

Wenn Gitanos sich ‚outen‘ ... Öffentlichkeit, Flamenco als Unterhaltung und Homosexualität

Wolfgang Fritscher

Trotz der Konjunktur, die Unterhaltung heute in den Kulturwissenschaften genießt, (Frizzoni/Tomkowiak 2006; Göttlich/Albrecht/Gebhardt 2010; Göttlich 2011), lastet auf einer möglichen Unterhaltungsöffentlichkeit weiter kulturpessimistisches Erbe. Bei aller Distanz, die zu Theoriefiguren wie etwa der „repressiven Entsublimierung“ (Marcuse) gewonnen ist, scheint Unterhaltung weiter ein Negativum, das sich emanzipativen Anliegen nur widersetzt. Die Unterhaltungsöffentlichkeit hängt an der Unterhaltung. Nur wenn diese selbst normativ unterlegtem Ernst überhaupt zugänglich ist, könnte Kritik *mit*, nicht nur *gegen* Unterhaltung denkbar werden.

Am *unterhaltenden Flamenco*, wie er seit Anfang der 1990-er Jahre im regionalen (global verfügbaren) andalusischen Fernsehen (Canal Sur, RTVA) entstand, wird einem solchen Unterhaltungsbegriff nachgegangen. Hans-Otto Hügel (2007) hat Unterhaltung als funktional und ästhetisch zweideutiges Oszillieren zwischen Ernst und Unernst gefasst (1.). Daran anschließend kann unterhaltender Flamenco als ein Artefakt wie Rezeption gleichermaßen bezeichnendes Schweben zwischen *Cante jondo* und ‚Flamenco‘ verstanden werden (2.).¹ Die These ist, dass ein solches, unterhaltendes Aufmerksamkeitsmanagement unter konkreten empirischen Bedingungen – dazu gehören Publika und Akteure – den Transport kritischer Anliegen *mit* Unterhaltung erlaubt.

Am Beispiel des homosexuellen Gitano-Cantaors *Faleta* und seines ‚Impresarios‘ – des andalusischen Edeltalkers *Jesús Quintero* – wird illustriert, wie über unterhaltenden Flamenco bei einer wenig libertiniären Lebenswelt Toleranz eingefordert werden kann. Gelungen scheint dies, denn 2011 wird für Faleta mit dem Slogan „*Vuelve el rey y la reina del flamenco*“ (Der König und die Königin des Flamenco *ist* zurück)² geworben und auf seiner CD *Sin censura* (Ohne Zensur, 2012) darf er als Geisha posieren (3.). Eine abschließende Diskussion spricht die gleichwohl unumgänglichen Grenzen der Unterhaltungsöffentlichkeit an (4.).

¹ Zur dahinter stehenden Sozial- und Kulturgeschichte des Flamenco vgl. vor allem Steingress (1993; 2007a; 2007b), Cruces Roldán (2002; 2003), Gamboa (2005) und Mora Díaz (2008). Daneben zwei im Internet gut dokumentierte Kongresse: *Arte y Pensamiento: Flamenco, un arte popular moderno*, Sevilla 2004; *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*, Madrid 2006.

² Alle spanischen Zitate sind durch den Verfasser übersetzt..

1. Unterhaltung – Schweben zwischen Ernst und Unernst

Obwohl Überlegungen zur (kritischen) Öffentlichkeit unter neuen medialen Verhältnissen einen profunden Wandel der Arenen und emanzipativen Diskurspraktiken konzidieren (Wagner 2011) und obwohl gegen kulturkritische Aversionen zunehmend die Möglichkeit einer Unterhaltungsöffentlichkeit reklamiert wird (Göttlich 2009), so bleibt doch die Unterhaltung selbst dabei weitgehend außen vor. Wird sie als Arena normativer Diskurse in Betracht gezogen, so nur als deren zu überwindender Widerpart. Symptomatisch dafür die *Cultural Studies*, in denen trotz Sympathie für den unterhaltenden Transport emanzipativer Belange Unterhaltung scheinbar ‚hohl‘ bleiben muss, um den kritischen Impetus nicht zu durchkreuzen. Der kann nur ‚von außen‘, über das (heroische) Geschick von mit Kreativität und Ironie ausgestatteten Akteuren kommen (Göttlich/Albrecht/Gebhardt 2010).³

Ganz ähnlich dort, wo Unterhaltung ohne vorgängige Sympathie für sie auf öffentliche Potenzen hin abgeklopft wird – bevorzugt in Gestalt des Politiktalks. Hier erscheint eine Unterhaltungsöffentlichkeit als eine Art residuale Anreicherung von Politik mit Entertainment (Saxer 2007; Scholl/Renger/Blöbaum 2007; Nieland/Kamps 2004). Unterhaltungselemente liefern zwar einen potentiellen Mehrwert für die Vermittlung politischer Anliegen – aber nur als Notlösung. Da man der Unterhaltung nicht traut, bleibt ‚seriöse Information‘ mehr oder weniger explizit der einzig denkbare Ort folgenreicher Öffentlichkeit (Kamps 2004). Der „Gap“ (Nieland 2010) scheint unüberwindlich – hier Unterhaltung, dort Öffentlichkeit mit ihren ‚ernsten‘ Anliegen. Eine Unterhaltungsöffentlichkeit im vollen Wortsinne müsste gerade diese Kluft, wenn schon nicht schließen, dann wenigstens überbrücken.

