

Was ist eigentlich Tango Argentino?

Eine anspruchsvolle Erklärung und eine unbequeme, beinharte Meinung zum Tango und zu seinem uruguayisch-argentinischen sowie seinem europäischen Umfeld hat Dieter Reichardt in seinem Buch „Tango“ niedergeschrieben. Es erschien schon 1981 in erster Auflage beim Verlag Klaus Dieter Vervuert, Frankfurt/Main und dann 1984 als Suhrkamp-Taschenbuch Nr. 1087.

Hier einige Leseproben, die den Interessierten neugierig auf den gesamten Text machen sollen.

Ob sich in den vergangenen 20 Jahren Wesentliches geändert hat, mag der Leser selber bestimmen.

Von Seite 196 bis 396 sind 91 Lieder, von „A la luz del candil“ bis „Yira ... Yira“ im Originaltext und deutscher Übersetzung abgedruckt. Eine wahre Fundgrube für echte „Aficionados“. 205 Endnoten erlauben es demjenigen, der es genau wissen will, sich noch mehr in das Thema zu vertiefen.

Der Klappentext

Im Tango wird argumentiert und rational begründet und nicht ein vages Gefühl von Traurigkeit vorgegaukelt. In keinem Text gibt es Traurigkeit um ihrer selbst, sondern konkrete Verlustanzeigen. Man ist im Tango nicht deprimiert traurig, sondern trauert um etwas: eine durchgebrannte Geliebte, ein einstmal idyllisches Stadtviertel, den Glauben an die eigene oder fremde moralische Integrität etc.

„Brockhaus“ oder noch größeren „Meyer“ nachschlägt, wird in den paar dürftigen Zeilen zum Stichwort Tango kaum etwas entdecken, was er nicht schon wußte, Unrichtigkeiten inbegriffen. Sein Faible oder Mißfallen wird nicht berührt, nichts weist ihn darauf hin, daß es sich um eine der bedeutendsten und authentischsten Kulturleistungen des lateinamerikanischen Kontinents handelt, die in ihrer kreativen Dynamik dem Jazz durchaus an die Seite zu stellen ist.

schaftlichen und politischen Machtverhältnissen. Das ist eine traurige Binsenwahrheit, die weniger in ihrer globalen Regelmäßigkeit als im Zusammenwirken ihrer verschiedenen Momente interessiert.

Im einzelnen wäre da nach der Funktion zu fragen, die Musik in Klassengesellschaften erfüllt. oder nach den Bedingungen des Marktes und dessen Manipulation durch die internationalen Konzerne, die es zum Beispiel nicht zulassen, daß man irgendwo in Europa eine der Tausende von Tangoschallplatten kaufen kann, die sie selbst in Buenos Aires produzieren; zu fragen wäre auch nach Entstehung und Vermittlung von Klischeevorstellungen, die ästhetisch Gleichwertiges mal als artfremde Exotik zum Verhunzen, mal als erhabenen Kunstgenuß rezipieren lassen. So ist es bezeichnend, daß unsere Riesenzyklopädien, die bis hin zur Zytodiagnostik mit Literaturnachweisen

Vorrede

Eckiges Geschiebe, bei manchen Pärchen garniert mit possierlichen Kreuz-, Knick- und Wiegeschritten, läppische Schrammelmelodien mit regelmäßig gestampfter Synkope und höchst aberwitzige Texte, das etwa ist der Tango, wie er hierzulande in Erscheinung tritt, wie man ihn herstellt, tanzt, hört, schätzt oder ablehnt. Wer nun, von Neugier gepackt, im neusten großen

