



Janine Krüger

# ¿Cuál es tu tango?

Musikalische Lesarten der  
argentinischen Tangotradition

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

9

WAXMANN

¿Cuál es tu tango? – Musikalische Lesarten  
der argentinischen Tangotradition

# Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer und Nils Grosch  
im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs  
und der Universität Salzburg

Band 9



Waxmann 2012

Münster / New York / München / Berlin

Janine Krüger

¿Cuál es tu tango?  
Musikalische Lesarten  
der argentinischen  
Tangotradition



Waxmann 2012

Münster / New York / München / Berlin

## **Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Arbeit wurde im Jahr 2011 vom Department Kulturgeschichte und Kulturkunde der Universität Hamburg als Dissertation angenommen.

Die Links zu den Hör- und Videobeispielen sind auf der Verlagsseite unter [www.waxmann.com/buch2736](http://www.waxmann.com/buch2736) abrufbar.

ISBN 978-3-8309-2736-5

ISSN 1869-8417

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2012

[www.waxmann.com](http://www.waxmann.com)

[info@waxmann.com](mailto:info@waxmann.com)

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagabbildung: *¿Cuál es tu tango?* Fotos der Werbekampagne des Radiosenders 2x4 FM Tango, Buenos Aires 2005. © Archiv des Senders FM Tango (Vorderseite).

*Astor Piazzolla*. © Eduardo Comesaña. (Rückseite)

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

*Für Claus Krüger*



# Inhalt

<b>¿Cuál es tu tango? Eine Einleitung</b> .....	<b>9</b>
<b>1 Vorüberlegungen</b> .....	<b>15</b>
1.1 Kultur lesen .....	15
1.2 Kultur beschreiben .....	18
<b>2 Kontexte</b> .....	<b>23</b>
2.1 <i>Lo popular</i> .....	24
2.1.1 Begriffliche Bedeutungsdimension .....	24
2.1.2 Zur musikalischen Akkulturation .....	27
2.2 <i>Lo nacional</i> .....	34
2.2.1 Kollektivsymbolik .....	35
2.2.2 <i>La tanguidad</i> .....	46
2.2.3 <i>Das orquesta típica</i> .....	50
2.2.4 Der Tango im Kontext peronistischer Ideologie .....	53
2.2.5 Die Institutionalisierung des Tango .....	57
2.3 <i>La crisis</i> .....	64
2.3.1 Soziale Konsequenzen .....	65
2.3.2 Der Tango – Helfer in der Not? .....	67
<b>3 Standardisierung und Individualität</b> .....	<b>71</b>
3.1 Musikalische Stilmittel .....	76
3.1.1 Form .....	78
3.1.2 Melodik .....	80
3.1.3 Harmonik .....	86
3.1.4 Rhythmusmodelle .....	88
3.1.5 Satztechnik .....	91
3.2 Das Arrangement .....	94
3.2.1 Textualität und Performativität .....	95
3.2.2 Hybridität und Eigenheit .....	98
3.2.3 Kollektivität und Individualität .....	100
3.3 Personalstile .....	104
3.3.1 Aníbal Trailo .....	104
3.3.2 Carlos Di Sarli .....	110
3.3.3 Juan D’Arienzo .....	114
3.3.4 Astor Piazzolla .....	119
<b>4 Tradition</b> .....	<b>134</b>
4.1 Das <i>Orquesta Escuela de Tango</i> .....	137
4.1.1 Ausbildungsinhalte .....	137
4.1.2 <i>A Emilio Balcarce</i> – Tribut an einen <i>maestro</i> .....	139



4.2	Horacio Salgán .....	144
	4.2.1 <i>Soledad</i> – Die Autorenintension als Tradierungsmechanismus ...	146
	4.2.2 <i>Don Agustín Bardi</i> – Kompositionsstil .....	152
4.3	Sonia Possetti .....	155
	4.3.1 <i>Ahora sí!!</i> – Verhandlungen mit der Avantgarde I .....	157
	4.3.2 <i>Bailarina</i> – Verhandlungen mit der Avantgarde II .....	159
4.4	Nicolás Ledesma.....	161
	4.4.1 <i>Milonga sentimental</i> – Biographische Verortung .....	161
	4.4.2 <i>Sueño de tango</i> – Metageschichtliche Annäherung .....	167
	4.4.3 <i>El marquetín</i> – Musikalische Schadensbegrenzung .....	170
<b>5</b>	<b>Transgression .....</b>	<b>177</b>
5.1	Adrián Iaies .....	179
	5.1.1 <i>Decarísimo</i> – Spielarten .....	181
	5.1.2 <i>Don Agustín Bardi</i> – Vermittlungsstrategien .....	184
5.2	Bewegungslesarten .....	188
	5.2.1 Zur Pluralität zeitgenössischer Tanzstile.....	188
	5.2.2 Zum Verhältnis von elektronischer Tangomusik und <i>Neotango</i> ..	196
<b>6</b>	<b>Revolution .....</b>	<b>201</b>
6.1	Oswaldo Pugliese .....	202
	6.1.1 Stil .....	203
	6.1.2 <i>Verano porteño</i> – Textzirkulation .....	216
	6.1.3 Oswaldo Pugliese als Rollenmodell.....	221
6.2	<i>La maquina tanguera</i> .....	229
	6.2.1 Entstehungskontext.....	230
	6.2.2 <i>Milonguero viejo</i> – Dekonstruktion und Konstruktion .....	232
	6.2.3 <i>María/La evasión</i> – Eine Nahaufnahme.....	238
	6.2.4 <i>Prólogo – Tango o muerte</i> .....	246
6.3	Astillero – <i>Tango de ruptura</i> .....	252
6.2.1	<i>Chiru</i> – Zur Mechanik des Seins .....	255
6.2.2	<i>Variación</i> – Das Metrum als ästhetische Kategorie .....	260
<b>7</b>	<b>Schlussbetrachtung .....</b>	<b>273</b>
	<b>Quellenverzeichnis .....</b>	<b>279</b>
	<b>Danksagung .....</b>	<b>299</b>

# ¿Cuál es tu tango?

## Eine Einleitung

Im Frühling 2003 erzählt man mir vom neuen Tango. Es ist nicht der Tango, den ich von den Aufnahmen beim Tangotanz kenne. Auch nicht der, den ich am Rotterdamer Konservatorium transkribiere und am Klavier stilgetreu zu interpretieren versuche. Er klingt anders und vertraut zugleich.

Zwei Jahre später bin ich in Buenos Aires. Ich möchte wissen, was den neuen Tango ausmacht, was er den Menschen heute bedeutet und ob man tatsächlich von musikalischen Neuerungen sprechen kann. Die breit angelegte Werbekampagne des argentinischen Radiosenders *2x4 FM Tango* zieht mit der eingangs gestellten Frage *¿Cuál es tu tango?* [Welcher ist dein Tango?] meine Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf sich. Die dazugehörigen Plakate zeigen Personen unterschiedlicher Altersgruppen, was ich zunächst als einfache Werbestrategie verstehe, bei der durch das Abbilden eines gesellschaftlichen Querschnitts eine größtmögliche Hörergemeinde angesprochen werden soll. Erst durch das Lesen lokaler Zeitungen und die Gespräche mit Tangokünstlern kann ich die Bilder richtig deuten: Die Personen auf den Bildern stehen nicht nur für unterschiedliche soziale Gruppen, sondern für verschiedene Rezipientenkreise der Tangomusik. Nahm man noch in den 1980er Jahren an, dass der Tango in Buenos Aires fast vollständig von anderen Musikrichtungen verdrängt wurde und nur noch über den Tanz zugänglich ist, so zeigt mir der Blick auf die lokale Szene, dass er weder als Rudiment einer einst glorreichen Zeit, noch als rein globales Phänomen verstanden werden will. Vielmehr präsentiert er sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts in einer stilistischen Vielfalt, die eine neue gesellschaftliche Relevanz dieser urbanen Popularkultur vermuten lässt.