Unterhaltung sollte sozusagen selbst – vor aller Rezeption und Sinnstiftung – schon etwas zu sagen haben, dürfte sich nicht immer schon gegen emanzipative Anliegen sperren. So wäre eine Unterhaltungsöffentlichkeit denkbar, die diesen Namen auch verdient, weil sie Akteuren zumindest günstige Bedingungen für die Präsentation von Kritik anbietet. Hans-Otto Hügels Theorie der Unterhaltung lässt hier hoffen, denn die arbeitet sich nicht mühsam am ‚Gap‘ ab, sie verlegt ihn in die Unterhaltung selbst, wenn sie diese über eine eigentümliche ästhetische und funktionale Zweideutigkeit bestimmt, über ein Oszillieren zwischen Ernst und Unernst:⁴

³ Die neue Sicht aufs Populäre in Folge Luhmanns (Huck/Zorn 2007) macht das – ohne Interesse an Kritik – zum Programm. Artefakte der Unterhaltung sind per Definition nur amorphes Reservoir für Selbstbeschreibungen.

⁴ Hügel legte die zentralen Stücke seiner Theorie bereits 1993 vor. Alle wichtigen Texte in Hügel (2007); zu Hügels (verspäteter) Rezeption in der Kulturosoziologie Göttlich/Porombka (2009).

„Unterhaltung verlangt, dass alles Dargebotene ganz echt und zugleich unecht ist. In dem Moment, in dem der Zuschauer sich für eine der beiden Möglichkeiten entscheiden muss, kippt die Unterhaltung entweder in Zerstreung, oder sie schlägt in Ernst um. Unterhaltung will (fast) ernstgenommen und (fast) bedeutungslos zugleich sein.“ (Hügel 2007: 21)

Ein kleines Stück weiter gedacht: Das Andere – Ernst, Kritik, emanzipative Anliegen – muss der Unterhaltung nicht von außen aufgezwungen werden, es ist schon drin. Allerdings: Eine Entscheidung *für* das Andere bleibt aufgeschoben. Artefakt selbst wie Rezeption schweben zwischen Ernst und Unernst und erreichen nie den Boden in Gestalt der beiden Pole. Hügel erläutert das: Vergleichbar der Kunst induziert auch Unterhaltung einen über Verabredungen angeleiteten kommunikativen Prozess. In der Kunst allerdings müssen diese „unbedingt eingehalten werden. Die Unterhaltung trifft die ihrigen hingegen immer augenzwinkernd.“ (ebd.: 23) Unterhaltung macht ein Angebot, verlangt aber keine Entscheidung, belässt den Rezipienten im schönen Gefühl des *unernsten Ernstes*.⁵

„Im *zugleich* Ernst und Unernst der Unterhaltung ist Bedeutung gleichsam eingekapselt. Sie kann, muss aber nicht vom Rezipienten in vollem Umfang realisiert werden. Während die Kunst den Rezipienten zur Verstehensanstrengung herausfordert, lässt die Unterhaltung uns die Freiheit des Engagements und wird daher ästhetisch zweideutig. ... Von Kunstwahrnehmung unterscheidet sie sich durch ihre Rezeptions-Offenheit, die ein Erfahrungspotential anbietet, aber nicht das Realisieren bestimmter Erfahrungen erzwingt.“ (Hügel 2010: 74f)

Im beständigen Sowohl-als-Auch von Ernst und Unernst, das das Artefakt anbietet, ist dem Rezipienten zugleich explizit konzidiert, kognitiv und emotional ‚mitspielen‘ zu können. Er „braucht zwar kein Engagement aufzubringen, lässt aber die Möglichkeit zu, dass die Unterhaltung ihm etwas sagt.“ (Hügel 2007: 32) Noch einmal: Die Unterhaltung hat etwas zu sagen und sie darf Verständnis erwarten (nicht fordern!). Das alles „befreit die Teilnehmer an der Populären Kultur vom Odium, minderwertig zu sein.“ (ebd.: 90) Und wie man hinzufügen könnte: befreit Unterhaltung vom Odium, für emanzipative Anliegen nicht zu taugen, macht sie als offenes Angebot zwischen Ernst und Unernst für eine Unterhaltungsöffentlichkeit *mit* Unterhaltung verfügbar. Ich will das im Folgenden für den zwischen *Cante jondo* (Ernst) und ‚Flamenco‘ (Unernst) oszillierenden, *unterhaltenden Flamenco* explizieren.

⁵ Mit Luhmann wäre Unterhaltung also eine paradoxe Form, da beide Seiten gesehen und bezeichnet werden dürfen. Das wäre allerdings zugleich unproblematisch, da ja Handeln/Entscheiden gerade *nicht* verlangt ist.

2. Unterhaltender Flamenco – Zwischen Cante jondo und ‚Flamenco‘

Unterhaltender Flamenco ist eine Erfindung der nach dem Ende des Franco-Regimes im Zuge neu reklamierter regionaler Autonomie entstandenen andalusischen Medienlandschaft. Der 1988 gegründete, öffentlich-rechtliche Kanal *Radio y Televisión Andalucía* (RTVA) vertreibt weltweit via Satellit Programme der andalusischen Regionalsender (Canal Sur 1 und 2) und setzt dabei seit Beginn auf das Flamencogenre als Ausdruck andalusischer Identität – verpackt als Unterhaltung.⁶ Vage Vorstellungen von einem authentischen Flamenco können dort nur den (wie immer differenzierten) Ausverkauf traditionaler Reichtümer sehen. Ich will dagegen unterhaltenden Flamenco verstehen als ein unentschiedenes Oszillieren in der den Flamenco als Genre überhaupt erst konstituierende Differenz von Cante jondo und ‚Flamenco‘.

