

Flamenco zwischen Diskurs, *heritagization* und lokaler Praxis

Marion Krüger

Flamenco: Musik, Tanz, Lebensstil

Flamenco ist ein vorrangig in Andalusien verankerter Musik- und Tanzstil, der seit dem 19. Jahrhundert gut dokumentiert ist (vgl. Kenrick 1998: 60) und seitdem eine rasche Verfeinerung, Diversifizierung und Professionalisierung erfahren hat (vgl. Knipp 2006). Reisende aus Nordeuropa (z.B. Davillier 1998 [1862]) schufen um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit ihren Berichten von Flamenco und dem dazugehörigen Milieu ein Bild, bei dem Stigmatisierung, Stereotypisierung, Exotisierung und Erotisierung Hand in Hand gingen. Im Zuge des Massentourismus seit den 1950ern schritt die Internationalisierung des Flamenco weiter fort und führte zur Nutzbarmachung als Nationalsymbol unter Franco. Heute wird Flamenco in unterschiedlichen Kontexten und Modalitäten aufgeführt und praktiziert. Er ist Kunstform, Körperpraktik (vgl. Csordas 1994) und Touristenattraktion gleichermaßen. Gleichzeitig wird Flamenco als immaterielles UNESCO-Welterbe der Menschheit zunehmend vermarktet, aber auch identitätspolitisch verhandelt und ist Objekt eines ganzen Forschungszweiges (*flamencología*).

Aufgrund der komplexen musikalischen Rhythmen und Strukturen, des technisch anspruchsvollen Tanzes sowie des komplizierten Zusammenspiels von Tanz, Gesang, Gitarre und Percussion erfordert Flamenco eine intensive praktische und/oder intellektuelle Auseinandersetzung.¹ Häufig werden Liedtexte, Melodieläufe im Gesang und Gitarrenspiel sowie Tanzelemente neu zusammengesetzt und innerhalb bestimmter Strukturen improvisiert, was den Akteuren ein hohes Maß an intuitivem Interaktionsvermögen abverlangt (vgl. Totton 2003: 18, 49f.; Pablo/Navarro 2007: 125). Flamencoperformances hängen also stark von Dynamik, Stimmung, Publikum, Ambiente etc. ab. Aufgrund des erforderlichen hohen Initiationsniveaus darf Flamenco trotz seiner großen Verbreitung, seiner Bedeutung für den Tourismussektor und seiner Nutzbar-

1 Auf musikalische Eigenschaften des Flamenco kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Siehe dazu z.B. Mattes 2006.

machung als Kulturerbe und Identitätsfaktor nicht als Folklore verstanden werden, die von der Mehrheit der andalusischen Bevölkerung beherrscht und praktiziert wird (vgl. Krüger 2011: 146-150).

Wissenschaftliche Diskurse über Flamenco

Literatur über Flamenco wurde vor allem von Flamencologen, Folkloristen und Historikern veröffentlicht. Sie fokussieren in erster Linie die Geschichte von Flamenco und suchen nach seinem Ursprung. Er wird dabei z.B. als Resultat historischer Überlagerung verschiedener Kulturen (andalusischer Ansatz; z.B. González 1964; Steingress 1993; Kenrick 1998; Papenbrok 1979), als kulturelles Erbe der *gitanos* (z.B. Molina/Mairena 1971; Mairena 1976; Álvarez 1988; Leblon 1997) oder als Resultat von Unterdrückungserfahrungen eines bestimmten Milieus betrachtet (z.B. Moreno 1996; García Gómez 1993; Mitchell 1994).

