlich alltäglichen

---

<sup>27</sup> Vgl. ebd., 49.

<sup>28</sup> Vgl. WÜNSCH, „Serialität“, 202.

<sup>29</sup> Vgl. KELLETER, „Populäre Serialität“, 25.

<sup>30</sup> WINKLER, „Moderne Serialitäten“, 11.

Kontext selbst und setzen sich in dieser Mischform zwischen Dokumentation und fiktionaler Serie in Szene, was etwa auch für *Reality Soaps* kennzeichnend ist.<sup>31</sup>

Der immergleiche Vorspann zu jeder Folge zeigt zuerst in Nahaufnahme, wie der flamencospezifische *compás* in einem geräuschvollen Ambiente rhythmisch geklatscht und mit Handknöcheln auf einen Tisch getrommelt sowie der spielende Gitarrist Pedro Peña unterbrochen wird, um in neuer Tonlage zu beginnen. Dieser Bruch und die dargestellte Improvisation demonstrieren, inwieweit im privat ausgeführten Flamenco die Grenzen zwischen Sendern und Empfängern verschwimmen und der Flamenco in seiner Performance selbst seriellen Strukturen folgt. Demgegenüber ist die in den folgenden 30 Sekunden präsentierte Sequenz strukturierter und zeigt mithilfe des Spannungsverhältnisses zu den vorherigen Teilen über handgezeichnete Gesichter historischer Figuren der Flamencokultur den Wert der nun fortzusetzenden Vergangenheit für die Gegenwart. Obwohl sich die Serie in eigenständigen Kapiteln manifestiert, ist in diesen 46 Sekunden des Vorspanns schon das in allen Folgen neu aufgenommene und ständig fortgeführte Narrativ komprimiert, dass der Flamenco zwar eine spontane und mysteriöse Erfahrung sei, aber durch ein Studium der historischen Kontinuitäten der Flamencotradition in der regionalen Popularkultur verstehbar werde.<sup>32</sup> Das Weiterleben der Tradition hängt hierbei von ihrer stetig abgewandelten Fortsetzung ab. In der Serie fällt die kontinuierliche Fortführung der Wertschätzung bestimmter, in Andalusien ansässiger Familien als zentrales Überlieferungskollektiv der grundlegenden Flamencomodalitäten auf.

Das Ende der Episoden ist oft schlicht durch den Abschluss eines Musikstücks in einer Modalität bestimmt und bietet dank seiner Bruchhaftigkeit sowie der ständigen Betonung auf der dem Flamenco und seiner Traditionskette inhärenten zirkulären Kontinuität wieder einen neuen Anfang, „damit in der nächsten Folge zwar alles von Neuem beginnt, aber beim Alten bleibt“.<sup>33</sup> Die Grundelemente werden immer wieder variierend aufgenommen und der Erzählstrang fortgeführt, wodurch die ersten 99 und 30-minütigen Folgen, in periodischer Abfolge wöchentlich gesendet, Teile eines seriellen Ganzen bilden, um das sich

---

<sup>31</sup> Vgl. HICKETHIER, „Serie“, 401. Er zählt die seriellen Mischformen als drittes Modell neben den beiden Grundtypen der Serie mit abgeschlossenen Folgenhandlungen und der Fortsetzungsgeschichte auf.

<sup>32</sup> Vgl. WASHABAUGH, *Flamenco*, 150-157.

<sup>33</sup> WÜNSCH, „Serialität“, 195.

modifiziert wiederholende und ständig fortgesetzte Narrativ eines regionalen Kulturgutes aufzubauen. Sie korrelieren untereinander, indem sie mit jeweils neuen Beispielen den Grundstock an aufeinander aufbauenden Themen wie die geografische Verortung von bestimmten musikalischen Modalitäten, Künstler-Familien oder anderen relevanten Elemente dieser Kunstform, die mit ihren kulturellen und sozialen Traditionen in Andalusien sowie ihrer späteren Verbreitung außerhalb des lokalen Raumes zusammenhängen, wiederaufnehmen und fortsetzen.

