

Dieter
Reichardt
Tango

Suhrkamp

suhrkamp taschenbuch 1087

»Ein trauriger Gedanke, den man tanzen kann«, nannte ein argentinischer Dichter den Tango. Der Tanz, der in der Zeit um den Ersten Weltkrieg nach Europa kam, wurde damals vom Papst verteufelt, den preußischen Offizieren war es untersagt, ihn zu tanzen. Dieter Reichardt geht in diesem Band auf die historische und kulturelle Entwicklung des Tangos in seinen Ursprungsländern Argentinien und Uruguay ein, erzählt von den großen Sängern und Sängerinnen und von dem Krefelder Heinrich Band, dessen nach ihm benanntes Bandoneon zum wichtigsten Instrument der Tangomusik wurde. Einen großen Teil des Buches nehmen Tangotexte im spanischen Original mit nebenstehender Übersetzung ein, die von Träumen und Hoffnungen, Liebe und Erotik sprechen und die Lebenswirklichkeit der Tango-Anhänger widerspiegeln.

»Der Tango erobert Europa in Wellen – und hier ist eines der wenigen Bücher, die sich ernsthaft und umfassend mit dem Thema beschäftigen.« *SWR, Baden-Baden*

Dieter Reichardt

Tango

Verweigerung und Trauer

Kontexte und Texte

Suhrkamp

Auswahl und Übersetzung der Tango-Texte
von Dieter Reichardt



11. Auflage 2024

Erste Auflage 1984

suhrkamp taschenbuch 1087

© 1984, Suhrkamp Verlag AG, Berlin

© Verlag Klaus Dieter Vervuert, Frankfurt am Main 1981

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung

des Verlags Klaus Dieter Vervuert

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch
eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining

im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlaggestaltung nach Entwürfen

von hißmann, heilmann, hamburg

Druck: Books on Demand GmbH, Norderstedt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-37587-7

www.suhrkamp.de

Inhalt

Vorrede	7
Enzyklopädisches Stichwort Tango	15
Anrühliche Verrenkungen, Argentiniens Kulturkampf	21
Wölfinnen und Reptile	29
Candombe, Habanera, Tango andaluz, Milonga	32
Tango vor 1895	39
Unruhige Einwanderer	42
Frauenmangel, Halb- und Unterwelt	50
Instrumentarium	60
Tanzschritte	64
Villoldo, der »Tangopapa«	70
Pianisten und Bandoneonisten der Alten Garde	77
Vom Blechdosenfiedler zum Tangogroßunternehmer	85
Aufstieg und Fall einer Kleinbürgerdemokratie	91
Tango nach 1917	101
Sängerinnen und Sänger	109
Der Stumme	133
Der Textdichter Discepolín	145
<i>Mi noche triste</i> , zwischen Wunschtraum und Obszönität	152
Lunfardo	161
Jene »fürchterlichen Wünsche zu weinen«	167
Sozialkritik im Tango	175
Tangotexte	187
Anmerkungen	399

*Für Carlos Burnichón, Haroldo Conti,
Francisco Urondo, Rodolfo Walsh,
María Adelaida
und Lorenzo Ismael Viñas*

Vorrede

Eckiges Geschiebe, bei manchen Pärchen garniert mit posierlichen Kreuz-, Knick- und Wiegeschritten, läppische Schrammelmelodien mit regelmäßig gestampfter Synkope und höchst aberwitzige Texte, das etwa ist der Tango, wie er hierzulande in Erscheinung tritt, wie man ihn herstellt, tanzt, hört, schätzt oder ablehnt. Wer nun, von Neugier gepackt, im neusten großen »Brockhaus« oder noch größeren »Meyer« nachschlägt, wird in den paar dürftigen Zeilen zum Stichwort Tango kaum etwas entdecken, was er nicht schon wüßte, Unrichtigkeiten inbegriffen. Sein Faible oder Mißfallen wird nicht berührt, nichts weist ihn darauf hin, daß es sich um eine der bedeutendsten und authentischsten Kulturleistungen des lateinamerikanischen Kontinents handelt, die in ihrer kreativen Dynamik dem Jazz durchaus an die Seite zu stellen ist.¹