Meine Absicht, mich mit der zeitgenössischen Musikpraxis des Tango<sup>1</sup> wissenschaftlich auseinanderzusetzen, muss ich bereits nach den ersten Kontakten zu Komponisten, Musikern und Tänzern revidieren. Sind die zeitgenössischen Tangos zwar hinsichtlich ihrer Kompositions- und Stilästhetik äußerst verschieden und verweisen auf unterschiedliche Bedeutungsebenen dieses Kulturphänomens,

---

1 Beziehe ich mich in der Arbeit auf den Tango als Musikkultur, so verwende ich die Genitivform ohne »s«. Handelt es sich um die Betrachtung eines Musikstückes, heißt es »des Tangos«.

so ist ihnen doch eins gemein: der Bezug zu einer tangomusikalischen Tradition. Mehr noch: Verschiedene Künstler und Ensemble sehen ihre Musik sogar als authentische Fortsetzung des historischen Tango. Mir wird klar, dass ich das Neue nicht ergründen kann, ohne das Alte zu kennen.

\*\*\*

Die Untersuchung zeitgenössischer Tangokompositionen setzt die Auseinandersetzung mit der musikalischen Entwicklung des Genres voraus. Erst dadurch können transhistorische Bezüge aufgezeigt und ästhetische Umdeutungen erfasst werden. Für die Umsetzung dieses Forschungsanliegens ergibt sich in Bezug auf die Quellenlage jedoch ein zentrales Problem: Die Tangogeschichte wurde hauptsächlich mündlich überliefert. Ihre schriftlichen Darstellungen basieren dementsprechend auf anekdotischen Erzählungen, journalistischen Kommentaren oder Interviews mit Tangokünstlern, deren detailgetreue Schilderungen ein authentisches Abbild der historischen Umstände zu vermitteln versuchen. In Anbetracht der mehr als hundertjährigen Tangogeschichte lässt sich jedoch feststellen, dass auch diese Erzählquellen für die Erstellung einer umfassenden Historiographie nicht ausreichend aufgearbeitet wurden.

Die unzulängliche Quellenforschung wird vor allem in Argentinien selbst als Dilemma für die Untersuchungsarbeit empfunden. So verweist die Musikethnologin María Mercedes Liska auf den mittlerweile erheblichen Aufarbeitungsbedarf, der wegen fehlender Archive kaum zu bewältigen ist:

Esta dificultad por hablar del tango, se presenta como un fenómeno muy complejo, donde juega lo oral y lo escrito, donde estamos hablando de una multiplicidad de instrumentos y orquestas. Yo creo que nadie se ha querido animar también. Hay gente que ha hecho trabajos pero no los ha publicado, porque siente que no alcanza, que no es suficiente. [...] Uno quiere hablar del presente, de lo que puede observar, pero no tiene todo ese apoyo bibliográfico de lo que pasó antes. Pero para hacer una investigación tampoco podés indagar sobre toda la historia del tango, porque no accedes nunca. Entonces se va reduciendo aquello de lo que uno puede hablar.<sup>2</sup>

---

2 María Mercedes Liska im Interview, Buenos Aires 2005. Im Rahmen der Feldforschung 2005/2006 wurden 17 halbstrukturierte Interviews durchgeführt, transkribiert und ausgewertet. Die Wahl dieser Interviewform, die nach einem flexibel anwendbaren Leitfaden erfolgt, ermöglichte einerseits eine angemessene Vergleichbarkeit in Bezug auf zentrale Untersuchungsaspekte dieser Arbeit und ließ den befragten Musikern, Tänzern und Forschern andererseits genügend Raum, ihren Schaffensprozess und dessen Bezug zur Tangotradition zu reflektieren. Bei der Übertragung der spanischen Quellen ins Deutsche handelt es sich um meine eigenen Übersetzungen. Um die Aussagen der Interviewten möglichst authentisch wiederzugeben, wurde ihre ursprüngliche Syntax weitestgehend beibehalten. An we-

Diese Schwierigkeit, über den Tango zu sprechen, stellt sich als komplexes Phänomen dar, wo das Mündliche und das Schriftliche mit hineinspielen, wo wir von einer Vielzahl von Instrumenten und Orchestern sprechen. Ich glaube, dass sich niemand dazu gerne ermutigen lassen möchte. Es gibt Leute, die Arbeiten geschrieben, diese aber nicht publiziert haben, weil sie denken, dass es nicht genug ist, dass es nicht ausreicht. [...] Man möchte von der Gegenwart sprechen, von dem, was man beobachten kann, aber es fehlt dieser ganze bibliographische Rückhalt von dem, was früher passierte. Aber um eine Untersuchung durchzuführen, kannst du auch nicht die gesamte Tangogeschichte erforschen, weil du dann nie zum Ende gelangst. Also wird das reduziert, über das man sprechen kann.

Für die lokale Forschungsarbeit in Buenos Aires bedeutet dies konkret, die gegenwärtig zu verzeichnende Neubelebung des Genres vor allem in ihren soziologischen und kulturpolitischen Implikationen zu hinterfragen und aktuelle Prozesse der Identitätsbildung wissenschaftlich zu begleiten.<sup>3</sup> Die Aussage der Musikethnologin macht jedoch deutlich, dass es in Argentinien ein starkes Erkenntnisinteresse gibt, die aktuellen Kulturphänomene in einen geschichtlichen Zusammenhang zu stellen. Kurz, es ist gerade die intensive Beschäftigung mit der zeitgenössischen Tangokultur, die Fragen zur Genregeschichte aufwirft und mehr denn je auf die Lücken in der bisherigen Tangoforschung verweist.

Für ein musikwissenschaftliches Forschungsanliegen hat die mangelhafte Historiographie und Archivierung musikalischer Quellen weitreichende Konsequenzen. Können Arbeiten zur poetischen Dimension des Tango und deren Beziehung zu sozialgeschichtlichen Entwicklungen in Buenos Aires zumindest auf die Tangotexte [*las letras*] zurückgreifen<sup>4</sup>, so blieb die Musikgeschichte des Tango aufgrund fehlender Notenmaterialien weitgehend unberücksichtigt. Zu den we-

---

nigen Stellen ließ sich jedoch ein Eingriff in den von Mündlichkeit geprägten Satzbau zugunsten der inhaltlichen Klarheit nicht vermeiden. Ausschnitte aus diesen Interviews werden im weiteren Verlauf der Arbeit lediglich mit dem Ort und dem Datum ihrer Durchführung gekennzeichnet.

- 3 Als Beispiele für aktuelle Forschungsansätze in Argentinien sei auf Liskas musikethnologische Schriften verwiesen, die sich auf das Tangogenre im Kontext der nationalen Wirtschaftskrise beziehen oder aber die Einflüsse der elektronischen Tangomusik auf die Tangotanzszene in Buenos Aires untersuchen. Vgl. hierzu Liska, María Mercedes: *Músicos del tango, género y coyuntura de crisis*, abrufbar unter: [http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/MariaMercedesLiska.pdf](http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/MariaMercedesLiska.pdf) sowie *El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados*, in: *Revista transcultural de música/Transcultural Music Review* 13 (2009), zitiert nach: <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art04.htm> (Zugriff: 08.09.2011). Ihr derzeitiges Dissertationsprojekt nimmt eine tanzhistorische Betrachtung vor, um die gegenwärtige Inszenierung und Umdeutung sozialer und geschlechterspezifischer Rollen im Tango tiefgründig beleuchten zu können.
- 4 Vgl. dazu Castro, Donald S.: *The Argentine Tango as Social History 1880-1955. The Soul of the People*. San Francisco 1990 oder aber Reichardt, Dieter: *Tango. Verweigerung und Trauer*. Hamburg 1984.

nigen Ausnahmen gehört die Aufsatzsammlung zu Werken Astor Piazzollas unter der Herausgeberschaft Omar García Brunellis, deren Autoren vornehmlich die musikalische Sprache Piazzollas auf ihre Bezüge zu anderen Musikkulturen hin untersuchen.<sup>5</sup> Sind die analytischen Ergebnisse dieses Aufsatzbandes zwar von großer Relevanz für die Piazzollaforschung, so werden durch die Betonung des Einzelphänomens Piazzolla nur indirekte Aussagen darüber vorgenommen, inwiefern seine Musik von einem offensichtlich existierenden, historisch-normativen Bezugsfeld abweicht. Einzig der Aufsatz zur stilistischen Identität Piazzollas von Ramón Pelinski liefert mit der Auflistung interpretatorischer Gestaltungsmittel der historischen Tangomusik brauchbare Anhaltspunkte für eine musikhistorische Betrachtung, lässt ihnen aber keine analytische Überprüfung folgen.<sup>6</sup>

Die Arbeit des Hamburger Musikwissenschaftlers Jörgen Torp behandelt die »Geschichte verschiedener Tangos am Atlantik, wie sie sich vor der Popularisierung des bis heute als *Tango argentino* (bzw. *Tango rioplatense*) entwickelt haben«<sup>7</sup> und leistet mit der Aufarbeitung von Quellen des 19. Jahrhunderts unter einer rhythmustheoretischen Untersuchungsperspektive einen signifikanten Beitrag für die Entstehungsgeschichte des *Tango criollo*. Da sich die hier zu untersuchende Tangoproduktion jedoch hauptsächlich auf den Entwicklungszeitraum zwischen 1917-1955 bezieht und damit auf jene Periode des Tangogenres, von der der Autor sein Forschungsfeld klar abgrenzt, kann auch diese Studie nur begrenzt mit einbezogen werden.