Das Flamencogenre ist dabei verstanden als ein kommunikativer Kontext, der sich entlang jener Differenz als erkennbarer ausdifferenziert.⁷ Die eine Seite, Cante jondo, fungiert als Kategorie, die den ersten, authentischen Teil des Flamenco bezeichnet, die andere Seite – ‚Flamenco‘ – umfasst alles, was als zum Flamenco gehörig nicht geleugnet werden kann/soll, zugleich aber nicht als Cante jondo gelten. Die kontinuierliche Entscheidung der (objektiven) Unentscheidbarkeit zwischen beidem begründet das Flamencogenre als soziale Gegebenheit.

Kurz zur Illustration: Flamenco entstand im 19. Jahrhundert aus heterogensten Einflüssen. Bis etwa 1880 hatte sich ausgebildet, was man heute als ein musikalisches Genre kennt, das neben einem ‚authentischen‘ Teil auch einen umfasst, der zwar irgendwie dazugehört, aber zugleich ‚nur Flamenco‘ ist. Eine gültige Abgrenzung konnte nicht gelingen, da die Differenz zwar die Kommunikation leitete, selbst aber ohne ‚Substanz‘ war.⁸ Das ist nichts anderes als die jeder populären, traditionellen Kultur eigene Authentizitätsproblematik, die im Fall des Flamenco am Terminus des Cante jondo festgemacht ist, seit Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) 1881 in Sevilla seine *Cantes gitanos* veröffentlichte. Der berühmten Versuch von Federico García Lorca und Manuel de Falla, 1922 in Granada den authentischen Flamenco neu zu beleben, schrieb ihn als Summe des Echten und Wahren endgültig fest. Eine neuerliche Stärkung erfuhr er Mitte der 50-er Jahre des 20. Jahrhunderts im sog. *Mairenismo*, einer proklamierten (folgenreichen) Renaissance des authentischen Flamenco.

Das kann dahingehend gelesen werden, dass um 1880 ein ‚System Flamenco‘ entstanden war, in dem eine nun mögliche konstante Anreicherung und Erweiterung der Genre-Programmatik entlang der Differenz Cante jondo/‚Flamenco‘

⁶ Zur mit der *Transición* seit 1978 entstandenen, regional betonten spanischen Kulturpolitik, vor allem der andalusischen, sowie zur Rolle von RTVA: Bonet/Négrier (2010); Gutiérrez Lozano (2010).

⁷ Diese Perspektive haben vor allem Steingress (1993; 2007b) und García Gómez (1993) ausgearbeitet.

⁸ Washabaugh (1995a) erzählt die Geschichte des Flamenco daher als eine von Ironien bzw. Aporien.

beginnt. Damit steigen die Anforderungen an Entscheidungen: Geht es im Einzelfall um Cante jondo – oder um ‚Flamenco‘, jene andere Seite des Genres, die noch dazugehören soll, aber nicht als Cante jondo? Das hängt jetzt an der Programmatik – immer einer unter vielen! Anders gesagt: Mit der Schließung des Systems beginnt das Oszillieren zwischen beidem – und wurde über 100 Jahre als ein Erfordernis der Entscheidung wahrgenommen.⁹

Ein grundlegender Wandel erfolgt erst mit der spanischen *Transición*. Die Flamenco-Künstler nutzen die neuen Freiheiten, die Differenz Cante jondo/‚Flamenco‘ verliert ihre Dogmatik.¹⁰ Das Genre ist global verfügbar und wird weltweit praktiziert, bleibt aber zugleich erkennbar. Man weiß oft nicht mehr, ob es im konkreten Fall um Cante jondo geht, aber man hört sofort: Das ist Flamenco! Steingress (2007b: 113, 122) identifiziert hier die Phase der Globalisierung und transkulturellen Hybridisierung und lässt mit ihr den *postmodernen* Flamenco beginnen. Der kann gelesen werden als eine Verflüssigung, eine umfassende Durchlässigkeit – nicht aber als Auflösung der Unterscheidung Cante jondo/‚Flamenco‘. Sie bleibt als Bezugspunkt von Programmatiken virulent, die an Komplexität gewinnen, damit an dogmatischer Härte verlieren. Aber bei aller Virtualisierung alter und Kreierung neuer Programmatiken wird auf Entscheidung nicht gänzlich verzichtet. Nicht Beliebigkeit, sondern eine (wie immer lose) ‚Selbstbindung‘ an die Geschichte der Differenz macht die großen Innovatoren aus: Paco de Lucía, Camarón de la Isla, Enrique Morente, die medial gern in der Vordergrund gerückten *jóvenes flamencos*, die jungen (wild)en Flamencos, für die Raimundo Amadors Blues steht.

In allen hybridisierten und fusionierten Formen, in denen Flamenco nun erscheint und dann für Verschiedenes zur (kommunikativen) Verfügung steht – als Hervorbringung traditionaler Kultur, als Objekt der Kunst, als Gegenstand der Wissenschaft, als Medium der Identität¹¹ –, bleibt also die Differenz immer noch – oft kaum mehr erkennbar – eingelagert. In eine solche Differenzgeschichte fügt sich *unterhaltender Flamenco* zwanglos ein. Wenn für das Genre insgesamt gilt, dass Cante jondo/‚Flamenco‘ weiterhin Entscheidungsprogramme motiviert, wenn auch ohne Dogmatik, so ist unterhaltender Flamenco jene kommunikative Situation, in der die Differenz nur insofern zugunsten von anderem stillgestellt ist, als für die

⁹ Steingress (2007b: 29-43; 101-122) beschreibt diesen Sachverhalt der programmatischen Gebundenheit, indem er die Geschichte des Flamenco als Abfolge von Etappen der *Fusion* bzw. *Hybridisierung* fasst, wobei die Geburt des Genres (System Flamenco) folgerichtig als erste dieser Phasen begriffen ist: Flamenco wird „als Hybrid geboren, um weiteren Hybridisierungen zu dienen.“ (ebd. 10)

¹⁰ Symptomatisch für die Profundität dieses Wandels ist, dass Gamboa (2005) seine Geschichte des Flamenco mit Paco de Lucías weltweitem Erfolg *Entre dos aguas* beginnen lässt.