Daß vom Tango in Europa, soweit er als Schlager und Gesellschaftstanz industrialisiert und vermarktet wurde, nur ein Zerrbild vorhanden ist, das mit seiner eigentlichen Gestalt und Aussage ebensowenig zu tun hat wie – in anderen Sphären – die in ihre individuelle Tonsprache umgesetzten Tangos von Strawinsky, Hindemith oder Křenek, während der Jazz die nobelsten Ableger hervorgebracht hat, entspricht maßstabsgerecht den wirtschaftlichen und politischen Machtverhältnissen. Das ist eine traurige Binsenwahrheit, die weniger in ihrer globalen Regelhaftigkeit als im Zusammenwirken ihrer verschiedenen Momente interessiert. Im einzelnen wäre da nach der Funktion zu fragen, die Musik in Klassengesellschaften erfüllt², oder nach den Bedingungen des Marktes und dessen Manipulation durch die internationalen Konzerne, die es zum Beispiel nicht zulassen, daß man irgendwo in Europa eine der Tausende von Tangoschallplatten kaufen kann, die sie selbst in Buenos Aires produzieren; zu fragen wäre auch nach Entstehung und Vermittlung von Klischeevorstellungen, die ästhetisch

Gleichwertiges mal als artfremde Exotik zum Verhunzen, mal als erhabenen Kunstgenuß rezipieren lassen. So ist es bezeichnend, daß unsere Riesenzyklopädien, die bis hin zur Zytodiagnostik mit Literaturnachweisen nicht geizen, zum Tango im Fall des »Meyer« keinen, des »Brockhaus« einen einzigen und recht kuriosen bringen: »Vom Schamanentanz zur Rumba«. Danach darf man den Tango zwischen Sibirien und Kuba, zwischen Zauberei, Negerklaven, Besessenheit, Zuckerrohrplantagen, Neigung zur Epilepsie und Rasselinstrumenten vermuten, aber keineswegs in der Nähe von Chopin oder Puccini. Das ist hier wertfrei gemeint, es geht nur um die Aufschlüsselung von Vorurteilen, die sich im Nicht-Gesagten oder der Ignoranz verbergen und dabei so mächtig sind, daß sie die Entscheidungen von Millionen Individuen beeinflussen, auch wenn es sich zunächst um nichts anderes als die Gestaltung privaten Vergnügens handelt. Der unglückselige Literaturnachweis im »Brockhaus« erzeugt nicht nur dichten Vorstellungsnebel, mit seiner Pseudoakribie verhehlt er auch die Tatsache, daß es eine umfangreiche Literatur zum Tango gibt.³ Grundsätzlich beinhaltet die Tatsache, daß ein Gegenstand nicht nur Tänzerbeine, sondern auch Gelehrtenhirne und Druckerpressen in Tätigkeit gesetzt hat, ebensowenig eine größere Werthaftigkeit wie die Verwandtschaftsbeziehungen zu Berühmtheiten der Musikgeschichte. Innerhalb unseres Kulturkreises gibt es jedoch ein direktes Verhältnis zwischen Druckerschwärze und Bedeutung, wird Würde an Bibliographie gemessen und bezeichnet ihr Fehlen, daß etwas nicht der Rede und des Schreibens wert war. Laut »Brockhaus« und »Meyer« sowie anderen größeren oder kleineren Transporteuren gesellschaftlichen Wissens, Halb- und Unwissens soll das auch so bleiben: exotischer Firlefanz »im $\frac{2}{4}$ - oder $\frac{4}{8}$ -Takt im Synkopenrhythmus« und damit basta.⁴

Derart den Weihen höherer Kultur und ernsterer Interessen entzogen, könnte doch ein Herr Soundso seinen wö-

chentlichen Schallplattenschrank öffnen und im Deppenprogramm – wie es intern heißt – der Rundfunkanstalten originale Tangos zum besten geben. Schließlich gibt es da manchmal Folklore aus aller Welt, die verbeamteten Schmalzorchester brauchen ohnehin nicht um ihre Existenz zu fürchten, und den Programmgestaltern sind Kenntnisse zuzumuten, die über die sechs »Meyer«- oder »Brockhaus«-Zeilen hinausgehen. Institutionell stünde also nichts im Wege, aber der deutsche Äther bleibt jenen Klängen aus Südamerika verschlossen. Irgendwo im gesellschaftlichen Bewußtsein sträuben sich Haare und wird mit gefletschten Zähnen Zutritt verweigert. Fragt man jemanden von denen, die so viele Ohren Mitteleuropas verwalten, warum er nicht einmal das Orchester von Osvaldo Pugliese oder Horacio Salgán⁵ seinem Publikum vorstellt, wird er antworten: das klingt hier nicht wie Tango, ist E-Musik, Richtung Mahler, nichts zum Tanzen und nichts zum Träumen, zu starke Dynamik, harmonisch zu ausgefallen, rhythmisch zu kompliziert; da fehlt ein anständiges Schlagzeug, um unsere Jugendlichen mitzureißen.

