

Rolf G. Renner, Fernand Hörner (Hrsg.)

**Deutsch-französische Berührungs- und Wendepunkte
Zwanzig Jahre Forschung, Lehre und öffentlicher Dialog am
Frankreich-Zentrum**

Freiburg i. Br.

Frankreich-Zentrum

2009

Paris als Brückenkopf? – Oszillationen des Tango rioplatense

Rolf Kailuweit

Der Tango rioplatense erscheint nach dem Titel des von Ramón Pelinski herausgegebenen Bandes zugleich als ein nomadisierendes und diasporisches Phänomen.¹ Dies ist in doppeltem Sinne problematisch, möchte man mit Pelinskis Kategorien die Funktion von Paris für den Tango als kulturelle Praxis bestimmen.² Gehen wir einmal von Flussers lakonischer Definition des Nomadentums aus:

Nomaden sind Leute, die hinter etwas herfahren, etwas verfolgen. Etwa zu sammelnde Pilze, zu tötende Tiere oder zu melkende Schafe. Gleichgültig, welches das verfolgte Ziel ist, das Fahren ist keineswegs beendet, wenn es erreicht wurde.³

Nomaden, so habe ich anderenorts⁴ im Anschluss an Flussers «Nomadische Überlegungen» zu zeigen versucht, bewegen sich in einem Raum, dessen Außengrenzen unscharf sind. Ihr Raumverständnis ist zweidimensional, auch wenn sie die Fläche, die sie erfahren, nicht als ganze erfassen. Ihre Bewegung lässt sich als eine offene Netzstruktur begreifen, die Haltepunkte und Wege symbolisiert. Wenn wir davon ausgehen, dass der Tango, aus dem Rio-de-la-Plata-Raum kommend, sich in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts in Europa zu verbreiten beginnt, dann ist Paris in dieser Bewegung nicht einfach ein Haltepunkt unter vielen, der gleichsam zufällig erreicht wird. Der Tango kommt, wie zu zeigen sein wird, nach Paris als Pol zivilisierter Urbanität, an dem sich im ausgehenden 19. Jahrhundert Buenos Aires misst und Montevideo orientiert.⁵ Die Ausrichtung auf die französische Metropole ist dabei nicht auf die Eliten beschränkt, sie erfasst alle sozialen Schichten gleichermaßen. Zur Ausrichtung auf Paris gehört zum

-
- 1 Ramón Pelinski: *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2000. Baumann schreibt sich das Adjektiv *diasporisch* als Neologismus zu: Martin Baumann: *Alte Götter in neuer Heimat. Religionswissenschaftliche Analyse zu Diaspora am Beispiel von Hindus auf Trinidad*, Marburg, Diagonal-Verlag, 2003.
 - 2 So ist in Béatrice Humberts Beitrag zu Pelinskis Buch *El tango en Paris de 1907 a 1920* auch weder von Nomadismus noch von Diaspora die Rede, wohl aber, und darauf komme ich zurück, von der Bedeutung dieser Überfahrt für die Entwicklung des Tangos.
 - 3 Vilém Flusser: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, Bensheim, Bollmann, 1994, p. 60.
 - 4 Rolf Kailuweit: «Postmodern Nomadism and the Beginnings of a Global Village», in: Flusser Studies 07. Rolf Kailuweit: «<Nomaden> und <Migranten>. Raumtheoretische Anmerkungen zu einer franko-rioplatensischen Oszillation», in: Gesine Müller, Susanne Stemmler (Hrsg.): *Raum – Bewegung – Passage. Postkoloniale frankophone Literaturen*, Tübingen, Narr, im Druck.
 - 5 Juan Ennis: *Paris als Hauptstadt des kolonialen und postkolonialen Argentinien*, im Druck.