Die im Oktober 1973 letzte ausgestrahlte Folge „Tras dos años“ fasst schließlich als einstündiges Sonderprogramm den Inhalt der gesamten Serie zusammen und stärkt die Einheit des argumentativen Stranges aller Folgen.<sup>34</sup> Ein Charakteristikum u.a. für serielles Erzählen ist die Möglichkeit, dass sowohl die Rezipierenden einen Einfluss auf das Werden der Serie haben als auch die Produzierenden auf Feedback reagieren können, etwa wenn einzelne Teile oder Folgen schon publiziert werden, bevor das Gesamtwerk abgeschlossen ist.<sup>35</sup> *Rito y Geografía del Cante* entstand im Zusammenwirken mit seiner Rezeption, da im Anschluss an die ersten 41 Folgen die Nachfolgenden gedreht wurden.<sup>36</sup> So „haben wir es mit etwas zu tun, das man zuvor eher aus oralen Kulturen kannte: regelmäßig fortlaufenden Geschichten, die in der Regel zeitgleich – oder in seriellen Strukturen gedacht: in konstanter Rückkopplung – zu ihrer Rezeption erzählt werden“.<sup>37</sup> Die enge Verbindung zwischen Serialität, Oralität und Regionalität des Flamencos kann so durch die Fernsehserie reproduziert werden.

Eine Funktion des Serienformats besteht darin, das Publikum durch rituelle Rezeptionsakte zu binden, was die Erfüllung der Erwartungen erfordert.<sup>38</sup> Hickethier formuliert einen Publikumswunsch, der die Popularität des seriellen Formats bedingt und mit dem Wunsch nach Kontinuität durch Zirkularität und Variation den allgemeinen Mechanismen der Flamencokultur und des Ritualen entspricht: „Die Zuschauer wollen in der Serie die Wiederholung des Vertrauten, das ihnen vertraut ist, weil es sich wiederholt. Aber es muss

---

<sup>34</sup> Vgl. TEJEDOR, *Rito*, 68.

<sup>35</sup> Vgl. HICKETHIER, „Serie“, 398.

<sup>36</sup> Vgl. TEJEDOR, *Rito*, 68.

<sup>37</sup> KELLETER, „Populäre Serialität“, 22.

<sup>38</sup> Vgl. HICKETHIER, „Serialität“, 57.

auch jedes Mal etwas Neues hinzukommen. Denn dadurch wird ja gerade erst die Gewissheit von Dauer und Kontinuität hergestellt [...].<sup>39</sup>

Der Aufbau der untersuchten Serie orientiert sich am Kontinuität erzeugenden Ritualen und an den entsprechenden Strukturen des Flamencos, um seine Nachricht – die Aufwertung des Regionalen als traditionelle Kultur – zu vermitteln. Dafür wird die im Flamenco ständig realisierte Praxis, alte aneinandergelagerte Elemente immer wieder neu zu aktualisieren und damit fortzusetzen, zum Leitmotiv. Allgemein ist die serielle Aktualisierung dem Format der Fernsehserien eigen, wodurch dieses sich anbietet, den Flamenco darzustellen: „Die Serie bringt in der Wiederholung als Differenz Neues hervor, dieses Neue lässt sich aber immer auf das Format zurückführen.“<sup>40</sup> Tejedor behauptet, es sei eben die Notwendigkeit, sowohl die einzigartige Kommunikation, die unter den Teilnehmenden an Flamencofeiern die besondere Atmosphäre und Stimmung erzeugt, als auch die entsprechenden Rituale im Format einer Fernsehserie fortzuführen, was die gesamte Produktion bedinge: Sie verweist darauf, dass die behandelten Themen, die interviewten Personen, die Auswahl der Räume und die Betonung privater Kontexte sowie die ausgewählten Figuren exakt der Gestaltung dieser Rituale entsprechen.<sup>41</sup> Doch gerade ihr Format und das entsprechende Strukturprinzip der Fernsehserie fördern dabei die Funktionen dieser konkreten Produktion.