Die Schriften des argentinischen Musikethnologen Ramón Pelinski widmen sich gleich mehreren kulturellen Dimensionen des Genres. Insbesondere das Phänomen der Körperlichkeit<sup>8</sup>, das er sowohl in Bezug auf den Tanz als auch hinsichtlich des Verhältnisses von Musiker und Instrument untersucht, wird von ihm als zentrale Kategorie der Tangokultur herausgearbeitet. Außerdem kann Pelinski über die Perspektive der Transkulturalität globale und lokale Bedeutungsfunktionen des Tango ausdifferenzieren. Von besonderem Interesse für eine musikgeschichtliche Aufarbeitung ist Pelinskis Analyse des Verhältnisses von Tangomu-

---

5 Vgl. z.B. Brunelli, Omar García: »De Woodstock a B.A.« – *Análisis de Camorra I, II y III*, in: *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Hg. von Omar Brunelli. Buenos Aires 2008, S. 109-126 oder López, Sonia Alejandra: *Fuga y misterio de Astor Piazzolla. Acercamiento a una fuga tanguificada*, in: Brunelli, S. 133-143.

6 Vgl. Pelinski, Ramón: *Astor Piazzolla. Entre fuga y tango, en busca de una identidad estilística*, in: *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Hg. von Omar Brunelli. Buenos Aires 2008, S. 35-56, hier: S. 49f.

7 Torp, Jörgen: *Alte atlantische Tangos. Rhythmische Figurationen im Wandel der Zeit und Kulturen*. Hamburg 2007, S. 11.

8 Vgl. Pelinski, Ramón: *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid 2000, S. 252-281.

sik und historischem Lebensgefühl am Beispiel des Tangos *Sur*<sup>9</sup>, bei der er eine erste Annäherung an die Rolle des Arrangements in der argentinischen Tangomusik vornimmt. Diese werden von ihm vor einem kulturwissenschaftlichen Hintergrund als *re-escrituras*<sup>10</sup> konzeptionalisiert und damit sowohl in ihrer transhistorischen als auch pluralen Bedeutung betont.

Die angeführten Arbeiten zeigen brauchbare Forschungsansätze, die nach einer Synthetisierung und analytischen Überprüfung verlangen, um auch die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Tango als eigenständigen Fachdiskurs zu etablieren. Dass die narrative Qualität der Tangokultur diesem Anspruch keineswegs entgegensteht, sondern es gerade die Erzählquellen sind, die Untersuchungen zum Wesen einer vorrangig performativen Kultur motivieren, beweisen vor allem die Beiträge der Tanzforschung im deutschen Raum. So konnte beispielsweise Monika Elsner unter den tanztheoretischen Aspekten ›Bewegungstechnik‹ und ›Erlebnisraum‹ die choreographische Ebene des Tangotanzes auf ihre kulturelle Funktionen hin befragen und dadurch rituelle und geschlechterdeterminierende Muster der historischen Tangokultur aufarbeiten.<sup>11</sup>

Die Arbeiten der Hamburger Professorin Gabriele Klein zeichnen sich vor allem dadurch aus, tanzspezifische Phänomene des Tango mit einem interdisziplinären Methodenrepertoire zu untersuchen. Durch die Verwebung soziologischer, kulturwissenschaftlicher und ethnologischer Verfahren und Perspektiven gelingt es ihr und den Mitgliedern ihres Forschungsbereichs, den Tango als globales Narrativ umfassend zu beleuchten und sich verändernde Bedeutungsdimensionen nachzuweisen.<sup>12</sup> Sowohl Elsners als auch Kleins Arbeiten zeigen, dass die fehlende Objektivität innerhalb der Tangohistoriographie zahlreiche Anschlussstellen bietet, um kulturelle Normen und Praktiken über subjektiv-narrative Quellen herauszuarbeiten. Für die beabsichtigte musikwissenschaftliche Betrachtung der Tangokultur stellt dies nicht nur einen entscheidenden Impuls für die wissenschaftliche Herangehensweise, sondern auch eine besondere Ermutigung dar, der Komplexität der Genres gegenüberzutreten.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, erstmals eine musikwissenschaftliche Betrachtung der Tangogeschichte vorzunehmen und damit eine signifikante Lücke innerhalb der Tangoforschung zu schließen. Als hypothetischer Ausgangspunkt dient dabei die Annahme, dass sich die Stil- und Bedeutungspluralität des zeitgenössischen Tango aus den verschiedenen Lesarten der Tangotradition ergibt. Das

---

9 Ebd., insbesondere S. 28-42.

10 Ebd., S. 39.

11 Vgl. Elsner, Monika: *Das vier-beinige Tier. Bewegungsdialog und Diskurse des Tango argentino*. Frankfurt a. Main 2000.

12 Vgl. Klein, Gabriele: *Bodies in Translation. Tango als kulturelle Übersetzung*, in: *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kunst und Politik*. Hg. von Gabriele Klein. Bielefeld 2009 (TanzScripte 19), S. 15-38.

Erkenntnisinteresse, neue Tangokompositionen auf ihren Traditionsbezug hin zu überprüfen, erfordert dabei die Entfaltung mehrerer Untersuchungsdimensionen: Zunächst muss die historische Musikkultur in Bezug auf ihre poplarkulturelle Funktion, ihre zentralen musikalischen Mittel und wichtige Personalstilistiken betrachtet werden. Die sich daran anschließende Analyse zeitgenössischer Tangokompositionen dient dazu, musikalische Aneignungs- und Umdeutungsmuster herauszuarbeiten, um gegenwärtige Bedeutungsebenen des Tango nachvollziehen zu können. Über die Vernetzung des historischen und zeitgenössischen Untersuchungsfeldes kann dann aufgezeigt werden, wie die Genregeschichte musikalisch thematisiert wird.

# 1 Vorüberlegungen

Die Untersuchung erfordert einen interdisziplinären Forschungsansatz, der auf theoretische Grundlagen und Verfahren der historischen Musikwissenschaft, der Populärmusikforschung sowie der Musikethnologie zurückgreift, um sich durch die Verknüpfung unterschiedlicher Betrachtungsweisen der Diskursivität der historischen und zeitgenössischen Tangokultur annähern zu können. Eine besondere Rolle nimmt hierbei der absolvierte Feldforschungsaufenthalt von September 2005 bis Juni 2006 ein, der die notwendigen Rahmenbedingungen bot, einerseits eine intensive Archivarbeit vor Ort für den musikhistorischen Abriss vorzunehmen und andererseits zahlreiche Interviews mit zeitgenössischen Tangokünstlern durchzuführen zu können. Die Verschiedenheit der hierbei zusammengetragenen Materialien machte deutlich, dass die Betrachtung des Verhältnisses der gegenwärtigen Musikkultur zu ihrem historischen Bezugsfeld nicht über die Zugrundelegung eines verbindlichen Analysegerüsts erfolgen kann. Die für die Untersuchung notwendige Verwebung von Quellen- und Feldforschung verlangt vielmehr nach unterschiedlichen methodischen Zugriffen, die durch eine theoretisch fundierte Forschungs- und Interpretationshaltung legitimiert und transparent gemacht werden müssen. Die im Folgenden vorgestellten Diskurse zum Umgang mit kulturellen Texten und Prozessen dienten der Feldforschung als theoretische Orientierung sowie der Entwicklung eines methodischen Leitfadens für die Datenerhebung und Materialauswahl.

