

MUSIK MIT METHODE

Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven

Herausgegeben von
Corinna Herr und Monika Woitas

– Sonderdruck –
im Buchhandel nicht erhältlich



2006

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Kadja Grönke

Methodenvielfalt, Methodenauswahl und wissenschaftliches Erkenntnisinteresse am Beispiel des Tango argentino

1. Zielvorstellung

Der Beitrag gliedert sich in einen theoretischen und einen analytischen Teil. Im Rahmen einer knappen Einführung in das komplexe Phänomen des Argentinischen Tangos wird zunächst gezeigt, aus welchen Bestandteilen sich der Untersuchungsgegenstand zusammensetzt und welche Wissenschaftsmethoden auf die einzelnen Aspekte des Themas jeweils anzuwenden wären. Dabei stellt sich heraus, daß das Beharren auf einer einzigen Vorgehensweise immer nur Teilerkenntnisse erwarten läßt. Erst die Vielfalt der Blickwinkel und Verfahren, das heißt erst eine am Gegenstand orientierte disziplinenübergreifende Betrachtungsweise kann der Komplexität des Gegenstands gerecht werden.

Der Pluralismus der Methoden führt jedoch rasch zu einem ungeordneten Übermaß an Untersuchungsergebnissen, das ebensowenig Einsichten schafft wie die ungegliederte Spontanwahrnehmung. Gefordert ist also eine klare Fragestellung, aus der heraus das Wissen um die Reichhaltigkeit der Ansätze gezielt auf das jeweils Sinnvolle und der Problemstellung Dienliche reduziert wird. Erkenntnisgewinn durch Methodenvielfalt ist undenkbar ohne wissenschaftliches Erkenntnisinteresse und zielgerichtete Methodenauswahl. Anhand der Frage nach Geschlechterrolleninszenierungen im Tango argentino wird diese Prämisse sodann beispielhaft vorgeführt.

1.1 Definition¹

Nach guter wissenschaftlicher Tradition steht am Anfang jeder Beschäftigung mit einem bereits beforschten Gegenstand dessen Definition. Der Begriff „Tango argentino“ oder „Argentinischer Tango“ meint sowohl einen lateinameri-

¹ Basisinformationen finden sich etwa bei: Gerard Béhaguer, Art. „Tango“, in: *The New Grove*, London, New York 2001, S. 73–75; ders., Art. „Tango“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 221–227. – Eine fundierte deutschsprachige Gesamtdarstellung des Tangos bietet zudem: Arne Birkenstock, Helena Rüegg, *Tango. Geschichte und Geschichten*, München 1999.

kanischen Paartanz als auch die dazugehörige Musik. Der Tanz wird in Berührung getanzt; eine Person führt, die andere wird geführt. Das Bewegungsrepertoire basiert auf einem relativ überschaubaren Bestand an Grundschritten, die im Verlauf des Tanzens frei gereiht, variiert und weiterentwickelt werden. So entsteht eine aus dem Augenblick heraus improvisierte und nicht auf Wiederholbarkeit angelegte Spontan-Choreographie.

Auch die Musik fußt auf einem überschaubaren Grundbestand tradierter Tango-Melodien, die von den Interpreten immer wieder neu arrangiert, bearbeitet, weiterentwickelt und gegebenenfalls durch Improvisation angereichert werden. Nicht eine von vornherein festgelegte Werkgestalt in Form einer reproduzierbaren Komposition, sondern die Individualität des Arrangements machen das Besondere des Tangos aus, wobei die Originalität der Interpretation durch den Wiedererkennungswert der Melodie nur gewinnt.

Ein solcher Wiedererkennungswert erwächst auch aus der Eindeutigkeit der gattungsspezifischen Merkmale: Grundsätzlich gilt, daß die typische Tangomusik eine zwei- oder dreiteilige Großform aufweist, die sich durch regelmäßige Periodik und strophischen Bau auszeichnet. Das Metrum ist stets gradzählig,² deutlich betont und enthält eine charakteristische auftaktige Nebenbetonung,³ die Melodie ist häufig mit Synkopen durchsetzt. Klanglich prägend ist die Mitwirkung des Bandoneóns (eines ursprünglich aus Deutschland stammenden Balginstruments), das zumeist zum sogenannten „Orquesta típica“ in Sextettbesetzung (zwei Bandoneóns, zwei Violinen, Kontrabaß und Klavier) zusammentritt.

Neben dem instrumentalen und dem instrumental-vokalen Tango behaupten sich die etwas lebhaftere „Tango milonga“, der „Tango vals“ und die auf lyrische, oft sentimentale Texte gesungene „Tango canción“.

1.2 Methodenvielfalt

Eine solche knapp umrissene Definition des Forschungsgegenstands gibt eine erste Orientierung, die weiteren Klärungsbedarf nach sich zieht. So birgt bereits der Begriff „Tango argentino“ den Impuls, genauer nachzufragen – entweder nach der etymologischen Bedeutung des Begriffes „Tango“ oder nach der

2. Die einzige Ausnahme bildet der Tango vals, dessen Musik zwar im Dreiermetrum steht, der aber auf ganze Takte getanzt wird, so daß bei der Bewegung letztlich doch wieder Geradzahligkeit möglich ist.

3. Zwei rhythmische Modelle herrschen vor: zwei auftaktige Sechzehntelnoten (als auftaktige Nebenbetonung) plus drei Achtelnoten oder ein auftaktiges (nebenbetontes) Achtel, ein punktiertes Achtel auf betonter Zählzeit sowie ein Sechzehntel und ein Achtel – beide Modelle jeweils gleichmäßig gereiht.

Berechtigung einer Terminologie, die den Tango ausschließlich in Argentinien verortet, obwohl dieser Tanz nicht weniger starke Traditionen auch im Nachbarland Uruguay besitzt.⁴

Zunächst jedoch stellt sich die Frage nach der zu wählenden Wissenschaftsmethode. Hier bieten sich mannigfache Perspektiven an, aus denen heraus das Thema vertieft werden kann. Fachlich naheliegend ist zunächst einmal der *musikwissenschaftliche Zugang*. Ein solcher Untersuchungsansatz fragt nach den Vorläufern der Tango-Musik, die sich sowohl in Argentinien selbst (Payada, Milonga, Volkstheater, Improvisationswettbewerbe) als auch in Afrika (kubanische Habanera, Vals criollo, Canyengue, Candombe) und Europa (Polka, Quadrille) finden lassen. Auch die unterschiedlichen Formen des Tangos (Tango, Milonga, Tango vals, Tango canción) können nach ihren Merkmalen systematisiert und musikalisch analysiert werden.