einen die Imitation französischer Sprache,⁶ französischer Architektur, Einrichtungs-kunst und Mode, zum anderen auch die obligatorische Reise nach Paris, zu der, seit bekannt wird, dass sich dort nicht nur Geld ausgeben, sondern mit dem Tango auch verdienen lässt, sowohl die Sprösslinge der Oberschicht⁷ wie auch die Eintänzer, Sänger und Musiker aus den Vorstädten aufbrechen.⁸ Paris erscheint, um im Bilde der Noma-dologie von Deleuze/Guattari⁹ zu bleiben, weniger als eine Trutzburg, welche die nomadisierenden rioplatensischen Horden mit dem Tango als Kriegsmaschine berennen, als vielmehr als ein leicht einzunehmendes Terrain, das in der Folge als Brückenkopf fungiert. Ein Brückenkopf, von dem aus der Tango Europa und die Welt erobert, welcher jedoch gleichermaßen umgekehrt wirkt, indem er den Tango in kultureller Ver-schiebung in den Rio-de-la-Plata-Raum zurückträgt. Die Brücke, die der Tango schlägt, bricht auch keineswegs hinter ihm ab, wie es der Diasporabegriff suggerieren würde. Wenn Diaspora nach Baumann¹⁰ eine Gruppe von Personen charakterisiert, die sich «identifikatorisch auf ein fiktives oder real existierendes, geographisch entfernt liegendes Land bzw. Territorium und dessen kulturell-religiöse Traditionen rück-bezieht», so hilft dieser Begriff trotz aller tangoimmanenten Nostalgie nicht, die Dynamik der Tangokultur zu erklären. Diese erscheint vielmehr als Oszillation. Der Begriff der Oszillation ist von Dirk Rustemeyer in einer philosophisch-kulturtheoretischen Ausrichtung definiert worden:

In eigenschaftslosen Ereignissen oszillieren zeitliche, soziale, symbolische und kulturelle Sinnbestimmungen momenthaft zu mehr oder weniger dauerhaften Strukturbildungen. Oszillationen unterscheiden sich von einer Synthesefunktion darin, daß sie keine Identitäten, sondern verweisungsreiche semiotische

6 Von der Sprachemanzipation durch französische Satz-Perioden und Neologismen der 37er-Generation und Abeilles *Idioma Nacional de los Argentinos* (1900) bis zu den Gallizismen im Lunfardo der Zubälter und Prostituierten cf. Juan Ennis: *Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en Argentina desde 1837*, Frankfurt a. M., Lang, 2008.

7 Der Musikwissenschaftler Carlos Vega beschreibt in den 30er-Jahren die von der Jahr-hundertwende bis zur Weltwirtschaftskrise üblichen, monatelangen Parisaufenthalte der kaufkraftstarken rioplatensischen Oberschicht: Ganze Familien, Hausangestellte, Massen von Gepäck, ja sogar lebendige Rinder für die eigene Fleischversorgung überquerten regel-mäßig den Atlantik. In Paris öffnen sich für die *rastaquouères* mit ihren prall gefüllten Bör-sen und ihrer nonchalanten Eleganz die Türen. Carlos Vega: *Estudios para los orígenes del tango argentino*, Editor Corián Aharonián, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2007, p. 142sq. Cf. Nardo Zalko: *Paris Buenos – Aires: un siècle de Tango*, Paris, Félin, 2004, p. 66.

8 Rolf Kailuweit, Stefan Pfänder: «Der Schritt und die Stimme. Tango zwischen Trans-kription und Materialisierung», in: dies., Dirk Vetter (Hrsgg.): *Migration und Transkription*, Berlin, Berliner Wissenschaftsverlag, im Druck.

9 Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

10 Baumann, 2003: *op. cit.*

Ketten konstituieren, die Differenzen anschlussfähig machen. Der Begriff der Oszillation substituiert deshalb die Kategorie der Vermittlung.¹¹

Rustemeyers Ansatz, der im Kontext poststrukturalistischer Prätexte steht, ist insofern von Interesse, als er den Begriff «Oszillation» den Begriffen «Identität» und «Ver-mittlung» gegenüberstellt. Es bleibt jedoch unscharf, ob «Oszillation» bei Rustemeyer eine kulturelle Praxis oder die theoretische Reflexion dieser Praxis beschreibt. Beides ist denkbar, sollte jedoch nicht vorschnell vermischt werden. Im Phänomenbereich, der mich hier interessiert, erscheint der Begriff auf der Objektebene anwendbar. Wenn Oszillationen dynamische Systeme beschreiben, die zwischen zwei oder mehreren Zu-ständen in mehr oder minder regelmäßiger Form hin- und herwechseln, dann bildet der Tango ein solches System und seine rioplatensischen und Pariser Momente seine Zu-stände. «Moment» sei dabei nicht präsenzlogisch als kurzes Zeitintervall verstanden, sondern etymologisierend als Spurbildung («Bewegung, Grund, Einfluss»).

Tango kann insofern immer nur in einer Dynamik begriffen werden, in der rio-platensische und Pariser Momente aufscheinen und als Spuren verbleiben, ohne dass sie zu einer Synthese kommen. Es gibt, scharf formuliert, weder einen rioplatensischen noch einen Pariser Tango, und auch keinen, in dem beide Momente dauerhaft verschmelzen. Tango bildet keine Identitäten, er vermittelt auch nicht zwischen einer rio-platensischen und einer Pariser kulturellen Praxis, sondern konstituiert diese Praxis in einer ungleichgewichtigen räumlichen Konstellation. Als Brückenkopf des Tangos ist Paris konstitutiv für den Rio-de-la-Plata-Raum, nicht umgekehrt. Um es plakativ zu sagen: Der Rio-de-la-Plata-Raum als Kulturraum ließe sich ohne den Tango gar nicht wahrnehmen, Paris wäre noch Paris, aber ein anderes als das Paris, das sich im Tango spiegelt.