Wie eingangs erwähnt, wurde der Flamenco, um ihn hauptsächlich in den Metropolen einem touristischen Publikum als spanische Folklore zu verkaufen, von der franquistischen Propaganda als Symbol der nationalen Einheit vereinnahmt und als solches trivialisiert. Ausgestrahlt in den 1970ern kann die Serie u.a. als subtile Kritik gegen das Regime in dem Sinne interpretiert werden, dass sie durch eine Zuschreibung des Kulturguts an die im Rahmen des regionalistischen *andalucismo* eine gewisse kulturelle Autonomie fordernde Peripherie, dieser ‚Trivialisierung‘ des *cantes* durch die Kulturindustrie der zentralistischen Metropole entgegenwirke.<sup>42</sup> Dafür muss die Zensur umgangen und das Narrativ, das auf seiner Vermittlung

---

<sup>39</sup> HICKETHIER, „The same“, 58.

<sup>40</sup> WÜNSCH, „Serialität“, 195.

<sup>41</sup> Vgl. TEJEDOR, *Rito*, 57.

<sup>42</sup> Vgl. WASHABAUGH, *Flamenco*, 157.

in einem fiktionalen Medium mit hohem „Realitätsschein“<sup>43</sup> basiert, implizit wiederholt werden. Hier bietet sich das serielle Format an, nicht nur, weil es die Rituale des Flamencos aktualisieren und in ein neues Medium überführen kann: Die von Hickethier als „kulturelles Forum“ gekennzeichnete Fernsehserie verschafft zudem auch scheinbar realitätsnahe Einblicke in gesellschaftliche Zusammenhänge und Lebenskontexte anderer Menschen, besonders „in Grenzbereiche, die sonst der alltäglichen Erfahrung nicht zugänglich sind“<sup>44</sup>.

Gerade weil die Rituale des Flamencos im privaten und nur scheinbar alltäglichen Kontext bestimmter andalusischer Familie ausgeführt werden, hat nicht jede in Spanien lebende Person einen direkten Zugang zu diesen Praktiken. Der Umstand, dass die Serie eben nicht im Regionalfernsehen, sondern auf TVE2 erschienen ist, begründet die Verbindung zur Regionalität, denn sie bietet dem Publikum einen Zugang zum Leben in der Popularkultur Andalusiens, in der Serie überhöht dargestellt als Parallelwelt in der spanischen Randregion, „die sich durch zentrale, letztlich mythische Konstruktionen definiert“, welche die Serie „in immer neuen Variationen durchspielt“.<sup>45</sup> Die Serie selber reproduziert dabei wiederum auch Stereotype und weckt bei Washabaugh teils den Eindruck eines über das Dargestellte – die ‚fremde‘ Kultur der *gitanos* und den ‚provinziell‘ konnotierten Alltag der Region – quasi ‚kolonialistischen‘ Reisedokumentals, der Andalusien im Vergleich zu Gesamtspanien als zurückgeblieben darstellt.<sup>46</sup>

Dies fällt seit der ersten ausgestrahlten Folge auf, in der unbewohnte Landschaften und enge Gassen pittoresker Orte projiziert werden. Dem widerspricht Tejedor dahingehend, dass die Serie nicht das Regionale verkläre, da sie ebenso sehr wohl die Realität der professionellen Ausführung zu der Zeit, konkret das Gewicht von Madrid mit den Aufführungsmöglichkeiten fast ausschließlich in der Hauptstadt, widerspiegelt: Viele Künstler:innen aus Andalusien, wie etwa La Paquera de Jerez, werden in Madrid interviewt.<sup>47</sup> Allerdings wird den Zuschauenden damit eher vermittelt, dass der *flamenco de cambio* als Exportprodukt

---

<sup>43</sup> HICKETHIER, „Die Fernsehserie“, 59.

<sup>44</sup> HICKETHIER, „Serie“, 402.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. WASHABAUGH, *Flamenco*, 165.