Daß vom Tango in Europa, soweit er als Schlager und Gesellschaftstanz industrialisiert und vermarktet wurde, nur ein Zerrbild vorhanden ist, das mit seiner eigentlichen Gestalt und Aussage eben sowenig zu tun hat wie - in anderen Sphären - die in ihre individuelle Tonsprache umgesetzten Tangos von Strawinsky, Hindemith oder Klonek, während der Jazz die nobelsten Ableger hervorgebracht hat, entspricht maßstabgerecht den wirt-

nicht geizen, zum Tango im Fall des „Meyer“ keinen, des „Brockhaus“ einen einzigen und recht kuriosen bringen: „Vom Schamanentanz zur Rumba“. Danach darf man den Tango zwischen Sibirien und Kuba, zwischen Zauberei, Negerklaven, Besessenheit, Zuckerrohrplantagen, Neigung zur Epilepsie und Rasselinstrumenten vermuten, aber keineswegs in der Nahe von Chopin oder Puccini. Das ist hier wertfrei gemeint, es geht nur um die Aufschlüsselung von Vorurteilen, die sich im Nicht-Gesagten oder der Ignoranz verbergen und dabei so mächtig sind, daß sie die Entscheidungen von Millionen Individuen beeinflussen, auch wenn es sich zunächst um nichts anderes als die Gestaltung privaten Vergnügens handelt. Der unglückselige Literaturnachweis im „Brockhaus“ erzeugt nicht nur dichten Vorstellungsnebel, mit seiner Pseudokribie verhehlt er auch die Tatsache, daß es eine umfangreiche Literatur zum Tango gibt.

Grundsätzlich beinhaltet die Tatsache, daß ein Gegenstand nicht nur Tänzerbeine, sondern auch Gelehrtenhirne und Druckerpressen in Tätigkeit gesetzt hat, ebenso wenig eine größere Werthaftigkeit wie die Verwandtschaftsbeziehungen zu Berühmtheiten der Musikgeschichte. Innerhalb unseres Kulturkreises gibt es jedoch ein direktes Verhältnis zwi-

schen Druckerschwarze und Bedeutung, wird Würde an Bibliographie gemessen und bezeichnet ihr Fehlen, daß etwas nicht der Rede und des Schreibens wert war. Laut „Brockhaus“ und „Meyer“ sowie anderen größeren oder kleineren Transporteuren gesellschaftlichen Wissens, Halb- und Unwissens soll das auch so bleiben: exotischer Firlefanz „... im 2/4- oder 4/8-Takt im Synkopenrhythmus ...“ und damit basta.

Derart den Weihen höherer Kultur und ernsterer Interessen entzogen, konnte doch ein Herr Soudso seinen wöchentlichen Schallplattenschrank öffnen und im Deppenprogramm - wie es intern heißt - der Rundfunkanstalten originale Tangos zum besten geben. schließlich gibt es da manchmal Folklore aus aller Welt, die verbeamteten Schmalzorchester brauchen ohnehin nicht um ihre Existenz zu fürchten, und den Programmgestaltern sind Kenntnisse zuzumuten, die über die sechs „Meyer“- oder „Brockhaus“-Zeilen hinausgehen. Institutionell stünde also nichts im Wege, aber der deutsche Äther bleibt jenen Klängen aus Südamerika verschlossen. Irgendwo im gesellschaftlichen Bewußtsein sträuben sich Haare und wird mit gefletschten Zähnen Zutritt verweigert. Fragt man jemanden von denen, die so viele Ohren Mitteleuropas verwalten, warum er nicht einmal das Orches-

ter von Osvaldo Pugliese oder Horacio Salgans seinem Publikum vorstellt, wird er antworten: das klingt hier nicht wie Tango, ist E-Musik, Richtung Mahler, nichts zum Tanzen und nichts zum Träumen, zu starke Dynamik, harmonisch zu ausgefallen, rhythmisch zu kompliziert; da fehlt ein anständiges Schlagzeug, um unsere Jugendlichen mitzureißen.

Auf der einen Seite suggestiv unterstellte Schamanentanzexotik, auf der anderen angeblich zu hohe Ansprüche fürs Massenpublikum. Das greift ineinander wie die Zahnreihen gesunder Ober- und Unterkiefer wehrhafter Haustiere. Was muß das für ein Kainsmal sein, das den echten Tango von allen Etagen unserer Gesellschaft - ohne Absicht der Planenden, ohne Ahnung der Konsumierenden - vertreiben läßt? Warum die fehlende Unbefangenheit einem akustischen Phänomen gegenüber, das Musikliebhabern vielerlei Couleur gediegene Genüsse zu bieten imstande wäre, Freunde härterer Rhythmen bei einem Juan D'Arienzo, Freunde Milhauds oder Stan Kentons bei Astor Piazzolla oder Eduardo Rovira auf ihre Kosten kommen ließe? Sein anrühiges Herkunftsmilieu kann es nicht sein.