Der gespaltene Ursprung – Tango und Grammophon

Trotz einer bereits langen Tradition der Skepsis hinsichtlich der Determinierbarkeit von Originalität, die Heideggers etymologisierendes Hineinhorchen in den Ur-Sprung als ein sich entziehendes Ent-Springen¹² fortsetzt, wird der Ursprung des Tangos gemein-hin widerspruchlos im Rio-de-la-Plata-Raum verortet. Horacio Salas erklärt in der jüngsten Neuauflage seines Klassikers *El Tango*¹³ den Tango zum Synonym für das Land, das ihn hervorgebracht habe («sinónimo para el país que le dio origen»¹⁴). Aller-

11 Dirk Rustemeyer: *Oszillationen. Kultursemiotische Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, p. 292.

12 «Denn zunächst zeigt sich der Ursprung in seinem Entspringen. Das Nächste des Ent-springens ist aber sein Entsprungenes. Der Ursprung hat dieses aus sich entlassen, so zwar, daß er sich in diesem Entsprungenen selbst nicht zeigt, sondern hinter seinem Erscheinen sich verbirgt und entzieht.» Martin Heidegger: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Gesamtausgabe, Bd. 4, 1953, p. 92.

13 Horacio Salas: *El tango*, Buenos Aires, Emecé, [1986] 2004.

14 *Ibid.*, p. 341.

dings, so fährt Salas fort, sei er als dessen Spiegel hybrid wie die Argentinier selbst. Während Salas die ursprüngliche Hybridität mit der Mischung von Rhythmen und Rassen – er nennt explizit Kreolen,¹⁵ Italiener, Spanier, Araber und Juden – in Zusammenhang bringt, reduziert er gleichzeitig die Komplexität durch eine Zuschreibung, die von jeher auf der anderen Seite des Silberflusses Protest auslöst. Der uruguayische Tangoforscher Daniel Vidart betont, der Tango sei «rioplatense»¹⁶ und gehöre Argentinien und Uruguay mit gleichem Recht. Vidart¹⁷ führt im Anschluss eine bezeichnende Anekdote an: Carlos Gardel, der Tangosänger überhaupt, habe bei einem Bankett auf die Fragen nach seiner Herkunft sybillinisch geantwortet: Herrschaften, ich bin Rioplatenser, wie der Tango selbst.¹⁸ Gardel ist nun, auch darüber besteht Uneinigkeit,¹⁹ vermutlich 1890 in Toulouse geboren. Wird insofern auch in der Person des *francesito*, der im Marktviertel von Buenos Aires, dem Stadtteil Abasto, aufwuchs, eine Brücke nach Frankreich geschlagen, so lassen sich über die zweifellos vorhandenen kreolischen, schwarzafrikanischen,²⁰ italienischen und spanischen Momente des Tangos hinaus weitere französische und zumal Pariser Momente finden, die im Tango als *offspring* aufscheinen.

Nicht wenige Studien behandeln die französische Prägung des Prostitutionsmilieus, aus dem der Tango hervortritt, die große Zahl französischstämmiger Prostituierten und Zuhälter, aber vor allem auch die Ausrichtung der Halbwelt in Habitus und Stil an den Pariser Vorbildern.²¹ Baim hat diese bekannten Tatsachen in einer neuen Studie konkretisiert,²² in der sie zeigt, dass die so genannten *apaches*, Gangsterbanden, die um die Jahrhundertwende in den Pariser Vorstädten ihr Unwesen trieben, auf das Milieu am

15 Gemeint ist die mehrheitlich spanischstämmige, alteingesessene Bevölkerung zur Zeit der Unabhängigkeit im frühen 19. Jahrhundert. Ihnen werden die *gringos*, europäische, zumeist italienische Einwanderer, gegenübergestellt, die nach 1870 vermehrt ins Land kamen.

16 Daniel Vidart: *El tango y su mundo*, Montevideo, Taurus, 1967, p. 13.

17 Ibid., p. 15.

18 «...cuando a Gardel, en un banquete, voces indiscretas le preguntaron por su nacionalidad, el célebre cantor se levantó y dijo: <Señores, yo soy rioplatense como el tango>.» Ibid.