Dieser Zugang ermöglicht eine weitere Verzweigung der Untersuchung beispielsweise in *instrumentenkundliche* Gebiete. Die deutsche Herkunft des Bandoneóns, sein Weg nach Südamerika und die Frage, warum die Tradition dieses Instruments in Europa abbricht, in Argentinien aber bis heute lebendig ist, erlaubt die Entfaltung eines reichhaltigen Spezialwissens – nicht nur in Bezug auf den Instrumentenbau, sondern auch hinsichtlich der Soziologie des Instrumentalspiels.

Auch ein *literaturwissenschaftlicher* Blick ließe sich komplex und lohnend anschließen. Denn die Texte – insbesondere der Tango canciones – erweisen sich als ein wichtiger Bestandteil der argentinischen Nationalliteratur.⁵ Hier werden nationale Mythen konstruiert und verfestigt, Bevölkerungstypen und Verhaltensweisen so eindeutig umrissen, daß sie zu Identifikationssymbolen werden, und Lebensschicksale archetypisch auf den Punkt gebracht. Bemerkenswert ist zudem die besondere Sprache der Tango canciones, die unter der Bezeichnung „Lunfardo“ ihre eigene Idiomatik, Lexik und Semantik besitzt. Entstanden als der Versuch eingewanderter Arbeiter, sich über die Barrieren ihrer unterschiedlichen Muttersprachen hinaus im mühsam angelernten südamerikanischen Spanisch zu verständigen, impliziert diese Sprechweise immer auch eine Abgrenzung gegenüber anderen sozialen

4. Dennoch wird im folgenden diesem eingebürgerten Sprachgebrauch gefolgt. Der Begriff „Tango argentino“ meint hierbei freilich immer auch den Uruguayanischen Tango mit. In jüngster Zeit scheint sich der weniger mißverständliche Terminus „Tango Rioplantense“ (Tango vom Rio de la Plata) anzubieten.

5. Vgl. etwa Raimund Allebrand, *Tango. Nostalgie und Abschied. Psychologie des Tango Argentino*, Bad Honnef 1999, oder Dieter Reichardt, *Tango. Verzweigung und Trauer. Kontexte und Texte*, Frankfurt a.M. 1984.

oder ethnischen Schichten. Daher ist die Lexik naturgemäß vor allem auf den Gebieten produktiv, die das Alltagsleben der Sprecher betreffen.⁶

Derartige Kontext-Erweiterungen sprengen bereits den Rahmen eines rein musikwissenschaftlichen Zugangs. Um methodische Unschärfen auszuschließen, wäre es denkbar, den Blick zunächst rein auf die *m u s i k h i s t o r i s c h e P e r s p e k t i v e* einzuschränken. Hier tritt die Entstehungsgeschichte dieser Tanzmusik in den Blick. Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt sich der Tango in einem multinationalen Umfeld, so daß sich seine Musik aus vielerlei Quellen speist: Südamerikanische, afrikanische, west- und osteuropäische und auch arabische Einflüsse lassen sich erkennen, werden aber zu etwas zutiefst Eigenständigem umgeschmolzen, so daß der Tango zu Recht als die eigentliche Volksmusik Argentiniens (und Uruguays) bezeichnet werden kann.⁷

In einer ersten Phase der Herausbildung und Konsolidierung ist der Tango eine improvisierte Musik, die von Laien auf Straßen und in Hinterhöfen gespielt wird. Dementsprechend herrschen kleine Ensembles vor (Duo oder Trio); die Besetzung besteht aus transportablen Instrumenten. Für die Melodiestimmen bürgern sich Violine und ein Blasinstrument (meist Querflöte) ein, für die Begleitung die Gitarre. Sobald sich aber das Bandoneón durchsetzt, verschwinden die Blasinstrumente für lange Zeit gänzlich aus den Tango-Ensembles.⁸

Nach und nach etabliert sich der Tango so weit, daß er in Bars und Cafés gespielt wird und auch die ersten Berufsmusiker anzieht. Das ermöglicht das Hinzutreten eines Klaviers – durch welches das Tango-Ensemble zwangsläufig ortsfest wird. Die Musik kommt nun nicht mehr zu den Menschen, sondern die Menschen kommen zur Musik. Das bedeutet auch, daß diese Musik allmählich höheren Ansprüchen gerecht werden muß. Die zunächst improvisierten Aufführungen werden immer häufiger vorab festgelegt und wenigstens teilweise aufgeschrieben – was wiederum zur Folge hat, daß sich die Anzahl der beteiligten Musiker erhöhen kann. Nach und nach bildet sich die Sextett-Besetzung des Orquesta típica als instrumentaler Standard heraus. Die Musiker dieser Phase werden in Argentinien als Interpreten der ‚Alten Garde‘, der ‚Guardia

6 Das hat in manchen deutschsprachigen Untersuchungen (z. B. Reichardt, Tango) zu der irreführenden Gleichsetzung des Lunfardo mit der sogenannten Gaunersprache geführt. Der Bereich der Gaunersprache bildet jedoch nur ein Teilgebiet innerhalb der reichen idiomatischen Möglichkeiten, die der Lunfardo seinen Sprechern ermöglicht.

7 Dieser Aspekt wird bei der aktuellen Vermarktung der Tango-Musik kaum erkannt. Stattdessen vagiert der Tango zwischen den Etiketten Tanzmusik, Weltmusik, Experimentelles, Crossover oder firmiert unter zugkräftigen Interpretennamen.

8 Sie kehren erst Ende des 20. Jahrhunderts mit dem sogenannten ‚Tango nuevo‘ und den aktuellen Tango-Experimenten (z. B. Gotan-Projekt, Klango) in den Tango zurück. Schöne Beispiele sind etwa die Tango-Einspielungen durch Giora Feidman (*Clarinetango*, 1996) oder die Aufnahmen des Trio Pantango (2001) mit Michael Elvermann (Klarinette), Fernando Rubin Saglia (Gitarre) und Guillermo Destaillets (Bandoneón).

vieja‘ bezeichnet – eine Zeit, die von den Anfängen des Tangos (um 1880) bis ins Jahr 1917 reicht.