<sup>47</sup> Vgl. TEJEDOR, *Rito*, 179.

dem traditionell-regional markierten Modell folgt, was sich nicht zuletzt in den Künstlerna-  
men mit dem Zusatz regionaler Herkunft zeigt. So schlussfolgert auch Tejedor, dass die Serie  
zwar nicht evident als Medium zur politischen Einflussnahme konzipiert scheint, jedoch den  
Einfluss der kulturellen und intellektuellen Strömungen der Zeit zeigt, die sich aus der Kunst  
als Mittel zu politischen und sozialen Stellungsübernahmen gegenüber dem Franco-Regime  
entwickelten.<sup>48</sup> Paradoxerweise scheint die Serie also in Zeiten der Zensur durch einen nur  
scheinbar romantisierenden Diskurs aus dem Zentrum über das ‚provinziell‘ markiert Andere  
ihre subversiven Argumente zur regionalen Aufwertung sehr subtil äußern zu können, um sie  
über die variierende Wiederholung, als allgemeinen Seriencharakter, über den Zeitraum von  
zwei Jahren kontinuierlich zu vermitteln.

Die Anordnung der Folgen einer Serie bestimmt ihre Narration und die Reihenfolge  
von *Rito y Geografía del Cante* legt den Schwerpunkt auf die hauptsächlich in *gitano*-Fami-  
lien aus Westandalusien tradierten Modalitäten. Die erste am 23.10.1971 ausgestrahlte Epi-  
sode behandelt die *tonás* als besonders gewürdigten *palo*, wobei direkt zu Beginn die Auf-  
nahmen einer Wanderung von Roma durch eine verlassene Bergregion den Eindruck eines  
exotisierenden Reiseberichts durch Andalusien provozieren. Bis Folge 18 bleibt der Fokus  
auf der Verknüpfung zwischen musikalischen Modalitäten und südspanischen Landstrichen.  
Den ersten sich explizit auf einen Ort beziehenden Titel trägt die erste überhaupt gedrehte  
Folge „Cádiz y los puertos“ (5). Des Weiteren situieren „De Ronda a Málaga“ (9), „De Gra-  
nada a La Unión“ (12), „Triana“ (17) sowie das bekannte Viertel „Barrio de Santiago“ (18)  
in Jerez den Flamenco in der Peripherie des Südens, konkret entweder in kleineren Ortschaf-  
ten oder den Randvierteln der Städte mit hohem Bevölkerungsanteil einfacherer sozialer  
Schichten sowie insbesondere der Minderheit der Roma. Erst ab Folge 19 werden die für die  
Überlieferung zentralen Familien fokussiert, wobei immer wieder die Relevanz bestimmter  
Stile in Verknüpfung mit den Orten und einzelnen Künstlerfiguren eingepflegt wird, in die-  
sem Kontext werden regionalspezifisch die Folgen über „La Serranía“ (36) und „De Sanlúcar  
a La Línea“ (90) relevant, in denen die Verbindung zwischen dem Lokalen und den konkre-  
ten Flamencomodalitäten dieser Orte ausgehandelt wird.

---

<sup>48</sup> Vgl. ebd., 181.

Die Wichtigkeit des jahrhundertlang tradierten Romanceros wird neben der Behandlung der *tonás* ganz zu Beginn auch im Titel der zweiten Folge „Romances, tangos y tientos“ erkenntlich. Die (Wieder-)Entdeckung ab dieser Zeit der unter Flamencosingenden rezitierten narrativen Romanzen, die sich auch dank ihrer Präsenz im Flamenco bis Ende des 20. Jhs. in mündlicher Überlieferung in der ruralen Provinz erhalten haben,<sup>49</sup> wird sichtbar an der Einrahmung aller Folgen durch diese ersten beiden und die Folge 89 „Cantes primitivos sin guitarra“. Dadurch kann die Serie eine aufeinander aufbauende serielle Narration der Regionalität präsentieren. Gerade hier wird deutlich, wie sich ein den glorifizierten Modellen der Entstehungszeit sehr naher Flamenco unter einigen wenigen Familien in der westandalusischen Peripherie halten konnte, was sowohl die einführenden Erläuterungen des Informanten Alonso del Cepillo über das Singen auf dem Land (89, 00:52-01:09) als auch im weiteren Verlauf die im Bildkanal präsentierten Tätigkeiten – mit Einblendungen der Landarbeit und dem Verstauen der Ernte auf Pferde- und Eselskarren – belegen, während als Fundorte der seltenen Romanzen explizit Sanlúcar de Barrameda und El Puerto de Santa María genannt werden (89, 12:15-13:11).