¹¹ Identitätspolitische Perspektiven – Washabaugh (1995b), Cruces Roldán/Moreno Navarro (1996) – fragen letztlich, wie die Differenz programmatisch für bestimmte Bedürfnisse bestimmt und genutzt wird.

Dauer der Unterhaltung keine *Entscheidung* getroffen werden muss. Der Ernst des Cante jondo erscheint nur noch augenzwinkernd. Während also die *Moderne* des Flamenco in der Differenz nach Authentizität suchte und seine *Postmoderne* sie in undogmatische Entscheidungsprogrammen übernimmt, so ist unterhaltender Flamenco eine davon nur graduell verschiedene Variante, in der jede Entscheidung über die im unterhaltenden Angebot mitgeführte Differenz bis auf Weiteres suspendiert ist. Ich will das an drei Beispielen aus dem aktuellen Angebot von RTVA erläutern.

Se llama Copla ist ein DSDS-Format mit Quotenrekorden, in dem die Kandidaten das *Canción española* (Copla) interpretieren, das als spanische Variante des anspruchsvollen Schlagers zugleich Teil des ‚Flamenco‘ ist. Die Sendung lebt vordergründig von den im Laufe der Zeit immer weiter ausgebauten Spannungsmustern (z.B. Publikumsentscheide). Trotzdem gehört das Oszillieren zwischen Cante jondo und ‚Flamenco‘ zum Unterhaltungsangebot. Als die leichtere und eingängigere Form des Flamenco-Gesangsstils galt die Copla wegen ihrer politischen Ausbeutung in der Franco-Zeit lange als dekadente, politisch inkorrekte Version des Flamenco – obwohl große Cantaores immer auch Coplas sangen (und Stars der Copla gute Flamencosänger waren und sind). Die Postmoderne des Genres brachte nun auch eine Neubewertung der Copla und diese ist heute der vielleicht beste Beleg für die Durchlässigkeit der Differenz. Die Rezeption der Copla ist sozusagen zurück im Kontext des Cante jondo. Die Zuschauer mögen also vordergründig gefesselt sein durch Mitleiden mit ‚ihrem‘ Interpreten. Zugleich bleibt im Artefakt der Ernst des Cante jondo sichtbar, ist nicht in der Unterhaltung verschwunden.

Ähnlich liegen die Dinge bei *Menuda noche*, einer Familienshow, in der der Cante jondo buchstäblich ‚kindgerecht‘ aufbereitet wird. Stars der Sendung – einige wurden tatsächlich zu Stars, mit CDs, Tourneen usw. – sind Kinder, die alles singen, was zum Flamencogenre gehört. So ernsthaft aber nun die Darbietungen von den jungen Künstlern – und den sie meist begleitenden bzw. promovierenden Angehörigen – auch gemeint sein mögen, sie bleiben in der Unentschiedenheit der Unterhaltung. Während bei *Se llama Copla* die Differenz hinter der Copla als Rezeptionsangebot mitläuft, steht sie hier im Vordergrund – verliert aber über die Familienatmosphäre jede Entscheidungsanforderung. Alles ist mit jenem Unernst überzogen, der sich einstellt, wenn Kinder große Kunst machen. Der Rezipient kann das genießen – sich aber doch auch punktuell von der Unterhaltung etwas sagen lassen.

Anders verhält es sich, wenn ein Denkmal des Cante jondo wie *José Mercé* scheinbar dem unterhaltenden Trend der massenmedialen Welt folgt und Popklassiker im Flamencostil interpretiert. Denn hier ist die Differenz weiter sehr präsent – bei Cantaores wie Rezipienten. Mercé singt weiterhin und bewusst ‚reinen‘ Cante jondo, ist aber zugleich einer der Protagonisten im Bemühen um Allgemeinver-

ständigkeit des vor allem bei jungen Menschen nach wie vor als unzugänglich geltenden Flamenco. Wenn Mercé ein Thema der Pop Tops (Mamy Blue) oder einen Klassiker von Louis Armstrong interpretiert, dann unter Maximen, wonach Flamenco heute „frisch und lebendig“ sein müsse, „universell und offen“, „zugänglich für jede Art von Publikum“.¹² Wie deutlich er dabei aber die Differenz noch im Kopf hat, zeigt folgende Erwiderung an seine Kritiker:

„Es gibt nur einen Flamenco, und der traditionale Flamenco ist ewig. Dann haben wir eine andere Musik, die wir immer Flamenco nennen, und das ist der Fehler. Ich habe ‚Al alba‘ ... im Compás der Bulería gemacht, aber das wird nie eine Bulería aus Jerez sein. ... Der Flamencokritiker ... muss verstehen, dass ich neben authentischem Flamenco verschiedene andere Genres singe.“¹³

Unterhaltung entsteht hier, weil sich der Zuschauer bei Mercés „anderer Musik“ – anders als der Flamencokritiker – nicht zur Entscheidung aufgefordert sieht. Die Differenz ist zugleich – schon wegen Mercés Person – in Artefakt wie Rezeption immer gegenwärtig.