Auf der einen Seite suggestiv unterstellte Schamanentanz-exotik, auf der anderen angeblich zu hohe Ansprüche fürs Massenpublikum. Das greift ineinander wie die Zahnreihen gesunder Ober- und Unterkiefer wehrhafter Haustiere. Was muß das für ein Kainsmal sein, das den echten Tango von allen Etagen unserer Gesellschaft – ohne Absicht der Planenden, ohne Ahnung der Konsumierenden – vertreiben läßt? Warum die fehlende Unbefangenheit einem akustischen Phänomen gegenüber, das Musikliebhabern vielerlei Couleur gediegene Genüsse zu bieten imstande wäre, Freunde härterer Rhythmen bei einem Juan D'Arienzo, Freunde Milhau's oder Stan Kentons bei Astor Piazzolla oder Eduardo Rovira auf ihre Kosten kommen ließe?⁶ Sein anrühiges Herkunftsmilieu kann es nicht sein. Als er um die Zeit des Ersten Weltkriegs nach Europa kam, wußte man darüber genauer Bescheid als heute, wollte ihn deswe-

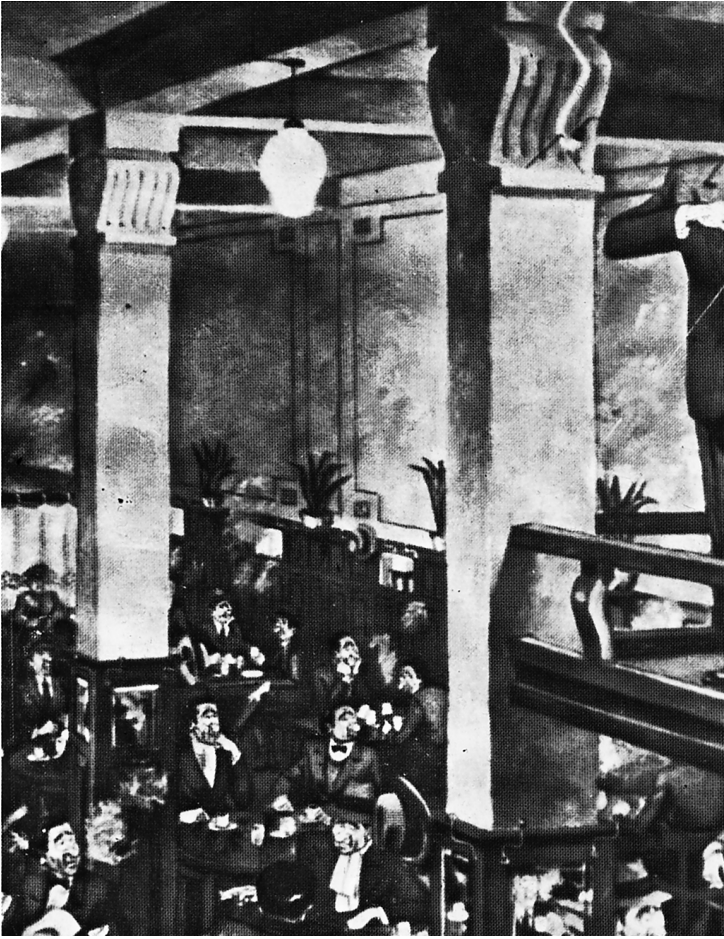
gen auch der Papst verbieten und durften ihn preußische Offiziere nicht tanzen, aber seiner Rezeption stand dies Wissen nicht im Wege. Das allgemeine Vorurteil, nach dem Lateinamerika mit Bananen, Elend, Revolutionen und Kulturlosigkeit gleichgesetzt wird, kann eine gewisse Rolle spielen, wenn auch die Resonanz der lateinamerikanischen Literatur in den letzten 20 Jahren beweist, daß es nicht prinzipiell und unausrottbar verwurzelt ist. Es verbleibt als spezifische Ursache seiner Zurückweisung, daß der immanente soziale Gehalt des Tango ihn nicht in unser System einfügen läßt. In elitären Kreisen ist er nicht in, weil er es auch in seinen Heimatländern nicht war, von deren Eliten er eher schamvoll verschwiegen wurde, im Unterschied zu denen der USA, die den fast gleichaltrigen Jazz sehr früh und stolz als typisches Landesprodukt exportierten. Solange die gesellschaftliche Kontrolle nicht total war, konnte der Tango in permanenter Opposition gegen seine einheimische Geld- und Geisteselite heranreifen. Der Widerstandsgeist war ihm in seinen Ursprungsländern nicht mehr auszutreiben, als auch dort eine von oben gesteuerte Kulturindustrie in Gang kam. Er blieb, was er war: eine ansatzweise demokratisch strukturierte Kultur der Massen, deren bewußt wahrgenommene und durchgesetzte Werte und Eigenheiten sich nicht mehr wegstutzen ließen, um standardisierten Konsum zu ermöglichen. Die Manipulation der Massen, ihre Erziehung zu Konformismus und Kritiklosigkeit mußte man mit anderen Produkten, notfalls mit Gewalt erreichen. Für eine Kultur, die aus den Massen selbst entstanden und von ihnen in eigener Regie über mehrere Jahrzehnte hinweg organisiert wurde, ist aber hier wie in den sonstigen hochentwickelten Industriestaaten – vielleicht mit der Ausnahme Japans – kein Platz. In der Chefetage krausen sich die Stirnen, in den unteren Stockwerken hoppelt man selig zu den Klängen von »Ja Max, wenn du den Tango tanzt«. Es kommt hier ein anderes Moment hinzu, das mit dem Kainsmal einer demokrati-