Als er um die Zeit des Ersten Weltkriegs nach Europa kam, wußte man darüber genauer Bescheid als heute, wollte

ihn deswegen auch der Papst verbieten und durften ihn preußische Offiziere nicht tanzen, aber seiner Rezeption stand dies Wissen nicht im Wege. Das allgemeine Vorurteil, nach dem Lateinamerika mit Bananen, Elend, Revolutionen und Kulturlosigkeit gleichgesetzt wird, kann eine gewisse Rolle spielen, wenn auch die Resonanz der lateinamerikanischen Literatur in den letzten 20 Jahren beweist, daß es nicht prinzipiell und unausrottbar verwurzelt ist. Es verbleibt als spezifische Ursache seiner Zurückweisung, daß der immanente soziale Gehalt des Tango ihn nicht in unser System einfügen läßt. In elitären Kreisen ist er nicht in, weil er es auch in seinen Heimatländern nicht war, von deren Eliten er eher schamvoll verschwiegen wurde, im Unterschied zu denen der USA, die den fast gleichaltrigen Jazz sehr früh und stolz als typisches Landesprodukt exportierten. Solange die gesellschaftliche Kontrolle nicht total war, konnte der Tango in permanenter Opposition gegen seine einheimische Geld- und Geisteselite heranreifen. Der Widerstandsgeist war ihm in seinen Ursprungsländern nicht mehr auszutreiben, als auch dort eine von oben gesteuerte Kulturindustrie in Gang kam. Er blieb, was er war: eine ansatzweise demokratisch strukturierte Kultur der Massen, deren bewußt wahrgenommene und durchgesetzte Werte und Eigenheiten sich nicht

mehr wegstutzen ließen, um standardisierten Konsum zu ermöglichen. Die Manipulation der Massen, ihre Erziehung zu Konformismus und Kritiklosigkeit mußte man mit anderen Produkten, notfalls mit Gewalt erreichen. Für eine Kultur, die aus den Massen selbst entstanden und von ihnen in eigener Regie über mehrere Jahrzehnte hinweg organisiert wurde, ist aber hier wie in den sonstigen hochentwickelten Industriestaaten - vielleicht mit der Ausnahme Japans - kein Platz. In der Chefetage krausen sich die Stirnen, in den unteren Stockwerken hoppelt man selig zu den Klängen von „Ja Max, wenn du den Tango tanzt“.

Es kommt hier ein anderes Moment hinzu, das mit dem Kainsmal einer demokratischen Kultur verknüpft ist: der Tango ist nicht fröhlich, er gaukelt kein Weltbild vor, in dem alles sein gutes Ende findet, weil schließlich, von wem und wo oben auch immer, alles zum besten bestellt ist. Ein Tango im Lärm und Trubel einer Disko-Bar wurde den Luftballon der Happiness zum Platzen bringen. Das mit phonpotenten Anlagen erzeugte Bankett der Ersatzbefriedigungen hatte auf einmal einen Gast, dessen lebenswahre Substanz die Minderwertigkeit von genormtem Plastik entlarven wurde. Natürlich wurde man den vor die Tür setzen und weitermachen, als wäre nichts geschehen.

Die vorliegende Arbeit erhebt keinen Anspruch darauf, die Entwicklung des Tango in seinen Ursprungsländern vollständig und auf allen Ebenen gleichgewichtig darzustellen. Ihr Schwerpunkt liegt auf den sozialen Zusammenhängen, wobei jene Momente hervorgehoben werden, die für seine wesentliche formale Ausprägung, seine Stimmung und Aussage relevant erscheinen. Die Gegenwart wird dabei nur gelegentlich berührt. Trotz stetiger musikalischer Entwicklung, die den Tango heutiger Orchester nur mit Superlativen bedenken läßt, handelt es sich entweder um die künstlerische Verwaltung eines reichen Erbes oder, so etwa bei Astor Piazzolla, um die konsequente, auch die Veränderung der Gesellschaftsstruktur berücksichtigende Umsetzung in neue Formen. Das Publikum nimmt in beiden Fällen eine Stellung ein, die mit derjenigen, die es zur Zeit der Entstehung und Herausbildung des inzwischen zum Klassiker verklärten Tango innehatte, nicht mehr auf einen Nenner zu bringen ist.