In allen diesen Fällen fungiert die Differenz in je typischer Weise als Agens der Unterhaltung, verbleibt aber im Schweben zwischen Cante jondo und ‚Flamenco‘. Jede Aufforderung zur Entscheidung ist auf die Zeit nach der Unterhaltung verschoben (bzw. dem Flamencokritiker überlassen). Nur mit kulturpessimistischen Scheuklappen wird daraus ein Verschwinden der Differenz in Zerstreuung (oder Schlimmerem). Es geht eigentlich nur darum, dass sich der Rezipient eine Zeit lang keine Sorgen machen muss, dass er nun den Verlust des ‚echten‘ Flamenco in globaler, massenmedialer Kulturindustrie beklagen soll. Das kann er getrost anderen Kontexten überantworten (Flamenco als Kunst, als Gegenstand der Wissenschaft, als Medium der Identität). Als Unterhaltung dagegen darf Flamenco nun endlich *auch* sein, was er – nimmt man die Geschichte der Differenz beim Wort – schon immer war: eine ästhetisch zweideutige Angelegenheit. Und weil es mit all dem nicht um Entleerung/Entwertung des Flamencogenres in der Unterhaltung geht, genau deshalb kann es sinnvoll sein, darin eine Art des Aufmerksamkeitsmanagements zu vermuten, das sogar emanzipativen Anliegen Raum bietet.

3. Jesús Quintero, Faletó und Homosexualität

Traditionelle Modelle der Öffentlichkeit machen den Erfolg emanzipativer Anliegen abhängig vom besseren Argument. Aber das müssen *Akteure* vorbringen. Soll

¹² Zitiert nach einem Interview in El País vom 30.01.2006. Im Internet unter: http://cultura.elpais.com/cultura/2006/01/30/actualidad/1138575604_850215.html (Stand: 30.09.2012).

¹³ Das gesamte Interview vom 18.1.2007 in El Cultural (Beilage zu El Mundo) unter: http://www.elcultural.es/version_papel/MUSICA/19580/Jose_Merce (Stand: 3.10.2012).

Unterhaltung zum Ort folgenreicher Öffentlichkeit werden, kann nichts anders gelten. Auch dort sind ‚geschickt argumentierende‘ Akteure verlangt! Das Schweben zwischen Ernst und Unernst in einer Unterhaltungssituation ist zunächst nur Abstecken von Arena und Möglichkeitshorizont. Die Realisierung der Potentialitäten verlangt die Leistung von Akteuren, die freilich nicht – sonst wäre die Unterhaltung zu Ende – im fordernden Appell liegt. Für unterhaltenden Flamenco formuliert: Die angeregte Befindlichkeit zwischen Cante jondo und ‚Flamenco‘ ist so um das emanzipative Anliegen zu ergänzen, dass der Rezipient sich weiterhin unterhalten fühlt –, aber doch ‚das Argument versteht‘.

Illustrieren kann das die Präsentation des homosexuellen Gitano-Cantaors *Faleta* im Kontext eines unterhaltenden Flamenco, für den der andalusische Edeltalker *Jesús Quintero* steht. Darin kann eine Anreicherung der Unterhaltung durch ein Emanzipationsangebot gesehen werden, da die Welt des Flamenco – und mit ihr das Publikum des unterhaltenden Flamenco – traditionell wenig libertinär ist. Jene Lebenswelt, die einschlägige, bis heute nicht gelöschte Dogmatiken des Authentischen als Flamenco verherrlichen, ist eine männliche – in dem Sinne, dass Homosexualität als Lebensoption ganz einfach nicht vorkommt. Die Texte des Flamenco zeigen, dass nicht einmal die Vorstellung einer, auch sexuell, selbstbestimmten Weiblichkeit präsent ist. Rabien (2010) zumindest verweist auf ein deprimierendes Bild der (Ehe-)Frau:

„Es ist geprägt von der Unterdrückung durch den Mann und durch den gesellschaftlichen Konsens. Repressive Wert- und Ehrenvorstellungen aus dem siglo de oro haben sich in den Texten erhalten. ... In den Flamencoliedern gibt es keine Carmen, so oft die ‚gitana‘ auch beschworen wird: Die Frauen bleiben stumm ... und die wenigen Äußerungen, die wir von ihnen direkt hören, zeichnen ein Bild von Unfreiheit, Unterdrückung und Zwängen.“ (Rabien 2010: 300f)

Das gilt nicht für die künstlerische und intellektuelle Avantgarde des Genres, die auch diese Differenz durchlässig macht und Rigiditäten zunehmend ignoriert. Es wiederholt sich deshalb aber nicht umstandslos in dem sozialen Kontext, wie ihn das Publikum des unterhaltenden Flamenco repräsentiert.¹⁴ Abstrakte, normative Argumentationen ändern hier wenig. Anders könnte es im Falle einer Unterhaltung sein, die die Rezipienten nicht sofort auf Zustimmung verpflichtet. Der Fall *Faleta/Quintero* liefert jedenfalls Anhaltspunkte dafür.

Jesús Quintero ist der originellste und eigenwilligste Talker im andalusischen Fernsehen. Schon vor RTVA promovierte er als Radiomoderator den mit Paco de

¹⁴ Erhellend eine Sequenz aus einer Sendung von Quintero. Eingeladen war ein Paar lesbischer Musikerinnen, eine von ihnen *Gitana*. Quintero fragt, ob sie in ihrem Umfeld nicht viel zu leiden hatten, als sie ihre Liebe nicht mehr verheimlichen wollten. Antwort: „Das ganz sicher! Es war sehr schwierig ...“ Vor allem die Gitanos hätten sich anfangs ausgesprochen feindselig gezeigt. Das komplette Interview unter: <http://www.youtube.com/watch?v=wxSvDrdPdwQ> (Stand: 5.10.2012).