19 In ihrer monumentalen Biographie befassen sich Julián und Osvaldo Barsky mit der Quellenlage und zeigen, dass die in Uruguay nach wie vor verbreitete Legende, wonach Gardel aus der Provinzstadt Tacuarembó stamme, nicht beweisbar und letztlich unplausibel ist. Wenn Gardel sich einen uruguayischen Pass erschlich, dann wohl deshalb, weil er fürchtete, als Franzose zur Rechenschaft gezogen zu werden, hatte er sich doch im ersten Weltkrieg nicht zum Kriegsdienst für sein Vaterland gemeldet. Julián Barsky, Osvaldo Barsky: *Gardel. La Biografía*, Buenos Aires, Taurus, 2004.

20 Vicente Rossi: *Cosas de negros. Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense. Rectificaciones históricas*. Córdoba, Rio de la Plata, 1926. Michel Plisson: *Tango. Du noir au Blanc*, Paris, Cité de la musique, 2001.

21 Albert Londres: *Le chemin de Buenos Aires. La traite des blanches*, Paris, Albin Michel, 1927. Blas Matamoros: *La ciudad del tango*, Buenos Aires, Galema, 1969, pp. 43-55. Donna Guy: *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires. 1875-1955*, Buenos Aires, Sudamérica, [1994] 2001, pp. 17-54.

22 Jo Baim: *Tango. Creating of a Cultural Icon*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2007.

Rio de la Plata einwirkten. Mit den *apaches* wird auch eine Art Tanz in Verbindung gebracht, der eine Auseinandersetzung zwischen einem Zuhälter und seiner Prostituierten stilisiert, ein Tanz, der, so Baim, die Entstehung der Tangochoreographie beeinflusst habe.²³ In der Tat weiß man ausgesprochen wenig über die Entwicklung des Tangos als Tanz. Ein paar Fotos tanzender Männer in einer Zeitschrift, Debatten über das Verbot der angeblich obszönen Figuren *corte* und *quebrada* und schließlich 1914 ein erstes Lehrwerk in Buenos Aires, das wohl die «authentischen» Schritte für ein Publikum erklärt, dessen Tangobegeisterung vom Erfolg des Tangos in Paris herrührt.²⁴

Des Weiteren wird der Tango über das Theater bekannt, das zwischen 1890 und 1930 als Spektakel für die rioplatensische Mittelschicht die Funktion eines Leitmediums einnimmt. Neben dem *sainete criollo*, das sowohl in der spanischen *zarzuela* als auch im französischen *vaudeville* seine Inspirationsquelle besitzt, ist hier vor allem an die *revista* zu denken, die das französische Revue-Theater nachahmt und im Gegensatz zum *sainete* nicht aus einer geschlossenen Handlung, sondern aus mit einem Rahmenthema gefassten Einzelnummern besteht.²⁵

Torp zufolge hat man aus verschiedenen ideologischen Gesichtspunkten und mit gewisser anachronistischer Verzerrung versucht, den Tango der schwarzen, der kreolisch-nationalen oder der Immigrantenkultur zuzuschreiben.²⁶ Zweifellos trügen alle drei Momente zu seiner Ausprägung bei, wenn auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten und in unterschiedlichem Maße. Die Frage jedoch, die Torp ebenfalls streift, aber am Ende seiner Ausführungen wieder aus dem Auge zu verlieren scheint, ist, ob überhaupt von einem Gegenstand «Tango» gleichsam als einem Container mit festen Umgrenzungen gesprochen werden kann, der zu verschiedenen Zeiten von den jeweiligen Protagonisten befüllt wird. In einem Exkurs «Urbane Populärmusik» deutet Torp an, dass die Entstehung eines Genres wie des Tangos letztlich keine musikwissenschaftliche, sondern eine kultur- und medienwissenschaftliche ist.²⁷ Der Tango ist eine Ausprägung von Populärmusik, die dem Volk als Träger seiner Vorgeschichte gewissermaßen entzogen ist, da sie, beginnend mit der Erfindung des Phonographen (1877) und des Grammophons, über Massenmedien verbreitet wird. Es ist auffällig, dass Ende des 19. Jahrhunderts in der Subkultur der Hafenstädte und Verkehrsknotenpunkte Genres wie Tango, Maxixe (später Samba), Danzón (später Son), Ragtime (später Jazz), Calypso oder Fado entstehen, die sich über die Beschleunigung des Reisens und die Erfindung neuer Speichermedien und Aufführungsdispositive unter Maßgabe kommerzieller Vermarktungsmöglichkeiten global verbreiten. Für den Tango ist auch in diesem Kontext Paris ein Brückenkopf. Da in Buenos Aires die innovative Technik noch nicht Einzug gehalten hatte, reiste 1907 einer der bedeutendsten Tangokomponisten und Interpreten der «alten Garde», Ángel Villoldo (Komponist von «El choclo»), zusammen mit dem

23 Ibid., pp. 52-54.

24 Ibid., pp. 87-99.

25 Julio Viale Paz: «Esplendor y ocaso de la revista porteña», in: *Lyra* 174-176 *Único número extraordinario del año 1959*, 1959, s. p.