## 1.1 Kultur lesen

Die Beschäftigung mit der Tangokultur und ihren musikspezifischen Repräsentationen wirft zunächst die Frage auf, wie man Phänomenen eines fremden Kultursystems gegenübertritt. Für das Ziel der Untersuchung, historische Bezüge innerhalb der zeitgenössischen Tangomusik zu rekonstruieren, scheint zunächst ein semiotisches Kulturverständnis angebracht, welches unterschiedliche Ausdrucksdimensionen einer Kultur in einem bedeutsamen Verhältnis zueinander begreift und dieses mit Blick auf einen spezifischen Untersuchungsaspekt ausleuchtet:



Kultur gilt in der interpretativen Kulturanthropologie nicht mehr nur als einheitliches Gesamtgefüge, das in der Summe von Normen, Überzeugungen, kollektiven Vorstellungen und Praktiken aufgeht. Kultur ist vielmehr eine Konstellation von Texten, die – über das geschriebene oder gesprochene Wort hinaus – auch in Ritualen, Theater, Gebärden, Festen usw. verkörpert sind. Ziel ist es, im Horizont der Metapher von Kultur als Text Zugang zu den Selbstbeschreibungsdimensionen einer Gesellschaft zu gewinnen.<sup>1</sup>

Die Auffassung von *Kultur als Text*, die kulturelle Einzelphänomene grundsätzlich für les- und damit auch für interpretierbar hält, lässt sich sinnvoll auf die stark kontextgebundene Tangomusik übertragen. In Anbetracht der mehr als hundertjährigen Tangogeschichte muss jedoch bereits hier eine Auswahl der historischen Phänomene vorgenommen werden, um der Gefahr vorzubeugen, sich in dem »unabschließbare[n] Prozess der Signifikation, der Zirkulation und auch Subversion von Bedeutungen«<sup>2</sup> zu verlieren. Der analytische Schwerpunkt wird bei der Darstellung der Tangotradition deshalb auf dem Entwicklungszeitraum zwischen 1917 bis 1955 liegen, was sich in mehrfacher Hinsicht begründen lässt: Zum einen stellte sich im Dialog mit zeitgenössischen Tangokünstlern eben diese Periode als kollektiver Erinnerungsraum heraus, der retrospektiv als genredefinierend wahrgenommen und in unterschiedlichen ästhetischen Ausprägungen in der Gegenwart verhandelt wird. Die kulturimmanente Bedeutung der Traditionsphase erschließt sich zum anderen über ihre Eckdaten, wobei die Jahreszahl 1917 den öffentlichen Auftritt des wichtigsten Repräsentanten des *tango-canción*, Carlos Gardel (1890-1935), und die durch ihn maßgeblich mitbestimmte Popularisierung des Genres bezeichnet. Das Datum 1955 verweist auf den beginnenden Verfall der Tango-Massenkultur infolge nationaler und generationaler Veränderungen und erscheint in der Tangohistoriographie häufig als Endpunkt der Tangotradition. Die Fokussierung auf diese musikalische Entwicklungsperiode legitimiert sich des Weiteren aus der Vielzahl der ihr gewidmeten Textquellen sowie aus zahlreichen Ton- und Notendokumenten dieser Zeit.

Eine weitere Einschränkung erfolgt hinsichtlich der musikalischen Kontexte. Um die Charakteristiken und Entwicklungen der Tangomusik hervorheben zu können, werden außermusikalische Phänomene nur in ihrer wechselseitigen Durchdringung mit der Musik behandelt werden. Dies gilt vor allem für die Betrachtung tangopoetischer und tänzerischer Entwicklungen, zu denen bereits wissenschaftliche Abhandlungen existieren. Diese sind zwar als angrenzende Diskurse stets präsent, werden sich aber in dieser Arbeit einem musikologischen Untersuchungsschwerpunkt unterordnen.

---

1 Bachmann-Medick, Doris: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. Main 1998, S. 9f.

2 Böhme, Hartmut und Scherpe, Klaus R.: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbeck bei Hamburg 1996, S. 15f.

Die Vernetzung geschichtlicher Kontexte mit verschiedenen musikalischen Quellen, darunter didaktische Materialien, Arrangieranleitungen, Klavierausgaben bekannter Tangos sowie Transkriptionen von Arrangements ermöglicht dann die Darstellung der musikalischen Mittel der Tangotradition sowie die Untersuchung der Wirkungszusammenhänge zwischen sonorischer Eigenheit und historischem Lebensgefühl. Eine besondere Rolle spielt hierbei das *arreglo* als zentrale Kategorie der tangomusikalischen Entwicklung und als spezifische Ausdrucksform kultureller Kodierungen. Die textlich-performative Anlage von Tangoarrangements, die sich nicht nur auf die Interpretation, sondern auch auf den Prozess der Verschriftlichung selbst bezieht, erfordert die Etablierung eines theoretischen Gerüsts, um Arrangements auch über den Notentext hinaus lesbar zu machen. Erst dadurch können analytische Zugänge für den historischen und zeitgenössischen Musikdiskurs geschaffen werden.

Das Verständnis von *Kultur als Text* stellt für das Lesen performativer Erscheinungsformen eine Herausforderung dar, denn aufführungsästhetische und instrumentale Phänomene scheinen sich dem Ziel einer »interpretierenden Bedeutungsverdichtung«<sup>3</sup> zu entziehen. Im Zuge des *performative turn* verschiebt sich der Schwerpunkt auf die Prozessualität einer Kultur und erfordert dementsprechend eine andere Beobachtungshaltung:

Die performative Wende zielt schließlich darauf, den pragmatischen Prozess der Symbolisierung selbst zu erfassen. Die Symbolanalyse wird ihrerseits dynamisiert. So reicht es nicht, Symbole allein als Bedeutungsträger wahrzunehmen – wie beim *interpretative turn* – oder einzelne Symbole auf ihre Bedeutung hin zu dechiffrieren. Erst ihre historischen Verwendungszusammenhänge, ihre Einbindung in prozessuale Formen wie Ritual und soziales Drama, geben Einblicke in den Prozess der Symbolisierung selbst.<sup>4</sup>

Die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein macht in diesem Zusammenhang ebenfalls darauf aufmerksam, dass es vor allem die performativen Praktiken sind, die den Tango als globales Phänomen in Erscheinung treten lassen:

Es ist demnach nicht die globale Erzählung Tango selbst, sondern es sind die performativen Strategien des Erzählens, die Sinn stiften: Zum einen die mit der Neukontextualisierung einhergehende fortwährende ›Produktion von Lokalität‹ in stadtbezogenen Tanzszenen wie den Hamburger oder Berliner Tangoszenen, die über das Muster sozialer In- und Exklusion soziale und lokale Identitäten stiften. Zum anderen ist der performative Akt des Tanzens selbst eine Erzählung, die identitätsstiftend wirkt. Das permanente Erzählen von ›Geschichten‹ in Bildern, Texten sowie in sozialen Praktiken des Tanzes ist ein komplexer, widersprüchlicher, brüchiger, zwischen Globalem und Lokalem wechselnder, translokaler Übersetzungs-

---

3 Bachmann-Medick, S. 10.

4 Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg 2006, S. 113.

prozess, der konstitutiv sowohl für die Erfahrung wie für die Bildung von Ich-Identität und kollektiver Identität werden kann.<sup>5</sup>

Wie während des Feldforschungsaufenthalts sichtbar wurde, ist die Identitätsbildung über den Tango nicht nur ein transkulturelles Phänomen, sondern äußert sich auch gegenwärtig innerhalb des generationalen Spannungsfeldes der lokalen Tangokultur in Buenos Aires. Allerdings lässt sich hier feststellen, dass im Zuge dieses Prozesses die historische Bedeutung des Tango auf ihre Verbindlichkeit für die heutige Zeit hin überprüft wird. An dieser Stelle zeigt sich, dass die Untersuchung zeitgenössischer Lesarten des Tango sowohl das Paradigma von *Kultur als Text* als auch von *Kultur als Performanz* im Blick haben muss, um eine Brücke zwischen der semi-oralen Tangotradition und einer darauf Bezug nehmenden performativen Praxis der Gegenwart schlagen zu können. Vor diesem Hintergrund versteht sich das Wort ›Lesart‹ im Titel dieser Buches durchaus als theoretisch-methodischer Leitbegriff, der auf die wechselseitige Durchdringung beider Auffassungen von Kultur verweist: Zum einen gehen dem performativen Umgang mit der historischen Tangokultur Prozesse der Bedeutungsentnahme und (Re-)Interpretation voraus, die es gilt, nachzuvollziehen. Zum anderen ist das Lesen der Tangogeschichte bereits an sich ein performativer Akt, das inhärent Prozessuale und damit auch das Nebeneinander von Bedeutungsdimensionen folglich ein grundlegender Bestandteil des Tangodiskurses.