Im Gegensatz zur Fülle dieser Publikationen sind ethnologische Studien über Flamenco rar. Sie stellen oft die Gegensätze zwischen verschiedenen Zeiten (Tradition vs. Moderne; z.B. Lorente 2007; Mattes 2006), Kontexten (öffentlich vs. privat bzw. männlich vs. weiblich; z.B. Malefyt 1998; Washabaugh 1998), Ethnien (*payos* (›Nichtzigeuner‹) vs. *gitanos*; z.B. Heidelberg 2006; Papapavlou 2002) oder Modalitäten (kommerzialisiert vs. nicht-kommerzialisiert; z.B. Cruces 2002) des Flamenco in den Fokus. Die meisten AutorInnen aus der Ethnologie, tendieren dazu, Flamenco und seine zugehörigen Attribute, Menschen und Qualitäten zu kategorisieren und analysieren, indem sie binäre Oppositionen verwenden wie z.B. öffentlich-privat, formal-informal, *payo-gitano*, *fusión-puro*, touristisch-authentisch etc.²

Aus dem Datenmaterial meiner Feldforschung in Granada³ (2006-2007 und 2010-2011) geht jedoch hervor, dass die Oppositionen zwar durchaus existieren, sich aber all diese Faktoren mit jedem Ereignis neu zusammensetzen – im öffentlichen wie im privaten Kontext, unter *payos* wie unter *gitanos*. Faktoren wie Raumgröße, Intimität, Atmosphäre, Umgebung beeinflussen tatsächlich die Performance. Aber zwei aufeinanderfolgende Nächte in der gleichen Lokalität, in der dieselben Akteure fast das gleiche Repertoire performen, können einen komplett unterschiedlichen Verlauf nehmen. Die Stimmung und Tagesform der Akteure, die konkrete Zusammensetzung des Publikums und die verschiedenen Formen der Interaktionen müssen als ebenso wichtige Faktoren berücksichtigt werden. Das heißt, dass die involvierten Akteure das Resultat der Performance essenziell beeinflussen, und das gilt umso mehr für informelle Kontexte, wo die Qualität der Stücke je nach Protagonist klar variiert.

2 Cruces Roldán (2002: 102) verwendet eine ähnliche Aufstellung von Oppositionen, um die »dominanten« Zuschreibungen zu beschreiben, die die Charakteristika von *payo*-Flamenco und *gitano*-Flamenco kontrastieren. Sie lehnt diese Perspektive ab, indem sie sich auf historische und ethnographische Beispiele bezieht.

3 Die Feldforschung führte ich für mein Promotionsvorhaben zum Thema *Flamenco als Moment der andalusischen Kultur im Kontext der Globalisierung*. Dies wurde durch Stipendien des DAAD, des GraFöG und der Anna-Ruths-Stiftung ermöglicht.

Es stellt sich also die Frage, warum diese binären Oppositionen mit solcher Hartnäckigkeit aufrechterhalten werden. Bestimmte Parteien scheinen eine bestimmte Form von Flamenco als ›pur‹ bzw. ›authentisch‹ definieren zu wollen. Trotz neuerdings wachsender Bemühungen zur Demystifizierung von Flamenco (vgl. Mitchell 1994; Washbaugh 1996; Papapavlou 2002; Krüger 2001) bleiben viele AutorInnen der Verortung von authentischem Flamenco hinter verschlossenen Türen verhaftet und reproduzieren so die Mystifizierung eines ›echten‹ Flamenco. Die starke Konzentration auf *gitanos* trägt letztlich zur Ethnisierung von Flamenco bei. Darüber hinaus ist die diskursive Festlegung eines Ursprungs von Flamenco – ohne historisch gesicherte Fakten – so zentral, damit ein legitimer Eigentümer und damit Profiteur des Kulturguts Flamenco (vgl. Papapavlou 2002: 34) identifiziert werden kann.

Flamenco, Identität und *heritagization*

Viele AutorInnen konstatieren, dass Flamenco ein zentraler identitätsbildender Ausdruck der kulturellen Identität (vgl. Manuel 1989: 57) bzw. der andalusischen Ethnizität ist (vgl. Moreno 1996: 16), dass er einen kollektiven Identitätsmarker der andalusischen Kultur darstellt (vgl. Cruces 1996: 8). Oft wird Flamenco dabei als *patrimonio cultural* Andalusiens bezeichnet, was einerseits Konnotationen mit Eigentum, andererseits mit Erbe aufweist. Zu allererst suggeriert ›kulturelles Erbe‹, dass dieses ohne staatlichen Schutz gefährdet ist.⁴ Der Status als kulturelles Erbe schafft eine wertschöpfende Industrie, bei der obsoletere Lebensarten, Gebäude usw. zu Ausstellungen ihrer selbst werden und zu touristischen Zwecken nutzbar gemacht werden (vgl. Kirshenblatt-Gimblett 1995: 370f.).