1917 entsteht die erste Tango canción, also ein gesungener Tango auf lyrischen Text, der zunächst mit Gitarrenbegleitung vorgetragen wird, sich dann aber rasch auch mit dem Orquesta típica verbindet. Von da an ist die Popularisierung des Tangos nicht mehr aufzuhalten: die Musik der Neuen Garde, der ‚Nueva guardia‘, ist in Argentinien in Rundfunk, Fernsehen, Cabarets und Musik-Halls omnipräsent, und die Tango-Ensembles werden immer größer, passen ihren Musizierstil dem Geschmack der Zeit an, bis sie zu großen Tango-Orchestern⁹ im Show-Format der 1950er Jahre werden. Dieser Prozeß zeugt von der ungeheuren Identifikationskraft des Tangos, durch die diese Musik in der Tat zu einer Musik des ganzen Volkes wird.

Gleichzeitig liegt in dieser Entwicklung aber auch der Keim für eine Phase des Niedergangs: Durch die Angleichung an den angloamerikanischen Massengeschmack verliert der Tango sein spezifisch lateinamerikanisches Profil und wird ab den 50er Jahren von anderen Musikrichtungen in den Hintergrund gedrängt.

Erst in den 1960er Jahren kehrt dieser Tanz langsam in die Musikgeschichte zurück, was maßgeblich den Erneuerungsbestrebungen des Komponisten und Bandoneonisten Astor Piazzolla (1921–1992) zu verdanken ist. Sein „Tango nuevo“ integriert Elemente des Jazz, was neben der Wiederentdeckung der Improvisation auch zu einer Veränderung des Instrumentalensembles, zu der Rückkehr der Blas- und einer Neueinführung der Schlaginstrumente in das Tango-Ensemble führt. Auf dieser Basis bietet der Tango heute ein weites Feld für Experimente und Grenzüberschreitungen: Tango wird mit Klezmer gepaart, mit arabischer Musik oder avantgardistischer Klangkunst.

Ein musikhistorischer Abriss dieser Art bliebe blaß ohne einen Exkurs in die *R e z e p t i o n s g e s c h i c h t e*, welcher das Auf und Ab der Tango-Begeisterung erklärt, und kann kaum befriedigen, wenn nicht auch die Hintergründe der genannten Entwicklung mit erfaßt werden. Dazu gehört die Frage nach der politischen Situation (Peronismus, Militärdiktatur) und ihrem Einfluß auf die Tango-Rezeption, so daß der Tango nun zwangsläufig aus einer *s o z i a l g e s c h i c h t l i c h e n* Untersuchungsperspektive thematisiert wird.¹⁰

Speziell die Entstehungssituation des Tangos fokussiert den Blick sogleich auf den gesellschaftspolitischen Aspekt. Denn Argentinien ist Ende des 19. Jahrhunderts zwar ein Einwandererland, in dem Menschen aus der Alten

9 Zumeist erweisen sich diese Show-Orchester als mehrfach besetzte Sextett-Formationen.

10 Vgl. etwa Donald S. Castro, *The Argentine Tango as Social History, 1880–1955. The Soul of the People*, San Francisco 1990.

Welt Grundbesitz, Arbeit, Geld und sozialen Aufstieg suchen; es handelt sich aber zugleich um eine weite, durch Viehzucht geprägte Fläche, die sich im Besitz einiger weniger reicher argentinischer Viehbauern befindet. Diese oligarchische Struktur vereitelt nicht nur die Zukunftshoffnungen der Einwanderer und läßt die Menschen am Ort ihrer Ankunft, in den Hafenzentren Buenos Aires und Montevideo, verarmen, sondern bewirkt auch, daß die einheimischen Gauchos (Rinderhirten) die Pampa verlassen, auf der Suche nach Arbeit in die Großstädte drängen und dort die Arbeitslosigkeit vermehren. In den neu entstehenden Armenvierteln überwiegt die Zahl der Männer die der Frauen etwa im Verhältnis drei zu eins, was sowohl die Prostitution als auch den mann-männlichen Konkurrenzkampf fördert. Alternativ zur käuflichen Liebe können Männer auch beim Tanzen für kurze Zeit eine Frau in ihren Armen halten, so daß dem Tango der Ruf zuwächst, ein Tanz der Huren, Zuhälter und Messerhelden zu sein.

Das macht ihn für die argentinische Oberschicht zunächst inakzeptabel. Erst als in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts südamerikanische Musiker in Paris Tangos für die Schallplatte aufnehmen, in ihrem Gefolge Tango-Tänzer in der europäischen Metropole Furore machen und in Paris, London und Berlin ein wahres Tango-Fieber ausbricht, wird der Tanz nach Argentinien re-importiert und erreicht nun alle Kreise der Bevölkerung.

Der Umweg über Europa wiederholt sich Anfang der 1980er Jahre, als der Tangotanz in seiner Heimat fast vergessen ist: Erst der immense Erfolg kommerzieller Tango-Shows, die durch Europa reisen und dort eine zweite Welle internationaler Tangobegeisterung auslösen, weckt in Argentinien eine Rückbesinnung auf diese ursprüngliche Volkskultur. Das zeigt, daß die Tango-Rezeption nicht nur aus sozialgeschichtlicher, sondern auch aus *medienhistorischer* Perspektive interessant ist. Die neuen Formen der Schallaufzeichnung – zunächst die Schellackplatte, dann das Radio – ermöglichen es ab den 1920er Jahren, Tango unabhängig von Live-Musik an jedem Ort und zu jeder Zeit zu tanzen, so daß der Tango zu einem argentinischen Volkssport wird – gleichberechtigt neben Polo und Fußball. Außerdem fördern die Medien die Bekanntheit einzelner Interpreten, die zu Stars und nationalen Helden aufgebaut werden. Das bekannteste Beispiel bietet sicherlich der Tango-Sänger Carlos Gardel (1890–1935), dessen durch Film und Fernsehen gesteigerte immense Popularität ihm sogar heute noch geradezu religiöse Verehrung angedeihen läßt.