26 Jörgen Torp: *Alte atlantische Tangos. Rhythmische Figuration im Wandel der Zeiten und Kulturen*, Hamburg, LIT-Verlag, 2007.

27 Ibid., pp. 369-382.

Ehepaar Alfredo Gobbi und Flora Rodríguez de Gobbi nach Paris, um Plattenaufnahmen mit renommierten Orchestern zu machen.²⁸ Während Villoldo nach Buenos Aires zurückkehrte, blieben die Eheleute Gobbi sieben Jahre in Paris, verdingten sich als Tanzlehrer und trugen dazu bei, dass der Tango zum Modetanz der Oberschicht avancierte. Allerdings scheint der Tango in der Stadt des Lichts seinen Schöpfern zu entgleiten: In einem Artikel des *Figaro* heißt es 1914:

De très nombreux Portègues se sont rendus dernièrement à Paris, aussi désireux d'enseigner le véritable tango que de tirer de leur noble profession célébrité et profit. Effort inutile. Les parisiens n'admettent comme «tango argentin» que celui qu'ils ont inventé. Si on les pousse à bout, ils diront que la danse préférée de nos compatriotes errants n'est qu'une pâle imitation de «leur tango».²⁹

Derlei Zeugnisse stehen im Kontext der von Baim dokumentierten, ersten zeitgleichen Versuche, in Buenos Aires den Tango als authentisch argentinischen zu reklamieren.³⁰ Die Methode, ihn einem rioplatensischen Publikum (der Mittel- und Oberschicht) zu vermitteln, unterscheidet sich nun jedoch kaum von derjenigen zeitgenössischer europäischer und US-amerikanischer Lehrbücher. Anders formuliert: Der Tango wird zu einem Markenzeichen rioplatensischer Kultur, gerade indem er über Paris Teil einer globalisierten Popularkultur geworden ist. Dies jedoch geschieht entgegen der soeben zitierten Passage nicht durch einen Bruch mit einem vermeintlichen Ursprung, sondern im Modus der Oszillation. Mehr als bei anderen, namentlich den anglo-amerikanischen Formen der Populärmusik (Jazz, Rock, Pop), bleibt der Tango in seiner Globalisierung auf einen bestimmten Raum, den Rio-de-la-Plata-Raum, bezogen. Diesem Bezug, der sich als franko-rioplatensische Oszillation im Laufe der Tangogeschichte wiederholt, soll in den folgenden Abschnitten nachgegangen werden.

L'exil de Gardel – Tango und Film

1985 dreht der argentinische Regisseur Fernando (Pino) Solanas die französisch-argentinische Koproduktion *Tangos, l'exil de Gardel*. Gleichsam als Epilog zur Militärdiktatur (1976–1983) wird das Bemühen einer jungen argentinischen Exilantentruppe geschildert, in Paris mit der Aufführung der «Tanguedia» *El exilio de Gardel* die Öffentlichkeit auf das Schicksal ihres Heimatlandes aufmerksam zu machen. Das Projekt, so die Filmhandlung, stößt sowohl beim Pariser Publikum als auch bei den Vertretern des offiziellen Argentinien auf Unverständnis. Eine der Schlüsselszenen des Films ist die Sylvesterfeier der argentinischen Botschaft, bei der argentinische Bot-

28 Béatrice Humbert: «El tango en París de 1907 a 1920», in: Ramón Pelinski op. cit., pp. 99-162, p. 100. Nardo Zalko: *Paris Buenos – Aires. Un siècle de Tango*, Paris, Félin, 2004, pp. 53-55.