## 1.2 Kultur beschreiben

Die für diese Arbeit vorzunehmende Untersuchung musikhistorischer Quellen, darunter notierte und transkribierte Notenmaterialien und Sekundärquellen, sowie die zeitgleiche Anwendung ethnologischer Arbeitstechniken, darunter die Durchführung von halbstrukturierten Interviews, die Teilnahme an und teilnehmende Beobachtung von Tanz- und Musikunterricht, führt in ein disziplinäres Spannungsfeld von historischer Musikwissenschaft und Musikethnologie, das trotz einer sich annähernden Methodik aufrecht erhalten wird. Insbesondere im Zuge des *cultural turn* ergeben sich inhaltliche und methodische Überschneidungen, zum Beispiel dahingehend, dass die Musikethnologie, die sich seit ca. 1960 vorwiegend mit außereuropäischen, zumeist oralen Musikkulturen beschäftigte und mit den Verfahren der teilnehmenden Beobachtung und Transkription ein fachspezifisches Methodenrepertoire entwickelte, die soziologische Untersuchungsdimension auf ein weites Feld musikkultureller Phänomene überträgt:

---

5 Gabriele Klein: *Bodies in Translation. Tango als kulturelle Übersetzung*, in: *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kunst und Politik*. Hg. von Gabriele Klein. Bielefeld 2009 (TanzScripte 19), S. 15-38, hier: S. 31f.

Similarly, the field, that was identified years ago with remote, rural contexts, typically outside of the researcher's own social and cultural realm, has also been redefined. Today the place for the ethnological research ranges from archival collections to live performances; from remote villages to city streets; from local communities to internet discussion groups; from one's own community to sites thousands of miles away.<sup>6</sup>

Die historische Musikwissenschaft, die über die Verfahren der Textkritik und Musikanalyse zu geschichtlichen Aspekten wie etwa der Kanonbildung, ästhetischen Entwicklungen und musikalischen Eigenheiten arbeitet, erhielt durch den *cultural turn* ebenfalls neue Untersuchungsimpulse und überprüft die Auffassungen von *Kultur als Text* und *Kultur als Performanz* auf ihre fachspezifische Anwendbarkeit. Trotz der sich immer stärker durchsetzenden »Überzeugung, dass nicht der Gegenstand der Methode, sondern die Methode dem Gegenstand angemessen sein sollte«<sup>7</sup>, stellen interdisziplinäre Untersuchungen aufgrund des starren Verhältnisses beider Fachbereiche zueinander nach wie vor eine Seltenheit dar:

Für eine ganze Anzahl von Musikethnologen beispielsweise sind historische Fragestellungen eine Selbstverständlichkeit, und viele Musikhistoriker engagieren sich in gattungsgeschichtlichen Problemen, die im Grunde genommen ohne sozio-ethnologische Methoden nicht angegangen werden können. Man kann daher, glaube ich, die Frage, was diese beiden Fachgebiete methodisch voneinander lernen könnten, kaum kategorisch beantworten, wohl aber mit Nachdruck festhalten, daß es besonders unter den Methodologen allerorten Unwissen und Unterschätzungen der Arbeitsweisen anderer sowie einen Mangel an Perspektive gibt.<sup>8</sup>

Die Betrachtung der Musikgeschichte des Tango und ihre Thematisierung in der Gegenwart sind auf die Verwebung musikhistorischer und musikethnologischer Verfahren im besonderen Maße angewiesen. Dies betrifft vor allem die analytische Behandlung von Höraufnahmen und Notentexten, die einerseits über das traditionelle Verfahren der Parameteranalyse diachrone und synchrone Vergleiche ermöglichen soll. Zum anderen ist dabei stets die popularkulturelle Funktion des Tango einzubeziehen, um tanzmusikalische Charakteristiken und stilistische Differenzierungen innerhalb der Musikkultur aufzeigen zu können.

Die Rolle der Forschenden ist für den hermeneutischen Prozesses von zentraler Bedeutung, gehörten zu den ethnologischen Methoden nicht nur die Inter-

---

6 Post, Jennifer C.: *Ethnomusicology. A Contemporary Reader*. New York 2006, S. 3.

7 Herr, Corinna/Woitas, Monika (Hg.): *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Köln 2006, S. X.

8 Seebass, Tilmann: *Horizontenerweiterung in der Musikgeschichtsschreibung durch Musikethnologie*, in: *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – gemeinsame Ziele, gleiche Methoden?* Hg. von Christoph-Helmut Mahling. Tutzing 1997 (=Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 1991), S. 117-127, hier: S. 119.

viewdurchführung und Transkription von Tondokumenten, sondern auch die Beobachtung, Aneignung und Reflexion des Tangotanzes, um sich eingehend mit der tanzmusikalischen Funktion der Tangomusik auseinandersetzen zu können. Unter dem Konzept der *kommunikativen Kinästhesie* fasst die Tanzwissenschaftlerin Wibke Hartewig eben jenes Körperwissen auf, das für den ethnologischen Beobachtungsprozess genutzt werden kann. Hierbei steht die Wahrnehmung des Betrachters selbst im Mittelpunkt, der die zu analysierenden Bewegungstexte unter Einbezug des eigenen korporalen Gedächtnisses liest und währenddessen Bedeutungszusammenhänge schafft:

Zum einen umfasst [...] kinästhetisches Empfinden alle sensorischen Informationen, die für das Bewegen relevant sind; [...] Da außerdem beim Bewegen die sensorischen und die motorischen Systeme untrennbar interagieren, sind zum anderen mit Kinästhesie neben den sensorischen Empfindungen immer auch die auslösenden motorischen Impulse gemeint, mithin das gesamte Mittanz, das eine Bewegung im Körper des Zuschauers auslöst.<sup>9</sup>

Durch die Beobachtung von Tangotänzern sowie die Reflexion meiner eigenen Tanzerfahrungen wird der Interpretationshorizont der traditionellen Musikanalyse wesentlich erweitert. Mehr noch, mit der Ausrichtung auf funktionale Zusammenhänge zwischen historischer Tangomusik und der dazugehörigen Tanzform lässt sich die musikalische Analyse selbst als Verfahren der *Dichten Beschreibung* auffassen, eine auf Clifford Geertz zurückgehende Methodik der Kulturwissenschaft, die mit dem »Herausarbeiten von Bedeutungsstrukturen«<sup>10</sup> Zugänge zu fremden Kultursystemen eröffnen möchte. Kennzeichnend ist hierbei der interpretativ-hermeneutische Umgang mit kulturellen Phänomenen, der dem empirischen Ansatz trotz absehbarer Inkonsequenz vorgezogen wird:

Das impliziert auch, dass nicht Kohärenz der ausschlaggebende Gültigkeitsbeweis für die Beschreibung einer Kultur sein kann. [...] Die Gültigkeit unserer Interpretation kann nicht, wie es heute so oft behauptet wird, auf der Stringenz beruhen, mit der sie zusammengefügt sind, oder auf der Sicherheit, mit der sie vorgetragen werden.<sup>11</sup>

Die hier deutlich werdende Relativierung des ethnologischen Erkenntnisprozesses erscheint auf den ersten Blick als Rechtfertigung für fragmentarische, sich zur Unvollständigkeit und Widersprüchlichkeit bekennende Untersuchungsergebnisse, lässt sich jedoch aus der diskursimmanenten Skepsis gegenüber einer objekti-

---

9 Hartewig, Wibke: *Kinästhetische Konfrontationen. Lesen der Bewegungstexte William Forsythes*. München 2007, S. 28. Das Konzept der *kommunikativen Kinästhesie* lässt sich nicht nur auf den Tangotanz, sondern auch auf andere körperliche Ausdrucksformen, wie etwa die Aufführungs- und Spielgestik, anwenden, um die performative Auseinandersetzung mit historisch geformten Bewegungsstrukturen erschließen zu können.

10 Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. Main 1987, S. 15.