Lucía beginnenden neuen Flamenco, was ihm eine gewisse Autorität in der Flamencokultur gibt. Zugleich steht er exemplarisch für unterhaltenden Flamenco, für eine mehr als undogmatische Kommunikation zwischen Cante jondo und ‚Flamenco‘. Alle wichtigen Künstler des aktuellen Flamenco, deren Repertoire durchweg von ähnlicher Gemischtheit ist wie das von Mercé, waren und sind in seiner Talkshow. In der pflegt er einen ganz eigenen Gesprächsstil, getragen zum einen von kritischen Ambitionen, zugleich aber bewusst nicht-intellektualistisch, populär, für alle zugänglich. Die Interviews selbst oszillieren zwischen Ernst und Unernst.

Anspruch ohne Exklusivität stellt Quintero anlässlich des Starts seines neuen Programms *El loco soy yo* (Der Verrückte bin ich) in Aussicht. Er verspricht,

„weiter für das Fernsehen einzustehen, an das ich glaube: ein schönes und nützliches Fernsehen, verstanden als Kunst wie als Dienstleistung, interessant, attraktiv, offen für Kultur und das Denken der Gegenwart, den Werten des Menschlichen verpflichtet, unabhängig, frei, in der Lage, das Denken anzuregen, Gefühle und Emotionen zu schaffen, *zu unterhalten* (Herv. WF), ein anderes Fernsehen.“¹⁵

Quintero will ein Unterhaltungspublikum ansprechen, was in Andalusien heißt: Zuschauer, die mehr oder weniger mit dem Flamenco als Identitätsmedium leben, ohne das intellektuell weiter zu reflektieren. Was überhaupt nicht zu Lasten des Anspruchs gehen müsse. Eine seiner bekanntesten Reihen, *Ratones coloraos* (Bunte Mäuse), findet sich auf Quinteros Homepage so beschrieben: „Ein Programm, dass voll auf Unterhaltung setzt, ohne auf Qualität und Interesse am Menschen zu verzichten.“ Und bei der späteren Neuaufnahme: „... mit allen typischen Bestandteilen der früheren Fernsehsendungen, bei denen Qualität nicht im Gegensatz zum Populären steht.“

In diesem unterhaltenden Ambiente, in einer Folge von *Ratones coloraos*, stellte Quintero 2004 *Faleta* vor, geschminkt und bekleidet mit einer Mantilla, dem weiblichsten aller spanischen Kleidungsstücke. Der Cantaor hatte schon vorher professionell gesungen, vom großen Publikum jedoch weitgehend unbemerkt und unter Verbergung seiner Homosexualität. Diese Mischung aus Quinteros Stil, Faletes Potenz als Cantaor, einem zwischen Ernst und Unernst schwebenden Flamenco und Homosexualität induziert sofort aufgeschlossenes Interesse, zumindest punktuell. Ein anonymer Blogger findet in Quinteros Show eine:

„Bande von Verrückten, mit denen er ganz normal redet, lacht und weint. ... Er trifft im Gespräch mit seinen Freaks immer einen Punkt des Einverständnisses. ... was man früher als eine öffentliche Schande sah, das wird hier zum wohligen Gefühl der Freiheit und zu einem ‚Jedem Tierchen sein Pläsierchen‘. ... Gestern ... entdeckte [ich] neue und tolle Freaks. Faleta zum Beispiel, den schwulen Flamencosänger mit der prächtigen Stimme.“ (http://trapo.zonalibre.org/archives/2004_01.html; Stand: 5.10.2012)

¹⁵ Dieses und das Zitat im Text unter: <http://www.jesquintero.com/quintero/index.php?id=87> und [id=472](http://www.jesquintero.com/quintero/index.php?id=472) (Stand 30.09.2012).

Schon ein Jahr später konnte Falete als neuer Star am Flamencohimmel sein emanzipatives Anliegen offensiv vertreten – symbolisiert im androgynen Look mit Mantilla und Schminke. Er antwortet auf die Frage eines Fans:

„Frage: Falete, ich sah dich in *Las Cerezas* und dein Auftritt hat mir gefallen, aber: Greifen dich nicht die Puristen des Flamenco an, wegen deinem ureigenen Stil ..., auch wegen deiner Art der Kleidung, deiner Schminke usw.? Antwort: Das macht mir keine Sorgen, ich fühle mich nicht angegriffen, und sollte das doch einmal geschehen, so bliebe ich so wie ich bin und würde mich nicht ändern.“ (<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/02/1455/>; Stand: 5.10.2012)

Vorläufiger Höhepunkt der Geschichte sind ein Lied, das die Homosexualität offen zum Thema macht (*Sin censura*, 2011) sowie das Cover der gleichnamigen CD (2012), auf dem Falete als Geisha posiert. Die ersten Zeilen aus *Sin censura*:

Ich weiß nicht, warum wir heucheln müssen
 Ich weiß nicht, warum wir lügen müssen
 Um uns immer heimlich zu treffen
 Um unser riesiges Verlangen zu stillen
 Um unsere verbotene Liebe in den vier Wänden zu verstecken.
 Ich möchte dich ohne Zensur lieben ...¹⁶



Das alles als Promotion-Strategie abzutun hieße, den Kontext zu verkennen, in dem die Geschichte spielt. Falete will sich als Künstler etablieren und zugleich als Homosexueller ‚outen‘.¹⁷ *Emanzipative Spuren* – in Gestalt der eigenen Anerkennung

¹⁶ Nachzuhören bei Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=une9Oy61Asc> (Stand: 5.10.2012).