Im Autonomiestatut Andalusiens von 2007 ist die Förderung von Flamenco als Kulturgut (Art. 68) in den Feldern der Produktion, Verbreitung und Forschung verankert. Die Subventionierung von Tourneen, Festivals und Forschungsprojekten findet durch öffentliche Ausschreibungen statt, deren Kriterien künstlerischer Wert, die professionelle Ausführung und der Beitrag für die Wiedergewinnung des *patrimonio cultural* darstellen. Es ist jedoch auffallend, dass oft Tourneen von solchen Künstlern und Kompanien gefördert werden, die ohnehin schon als Stars gelten,⁵ und dass Kontexte, in denen Flamenco eine starke soziale Einbettung aufweist, vergleichsweise wenig Unterstützung erhalten.⁶ Mit der Erklärung von Flamenco zum UNESCO-Welterbe der Menschheit im Jahr 2010 wird die politische und bürokratische Einflussnahme sicher-

4 Die Betrachtung von Flamenco als Tradition, die u.a. durch verweichlichende Einflüsse aus Oper, *copla* usw. gefährdet ist, taucht schon Ende des 19. Jahrhunderts auf und erreicht mit den Bemühungen von García Lorca und Manuel de Falla einen ersten Höhepunkt, mit dem *Concurso de Cante* im Jahr 1922 einen ›echten‹ Flamenco zu retten.

5 Z.B. Antonio el Pipa oder Eva la Yerbabuena.

6 Im Jahr 2015 bewilligte die Junta de Andalucía maximal 200.000 Euro für die Förderung der professionellen Strukturen, 65.000 Euro für die assoziative Struktur und 110.000 Euro für Festivals von kleinem und mittlerem Ausmaß (<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaf/opencms/portal/Ayudas/>).

lich weiter zunehmen. Welche Effekte die Erklärung im Einzelnen auf die Entwicklung von Flamenco haben wird, muss noch abgewartet werden (für eine erste Einschätzung vgl. Krüger 2012: 277f.).

Heritagization scheint im Falle von Flamenco gemäß der Beobachtungen nicht primär zu einer Aufrechterhaltung seiner multiplen Modalitäten und damit zu kultureller Diversität beizutragen; vielmehr zeichnet sich eine Verengung von Flamenco auf theaterähnliche Veranstaltungen und die Nutzbarmachung als Kulturprodukt ab.⁷ Dies verursacht eine Standardisierung entsprechend der Vorstellungen der Entscheidungsträger und scheint der Regionalregierung dazu zu dienen, eine pan-andalusische Identität zu etablieren.

Flamenco als lokale Praxis

In guten Flamencoperformances kommt es zur Erfahrung von *duende* (Kobold, Dämon). Informanten beschreiben dieses Phänomen als Inspiration, göttlichen Funke, Besessenheits- oder Trancezustand.⁸ *Duende* intensiviert die Erfahrungen, die Akteure fühlen einen Rausch, fühlen sich außerhalb einer bewussten Kontrolle. Der Tänzer, Sänger oder Gitarrist scheint zur selben Zeit Medium und Schöpfer einer Quelle zu sein, die sein Innerstes nach außen kehrt (vgl. Hauschild et al. 2005: 60). Aber diese Erfahrung ist nicht auf die Hauptakteure beschränkt, auch Zuschauer fühlen diese Art von »flow« (vgl. Csikszentmihaly 1985; 1992) bis hin zur Ekstase und gehen in »*communitas*« (vgl. Turner 1989) auf.