29 Ibid., p. 75sq.

30 Baim, 2007: op. cit., pp. 87-99.

schafter den Titel kritisiert: Gardel sei 1928 schließlich nach Paris gekommen, um seine Weltkarriere zu beginnen, und dort nicht im Exil gewesen. Der Titel des Tanguedia-Projektes wie des Films, der es darstellt, ist insofern ein Anachronismus. Im Exil zu verorten ist in den 70er- und 80er-Jahren gewissermaßen das Erbe des *francesito*, das mit den Exilanten wie dem Linksperonisten Solanas nach Paris gekommen ist. In Argentinien hatte der Peronismus mit staatlich geförderten Filmproduktionen wie *Se llamaba Carlos Gardel* (1949), *La guitarra de Gardel* (1949) und *El morocho del Abasto* (1950) den *francesito* zur nationalen Ikone stilisiert. Nach 1955, in Zeiten ökonomischer und politischer Krisen, war es der Siegeszug des Jazz und Rock, der den jungen rioplatensischen Intellektuellen als Ausweg in eine moderne, globale Zukunft erschien, nicht der Tango, dem zusehends etwas Altbackenes und Provinzielles anhaftete.³¹

So verwundert es nicht, dass die musikalische Erneuerung des Tangos von Paris ausging. Der junge Astor Piazzolla entwickelt dort, als er mit einem französischen Stipendium ausgestattet von 1953–55 bei Nadia Boulanger Komposition studiert, einen eigenen Stil, der den Tango mit Elementen der Klassik und des Jazz anreichert. Als er 1955 nach Buenos Aires zurückkehrt, stößt seine Musik auf Unverständnis.³² Seine größten Erfolge feiert er zwischen 1978 und 1988 im europäischen Exil, unter anderem in Zusammenarbeit mit Fernando Solanas. So schreibt Piazzolla auch die Musik zu *Tangos, l'exil de Gardel* und gewinnt damit einen «César». Als Piazzolla 1992 stirbt, ist er, so Apprill, in Paris bekannter als in Buenos Aires.³³ Für nicht wenige (europäische) Neophyten ist Piazzolla wie Gardel der Repräsentant des Tangos überhaupt. Mit Verwunderung nehmen sie wahr, dass in Tangokursen und auf Milongas im allgemeinen weder der eine noch der andere gespielt wird: hier dominiert die weitaus rhythmischere und von daher tanzbarere Musik der großen Orchester der 40er-Jahre.³⁴

In Europa und zumal in Paris beginnt 1968 aus politischer Motivation heraus ein Interesse an lateinamerikanischer Musik, die auch den Tango umfasst.³⁵ 1981 öffnet in der *Rue des Lombards* die Tangobar «Les Trottoirs de Buenos Aires», deren Namensgeber ein Tango von Julio Cortázar ist. Cortázar selbst ist bei der Eröffnung zugegen: «Il y a comme une volonté de rappeler que Buenos Aires existe malgré l'éloignement et la dictature, et qu'une partie de son âme, le tango, peut battre au centre de Paris.»³⁷

Während die Exilanten in Paris um Solanas, Piazzolla und Cortázar den Nuevo Tango als Markenzeichen von Argentinität inszenieren und bald mit dem *Tango de fantasía* ein Bühnenspektakel entsteht, das zur Musik von Piazzolla ein globales Publikum mit akrobatischen Tanzeinlagen begeistert, existiert in den Vorstädten von Buenos Aires der alte Tango fort, wie Daniel Burak in seinem halbdokumentarischen Spielfilm

31 Cf. Nardo Zalko: *Paris – Buenos Aires. Un siglo de tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2001, p. 336.

32 Ibid., pp. 287-298.

33 Christophe Apprill: *Le tango argentin en France*, Paris, Anthropos, 1998, p. 58.

34 Cf. Christophe Apprill: *Tango. Le couple, le bal et la scène*, Paris, Autrement, 2008, p. 25.

35 Cf. ibid., p. 21.

36 Zalko, 2001: op. cit., pp. 319-323.

37 Apprill, 1998: op. cit., p. 62.

Bar El Chino (2003) zeigt. Der Protagonist, der 47-jährige Filmproduzent Jorge, ist mit Rock 'n' Roll aufgewachsen und entdeckt erst um das Jahr 2000 die Welt des Tangos, der als Musik der zweiten Migrantengeneration in der heruntergekommenen Vorstadt Nueva Pompeya überlebt. In der Bar des *chino*³⁸ Jorge Eduardo Garcés trifft sich am Wochenende eine Gruppe betagter Musiker, um für die Stammgäste Tangos zu singen. Jorge will einen Dokumentarfilm drehen, gibt dieses Projekt jedoch nach dem Tod des *chino* auf, bis ihn die junge Fernsehredakteurin Martina dazu bewegt, den Film zu vollenden. Als sein Sohn Nacho, der in Spanien lebt, zu Besuch kommt, stellt Jorge überrascht fest, dass dieser in Europa gelernt hat, Bandoneon zu spielen und dem Tango gewissermaßen näher steht als sein Vater. Während Nacho und auch Martina angesichts der Krise ihre Zukunft in Spanien sehen, weigert sich Jorge, Argentinien zu verlassen. Es sind insofern die Alten, die dem Immigrationsmilieu noch nahe stehen, und die nunmehr nach Europa (re)migrierenden jungen Menschen, die den Tango repräsentieren, nicht aber die in Argentinien verwurzelte mittlere Generation.