¹⁷ Wie riskant das nach wie vor ist, wurde deutlich, als Falete Anfang 2012 verkündete, Spanien beim *Eurovision Song-Contest* vertreten zu wollen. Im Internet fand sich sofort Entrüstung, ob man denn nur diesen „Maricón“ (Schwuler, Tunte) aus einer „andalusischen Freak-Show“ zu bieten habe.

– hätte er damit kaum hinterlassen, wäre die Unternehmung nicht eingebettet gewesen in Quinteros Talken zwischen Ernst und Unernst, in dessen typisches Schweben zwischen Cante jondo und ‚Flamenco‘, in eine unterhaltende Welt, die nicht auf Zerstreung reduziert ist, zugleich aber zur sofortigen Stellungnahme nicht auffordert. In der konnte ein zusätzliche Angebote – ein homosexueller Gitano-Cantaor – präsentiert werden. Trotz Relevanz der Akteure – Quinteros Person – kann also von einer Unterhaltungsöffentlichkeit *mit* Unterhaltung gesprochen werden, einem zuerst ‚nur‘ unterhaltenden, insofern unverbindlichen Plädoyer für eine andere Lebensweise, in dem der Zuschauer aber ‚sehen‘ kann: so unverbindlich ist es gar nicht gemeint.

4. Diskussion: Unterhaltungsöffentlichkeit *mit* Unterhaltung?

Mit Hügel wurde *Unterhaltung* zunächst als ein unaufdringliches Angebot gefasst, in dem Ernst und Unernst immer schon eingebaut sind und aus dem der Rezipient daher einen Gebrauchswert ziehen kann. *Unterhaltender Flamenco* wurde dann als eine zwischen Cante jondo und ‚Flamenco‘ oszillierende kommunikative Situation begriffen, in der die auch im *postmodernen* Flamenco (Steingress) nicht verschwundene Aufforderung zur programmatisch gestützten Entscheidung temporär suspendiert ist. Die Präsentation weiterer Angebote, z.B. emanzipativer Anliegen, kann darin gelingen, weil der Rezipient in der Zwanglosigkeit der Unterhaltung durchspielen kann, wie es denn wäre, wenn er sich darauf einließe. Jesús Quintero und Falete sind dann mehr als das Erleben eines Freaks, der erstaunlich gut singt. Vielmehr ist in die Unterhaltung selbst das Angebot eingelassen, eine Lebensweise zunächst auf Probe zu akzeptieren, die in der Lebenswelt des angesprochenen Publikums weiter weitgehend tabuisiert ist.

Ist in dieser Unterhaltungsöffentlichkeit *mit* Unterhaltung nun tatsächlich der *Gap* zwischen Unterhaltung und Öffentlichkeit zumindest überbrückt? Einige kritische Vorbehalte gegen das Artefakt mögen ausgeräumt sein, was aber noch nicht als Erfüllung einer Grundbedingung kritischer Öffentlichkeit gelten kann: der Einlösung normativer Ansprüche (Göttlich 2009: 203). Hügel (2007: 57) selbst macht die Effekte der Unterhaltung vom *genauen Lesen* der Rezipienten abhängig. Gerade im Falle normativer Kritik könnten aufwendige Lesehilfen erforderlich sein – wobei ein Jesús Quintero nicht immer zur Verfügung steht. Gewichtiger als dieser eher empirische Einwand ist aber ein anderer. Denn auch wenn etwa unterhaltender Flamenco in seiner skizzierten Gestalt emanzipative Anliegen zulässt, so bleibt er doch Unterhaltung: Zur Entscheidung wird nicht aufgefordert, sonst wäre die Unterhaltung zu Ende. Schweben zwischen Ernst und Unernst verlangt *Nicht-Entscheiden-Müssen* als ein sichtbares Komplement.

Von einer Unterhaltungsöffentlichkeit sollte nun aber nur gesprochen werden, solange die Unterhaltung andauert – was sonst könnte das Konstrukt bezeichnen? Normative Ansprüche dagegen implizieren immer die Aufforderung zur Entscheidung – auch wenn Überzeugung durch das bessere Argument nur eine Modalität unter anderen ist. Damit scheinen die gerade geweckten Hoffnungen auf eine Unterhaltungsöffentlichkeit schon wieder zu entschwinden. Vielleicht sollten wir einfach die Begriffsrätsel verlassen und statt dessen sehen, dass die Welt nach der Unterhaltung nicht zu Ende ist. Die Chance gelingender Unterhaltungsöffentlichkeit könnte so darin liegen, von *anderen Formen des Öffentlichen* nicht getrennt zu sein. Sie wäre entlastet von dem, was sie nicht leisten kann, erhält aber gerade die Chance zu leisten, was sie leisten kann. Das wäre keine Reetablierung der Grenze zwischen ‚Seichtem‘ und ‚Seriösen‘, denn der Wechsel in andere Öffentlichkeiten ist ein gradueller. So ändert sich im Fall des Flamenco ja nicht die Differenz, auch nicht das für das Genre insgesamt konstitutive Oszillieren, lediglich die Entscheidungsanforderungen nehmen tendenziell zu.