Nach Aussage von Informanten kann die intensive Ausübung von Tanzbewegungen die Stimmung verändern. Flamenco als Körperpraktik funktioniert so als Befreiung mit therapeutischem (vgl. Mitchell 1994) und stabilisierendem Potenzial. Es kann so angenommen werden, dass der identitätsbildende Faktor von Flamenco umso größer ist, je höher der Grad der Involvierung der Anwesenden und je größer der Anteil an aktiven Teilnehmern ist. Dies ist vorrangig in semi- und informellen Kontexten der Fall, wo das Zugehörigkeitsgefühl und die Gruppenkohäsion verstärkt werden und jeder Anwesende gleichermaßen die Intensität der Erfahrung spüren kann; für die Hauptakteure, die genügend Ritualexpertise mitbringen, gilt dies in jedem Fall.

Die Bestärkung des ›Eigenen‹

Die Stabilisierung und Selbstversicherung der eigenen Kultur gewinnt in global vernetzten und turbulenten Zeiten eine immer größere Bedeutung. Andalusien oszilliert als Grenzregion zwischen Europa und Afrika, abhängig von der Situierung und der

7 Für weitere Details zu dieser Tendenz bei der *heritagization* vgl. Bendix/Hafstein 2009: 8f.

8 Neben diesem Verständnis zeigte sich im Feld auch eine andere Auffassung von *duende* als Gabe oder Talent. Jedoch beschrieben auch diese Informanten – unabhängig von der Bezeichnung – ähnliche Phänomene während Flamencoperformances.

Perspektive eines Betrachtenden, zwischen Orient und Okzident. Die diskursive Definition eines Ursprungs und einer bestimmten Form von Flamenco als ›authentisch‹ kann als ein Streben nach der Bestätigung der eigenen Kultur verstanden werden, mit der eine Stabilisierung und Versicherung der eigenen Identität einhergeht. Dennoch bleibt ein irritierendes Moment: Flamenco kann nicht einer bestimmten kulturellen Gruppe Andalusiens zugeschrieben werden und repräsentiert gerade die synkretistische Qualität der andalusischen Kultur. Auf der diskursiven Ebene wird diese Irritation – das implizit vorhandene (kulturelle) ›Ander‹ – durch die Kontrastierung von binären Oppositionen entkräftet und vom ›Eigenen‹ ausgeschlossen. Das ›Eigene‹ wird durch eine Ablehnung des Störenden rein gehalten. Abhängig von der Perspektive des Autors kann im Fall der Diskurse das ›Ander‹ das Kommerzielle darstellen (das Flamenco zu einer Ware ›verkommen‹ lässt), das Spanische (das die andalusische Kultur so lange unterdrückte) oder das Maurische (dessen Andalusien immer noch verdächtigt wird) (vgl. Stallaert 1998).

Die andalusische Regionalpolitik bzw. die Kulturbehörde beziehen sich mit ihren Maßnahmen nicht auf die in den Diskursen genannten Formen ›authentischen‹ Flamencos – im Gegenteil: Durch die *heritagization* fördert die Regionalpolitik die Transformation von Flamenco in eine Kunstform und ein Kulturprodukt. Die fehlende Unterstützung von Kontexten, in denen die größte identitätsbildende Wirkung von Flamenco angenommen werden kann, scheint ein Paradox für eine Identitätspolitik darzustellen, die Flamenco für eine andalusische Identität nutzbar macht. Aber die Dekontextualisierung und Regulierung erleichtert die Standardisierung, die den Einsatz von Flamenco als Katalysator für eine pan-andalusische Identität erst möglich macht. Die Konvertierung von Flamenco in eine Kunstform hat einen weiteren Effekt: die Befreiung von negativ konnotierten Aspekten: Nachtleben, Drogen, Alkohol, Erotik etc. Diese werden durch einen ›sauberen‹ Flamenco ersetzt, von Künstlern mit einer professionellen Einstellung und hohen technischen Fertigkeiten und herausgeputzten Lokalitäten. Damit wird die Stabilisierung wiederum durch den Ausschluss des ›Anderen‹, des Beunruhigenden, des Unkontrollierbaren erreicht.