Die lokale Weinproduktion wird als ebenfalls vom zentralistischen Franquismus angeeignetes Element der regionalen Kultur gegen Ende der Serie in Folge 97 „El vino y el flamenco“ aufgegriffen, wobei der Wein direkt als Basis für das notwendige Ambiente im Flamenco präsentiert wird (97, 02:20-02:45). Auch seine dargestellte serielle Produktion wird in direkte Verbindung zur Ausführung des Gesangs gestellt, sowohl in seiner privaten und offensichtlich nicht kommerziellen Dimension als auch für das zahlende Publikum. Die gezeigten Produktionsstätten, mit ihrem zwar maschinell standardisierten Ablauf, bieten seit jeher einen passenden Kontext für während der Arbeit zur eigenen Unterhaltung Singende. Auf der anderen Seite boten die Bodegas schon immer einen Ort der öffentlichen Aufführung, was zahlreiche Aufnahmen von Performances vor Weinfässern in der ganzen Folge bestätigen. Die Inszenierung der Bodegas folgt ebenso dem immer wiederkehrenden Grundmuster, dass die rudimentäre Ausstattung und der Fokus auf das spontane Singen an einem Tisch oder der Theke den Topos des sich nur in der ‚Provinz‘ erhaltenen Tradition bestärken.

---

<sup>49</sup> Vgl. PIÑERO, *Romancero*, 34-36, 84-90.

Auch in dieser Serienfolge wird also erneut die Weinproduktion als zentrales Element der weitgefassten Flamencokultur präsentiert, während der der Gesang performt wird. Der mit dem Wein verbundene Gesang wird als ‚authentisch‘ präsentierter Flamenco ebenso in der – von der Politik des franquistischen Regimes bis dahin bewusst nicht geförderten – Peripherie des spanischen Südens verortet.

Nach Beobachtung dieser subtilen Art, seriell und fragmentarisch zu erzählen, um damit, wenn auch versteckt, politisch zu agieren, kann Washabaugh zugestimmt werden, dass die Serie die franquistische Verwendung des Flamencos unterläuft und den *nacionalflamencuismo* als künstliches Touristenspektakel entlarvt, indem sie suggeriert, dass der ‚originale‘ Flamenco dahinter in einer *back region* liegt und somit nur für diejenigen sichtbar wird, die diese Künstlichkeit und Propaganda der *front region* durchschauen.<sup>50</sup> Hierbei hebt er jedoch ebenso die Ironie derselben Fiktionalität und den Konstruktcharakter der im filmischen Medium der Fernsehserie erzeugten regionalen Authentizität hervor: „Ironically, the ‚back region‘ is no less fictive – literally, constructed – than the ‚front region‘. Ironically, too, filmic realism, an alleged medium of truth and enemy of fiction, is the style on which this fiction is founded“.<sup>51</sup> Erneut werden die oben erfassten Charakteristiken der seriellen Mischform zwischen Fiktion und Dokumentation relevant, um diese Serie und ihr Wirken zu erfassen.

Mithilfe des vorgenommenen typologischen Unterschieds zwischen *Serials* und *Series* kann abschließend ein heute zu beobachtendes Phänomen erklärt werden. Die äußere Form der Episodenserie wirkt sich auf die aktuelle mediatisierte Rezeption aus, wobei ausgewählte Teile im Internet über verschiedene Plattformen leicht zugänglich sind. Die Serie wurde wiederaufgelegt von Alga (1997, 1999) und Círculo Digital (2005), erweitert um Untertitel und neue Kommentare. Dazu werden 17 Folgen digital auch von TVE zur Verfügung gestellt. In keiner der Neuauflagen sind alle Folgen enthalten, zudem stimmen zwischen den Versionen von Círculo Digital und Alga nur 62 Folgen überein. Auch wenn auf erster Ebene insgesamt ein argumentativer Erzählstrang erkennbar ist, zeigt dies dennoch, dass alle Folgen auch einzeln rezipierbar sind. Für den aktuellen Rezeptionskontext am relevantesten ist Y-

---

<sup>50</sup> Vgl. WASHABAUGH, *Flamenco*, 166-174.