Das Beispiel Carlos Gardel führt einerseits in den weiten Bereich der *Tango-Mythen* hinein und zeigt andererseits überdeutlich, daß das Klischee des Tangos als eines frivolen und erotischen Halbwelt-Tanzes offenkundig nicht auf die Musiker zutrifft. Denn diese setzen sich deutlich von dem zweifelhaften Ruf des Tanzes ab und bemühen sich zunächst um einen bür-

gerlich-seriösen Ruf, später dann um eine Teilhabe an Glanz und Glamour des Showbusiness.

Ein Exkurs in die *Mode-Geschichte* kann diese Differenzierung unschwer belegen. Historische Photographien zeigen, daß die Tango-Musiker von Anfang an im Anzug, mit geputzten Schuhen, weißem Hemd und Krawatte oder weißem Schal auftreten und sich als etablierte Mitglieder einer bürgerlichen, gern auch einer gehobenen Gesellschaft präsentieren.¹¹ Die Tänzer dagegen widmen sich dem Tango zunächst in ihrer Arbeits- und Alltagskleidung; speziell in den Armenvierteln kultivieren sie gelegentlich auch das Image des Messerhelden.

Der Tanz in Alltagskleidung entspricht einerseits der niedrigen sozialen Herkunft des Tangos, andererseits der Tatsache, daß in der Frühzeit des Tangos zunächst der Mann als der führende Part die alleinige Aufmerksamkeit der Zuschauer beansprucht, während die Frau nur als Medium männlicher Selbstdarstellung fungiert, männliche Führungsqualitäten unter Beweis stellt und sich zu diesem Zweck nicht weiter schmückt. Zeitzeugen weisen vielfach darauf hin, daß auch die zu mietenden Tanzpartnerinnen in speziellen Tanzlokalen nicht wegen ihrer optischen, sondern wegen ihrer tänzerischen Qualitäten angestellt wurden.

Als der Tango in Europa entdeckt wird, steigt er sozial auf, und rasch erweist sich die reglementierende weibliche Alltagskleidung insbesondere der gehobenen Gesellschaftsschicht (Korsett, bodenlanger Rock, üppige Unterröcke, großer Damenhut) als hinderlich für die Ausführung der Tanzfiguren und für das enge Miteinander des Tanzpaares. Von Paris ausgehend, erschafft das Bedürfnis nach Bewegungsfreiheit eine neue Mode, die nun unmittelbar auf die tanzende Frau zielt, mittelbar aber auch dem Mann das gemeinsame Tanzen erleichtert: Pluderhosen und überwurfartige Oberteile geben dem weiblichen Körper Bewegungsfreiheit, der überdimensionale Hut weicht der erotisch-neckischen Straußenfeder, und durch einen gezielten Werbeschachzug entwickelt sich ein leuchtendes Gelb-Orange zur Tango-Farbe *par excellence*. Damit zieht die europäische Frau mehr und mehr die Aufmerksamkeit auf sich; nicht der männ-

11 Bei dem Wunsch, mit ihrer Musik auch in Europa Erfolg zu haben, passen sich manche Ensembles den Erwartungshaltungen ihres nicht-argentinischen Publikums an. Indem sie sich in Gaucho- oder Phantasiekostüme kleiden, entsprechen sie den Tango-Klischeebildern in den Köpfen ihrer Zuhörer. Streng von solchen kommerziellen Verkleidungen zu unterscheiden ist dagegen das transvestierende Vorgehen mancher in Gaucho-Kostümen auftretender Tango-Sängerinnen. Diese Entscheidung resultiert aus einer männlich geprägten Musiziertradition, die Frauen aus der Musik des Tangos über lange Jahre weitgehend ausschließt und allenfalls als Gesangsstimmen duldet. Da die Texte der Tango *canciones* fast ausschließlich von Männern gedichtet sind und in Form eines männlichen lyrischen Ichs männliche Erfahrungen und Verhaltensweisen besingen, ist die optische Verdrängung der eigenen Weiblichkeit eine Möglichkeit, den Anblick einer Sängerin für das Publikum akzeptabel zu machen. (Auch hier öffnet das Radio übrigens Nischen, die beim Live-Auftritt verschlossen bleiben.)

liche Tanzimpuls, sondern die weibliche Eleganz, die er kraft seiner Führung zur Geltung bringt, rückt in den Mittelpunkt. Seit dem Ausgang des 20. Jahrhunderts hat sich das Aufmerksamkeitspotential vollständig umgekehrt: Geschlitzte Röcke, Netzstrümpfe, tief ausgeschnittene Kleider und die erotischen Signalfarben Schwarz und Rot lenken den Blick fast ausschließlich auf die Frau. Im Wissen darum, daß der weibliche Körper beim Tanz alle Blicke auf sich zieht, wird daher der Aspekt des Kleidens und Verkleidens immer wichtiger. Somit hat der an die Bewegungsfiguren des Tangos angepaßte Wandel der Mode die Bedeutung der Geschlechter für den Tango vollständig umgekehrt.

1.3 Methodenauswahl

Spätestens an dieser Stelle wäre es angebracht, den Tango endlich auch einmal *tanzgeschichtlich* und *tanzwissenschaftlich* zu untersuchen.¹² Dieser Ansatz verzweigt sich rasch,¹³ führt weiter in den Bereich der Körperkonzepte und Gender-Konstruktionen¹⁴ und läßt aus dieser erweiterten Perspektive neue und erhellende Rückblicke auf die bereits dargestellten Aspekte des ‚Phänomens Tango‘ zu.

Bevor aber die Vielfalt der möglichen Zugangsweisen dazu verführt, sich immer uferloser in Details zu verlieren, wird das Zusammentragen von Informationen hier definitiv abgebrochen. Der kursorische Durchgang durch mögliche Analyseansätze macht deutlich, daß der gewählte Gegenstand „Tango argentino“ aus mannigfachen Perspektiven heraus betrachtet und untersucht werden kann. Jede einzelne Perspektive fordert ihr eigenes Methodenrepertoire und führt zu jeweils eigenen Erkenntnissen. Keine der gewählten Zugangsweisen aber ist in der Lage, das ‚Phänomen Tango‘ in seiner ganzen Komplexität zu erhellen. Erst die Kombination unterschiedlicher Blickwinkel läßt den Untersuchungsgegenstand nach und nach immer facettenreicher hervortreten.