11 Ebd., S. 26.

vierenden Deutungshoheit begründen. Clifford Geertz meint selbst: »Nichts hat meiner Meinung nach mehr zur Diskreditierung von Kulturanalysen beigetragen als die Erstellung einwandfreier Abbildungen von formalen Ordnungen, an deren Existenz niemand so recht glauben kann.«<sup>12</sup> Bei der Interpretation von Tangokompositionen, die darauf ausgerichtet ist, musikalischen Phänomene auf kulturtextliche Verwebungen und ihr Verhältnis zu narrativen Konstruktionsmechanismen hin zu befragen, ist eine systematische Vollständigkeit und anschließende Hierarchisierung bereits durch die notwendige Eingrenzung der zu betrachtenden Kulturphänomene ausgeschlossen. Des Weiteren unterliegt die wissenschaftliche Nutzbarkeit des Materialkorpus der subjektiven Einschätzung des Feldforschers, der die fremden Kulturtexte für die wissenschaftliche Aufarbeitung in mehrfacher Hinsicht übersetzen muss.<sup>13</sup> Die interdisziplinäre Herangehensweise dieser Arbeit greift hier jedoch nicht nur in Bezug auf die Einbindung kultureller Texte für die Ausdeutung von Tangokompositionen, sondern sieht gerade im Verfahren der traditionellen Musikanalyse eine notwendige Grundlage für den musikwissenschaftlichen Vermittlungs- und Bewertungsprozess, die das inhärent synekdotische Wesen der *Dichten Beschreibung* abfedern kann. Dabei liegt die Annahme zugrunde, dass die historischen Tangokompositionen zwar zunächst aus ihrem kulturellen Kontext heraus gelesen werden müssen, die zeitgenössischen Werke dann aber über ihre musikalische Anlage selbst transhistorische Bezüge offenbaren, aus denen sich die Pluralität im Umgang mit der Tangotradition erschließt.<sup>14</sup> Nur in diesem Wechselverhältnis fachwissenschaftlicher Methodik

---

12 Ebd.

13 Die Rolle des Forschenden, der kulturelle Phänomene aus fremder Perspektive erklären möchte und dabei selbst Autor einer Erzählung wird, ist einer der zentralen Kritikpunkte an der interpretativen Ethnologie. Hat sich die auf Clifford Geertz zurückgehende Auffassung von *Kultur als Text* für die Untersuchung des Verhältnisses von Kultur und Gesellschaft etablieren können, so wird von Geertz Kritikern ein höheres Maß an Systematik, Kausalität und vor allem Dialogizität verlangt, um den Vermittlungsprozess bei der Methode der *Dichten Beschreibung* nachvollziehbar zu halten. Vgl. dazu Fuchs, Martin und Berg, Eberhard: *Phänomenologie und Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation*, in: *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Hg. von Martin Fuchs und Eberhard Berg. Frankfurt a. Main <sup>2</sup>1995, S. 11-108, insbesondere S. 46-63.

14 Die theoretische Strömung des *New Historicism*, maßgeblich geprägt durch Louis Adrian Montrose und Stephen Greenblatt, bekennt sich mit Rückgriff auf die Intertextualitätstheorie und unter Zuhilfenahme des methodischen Anspruchs der *Dichten Beschreibungen* zur Auflösung des Text-Kontext-Verhältnisses und fragt stattdessen nach der »Geschichtlichkeit von Texten und der Textualität von Geschichte«. Baßler, Moritz: *New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen <sup>2</sup>2001, S. 8. Das Erkenntnisinteresse richtet sich hierbei auf das Aufladen kultureller Texte mit ihrer einstigen *sozialen Energie*, um ihre historische und transhistorische Wirkungskraft zu ergründen. Auch wenn sich für die hier vorliegende Untersuchung über die Tangotradition ein kulturelles Kraftfeld etablieren ließe, schließt sich eine vollständige Theorieausrichtung der Arbeit auf den *New Historicism* aus. Zum einen ist eine klare Hierarchie zwischen dem musikalischen Text und seinem kul-

---

turellen Kontext unumgänglich, um die *soziale Energie* des historischen Stildiskurses musikanalytisch rekonstruieren zu können. Zum anderen ist der *New Historicism* per definitionem nicht auf Gegenwartsphänomene anwendbar. Nicht zuletzt sind seine zentralen Metaphern der *Repräsentation*, *Verhandlung* und *sozialen Energie* elementare Bestandteile der Ethnologie und Kulturwissenschaft.

## 2 Kontexte

Während literatur- und tanzwissenschaftliche Fragestellungen zum Tango auch ohne die Auseinandersetzung mit der Tangomusik bearbeitet werden können, ist eine musikwissenschaftliche Perspektive auf den Tango nur über die vorherige Darstellung ausgewählter Kulturphänomene möglich. So ist die musikalische Akkulturation des Genres nicht ohne die Immigrationsgeschichte Argentiniens zu erklären, ebenso wenig die repräsentative Funktion der Tangomusik in Bezug auf die nationale Identität des Landes. Sowohl historisch wie gegenwärtig definiert der Tango das Selbstbild, aber auch die Fremdwahrnehmung des *porteño*, dem Bewohner der Hafenstadt Buenos Aires. Dessen Weltsicht und Lebensgefühl laufen im spanischen Begriff der *porteñidad* zusammen, dem Versuch, das *porteño*-Sein zumindest terminologisch zu fassen. Die dynamische Wechselwirkung zwischen der Popularkultur Tango und der Stadt Buenos Aires zeigt sich zum Beispiel darin, dass es vor allem die Liedtexte der Tangos sind, die Aufschluss über die Bedeutungsdimension der *porteñidad* geben. Indem sie den Charakter und die Erfahrungen des *porteño* explizit machen, fungieren sie hierbei nicht nur als Repräsentationsmedium, sondern auch als kulturelles und moralisches Bezugssystem der jungen Nation Argentinien.

Die Tangomusik, vor allem ihre stilistische Sprache, ist ebenfalls eine Ausdrucksform der *porteñidad*. Um dies deutlich zu machen, sollen im Folgenden verschiedene Kontexte<sup>1</sup> der tangomusikalischen Entwicklung vorgestellt werden. Dies ermöglicht es einerseits, die Entwicklung des Genres grob zu umreißen und bereits dort auf entscheidende musikgeschichtliche Momente zu verweisen. Andererseits kann die sich anschließende analytische Untersuchung kontextualisiert und die Interpretationen an tangospezifische Diskurse rückgebunden werden. Nicht zuletzt liegt hierbei die Annahme zugrunde, dass sich die zeitgenössischen musikalischen Lesarten stets auf die identitätsstiftende Funktion der Tangotradition beziehen, indem sie diese dekonstruieren, rekonstruieren oder in neue, dem veränderten urbanen Raum entsprechende Bedeutungsdimensionen überführen.

---

1 Der Begriff ›Kontext‹ versteht sich hier nicht im Sinne eines Hintergrundes, sondern als elementarer Bestandteil des kulturellen Gewebes.



## 2.1 *Lo popular*

Die Beschäftigung mit Popularkulturen ist sowohl in den Fachdiskursen der historischen Musikwissenschaft als auch der Populärmusikforschung ein höchst kontroverses Unterfangen. Auf Seiten der historischen Musikwissenschaft wurde das Phänomen der Populärmusik jahrzehntelang unzureichend wahrgenommen. Eine eingehende Betrachtung scheiterte vor allem an der Reduktion der Populärmusik auf die eines modernen Unterhaltungsmediums, von der sich die traditionelle Musikwissenschaft mit ihrem Untersuchungsfeld der westeuropäischen Kunstmusik distanzierte. Erschwerend kommt hinzu, dass sich die Definition und Abgrenzung des fachwissenschaftlichen Gegenstandes sowie eine standardisierte Methodik auch innerhalb der Populärmusikforschung nach wie vor schwierig gestaltet. So konnte zum Beispiel trotz der Aufwertung des Klangphänomens bis heute kein verbindliches Analysevokabular entwickelt werden. Dadurch bleiben Populärmusikstudien häufig auf den kulturellen Aspekt beschränkt, konzentrieren sich stattdessen auf sozioökonomische Wirkungs- und Funktionszusammenhänge und lassen die Annäherung an die sonorisches Repräsentation meist außen vor. Im interdisziplinären Diskurs herrscht jedoch zumindest Einigkeit darüber, dass Populärmusik eine stark kontextuell gebundene Musik ist, deren Produktions- und Rezeptionssituationen lokalen und zeitlichen Spezifika unterliegen, die beim Erstellen analytischer Parameter mit einbezogen werden müssen.