<sup>51</sup> Ebd., 174.

ouTube, wo ganze Folgen sowie zahlreiche Fragmente verfügbar sind: Wie aus verschiedenen Interviews mit heute Singenden deutlich wird, dienen die verfügbaren Folgen bzw. Fragmente von ihnen in erster Linie als Lernmaterial für aktuelle Generationen in der – im Spannungsverhältnis zwischen Bewahrung und Erneuerung der Tradition – auf schriftliche Übermittlung weitgehend verzichtenden Flamencoszene.<sup>52</sup> Gerade dank der Aufnahmen in einem aufgrund seiner (fingierten) Intimität hochgeschätzten Raum, in dem die Mitglieder alteingesessener Familien – von denen oft nur wenige bis teils keine Studioalben existieren – interagieren und relevante Überliefernde der Flamencoformen, oft Nachfahren der legendären Figuren der Entstehungszeit, interviewt werden, gelten die aufgenommenen *cantes* als nachahmenswerte Basismodelle für alle weiteren Singenden. Erst durch den Charakter des Improvisierten sowie die erzählten Geschichten über das spontane Singen bei der Landarbeit, z.B. im Zusammenhang mit El Chozas in „Soleares II“ (07, 21:01-23:31), werden die gefilmten Performances am Tisch der Taverne oder des Landhauses zu äußerst ‚authentischen‘ und – im positiven Sinne – ‚einfachen‘ Originalen stilisiert. Dank der Zugänglichkeit im Netz überträgt die Fernsehsendung mit der intermedialen Wiederholung des Bildes der Provinz die dargestellten rituellen Strukturen auf die heutige Musikkultur und bietet in der unendlichen Überlieferungskette eine Inspirationsquelle.<sup>53</sup> Sie spielt damit weiterhin eine zentrale Rolle im seriell-ästhetischen Gefüge des Flamencos als einer mediatisierten Tradition und bestätigt die Anbindung des Kulturguts an Andalusien bis heute.

### *Fazit*

Die Verknüpfung des Gesangs mit der Provinz wird im durch die oralen Strukturen der Popularkultur geprägten und in mehreren Dimensionen selbst seriellen Flamenco transmedial immer wieder neu erzählt. Die gegenseitige Bedingtheit von Seriellem und Regionalem drückt sich im Flamenco direkt über das Aneinanderketten von Texteinheiten aus, von denen viele positive Assoziationen hervorheben, um damit eine lange fortlaufende Geschichte über

---

<sup>52</sup> Vgl. HOMANN, *Cante*, 256.

<sup>53</sup> Die damaligen Neuinterpretationen der in Familienerbe tradierten *palos*, *estilos* und *letras* sind heute als im Medium ihrer filmischen Aufzeichnungen für die Musikkultur gesicherte Dokumente gerade dank ihrer Zugänglichkeit äußerst beliebt. Eine Forschungsperspektive ist zu hinterfragen, inwieweit die zur Digitalisierung ausgewählten Folgen zur Kanonisierung bestimmter Stile im Flamenco beigetragen haben.

die Entstehung des Flamencos in der andalusischen Peripherie in den entsprechenden Ritualen weiterzuführen. Die untersuchte Fernsehserie nimmt mit ihrem inhärenten Realitätseindruck nun genau diesen rituellen Charakter des Flamencos auf und vermittelt filmisch fiktional das Narrativ der Kultivierung und Traditionspflege in Familienerbe in der Peripherie, um so die ‚originale‘ Flamenco-Kultur in Südspanien zu verorten. Sie drückt diesen Grundgedanken dabei implizit über zyklisch wiederholte Episoden aus, die einerseits in sich geschlossene Einheiten bilden, andererseits aber mit ihren stets wiederkehrenden Elementen kontinuierlich eine regionalspezifische Art von Flamenco zeigen, die in jeder Folge auf den rituellen Eigenschaften aufbauend wieder neu dargestellt wird.