Mit der Entscheidung für einen am Thema orientierten Pluralismus der Zugangsweisen tritt auch die Frage nach einer angemessenen Vermittlung ins Blickfeld. Der Entschluß, sich den reichhaltigen Chancen anzuvertrauen, die sich aus dem Stichwort ‚Methodenvielfalt‘ ergeben, hat in diesem Beitrag didaktisch bislang zu einer grundsätzlich deduktiven Herangehensweise ge-

12 Tango-Geschichte aus der Perspektive einer Tänzerin bietet beispielsweise Nicole Nau-Klapwijk, *Tango-Dimensionen*, München 2001.

13 Aspektreich und anregend ist etwa die Dissertation von Monika Elsner, *Das vier-beinige Tier. Bewegungsdialo g und Diskurse des Tango argentino*, Frankfurt a. M. 2000.

14 Paula-Irene Villa, *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, Opladen 2000; Magali Saikin, *Tango y Género. Identidades y roles sexuales en el Tango Argentino*, Stuttgart 2004.

führt. Aber je mehr Namen, Zahlen, Fakten und Begriffe auf diese Weise aneinandergereiht werden, desto mehr büßt die Überfülle von Informationen ihre übersichtliche Struktur ein und mutiert zum Selbstzweck. Die Darstellungsart verliert den Bezug zum Lehr- und Lernbaren, denn selbst der gutwilligste Rezipient vermag nun kaum noch, das vorgestellte Material für sich sinnvoll zu gliedern, geschweige denn zu verinnerlichen.

Eine solche reine Materialsammlung kann daher nie und nimmer das Ziel einer wissenschaftlichen Untersuchung sein. Im Gegenteil: Sie bildet lediglich die unabdingbare Vorarbeit und schafft die Wissensbasis für die eigentlich intendierte, spätere Darstellung.

Um aus den gewonnenen Fakten eine stringente wissenschaftliche Untersuchung abzuleiten, bedarf es eines klaren Erkenntnisinteresses und damit einer gezielten Fragestellung. Diese Entscheidung für nur einen einzelnen Aspekt und seine analytische Vertiefung ist zwangsläufig mit der Überlegung verbunden, welche der zahlreichen Teilbereiche des Themas überhaupt Erkenntnisse zu der gewählten Fragestellung versprechen. Angesichts der zuvor erarbeiteten Fülle von Sichtweisen mag eine solche Beschränkung auf ausgewählte Aspekte vielleicht schwerfallen, impliziert sie doch zugleich die Entscheidung gegen mannigfaltige andere. Aber nur eine klare Eingrenzung verhindert, daß das Wissen ausschließlich für den Wissenden selbst angehäuft wird, und ermöglicht eine sinnstiftende Vermittlung.

Mit der Entscheidung für einen umgrenzten Untersuchungsbereich geht die Frage einher, durch welche Zugangsweise die gewünschten Erkenntnisse erlangt werden. Aus der traditionellen Gliederung der Musikwissenschaft in ihren historischen, systematischen und vergleichenden Zweig erwächst die Einsicht, daß sich jede Untersuchung ihrem Gegenstand primär historisch (das heißt in diachroner Ordnung der Fakten) oder aber systematisch (das heißt in synchroner, systematischer Ordnung) nähern kann – und daß ein Beharren auf der einmal gewählten Darstellungsmethode dem Verständnis prinzipiell nur förderlich sein kann.

Mit dieser Einsicht bewegt sich die Untersuchung endgültig aus einem selbstbezogenen Kreisen um den Gegenstand heraus hin zu der Frage nach dem Leser. Das Wissen um die Zielgruppe, für die eine Ausarbeitung entsteht, erleichtert die Entscheidung für konkrete Vermittlungswege, mit deren Hilfe die erarbeiteten Erkenntnisse effektiv weitergegeben werden.

Diese – didaktischen – Überlegungen ermöglichen eine sinnvolle, themenorientierte Auswahl der Darstellungsmethode. Dabei fällt die Entscheidung abhängig vom Vorwissen des Forschenden, von der angestrebten Rezipientengruppe und dem anvisierten Vermittlungskontext (eine wissenschaftliche Fachtagung erfordert eine andere Herangehensweise als ein Vortrag vor einer Gruppe von Tango-Tänzern) und natürlich auch von dem zur Verfügung stehenden zeitlichen Rahmen beziehungsweise dem Textumfang.

2. Erkenntnisinteresse

Die gewonnenen Einsichten sollen im folgenden beispielhaft umgesetzt werden – und zwar anhand der Fragestellung ‚Zum Geschlechterverhältnis im Tango argentino‘. Erkenntnisse hierzu versprechen vor allem die drei großen Bereiche Tango-Tanz (einschließlich Tango-Posen und Tango-Kleidung), Tango-Dichtung (speziell bezogen auf die Tango canción) und Tango-Musik (insbesondere Vokalinterpretation und musikalisches Arrangement); sie gilt es jetzt auf die Fragestellung hin zu untersuchen. Als Vermittlungsform wird die induktive Methode gewählt, die von einem Beispiel ausgeht, dieses analysiert und interpretiert und (unter stillschweigender Kenntnis weiterer, ähnlich gelagerter Fälle) die Ergebnisse verallgemeinert und abstrahiert. Damit ist zugleich ein systematischer Zugang gegeben.

2.1 Zum Geschlechterverhältnis im Tango-Tanz

Jeder Tango-Tanz endet in einer bewußt angesteuerten Schlußfigur, die für eine gewisse Zeit als attraktive Schluß-Pose beibehalten wird. Sie verdeutlicht, daß die Tanzenden einerseits für sich selbst und für ihr paarbezogenes Körpergefühl tanzen, andererseits aber stets mit einem impliziten Zuschauer rechnen. Diese spezifische Verbindung von Intimität und Voyeurismus gehört zum Tango ebenso dazu wie seine anrühige Herkunft und die kleidungsmäßige Selbstinszenierung des Tanzpaares, und all diese Aspekte sagen Merkmalhaftes über das geschlechtliche Selbstverständnis der Tanzenden aus.¹⁵

Die optische Analyse einer beliebigen, aber tangotypischen Schlußfigur (vgl. Abbildung)¹⁶ zeigt den Mann in stabiler Körperhaltung mit halb gebeugtem Standbein und locker ausgestelltem Spielbein, während die Frau sich eher instabil und in deutlicher Körperspannung auf dem tief gebeugten vorderen Bein ausbalanciert. Beide Arme sind quasi haltsuchend nach oben um den Hals des Partners geschlungen,¹⁷ während der Mann seine Partnerin von oben herab scheinbar entspannt mit einer Hand zu stabilisieren vermag. Zwischen dem

15 Obwohl die nachfolgende Analyse vom Showtanz abgeleitet ist, gelten die Beobachtungen analog auch für den Salontango, auch wenn die Gesten und Inszenierungen dort zumeist weniger demonstrativ erfolgen.