Eine solche Annahme kommt dem Faktum entgegen, dass in der ‚Realität der Massenmedien‘ eine Differenz zwischen ‚seriös‘ und Unterhaltung so durchlässig ist wie die zwischen Cante jondo und ‚Flamenco‘, ihren empirischen Sinn verliert, weil Akteure wie Jesús Quintero sie ohnehin unterlaufen. Der Konnex zwischen verschiedenen Formen der Öffentlichkeit wird damit wahrscheinlicher. Und wenn Unterhaltungsöffentlichkeiten selbst in diesem Netzwerk doch nicht mehr leisten sollten, als heikle Themen – Homosexualität unter Gitanos – für die jeweils angesprochenen Publika problemloser erfahr- und akzeptierbar zu machen, weil sie in der Unverbindlichkeit der Unterhaltung absichert sind, so wäre das doch ein Vermögen, für das sich nur schwer funktionale Äquivalente denken lassen. Der Erfolg bleibt freilich eine empirische Frage, hängt ab vom Artefakt, von den Akteuren und Arenen, nicht zuletzt vom ‚Lesen‘ des Publikums. Quintero und Faletto begründen jedenfalls einige Hoffnungen, dass Unterhaltungsöffentlichkeiten aus angebbaren lokalen, kulturellen oder anderen Gründen für den Transport von Kritik die bessere Alternative sein könnten.

Literaturverzeichnis

- Bonet, Luis/Négrier, Emmanuel (2010): Cultural policy in Spain. In: Cultural Trends 19(1-2): 41-52
- Cruces Roldán, Cristina (2002): Más allá de la música. Antropología y flamenco (1). Sociabilidad, transmisión y patrimonio. Sevilla: Signatura
- Cruces Roldán, Cristina (2003): Más allá de la música. Antropología y flamenco (2). Identidad, género y trabajo. Sevilla: Signatura
- Cruces Roldán, Cristina/Moreno Navarro, Isidoro (eds.) (1996): El Flamenco. Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco
- Frizzoni, Brigitte/Tomkowiak, Ingrid (Hrsg.) (2006): Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen. Zürich: Chronos
- Gamboa, José Manuel (2005): Una historia del Flamenco. Madrid: Espasa Calpe

- García Gómez, Génesis (1993): Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural. Barcelona: Anthropos
- Göttlich, Udo (2009): Auf dem Weg zur Unterhaltungsöffentlichkeit? Aktuelle Herausforderungen des Öffentlichkeitswandels in der Medienkultur. In: Göttlich/Porombka (2009): 202-219
- Göttlich, Udo (2011): Kultursoziologie der Popularisierung. In: Soziologische Revue 34(1): 48-57
- Göttlich, Udo/Porombka, Stephan (Hrsg.) (2009): Die Zweideutigkeit der Unterhaltung. Zugangsweisen zur Populären Kultur. Köln: Hermann von Halem
- Göttlich, Udo/Albrecht, Clemens/Gebhardt, Winfried (Hrsg.) (2010): Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies. 2. Auflage. Köln: Hermann von Halem
- Gutiérrez Lozano, Juan Francisco (2010): Public TV and Regional Cultural Policy in Spain as Reflected through the Experience of Andalusian Regional Television. In: Cultural Trends 19(1-2): 53-63
- Huck, Christian/Zorn, Carsten (Hrsg.) (2007): Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Hügel, Hans-Otto (2007): Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur. Köln: Hermann von Halem
- Hügel, Hans-Otto (2010): Zugangsweisen zur Populären Kultur. Zu ihrer ästhetischen Begründung und zu ihrer Erforschung. In: Göttlich/Albrecht/Gebhardt (2010): 54-79
- Kamps, Klaus: ‚Body Politics‘. Politische Unterhaltung und die Rationalität von Depolitierungsstrategien. In: Nieland/Kamps (2004): 54-72
- Mora Díaz, Miguel (2008): La voz de los flamencos. Retratos y autorretratos. Madrid: Siruela
- Nieland, Jörg-Uwe (2010): Mind the gap! Popmusik und Politik(wissenschaft). In: Göttlich/Albrecht/Gebhardt (2010): 352-369
- Nieland, Jörg-Uwe/Kamps, Klaus (Hrsg.) (2004): Politikdarstellung und Unterhaltungskultur. Zum Wandel der politischen Kommunikation. Fiktion und Fiktionalisierung. Band 8. Köln: Hermann von Halem
- Rabien, Adela (2010): Das Bild der Frau in den Liedertexten des Flamenco. Frankfurt am Main: Lang
- Saxer, Ulrich (2007): Politik als Unterhaltung. Zum Wandel politischer Öffentlichkeit in der Mediengesellschaft. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft
- Scholl, Armin/Renger, Rudi/Blöbaum, Bernd (Hrsg.) (2007): Journalismus und Unterhaltung. Theoretische Ansätze und empirische Befunde. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Steingress, Gerhard (1993): Sociología del cante flamenco. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco
- Steingress, Gerhard (2007a): ...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865). Sevilla: Almuzara
- Steingress, Gerhard (2007b): Flamenco postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989-2006). Sevilla: Signatura
- Wagner, Elke (2011): Kulturen des Kritischen. Zum Strukturwandel des Öffentlichen am Beispiel medizinkritischer Publika. In: Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie 17(1): 162-185
- Washabaugh, William (1995a): Ironies in the History of Flamenco. In: Theory, Culture and Society 12(1): 133-155
- Washabaugh, William (1995b): The Politics of Passion: Flamenco, Power, and the Body. In: Journal of Musicological Research 15: 85-112.

Fritscher, Wolfgang, Dr.: Soziologe, Übersetzer für Spanisch, arbeitet u.a. über Theorie und Geschichte des Flamenco. *Veröffentlichungen* zu Niklas Luhmanns moderner soziologischer Romantik (Soziale Systeme 1996) und Tätowierungen zwischen Kunst und Melancholie (Bolterauer/Wiltschnigg: Kunstgrenzen, 2001). Übersetzung einer argentinischen Tango-Schule (6 Bde., Ricordi 2010ff).