Die spanisch-deutsche Anthologie, die sich an die Darstellung der Kontexte anschließt, sucht das Themenspektrum des Tango einigermaßen proportionsgerecht wiederzugeben. Da die Note der Mann-Frau-Beziehungen im Rahmen der Gesamtheit der Tangotexte übergewichtig sind, sollte dies

auch erkennbar bleiben. Die in der vorausgehenden Darstellung gelieferten Interpretationsschlüsse mögen dazu beitragen, den über die individuellen Gefühlsverwirrungen hinausweisenden gesellschaftlichen Sinn jener „Wehklagen von Gehörnten“ erkennen zu lassen. Ein entscheidendes Kriterium für die Aufnahme der Texte war ihre Popularität, die mit zumindest einem diskographischen Nachweis belegt werden konnte. Bei der Übersetzung der Texte wurde ein Standpunkt eingenommen, der dem des eigentlichen, also argentinischen und uruguayischen Publikums entspricht. Das heißt, daß in der deutschen Wiedergabe auf das Befremdliche oder Unverständliche des spezifischen Dialekts, das ein Teil der Tangotexte für das Ohr etwa eines Spaniers hat, verzichtet wurde. Insofern wurden Rotwelschvokabeln nur dann verwendet, wenn sie gängige Münze darstellen. Um das unspektakulär Alltägliche des Originals zu retten, mußte daher häufig ein im Deutschen neutraler Begriff herhalten. Die Ausrichtung der Übersetzung auf eine möglichst adäquate Wiedergabe der semantischen Elemente schloß von vornherein die Berücksichtigung von Assonanzen, End- und Binnenreimen aus. Der stärkere Grad der Abnutzung, die der Reim in der deutschsprachigen gegenüber der spanischsprachigen Lyrik erlitten hat, sowie das här-

tere Korsett der deutschen Syntax wurden ein bänkelsanghaftes Zerrbild ergeben, während die Tangotexte auf eine Lyrik vorausweisen, die der traditionellen und auch avantgardistischen Rhetorik umgangssprachliche Spontaneität entgegensetzt.

Zur Tanztechnik

Im Unterschied zu den „hysterischen Affensprüngen“ oder zum behäbigen Geschiebe, das man in Europa gemeinhin als Tangotanz praktiziert, handelt es sich in seinen Herkunftsländern, auch wenn auf die Artistik anstößiger >cortes< (Schnitte) und >quebradas< (Brüche, Schnörkel, Verzierungen) verzichtet wird, um einen spannungsvollen, konzentrierten, flüssigen Bewegungsablauf. Der eher spür- als sichtbare hohe Spannungsgrad resultiert einerseits aus der Aufhebung der taktweisen Stillstandsmomente bzw. deren Umsetzung in Bewegung, andererseits aus der geheimen physischen Kommunikation der Partner, deren primäres Ziel die Koordination der Unterkörperbewegungen zu sein hat. Daß auch andere Ziele, manchmal prüde negiert, manchmal entrüstet in den Vordergrund gestellt, naheliegen mögen, ergibt sich aus der engen Umarmung der Partnerin, bei

der die männliche Rechte über die Rückenmitte hinausgreift und durch unterschiedlichen Druck Direktiven vermittelt, was gleichfalls mittels des Spiels von Knien und Oberschenkel geschieht.

Die Rolle der Frau

Die geheime Regie der Frau über die Direktiven des Mannes stellt nicht den Machismo als soziales Verhaltensmuster in Frage. Die Inkongruenz von Erscheinungsbild und Wirklichkeit der weiblichen Dominanz oder - wenigstens - der funktionalen Partnergleichheit gibt allerdings dem Tango eine weitere Dimension. Man mag sie als erotisches Raffinement, Doppelbödigkeit oder Heuchelei beurteilen. Das Verdikt des Automatentums und der Ochsenhaftigkeit entlarvt sie allemal als emotional bedingte Fehleinschätzung.