Spiele die dokumentarischen Sequenzen in Buraks Film eine untergeordnete Rolle, so stehen die 60- bis 80-jährigen Sänger und Musiker der «Bar el chino» in German Kral's Dokufiktion *El último aplauso* (2009) im Mittelpunkt. Der Film erzählt im Stile von *Buena Vista Social Club* ohne Rückgriff auf eine fiktive Handlung die Geschichte der Bar von 1999 an. Nach dem Tod des *chino* (2001) kann seine Witwe das Lokal nur kurze Zeit weiterführen. Musiker und Stammgäste bleiben aus. 2006 versuchen einige der Überlebenden einen musikalischen Neuanfang mithilfe junger Musiker des Orquesta Típica Imperial und treten wieder in der «Bar el chino» auf. Seit November 2007 wird die Bar renoviert und als Touristenattraktion neu eröffnet, was angesichts ihrer Lage in dem peripheren und nicht ungefährlichen Stadtviertel Nueva Pompeya durchaus als ein ökonomisches Wagnis erscheint.

Wenn sowohl in *Tangos, L'exil de Gardel* wie in *El último aplauso* Gardels Klassiker «Volver» erklingt, so hat das Stück eine je andere Konnotation. Statt die Rückkehr aus dem Exil in ein Land zu beschwören, dessen Traditionen sich auch und gerade im Hinblick auf den Tango verändert haben, geht es in *El último aplauso* um eine Rückkehr auf die Bühne. Dass diese möglich wird, liegt nun, wie ich abschließend darstellen möchte, daran, dass, wiederum von Paris ausgehend, der Tango sich als ein Phänomen der Jugendkultur erneuert hat, einer Jugendkultur jedoch, die sich gewissermaßen in stiller Opposition Kulturpraktiken zuwendet, die ihre in den 70er-Jahren aufgewachsene Elterngeneration überwunden zu haben glaubte.

La Revancha – Elektrotango

... en un perno mezcló París con Puente Alsina (Enrique Santos Discépolo 1947)

38 Als *chinos* wurden bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in vielen Tangotexten Mestizen beziehungsweise Kreolen indianischen Aussehens bezeichnet. Aufgrund der in den letzten Jahrzehnten stark angewachsenen chinesischen Immigration ist diese Verwendung aus der Mode gekommen.

Die «Bar el chino» liegt nur wenige Meter von Puente Alsina entfernt, jener in unzähligen Tangos besungenen Brücke, die von Nueva Pompeya über den Riachuelo führt. Über die Fahrspur donnern die *colectivos* (Autobusse), Dieselqualm liegt in der Luft und mischt sich mit dem kloakenartigen Gestank des Flusses. Durch die Rostlöcher in den Stahlplatten sieht man die Wellblechhütten, die beide Flussufer säumen. Puente Alsina ist im November 2007 noch immer eine No-go-Area, auch wenn die Stadtverwaltung mit Infowänden über die Tangogeschichte der Brücke und dem Viertel einen touristischen Anstrich zu geben versucht. Ein U-Bahn-Anschluss ist geplant, aber man wird wohl noch einige Pernods trinken müssen, um sich auf der Steintreppe am Brückenkopf wie auf den Stufen vor Sacré Coeur zu fühlen. Dass hier vielleicht in wenigen Jahren Ausflugsbusse halten und jugendliche Rucksacktouristen Gitarre spielen, erscheint allerdings nicht ausgeschlossen.