In der praktischen Erfahrung jedoch wird dem ›Anderen‹ während Flamencoperformances Raum gegeben. Mittels *duende* nimmt es Besitz von Tänzer, Musikern und Publikum. Afrikanische Besessenheitskulte personalisieren die Besessenheitsgeister oft als jüdisches oder christliches ›Anderes‹, das einen roten Fes trägt (vgl. Welte 1990; Hammoudi 1993; Kramer 2005: 200). Kramer theoretisiert die mimetische Repräsentation des ›Anderen‹ in protektiver Funktion für die eigene Gemeinschaft und stellt eine Verbindung zu kolonialen Kontexten her, in denen Europäer als Besatzungskräfte agierten (vgl. Kramer 2005: 153; 1993: 2ff.). Die fallweise Beschreibung von *duende* mit einem roten Fes und die Tatsache, dass in Italien eine ähnliche Figur als Verursacher von Trance betrachtet wird (vgl. Hauschild et al. 2005: 65) könnte ein Hinweis darauf sein, dass Flamenco eine ähnliche mimetische Repräsentation verwendet, nämlich die des früheren ›Besetzers‹, des Mauren. Auf diese Weise wird das ›Ander‹ symbolisch durch die ritualisierte Einverleibung kontrollierbar gemacht.

Flamenco dient also als Vehikel für die Bestärkung des ›Eigenen‹, der eigenen Kultur und der eigenen Identität. Nicht als Identitätsmarker für eine andalusische Kultur,

die sich für die Mehrheit der Bevölkerung im Alltag manifestiert – wie viele AutorInnen annehmen –, sondern vielmehr als »Reserve« (Hauschild 2002: 11, 641f.), auf die Menschen in verschiedener Weise zurückgreifen. Jede Partei eignet sich Flamenco entsprechend ihrer Absichten und abhängig von ihrer Position und Situation an und betont verschiedene Facetten: manchmal persönliche, manchmal lokale, ethnische, regionale oder kulturelle. Während die oben genannten Diskurse und die Identitätspolitik das ›Eigenen‹ durch den Ausschluss des ›Anderen‹ stabilisieren, wird diese Stabilisierung in der Flamencopraxis über die rituelle Einverleibung des ›Anderen‹ erreicht, das dadurch symbolisch kontrollierbar wird.

Literatur

- ALVÁREZ CABALLERO, Angel (1988): *Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco*, Madrid: Cintero.
- BENDIX, Regina/Hafstein, Valdimar (2009): »Culture and Property«. In: *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology* 39: 2, 5-10.
- CHUSE, Loren (2003): *Cantaoras. Music, Gender, and Identity in Flamenco Song*, New York: Routledge.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (1996): »Introducción«. In: *El Flamenco: Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, hg. v. Cristina Cruces Roldán et al., Jerez: Centro Andaluz del Flamenco, 5-12.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2002): *Más allá de la música. Antropología y Flamenco [I]*, Sevilla: Signatura de Flamenco.
- CSIKSZENTMIHALY, Mihaly (1985): *Das Flow-Erlebnis: Jenseits von Angst und Langeweile: Im Tun aufgehen*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- CSIKSZENTMIHALY, Mihaly (1992): *Flow: Das Geheimnis des Glücks*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- CSORDAS, Tomas J. (1994): *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self*, Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVILLIER, Jean C. (1998 [1862]): *Viaje por España*, Madrid: Miraguano.
- GARCÍA GÓMEZ, Génesis (1993): *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación socio-cultural*, Barcelona: Anthropos.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo (1964): *Flamencología*, Madrid: Escelicer.
- HAMMOUDI, Abdellah (1993): *The Victim and its Masks: An Essay on Sacrifice and Masquerade in the Maghreb*, Chicago: University of Chicago Press.
- HAUSCHILD, Thomas (2002): *Magie und Macht in Italien*, Gifkendorf: Merlin.
- HAUSCHILD, Thomas/Kottmann, Sina Lucia/Zillinger, Martin (2005): »Más allá de la política. Experiencias extáticas, fetichismo y el ›choque de las civilizaciones‹ en el Mediterráneo«. In: *Patrimonio intangible y multiculturalidad*, hg. v. Gunther Dietz/Gema G. Carreira, Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 55-73.
- HEIDELBERG, Tina (2006): *Flamenco und kulturelle Identität in Andalusien. Die Gitanos von Jerez de la Frontera*, Ludwigsfelde: Ludwigsfelder Verlagshaus.
- KENRICK, Donald (1998): *Historical Dictionary of the Gypsies (Romanies)*, London: Scarecrow.
- KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1995): »Theorizing Heritage«. In: *Ethnomusicology* 39: 3, 367-380.