Sigfredo Pastor, *Bandoneón arrabalero* (Vorstadtbandoneon)

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

Die vorliegende Arbeit erhebt keinen Anspruch darauf, die Entwicklung des Tango in seinen Ursprungsländern vollständig und auf allen Ebenen gleichgewichtig darzustellen. Ihr Schwerpunkt liegt auf den sozialen Zusammenhängen, wobei jene Momente hervorgehoben werden, die für seine wesentliche formale Ausprägung, seine Stimmung und Aussage relevant erscheinen. Die Gegenwart wird dabei nur gelegentlich berührt. Trotz stetiger musikalischer Entwicklung, die den Tango heutiger Orchester nur mit Superlati-



Luis J. Medrano, *Tangos en el café*

ven bedenken läßt, handelt es sich entweder um die künstlerische Verwaltung eines reichen Erbes oder, so etwa bei Astor Piazzolla, um die konsequente, auch die Veränderung der Gesellschaftsstruktur berücksichtigende Umsetzung in



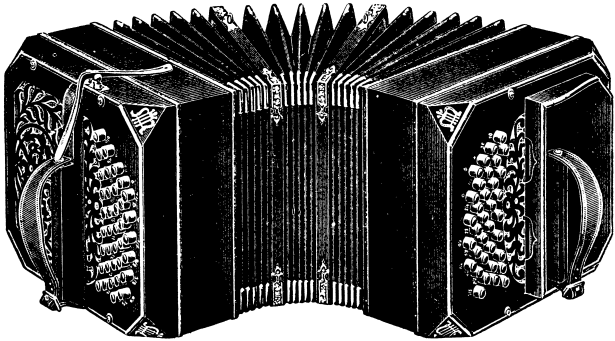
neue Formen. Das Publikum nimmt in beiden Fällen eine Stellung ein, die mit derjenigen, die es zur Zeit der Entstehung und Herausbildung des inzwischen zum Klassiker verklärten Tango innehatte, nicht mehr auf einen Nenner zu bringen ist.

Die spanisch-deutsche Anthologie, die sich an die Darstellung der Kontexte anschließt, sucht das Themenspektrum des Tango einigermaßen proportionsgerecht wiederzugeben.⁷ Da die Nöte der Mann-Frau-Beziehungen im Rahmen der Gesamtheit der Tangotexte Übergewichtig sind, sollte dies auch erkennbar bleiben. Die in der vorausgehenden Darstellung gelieferten Interpretationsschlüssel mögen dazu beitragen, den über die individuellen Gefühlsverwirrungen hinausweisenden gesellschaftlichen Sinn jener »Wehklagen von Gehörnten« erkennen zu lassen. Ein entscheidendes Kriterium für die Aufnahme der Texte war ihre Popularität, die mit zumindest einem diskographischen Nachweis belegt werden konnte.⁸ Bei der Übersetzung der Texte wurde ein Standpunkt eingenommen, der dem des eigentlichen, also argentinischen und uruguayischen Publikums entspricht. Das heißt, daß in der deutschen Wiedergabe auf das Befremdliche oder Unverständliche des spezifischen Dialekts, das ein Teil der Tangotexte für das Ohr etwa eines Spaniers hat, verzichtet wurde. Insofern wurden Rotwelschvokabeln⁹ nur dann verwendet, wenn sie gängige Münze darstellen. Um das unspektakulär Alltägliche des Originals zu retten, mußte daher häufig ein im Deutschen neutraler Begriff herhalten. Die Ausrichtung der Übersetzung auf eine möglichst adäquate Wiedergabe der semantischen Elemente schloß von vornherein die Berücksichtigung von Assonanzen, End- und Binnenreimen aus. Der stärkere Grad der Abnutzung, die der Reim in der deutschsprachigen gegenüber der spanischsprachigen Lyrik erlitten hat, sowie das härtere Korsett der deutschen Syntax würden ein bänkelsanghaftes Zerrbild ergeben, während die Tangotexte auf eine Lyrik vorausweisen, die der traditionellen und auch avantgardistischen Rhetorik umgangssprachliche Spontaneität entgegensetzt.