### 2.1.1 Begriffliche Bedeutungsdimension

Der Terminus *popular* erweist sich als besonders problematisch. Durch zahlreiche Publikationen in den letzten Jahrzehnten unterlief er theoretische Untermauerungen und permanente Re-Definitionen, die deutlich machen, wie schwierig es ist, ein so komplexes Phänomen wie das der Popularkultur theoretisch zu fassen. Als einziges definitorisches Bindeglied fungiert die grundlegende soziale Bedeutung von Popularkulturen, die vor dem Hintergrund einer poststrukturalistischen Untersuchungsperspektive stets die Wahrnehmung spezifischer Lokalpraktiken einfordert:

The discourse we are uncovering is one specific to modernity. »The people« names a character seen as inhabiting and imagined social space (which is not to say that there is not a real social space in relation with this). The configuration of this space varies historically and in accordance with ideological assumptions, and hence the character of ›the people‹ is variably delineated too – as a social body, a political actor, a cultural voice – with implications for interpretation of its musical manifestations.<sup>2</sup>

---

2 Middleton, Richard: *Locating the People*, in: *The Cultural Study of Music*. Hg. von Martin Clayton, Trevor Herbert u.a. New York und London 2003, S. 251-262, hier: S. 253.

Bei Einbezug der musiksoziologischen Dimension ergibt sich zunächst eine semantische Pluralität für die Bedeutungsproduktion. Trotz der Veränderbarkeit zeitlicher und personaler Faktoren ergeben sich allerdings Schnittmengen zwischen Produzenten, Rezipienten und ihrer Umgebung, denn eine Populärmusik immer dann gesellschaftlich relevant, wenn zwischen den einzelnen Mitwirkenden Sinnzusammenhänge kommuniziert und dadurch soziale Verbindlichkeiten konstruiert werden können:

Popular music invokes a multiplicity of ›meanings‹. The production of overall meaning occurs in the intersection between the works musicians produce (the musician's own meaning) and the uses and interpretation individual audience members have for those works (the audience's meaning), an interaction that can occur only within the layer of surrounding social context (which add to the overall meaning of popular music). Meaning construction for both musicians and users thus constitutes a socially embedded process of encoding and decoding, a type of *bricolage* [...].<sup>3</sup>

Beschränkt sich der hier verwendete Begriff *popular* wie auch im deutschen Sprachgebrauch zumeist auf eine kommerziell produzierte, sich sowohl von der Folklore als auch der westeuropäischen Kunstmusik abgrenzende Massenkultur der Moderne, so ergibt sich für seine Anwendung auf die lateinamerikanische Musikkultur eine semantische Erweiterung:

En español el término músicas populares o música popular es más ambiguo y puede referirse a músicas populares tradicionales (otro término que a veces se emplea en lugar de folklore) o a músicas populares urbanas. El término popular connota inicialmente una distinción clara de la música culta letrada llamada erudita o clásica; connota un ámbito social: ›el pueblo‹; y puede implicar también la idea de masividad – algo popular es algo aceptado por un gran número de personas –. Pero en español, el término no connota una frontera clara entre las músicas llamadas del folklore o las músicas de ámbitos más masivos o urbanos, especialmente desde los debates en torno a la idea de culturas populares que se dieron en América Latina en los años sesenta.<sup>4</sup>

Im Spanischen ist der Begriff *músicas populares* oder *música popular* mehrdeutig und kann sich auf traditionelle Populärmusiken (ein anderer Begriff, der manchmal anstelle des Begriffs *Folklore* verwendet wird) oder auf urbane Populärmusiken beziehen. Die Bezeichnung *popular* konnotiert zunächst eine deutliche Unterscheidung zwischen der schriftgebundenen Musik, genannt gelehrte oder klassische Musik; benennt einen sozialen Raum: ›el pueblo‹; und kann außerdem den Aspekt von Massivität mit einbeziehen – etwas Populäres ist etwas, das von einer hohen Anzahl

---

3 Campell, Deanna und Buck, Elizabeth B.: *Music at the Margins. Popular Studies and Global Cultural Diversity*. Newsbury Park 1991, S. 13f.

4 Ochoa, Ana María: *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires 2003, S. 13f.

Personen akzeptiert wird –. Aber im Spanischen gibt es keine klare Grenze zwischen Musiken der Folklore und Musiken mit urbanem und massiveren Ausmaß, besonders seit den Debatten zur Idee von Popularkultur, die in Lateinamerika in den 1960er Jahren geführt wurden.

Durch die in Lateinamerika übliche Differenzierung von *música popular* und *música culta* ergibt sich eine Unterscheidung zwischen einer oralen bzw. semi-orale Musikpraxis und einer schriftlichen Musikkultur. In diesem Aspekt gleicht die Verwendung des Wortes *popular* im lateinamerikanischen Kontext der im deutschen und angelsächsischen Sprachraum. Dass sich unter dem spanischen Begriff *popular* jedoch auch die landesspezifischen Folklorekulturen subsumieren, ist auf die Auswirkungen der lateinamerikanischen Kolonialgeschichte zurückzuführen, die die Koexistenz vormoderner und moderner Kulturformen bedingt. Im Gegensatz zu einem europäischen Verständnis von Folklore, welches sich weitestgehend auf eine ländliche Volkstradition konzentriert, die in der Moderne lediglich als folkloristisches Phänomen kulturell bedeutsam ist, handelt es sich bei der lateinamerikanischen Form häufig um einen noch stets lebendigen Ausdruck sozialer und regionaler Identität. Die performativen Praktiken der Folklore bestätigen den sozialen Raum des *pueblo* und gewinnen dadurch gerade im globalen Zeitalter an Bedeutung:

The specificity of popular culture in Latin America in this sense lies in the fact that folk traditions persist and develop as part of the daily life and memory of poor urban and rural communities. In contrast to the European tendency to view ›folklore‹ as made up of practices of mere aesthetic and museological interest, ›folklore‹ in Latin America still exists as a means for the construction of identities; Afro, indigenous, gender, migrant.<sup>5</sup>

In Anbetracht der spezifisch lateinamerikanischen Gegebenheiten stellt der *Companion to Modern Latin American Culture* drei popularkulturelle Bedeutungsdimensionen vor, die in ihrer synthetisierenden Funktion sowohl als theoretische Ausgangspunkte als auch als analytische Instrumente für kulturwissenschaftliche Betrachtungen verwendet werden können. Diese sind definiert als:

Popular culture as folklore  
Popular culture as ›mass‹ culture  
Popular culture and power relations<sup>6</sup>

In Bezug auf den Untersuchungsschwerpunkt dieser Arbeit sind die genannten Betrachtungsperspektiven insofern sinnvoll, als dass sie auf alle Entwicklungssta-

---

5 Schelling, Vivian: *Popular Culture in Latin America*, in: *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*. Hg. von John King. Cambridge 2004, S. 171-201, hier: S. 198.

6 Ebd., S. 171-201.

dien der Tangomusik innerhalb des sozialen Bezugsraumes Buenos Aires zutreffen. Dazu zählt der hybride Charakter der Tangomusik oder aber der Verfall der Massenkultur um 1955 aufgrund sozialer und wirtschaftlicher Veränderungen. Auch zeitgenössische Tangophänomene, die sich durch das Ineinandergreifen verschiedener Tangostilistiken sowie mediale Inszenierungspraktiken auszeichnen und sich dabei nach wie vor als Ausdruck einer authentischen Lokalpraxis verstehen, können auf die drei Bedeutungsebenen des lateinamerikanischen Verständnisses von *popular* zurückbezogen werden:

The three dimensions of popular culture established above for analytical purposes cannot therefore in reality be separated into three distinct genres. With the impact of globalization forces, they are becoming increasingly interconnected, creating hybridized forms which at times reveal the homogenizing and diluting effect of mass culture, and at other times show the inventive retrieval of folk traditions and the creation of new forms of popular and high cultural forms.<sup>7</sup>

Erscheint die in diesem Zitat beschriebene Interrelation der verschiedenen Bedeutungsebenen von *lo popular* auf den ersten Blick vor allem ein Merkmal postmoderner Popularkulturen zu sein, so soll nun im Folgenden aufgezeigt werden, dass dieses Phänomen bereits zu Beginn der musikalischen Entwicklung des Tango nachzuweisen ist.