16 Ich danke dem Tanzpaar Catalina und Tomás vom Estudio Libertango in Oldenburg (Old.) für die Bereitstellung der Abbildung und Maria Theresa Ehrlich für die digitale Vorlage.

17 Die Armhaltung täuscht darüber hinweg, daß die Frau diese Pose aus eigener Kraft aufrechterhält. Die scheinbare Hierarchie der Geschlechter ist abhängig von der Bereitschaft der Frau, die ‚Macho-Pose‘ des Mannes zu tolerieren und durch ihre Gesten zu unterstützen.



aufgerichteten Oberkörper der Frau und ihrem nach hinten weggleitenden Bein entsteht eine auseinanderstrebende Dynamik, die insgesamt den Eindruck erweckt, der Mann ziehe die widerstrebende Frau zu sich hoch. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Öffnung der Pose in Richtung Zuschauer, denn der männliche Tänzer stützt seinen linken Arm auf den Beckenknochen¹⁸ und dreht sich halb von der Frau weg in Richtung Publikum. Dadurch signalisiert er demonstrativ, daß das Tanzpaar sich hier in einem klaren Verhältnis von

18 Man beachte die gespreizten Finger, die einerseits signalisieren, daß diese Hand nicht zum Festhalten benötigt wird, andererseits (wie der gespreizte Schwanz des radschlagenden Pfaus) eine optische Vergrößerung suggerieren und das männliche Becken erotisch betonen. – Der breite Ring ist in Argentinien übrigens, anders als lange Zeit in Deutschland, kein Zeichen für das Zuhälter-Milieu.

‚dominant‘ (Mann) und ‚abhängig‘ (Frau) beziehungsweise ‚oben‘ und ‚unten‘ oder ‚stabil‘ und ‚instabil‘ positioniert, was beim vorausgegangenen Tanz dem Verhältnis von ‚führen‘ (Mann) und ‚geführt werden‘ (Frau) entspricht. Das optisch inszenierte Spiel von Stärke (beziehungsweise Stabilität) und Schwäche (beziehungsweise Instabilität) setzt sich in der erotischen Inszenierung der Körper und Blicke fort. Während der Mann von oben offen auf die Frau herabblickt, übt diese Blickvermeidung: Trotz des aufgerichteten Oberkörpers wendet sie den Kopf ab.

Ikonographisch signalisiert der Mann also ganz offenkundiges erotisches Interesse; er macht die Frau zum Objekt seines Blicks und setzt sich in die aktive Position des blickenden Subjekts. Die Frau akzeptiert ihre Objekt-Position, indem sie den Blick duldet. Zugleich aber inszeniert sie sich bewußt als Objekt des männlichen Auges und rückt sich dadurch auf subtile Weise wieder aus der passiven Rolle heraus. Denn Pose, Schmuck und Kleidung sind ganz darauf angelegt, das erotische Interesse des Mannes zu legitimieren, anzustacheln und zu steuern. Das schulterfreie, am Hals jedoch hochgeschlossene Kleid inszeniert ein raffiniertes Zusammenspiel von Verhüllen und Enthüllen, das in dem langen, aber doppelt hochgeschlitzten Rock kulminiert. Dieser lenkt den Blick auf das nach hinten weggestreckte Bein, das durch die hohen Absätze der Tanzschuhe optisch zusätzlich verlängert wird.¹⁹

Die starke Erotisierung des weiblichen Körpers erweist sich als eine Inszenierung, die von beiden Tanzpartnern gemeinsam gestaltet wird: vom Mann durch seine Haltung, den Blick und das offenkundige Interesse an der weiblichen Erscheinung, von der Frau durch Pose und Kleidung. Der männliche Körper dagegen scheint aus der direkten Erotisierung zunächst herausgenommen; er wirkt durch den dunklen Anzug und das weiße Hemd in erster Linie ‚gut angezogen‘. Erotische Konnotationen ergeben sich erst durch den Kontrast zur Alltagskleidung, durch den sich der gepflegte, sorgfältig angezogene Mann gewissermaßen für die Frau attraktiv macht. Ein besonderes Signal setzen der offene Kragen (der gewissermaßen die ungebändigte, animalische Natur des Mannes unter seiner zivilisierten Kleidung hervorscheinen läßt) sowie der Hut, der ikonographisch stets erotisches Interesse signalisiert. Beides greift auf einer anderen Ebene das Wechselspiel von Verhüllen und Enthüllen auf, das auch die weibliche Kleidung prägt. Durch die weibliche Blickvermeidung wird diese Komponente männlicher Körperlichkeit jedoch nicht direkt in die Tanzpose eingebracht, sondern erst durch den Umweg über einen potentiellen Betrach-

19 Im Tierreich signalisiert das nach hinten weggestreckte lange Bein Paarungsbereitschaft. Darüber hinaus lenkt der Schlitz im Rock den Blick auf das Ineinander der Standbeine und gibt dieser Paarposition einen Anflug von Laszivität.

ter, welcher die erotischen Signale gewissermaßen von außen zu einer stimmigen Paarbeziehung zusammenfügt.

Die analysierte Pose zeigt, daß das Geschlechterverhältnis im Tango-Tanz ein hierarchisches ist, bei dem der Mann dominiert und die Frau bewußt Unterwerfung demonstriert – entsprechend der in den tänzerischen Aktivitäten ‚führen‘ und ‚geführt werden‘ zur Geltung kommenden paarinternen Machtverteilung. Es geht also um Geschlechter-O p p o s i t i o n e n , und das auf eine Art, wie sie (zumindest in Europa) als tangotypisch vermarktet werden kann.