- KNIPP, Kersten (2006): *Flamenco*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- KRAMER, Fritz W. (1993): *The red Fez. Art and Spirit Possession in Africa*, Brooklyn u.a.: Verso.
- KRAMER, Fritz W. (2005). *Schriften zur Ethnologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- KRÜGER, Marion (2011): »How to Purify the Syncretistic – the Construction of Authenticity and Identity in Discourses, Policy and Practice of Andalusian Flamenco«. In: *Journal of Mediterranean Studies* 20: 1, 137-162.
- KRÜGER, Marion (2012): »Flamenco as Intangible Cultural Heritage – Identity, Heritagization, and Local Practice: Towards a Sustainability of Heritage Politics«. In: *Patrimoine et valorisation des territoires*, hg. v. Laurent Sébastien Fournier et al., Paris: L'Harmattan, 269-283.
- KRÜGER, Stefan (2001): *Die Musikkultur Flamenco. Darstellung, Analyse und Diskurs*, Dissertation, Hamburg, <http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2001/901/pdf/dissertation.pdf>.
- LEBLON, Bernard (1997): *Gitanos und Flamenco*, Centre de recherches tsiganes Universität, Berlin: Edition Parabolis.
- LORENTE RIVAS, Manuel (2007): *Etnografía antropológica del flamenco en Granada*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- MAIRENA, Antonio (1976): *Las Confesiones de Antonio Mairena*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MALEFYT, Timothy de Waal (1998): »›Inside‹ and ›Outside‹ Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition«. In: *Anthropological Quarterly* 71: 2, 63-73.
- MANUEL, Peter (1989): »Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex«. In: *Ethnomusicology* 33: 1, 47-65.
- MATTES, Dominik (2006): *Der Flamenco zwischen Tradition und Moderne*, Sevilla: Ediciones Flamenco Sapiens.
- MITCHELL, Timothy (1994): *Flamenco Deep Song*, New Haven: Yale University Press.
- MOLINA, Ricardo/Mairena, Antonio (1971): *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, Sevilla: Librería Al-Andalus.
- MORENO NAVARRO, Isidoro (1996): »El flamenco en la cultura andaluza«. In: *El flamenco: Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, hg. v. Cristina Cruces Roldán et al., Jerez: Centro Andaluz de Flamenco, 15-33.
- PABLO, Eulalia/Navarro, José L. (2007): *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*, Sevilla: Almuzara.
- PAPAPAVLOU, Maria (2002): *Der Flamenco als Präsentation von Differenz. Gitanos und Mehrheitsbevölkerung Westandalusiens in ethnologischer Perspektive*, Göttingen: Cuvillier.
- PAPENBROK, Marion (1979): *Cruauté d'être und Pena andaluza. Zur Affinität des »théâtre de la cruauté« mit der Kunst des Flamenco*, Dissertation, Universität Marburg.
- RIOS MARTÍN, J. Carlos/Piquera, Dolores R. (2009): *La identidad andaluza en el flamenco*, Sevilla: Atrapasueños.
- STALLAERT, Christiane (1998): *Etnogénesis y Etnicidad. Una aproximación histórico-antropológica al Casticismo*, Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- STEINGRESS, Gerhard (1993): *Sociología del cante flamenco*, Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.

- TURNER, Victor W. (1989): *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt/Main: Campus.
- WASHABAUGH, William (Hg.) (1998): *The Passion of Music and Dance: Body, gender and sexuality*, Oxford: Berg.
- WASHABAUGH, William (1996): *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*, Oxford: Berg.
- WELTE, Frank (1990): *Der Gnāwa-Kult: Trancespiele, Geisterbeschwörung und Besessenheit in Marokko*, Frankfurt/Main: Lang.

Website

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaf/opencms/portal/Ayudas/> (24.09.2015).