### 2.1.2 Zur musikalischen Akkulturation

Im Zeitraum zwischen 1880-1900 fungierte der Tango als Identitätsmedium für Menschen verschiedener Herkünfte und musikalischer Sozialisationen und war in seiner Funktion als urbane Popularkultur zunächst durch ein hohes Maß an Hybridität gekennzeichnet. Durch das Aufeinandertreffen europäischer und indigener Musik-, Poetik- und Tanzformen, darunter die spanische *Zarzuela*, der *Tango andaluz*, die *Habanera*, die *Polka* und die *Milonga*, ergaben sich während dieser Formungsphase verschiedene Akkulturationsprozesse, die dazu führten, dass Einwanderergruppen in der Tangomusik nicht nur die Musik eines neuen urbanen Gefüges sahen, sondern auch Vergangenes und bereits Vertrautes in ihr fanden. Folglich erschließt sich die Hybridität des Tango aus der Verschmelzung bereits geformten und tradierten Musikmaterials innerhalb des sozialen Raumes Buenos Aires, das erst durch die originäre Verwebung als eigenständiges Kultursymbol fungiert. In dieser Eigenschaft ist der Tango ein spezifisch kreolisches Phänomen. Was die Attributierung *criollo* [kreolisch], die im Allgemeinen als Herkunfts- bzw. Abstammungsbezeichnung für Nachfahren europäischer Einwanderer in Lateinamerika verwendet wird, jedoch konkret für die Entwicklung der Tangomusik bedeutet, bleibt zu klären. Dafür bietet es sich zunächst an, auf

---

7 Ebd., S. 199.

die kulturellen Implikationen von *criollo* im argentinischen Kontext einzugehen, zeigt doch bereits der Blick in die Literaturwissenschaft, dass dieser Begriff weit über eine reine Herkunftszuweisung hinausreicht.

In der *literatura criolla*, der parallel zum Tango existierenden Massenkultur, verweist das Adjektiv auf den starken Einfluss der Oralität auf literarische Texte, ein Charakteristikum, das für die Herausbildung der kulturellen Identität zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle spielte:

Mündlichkeit im literarischen Text – so lautet die Hypothese –, Mündlichkeit nämlich als die Anwesenheit dialektaler, regionaler, umgangssprachlicher Sprachformen, wie sie bisher im Bereich der Literatursprache normativ geächtet waren, hat Indizienfunktion. Indiziert wird die Dynamik einer Einwanderungsgesellschaft, in der bislang marginalisierte, aus dem liberalen Konsens ausgeschlossene Bevölkerungsgruppen nach sozialer und kultureller, aber schließlich auch politischer Anerkennung streben: zunächst die Gauchos, dann jedoch in zunehmendem Maße – nach der Jahrhundertwende – auch das immer bedeutender werdende städtische Kleinbürgertum, in dem die zweite Generation der Einwanderer zahlenmäßig den Ton anzugeben beginnt.<sup>8</sup>

Wenn im literarischen Diskurs mit dem Wort *criollo* die Dynamik einer von Mündlichkeit geprägten Einwandererkultur bezeichnet wird, die dann als regionale Eigenheit erkannt und stilistisch gefestigt wird, so kann dies ebenso für den musikalischen Akkulturationsprozess gelten: Der Tango verdankt seine Bedeutung als urbane Popularkultur den zahlreichen Umdeutungen und Re-Signifikationen vorwiegend mündlich tradierter Musikgattungen, deren Wandelbarkeit, mitunter Widersprüchlichkeit, erst die Herausbildung eines musikalisch eigenen Phänomens ermöglichten. Ein Beispiel dafür ist die Entwicklungsgeschichte der als Vorform des Tango geltenden Milonga, die im Folgenden kurz umrissen werden soll: Neben der Existenz verschiedener Musik- und Tanzformen aus Europa wurde in den ersten Schriften über den Tango auch das Singen und Musizieren der *payadores* [Stegreifsänger] dokumentiert, die im ausgehenden 19. Jahrhundert aufgrund der Eigentumsansprüche wohlhabender europäischer Einwanderer von ihren Ländereien an den Stadtrand von Buenos Aires gedrängt wurden. Die von ihnen praktizierte *payada* ist eine musikalisch-poetische Ein-

---

8 Berg, Walter Bruno: ›Criollos‹ und ›criollismo‹. *Genese und Funktion historischer Begriffsbildung im Überschneidungsgebiet von Literatur- und Geschichtswissenschaft*, in: *Literarische Begegnungen – Romanistische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität. Festschrift für Karl Hölz zum 60. Geburtstag*, Hg. von Frank Leinen. Berlin 2002, S. 273-286, hier: S. 273. Das *teatro criollo* versteht sich in diesem Zusammenhang als Inszenierungsort sozialer Unterschiede und kultureller Subversion. Es bietet den kommunikativen Rahmen, »in dem die Sprach-, Denk- und Lebensformen jenes durch die forcierte Einwanderungspolitik in den porteñischen Vorstädten entstandenen ›Babylonien‹ reflektiert, karikiert, bisweilen jedoch auch mit dem unverhüllten Ton der sozialen Anklage kritisch dargestellt werden.« Ebd.

heit, bei der sowohl die Melodien als auch die alltagsbezogenen Texte über einer gleichbleibenden Basslinie und sie umspielende Begleitformeln improvisiert wurden. Besonders beliebt waren Wettstreite zwischen zwei *payadores*, bei denen man sich in rhetorischer Geschicklichkeit und Pointenreichtum maß. Im Zuge der städtischen Migration wurde die Milonga Teil ihres Repertoires, was zu einer Veränderung der sozialen Rolle der *payadores* führte:

Der Stegreifsänger [payador] von einst verwandelte sich nach und nach in den Milongasänger, aus dem erfinderischen Stegreifgesang der Viehhirten – der einzigen Romanze der körperlich und seelisch gesunden Einheimischen – wurde die Milonga der Armeebiwaks und der städtischen Spelunken. Deswegen ist die Milonga der Stegreifgesang der geschlossenen Ortschaften. Die Verse [der Milonga] sind Achtzeiler; rezitiert werden sie nach nicht unangenehmer Melodie, nuanciert durch passende Gitarrengriffe, womit die Pausen zwischen den Strophen ausgefüllt werden. Dazu noch ein charakteristisches Klimpern von drei Tönen, währenddessen der Milongasänger Atem schöpft oder nach Inspiration sucht. Es ist liedhafter Gesang, wenn sie Improvisationen aneinandergereiht, die im Gedächtnis des Volkes vorgegeben sind; und sie ist Stegreifgesang [payada], wenn sie frei improvisiert.<sup>9</sup>

Im Vergleich zur *payada*, die sich auf Grund ihrer textlichen und musikalischen Improvisation stets an der Aktualität orientieren konnte, griff die Milonga auf ein bereits kollektiv verankertes Melodierepertoire zurück, das jeweils neu kombiniert wurde. Dabei spiegelt die Schwerpunktverlagerung vom alltagspoetischen Stegreifgesang hin zu einer übergeordneten musikalischen Gestaltung mit lediglich variablen Formelementen das wachsende gesellschaftliche Bedürfnis nach einer musikalischen Kontinuität und Identität wider. Wie aus der obigen Beschreibung hervorgeht, umfasste dies auch die deutliche Differenzierung beider Musikformen hinsichtlich ihres ruralen bzw. suburbanen Herkunftsortes.

Zur massiven Verbreitung der Milonga trug dann ihre Übernahme in das Repertoire der Straßenmusiker und Trios bei. Hierbei muss sich eine entscheidende Umdeutung des Begleitfundaments ergeben haben, denn durchdrungen vom Rhythmus der spanischen Habanera entsteht nun eine tanzbare Milongaform:

In der Umgebung der Stadt ist die Milonga so sehr Allgemeingut, daß sie ein Pflichtstück auf allen einfachen Festen geworden ist. Man hört sie bald auf Gitarren, Akkordeons, dem Kamm mit Papier und den reisenden Musikanten mit Flöte, Harfe und Violine. Ebenso ist sie bereits im Gemeingut der Drehorgelspieler, welche sie arrangiert haben und sie wie eine Art habanera klingen lassen. Man tanzt sie auch in den Lokalen des gemeinen Volkes, an den Märkten *11 de Septiembre* und *Constitución*, ebenso wie in den *bailables* und abendlichen Tanzfesten.<sup>10</sup>

---

9 Rossi, Vicente: *Die Milonga*, in: *Melancholie der Vorstadt. Tango*. Hg. vom Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1982, S. 27-30, hier: S. 27.

10 Ventura Lynch zitiert nach Salas, Horacio: *Der Tango*. Stuttgart 2001, S. 23f.