Demzufolge ist es unwahrscheinlich, dass *Rito y Geografía del Cante* in einem anderen Format – etwa als abgeschlossener Film – die gleiche Wirkung erzielt hätte, da das serielle Präsentieren immer wieder gleichartiger Teile in aktualisierter Form erst die Möglichkeit schafft, die Zensur zu umgehen, um das Kulturgut wieder in Andalusien zu verorten und dabei implizit regionale Autonomieansprüche zu untermauern. Nur durch die ständige Wiederaufnahme von ähnlichen Bildern und Performances aus der Peripherie wird möglich, den vom zentralistischen Franco-Regime als urspanische Folklore zum Vermarkten des *nacionalflamenquismo* angeeigneten Flamenco in gewisser Weise wieder zu ‚enteignen‘.

## Literaturverzeichnis

### Primärmedium

*Rito y Geografía del Cante*, prod. von RTVE, Spanien 1971-1973.

### Sekundärliteratur

CRUCES ROLDÁN, CRISTINA: „El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas“, *PASOS: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 12.4 (2014), 819-835.

FERNÁNDEZ BAÑULS, JUAN/JOSÉ PÉREZ OROZCO: *La Poesía flamenca, lírica en Andaluz*, Sevilla: Signatura 2004.

GUTIÉRREZ CARBAJO, FRANCISCO: *La poesía del flamenco*, Córdoba: Almuzara 2007.

- HICKETHIER, KNUT: „Serie“, HANS-OTTO HÜGEL (Hg.): *Populäre Kultur*, Stuttgart: Metzler 2003, 396-403.
- „The Same Procedure. Wiederholung als Medienprinzip der Moderne“, JÜRGEN FELIX (Hg.): *Die Wiederholung*, Marburg: Schüren 2001, 41-62.
- „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms“, GÜNTER GIESENFELD (Hg.): *Endlose Geschichten*, Hildesheim: Olms-Weidmann 1994, 55-71.
- HOMANN, FLORIAN: *Cante flamenco y memoria cultura*, Frankfurt: Vervuert.
- KELLETER, FRANK: „Populäre Serialität“, ders. (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion*, Bielefeld: transcript 2012, 11-46.
- PANTOJA, DOLORES: *Para cantar flamenco hay que ponerse fea*, Sevilla: US 2019.
- PIÑERO RAMÍREZ, PEDRO: *Romancero*, Madrid: Biblioteca Nueva 2008.
- STEINGRESS, GERHARD: „La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco“, *Trans. Revista Transcultural de Música* 8 (2004), o.S.
- SUÁREZ ÁVILA, LUIS: „El romancero de los gitanos, germen del cante flamenco“, PEDRO PIÑERO/VIRTUDES ATERO u.a. (Hgg.): *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Sevilla/Cádiz: Fundación Machado/UCA 1989, 563-608.
- TEJEDOR BENÍTEZ, ROCÍO: *Rito y Geografía del Cante. Un documento para la construcción de la identidad en el flamenco*, Sevilla: US 2017.
- TSCHILSCHKE, CHRISTIAN VON: „Die abgebrochene Serie. Zum Scheitern des seriellen Prinzips in der Moderne“, DANIEL WINKLER/MARTINA STEMBERGER/INGO POHN-LAUGGAS (Hgg.): *Serialität und Moderne. Feuilleton, Stummfilm, Avantgarde*, Bielefeld: transcript 2018, 31-48.
- WASHABAUGH, WILLIAM: *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*, London: Routledge 1996.
- WINKLER, DANIEL: „Moderne Serialitäten, disziplinäre Traditionen und medienwissenschaftliche Trends“, DANIEL WINKLER/MARTINA STEMBERGER/INGO POHN-LAUGGAS (Hgg.): *Serialität und Moderne. Feuilleton, Stummfilm, Avantgarde*, Bielefeld: transcript 2018, 9-29.
- WÜNSCH, MICHAELA: „Serialität und Wiederholung in filmischen Medien“, CHRISTINE BLÄTTLER (Hg.): *Kunst der Serie*, Paderborn: Fink 2010, 193-206.