2001 veröffentlichte in Paris die Gruppe Gotan Projekt ihre erste CD mit dem Titel *La revancha del tango*. Das musikalische Konzept, Tangothemen, darunter viele Klassiker, mit elektronischen Beats und Synthesizer-Sequenzen zu unterlegen, wurde ein Weiterfolg. Der französische DJ und Keyboarder Philippe Cohen Solal, der argentinische Gitarrist und Bandoneonist Eduardo Makaroff und der Schweizer Programmierer Christoph H. Müller schufen einen Tango, der sich nicht nur auf einen Dialog mit der zeitgenössischen elektronischen Musik einließ, sondern vor allem auch für Tangonovizen tanzbar war. Wurde der Nuevo Tango von Piazzolla in ausgefeilten Tanzshows dargeboten, in denen Profitänzer ein gutbürgerliches und weitgehend passives Publikum entzückten, so zog der Elektrotango in die Diskotheken ein. Der Grund dafür ist nicht allein in der Musik zu suchen. Remi Hess merkt an, dass der in den 70er Jahren verpönte Paartanz um 1989 wieder in Mode kam.³⁹ Sein soziologisches Forschungsprojekt zum Tango begleitet Hess mit Tangokursen, an denen seine Pariser Studenten zu Dutzenden begeistert teilnehmen. «Les nuits tango de Paris tendent à ressembler à celles de Buenos Aires puisqu'on peut y danser le même soir dans plusieurs lieux différents», stellt Christophe Apprill für die Zeit um 1995 fest.⁴⁰ Der Elektrotango von Gotan Projekt und einer Vielzahl anderer Gruppen, die in Europa wie am Rio de la Plata auf den Erfolgsszug aufspringen, trägt dazu bei, dass die neu erwachende Tangobegeisterung ein noch breiteres jugendliches Publikum erreicht. Heute werden auf vielen Milongas zu gleichen Teilen Elektrotango und die Musik der klassischen Orchester der 40er-Jahre gespielt.

Was nun den Rio-de-la-Plata-Raum selbst betrifft, so erscheint die Wiederentdeckung des Tangos als ein zeitgenössisches Moment europäischer und speziell franko-rioplatensischer Oszillation. Wie Apprill betont: «Avant sa résurgence au milieu des années 1990, les milongas de Buenos Aires se comptaient sur les doigts de la main [...] c'est son succès dans les capitales européennes qui est à l'origine de son renouveau à Buenos Aires».⁴¹ Auffällig ist, dass der Tango nicht allein als Touristenattraktion angesehen wird, sondern die rioplatensische Jugendkultur mit erfasst. Nach einer von Zalko

39 Remi Hess: *Les tangomaniques*, Paris, Anthropos, 1998, p. XI.

40 Apprill, 1998: op. cit., p. 86.

41 Apprill, 2008: op. cit., p. 132sq.

angeführten Umfrage, können 79 % der in Buenos Aires befragten Jugendlichen etwas mit Tangomusik anfangen.⁴² Allerdings: «la connaissance de la dance ne concerne qu'une minorité.»⁴³

Tango ist heute eine globalisierte kulturelle Praxis, die von Europa und zumal Paris aus dem Rio-de-la-Plata-Raum zugeschrieben wird. In Buenos Aires hat dies zu einer beeindruckenden Renaissance geführt, die nicht nur die Musik betrifft, sondern in vielen der heruntergekommenen Suburbios zu einem vor 15 Jahren noch kaum vorstellbaren Aufschwung geführt hat. In San Telmo, Palermo oder Almagro vermischen sich die jugendlichen Nachtschwärmer, Ausländer wie Einheimische. Viertel wie die Hafengegend La Boca oder das flussaufwärts gelegene Nueva Pompeya sind dabei, ihren Ruf als No-go-Areas abzulegen. Man mag beklagen, dass damit auch eine gewisse Kommerzialisierung verbunden ist, die zum Verlust vermeintlicher Authentizität führt. Vielleicht ist es ein Trost und eine Hoffnung, sich einzugestehen, dass es authentischen Tango niemals gab: Tango war und ist eine vielfältig mediatisierte kulturelle Praxis, die über einen Brückenkopf in Paris verfügt und von dort aus in den Rio-de-la-Plata-Raum zurückschlägt.

Epilog

Der Tango als eine franko-rioplatensische Oszillation ist ein interdisziplinäres Forschungsthema, das ich als Medienwissenschaftler seit Anfang 2006 am Frankreich-Zentrum der Universität Freiburg verfolge. Nach einem Kolloquium zu Migration und Transkription, das ich im November 2006 mit Walter Bruno Berg und Stefan Pfänder durchgeführt habe,⁴⁴ konnte ich mit dem Soziologen und Tänzer Christophe Apprill, dem Musikwissenschaftler Michel Plisson und der Linguistin und Lunfardo-Expertin Jaqueline Balint drei in Frankreich tätige Kollegen für einen Workshop im Juli 2009 gewinnen, der eine Grundlage für weitere bilaterale Projekte sein wird. Das Frankreich-Zentrum der Universität Freiburg erscheint durch seine interdisziplinäre wie interkulturelle Öffnung ein idealer Ort, kulturelle Praxis zwischen Regionalität und Globalität ins Blickfeld zu rücken.

42 Zalko, 2001: op. cit., p. 336.

43 Apprill, 2008: op. cit., p. 135.

44 Cf. Kailuweit, Pfänder, im Druck: op. cit.