2.2 Zum Geschlechterverhältnis in der Tango-Dichtung

Signifikant anders ist das Geschlechterverhältnis in der Tango canción gestaltet, als deren Prototyp nun *La Cumparsita* untersucht werden soll. Dieser vermutlich bekannteste Tango überhaupt wird 1916 von Gerardo Hernán Matos Rodríguez in Montevideo als Karnevalsmarsch komponiert und 1924 in Buenos Aires durch Pascual Contursi und Enrique Pedro Maroni mit Versen unterlegt, die ihn zu einem der frühesten Vertreter der sentimentalenen Tango canción machen. In leicht gekürzter Übersetzung aus dem Spanischen lautet der Text:

Wenn du wüßtest, daß ich in meiner Seele immer noch die Zuneigung bewahre, die ich für dich hegte, wer weiß, ob du dich dann nicht auch an mich erinnern würdest. Die Freunde kommen mich nicht einmal mehr besuchen, niemand will mich trösten in meinem Leid. Seit dem Tag, an dem du gingst, leide ich Qualen in meiner Brust. Sag, Flittchen, was hast du bloß aus meinem armen Herzen gemacht? Und der Schoßhund, der wegen deiner Abwesenheit nicht fraß, hat mich, als er mich ganz allein sah, ebenfalls verlassen.²⁰

Die Anrede „Sag, Flittchen“ läßt keinen Zweifel über das Geschlecht des lyrischen Ichs entstehen: Die Verse geben einen exemplarischen Einblick in das Gefühlsleben eines argentinischen Tango-Mannes, der von der Frau seiner Liebe verlassen wurde. Indem er diese Frau zum Inbegriff allen Glücks und aller Zukunft erhebt, symbolisiert ihr Verlust das irreparable Scheitern seiner Lebenshoffnungen. Statt sich von seinen Gefühlen zu lösen und aktiv nach einem Ausweg zu suchen, kultiviert der Mann sein Leid in Form von Selbstmitleid und stilisiert sich zum passiven Opfer weiblicher Aktivität: Er ist der Verlassene, sie die Verlassende. Durch den Begriff „Flittchen“ wird die weibliche Aktivität eindeutig sexuell begründet; die im Tanz so klar herausgestellte

20 Deutsche Übersetzung von der Verfasserin. Zum spanischen Originaltext vgl. z. B.: Héctor Ángel Benedetti, *Las mejores Letras de Tango. Antología de doscientas cincuenta letras, cada con su historia.*, Buenos Aires 2004 (1. Auflage 2003), S. 116 f. (Dort auch Hinweise auf weitere Textunterlegungen und auf die Textgenese.)

weibliche Erotik erhält im Gesang klar negative Züge: Als herzlose Schönheit ohne Gefühl und Mitleid geht die Frau zur Befriedigung ihrer körperlichen Triebe von einem Partner zum nächsten, während der Mann Treue und Zuneigung ausschließlich für sich reklamiert.

Damit kommt es in der Tango-Dichtung genau wie im Tanz zu einem polaren Geschlechterbild, die Zuweisungen erfolgen jedoch diametral entgegengesetzt: Der Mann hängt einem romantischen Liebesideal nach, das in der Geschlechterzuweisung des 19. Jahrhunderts eigentlich weiblich konnotiert ist; er verhält sich passiv, leidensfähig und gefühlsbetont. Die Frau dagegen bestimmt ihr Tun und ihre Sexualität aktiv und selbstbewußt, ohne sich dabei von Konventionen wie Treue und Liebe abhängig zu machen.

Eine solche Umkehrung des im Tanz beobachteten geschlechtertypischen Verhaltens führt zu einem Widerspruch zwischen dem Optischen (mit seiner starken Fixierung auf unterwürfige weibliche Erotik und männliche Dominanz) und dem Akustischen (mit seiner Beharrung auf männlicher Passivität und weiblicher Gefühlskälte).

2.3 Zum Geschlechterverhältnis in der Tango-Musik

Ein Blick auf die Musik zu *La Cumparsita* trägt nicht dazu bei, diesen Widerspruch aufzulösen. Angesichts der Tatsache, daß die Melodie dieses Tangos erst nachträglich textiert worden ist, fungiert die Musik in keinem Augenblick wortausdeutend. Der stampfende Rhythmus kann also nicht etwa mit selbstbestimmter Weiblichkeit gleichgesetzt werden – und der Versuch, hier andersgelegerte musikalische Archetypen herauszufiltern, müßte historisch und soziologisch mit größter Vorsicht (und in weit größerem Kontext) erfolgen. Darüber hinaus fehlt eine feste kompositorische Werkgestalt, so daß sich die Frage nach musikalischen Geschlechterreferenzen einzig und allein auf die Art des Arrangements stützen kann.

Auffälligerweise finden sich unter den unzähligen Versionen von *La Cumparsita* nicht wenige, die von einer Frau gesungen werden – einschließlich der markanten Worte „Sag, Flittchen, was hast du bloß aus meinem armen Herzen gemacht?“ Zwei Deutungsmuster bieten sich an: eine lesbische Konnotation oder aber die Notwendigkeit, das fiktive Du des Textes gewissermaßen ins Männliche zurechtzubiegen.²¹ In beiden Fällen überformt das Geschlecht der Sängerin den Text, so daß zumindest die passiv leidende Person weiblich wird.

21 Einige Sängerinnen kommen dem nach, indem sie den geschlechtsspezifischen Begriff „percanta“ („Flittchen“) durch das männlich konnotierte Wort „querido“ („Geliebter“) ersetzen.

Da aber jedem südamerikanischen Hörer die Originalversion geläufig ist, befriedigt keine der beiden Deutungsweisen.

Einen dritten, ganz andersgearteten Ausweg aus dem Dilemma bietet die Interpretation von *La Cumparsita* durch die Tango-Sängerin Nelly Omar (geb. 1913). Im Unterschied zu vielen Tango-Sängerinnen im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts macht Nelly Omar, die „Antidiva des Tangos“²², kaum Versuche, sich durch Kleidung, Frisur oder Schmuck betont weiblich zu geben. Photographien zeigen sie zumeist im strengen schwarzen Kleid, das weder divenhafte noch Elemente des cross-dressing aufnimmt. Ähnlich streng ist ihre Frisur; und einzig der deutlich geschminkte Mund läßt sich im weitesten Sinne als erotischer Appell interpretieren. Durch diese Marginalisierung ihrer Weiblichkeit²³ reiht sie sich in die Tradition jener Tango-Interpretinnen der Jahrhundertwende ein, die wie Pepita Avellaneda (?–1951) im Gaucho-Kostüm vor ihr Publikum traten.²⁴

Eine ausdrückliche Fortschreibung von Traditionen betreibt Nelly Omar auch musikalisch: Ihr Arrangement von *La Cumparsita* ist von Gitarren begleitet und verweist damit einerseits auf die Musik der Gauchos und auf die spezifisch argentinischen Quellen des Tangos, andererseits auf den Interpreten Carlos Gardel, der seine Karriere im Gesangsduo mit Gitarrenbegleitung begann. Damit distanziert sich Nelly Omars Interpretation von *La Cumparsita* nachdrücklich von den möglichen Geschlechterbezügen, die sich aus der Verbindung von Text und weiblicher Singstimme ergeben, und reiht sich stattdessen in eine rein musikalische Traditionslinie ein, die sich durch die Unsichtbarkeit der Frau auszeichnet. Auf den ersten Blick behandelt sie *La Cumparsita* also wie reine Musik und ignoriert alle möglichen Gender-Aspekte. Durch das Unsichtbarwerden ihrer Weiblichkeit ermöglicht sie allerdings das Fortbestehen der im Originaltext von *La Cumparsita* festgeschriebenen binären Opposition von Mann und Frau (ganz so, wie es auch ein männlicher Sänger tut) und bedient damit indirekt doch wieder den Männlichkeitsmythos des Tangos.

2.4 Zum Spiel mit den Geschlechtern

Der Vergleich von Tanz, Text und musikalischem Arrangement führt zu dem bizarren Effekt, daß ein Tanzpaar klare Geschlechterhierarchien vorführt,

22 Estela dos Santos, *Las cantantes*, Buenos Aires 1994 (= *La historia del tango*, tomo 13), S. 2304.

23 Ein möglicher Grund liegt darin, daß Omar weniger für Bühne und Film als für das Radio arbeitet, also für ein akustisches Medium.

24 Eine solche Kostümierung verweist in erster Linie auf die Entstehungsgeschichte des Tangos und entschärft dadurch den Konflikt zur männlich dominierten Musikszene jener Zeit.

während Text und Musik das genaue Gegenteil des optisch zelebrierten Geschlechterrollenverhaltens entwerfen und dadurch den Gender-Aspekt vielfach komplizieren.

Wenn es gelingt, eine Sensibilität für die Polyvalenz des Tangos zu entwickeln, dann bietet diese Kunstform wie kaum eine zweite die Möglichkeit, sich von dem Zwang zu einem eindeutigen, für das männliche beziehungsweise weibliche Geschlecht vermeintlich typischen Verhalten zu befreien. Im Tanz (und, in begrenztem Rahmen, auch in der Musik) haben die Ausführenden die Möglichkeit, ihr eigenes Geschlechterverhalten in jedem Augenblick neu zu erschaffen, neu zu definieren und kreativ auszuführen, ohne sich grundsätzlich mit der getanzen oder musizierten Rolle zu identifizieren. Dieses performative Element birgt die enorme Chance, den Faktor Geschlecht nicht als gegeben hinzunehmen, ihn nicht als Teil des eigenen Selbstverständnisses ernst zu nehmen, sondern Geschlecht (beziehungsweise Gender) wie eine Rolle auszuführen, die sich jederzeit wechseln läßt. Damit verliert diese Rolle ihre Schwere. ‚Gender‘ wird zum Spiel und läßt das Ausprobieren unterschiedlicher Möglichkeiten der (geschlechtlichen) Selbstpräsentation zu.

Zu dieser spielerischen Herangehensweise gehört neben dem Rollenwechsel auch die rollengemäße Verkleidung. Entsprechende Accessoires ermöglichen es den Ausführenden, eine bestimmte Seite eines möglichen ‚typisch weiblichen‘ oder vermeintlich ‚männlichen‘ Selbstverständnisses zu akzentuieren. Auch Tango-Mythen lassen sich auf diese Weise spielerisch neu beleben – also beispielsweise die Assoziation des Tanzes mit dem Dirnen- und Zuhälter-Milieu oder die Inszenierung der Frau als verführerischer *Femme fatale*.

Ohne jeden Widerspruch gehört zu diesem Spiel mit den Möglichkeiten des Tangos auch die Option, mit einem Partner des eigenen biologischen Geschlechts zu tanzen oder gar die Rollen zwischen Führendem und Geführtem zu tauschen. Damit ergibt sich eine breite Palette an Möglichkeiten, all solche Aspekte von Rollenverhaltensweisen auszuprobieren, die im Alltag versteckt, unterdrückt und zensiert werden. Der Tango nimmt diesen Experimenten die Schärfe, den Ernst, sich entscheiden und festlegen zu müssen und die Folgen zu tragen, und eröffnet Selbsterfahrungen, die im Leben sonst so nicht möglich sind.

3. Ergebnissicherung

Die paradigmatische Untersuchung zeigt, daß der Tango argentino in seinen wesentlichen Bereichen (Tanz, Dichtung und Musik) gängige Geschlechter-Bilder und Geschlechter-Klischees verwendet, die allerdings nicht übereinstimmen. Dadurch nutzt er sie aktiv zu einem Spiel mit Geschlechterrollen und Geschlechterrollenverhältnissen.

Durch diesen experimentellen Umgang mit den gewählten Geschlechter-Bildern konstruiert und dekonstruiert der Tango das Geschlechter-Verhältnis in jedem seiner Bereiche eigenständig und in jedem Augenblick neu. Dadurch bietet er die Möglichkeit, sich Geschlechterrollen aktiv anzueignen, sie auszuprobieren, anzunehmen oder abzulehnen, ohne sich dadurch auf ein festes Geschlechterrollenverhältnis festzulegen. Im Sinne von Judith Butler bietet der Tango ein plastisches Beispiel für ‚doing gender‘ oder besser noch für ‚acting gender‘.