Enzyklopädisches Stichwort Tango

Der Tango, der sich während des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts im unteren, von Einwanderern majorisierten Sozialmilieu der Hauptstädte Argentiniens und Uruguays entwickelt hat, ist gleichzeitig eigenständige Musikform, Tanz und Lied. Er entstand aus dem Zusammenfluß einheimischer, europäischer, vor allem spanischer und italienischer, sowie kubanischer Elemente. Dabei bilden Candombe und Milonga das einheimische Substrat, Habanera und Tango andaluz die wesentlichen Fremdeinflüsse. Man unterscheidet in seiner Entwicklung mehrere Phasen. Der Zeitraum von 1865 bis 1895 gilt mit der Zäsur des Jahres 1880 als Vor- und Frühzeit. 1895 setzt die Geschichte des eigentlichen Tango ein. Die Periode der sogenannten Alten Garde (Guardia Vieja) umfaßt die Jahre 1895-1917. Gegen 1924 tritt die sogenannte Neue Garde (Guardia Nueva) auf den Plan, um 1948 von einer Dritten Garde (Tercera Guardia) abgelöst zu werden. Neben Neuer und Dritter Garde behaupten sich jedoch auch traditionelle Tendenzen. Besonders nach 1955 bilden sich einige Musikerensembles, die auf die Aufführungspraxis der Alten Garde zurückgreifen.

Als Musikform charakterisieren den Tango vor allem Rhythmik, Tempo, Besetzung und Tongebung, das heißt der spezifische Klang der Instrumente. Harmonik und Melodik entsprechen grundsätzlich den Schemata der traditionellen europäischen Musik. Da es sich – nach einer Anfangsphase der Improvisation – vom Ende des 19. Jahrhunderts an um Kompositionen namentlich bekannter Musiker handelt, ergibt sich daraus, daß das gesamte Tangocorpus, etwa im Unterschied zum Jazz, eine in die Tausende gehende Zahl von persönlich geprägten, individuell definierten Themen aufweist. Rhythmisch verlangsamt sich um 1915 der Tango vom $\frac{2}{4}$ -Takt mit dem von der Habanera stammenden Muster einer verlängerten Achtel-, einer Sechzehntel- und zwei Achtelnoten zum unregelmäßig synko-



144-töniges Bandoneon

pierten $\frac{4}{8}$ -Takt, der je nach Aufführungsstil der Orchester unterschiedlich scharf markiert und durch agogische und dynamische Belebung verändert werden kann.¹⁰ Nach 1955, u. a. durch Berührungen mit dem Jazz, erhält der Tango neue rhythmische Elemente.

Die instrumentale Besetzung seiner Ensembles, deren Stärke grundsätzlich variabel ist, umfaßt in der Regel nur Chordophone einschließlich Klavier sowie das Bandoneon. Die sogenannte »orquesta típica«, wie die Bezeichnung für das spezifische Tangoorchester von Sextettstärke an lautet, besteht in ihrer ausgeprägtesten Form aus vier Bandoneons, vier Geigen, einem Kontrabaß, einem Klavier und dem Sänger oder der Sängerin. In der Frühzeit des Tango, in der Trios oder Quartette vorherrschten, waren außer Geige und Bandoneon noch Gitarre und Querflöte vertreten, während das Klavier vor 1913 nur als Soloinstrument Verwendung fand. Ihre charakteristische Klangfarbe erhalten die Tangoensembles vor allem durch das Bandoneon, allerdings haben sich auch bei der Tongestaltung auf den anderen Instrumenten spezifische Modalitäten und Stilmerkmale entwickelt, für die es jedoch bisher noch kein präziseres Beschreibungsvokabular gibt.

Die Kompositionen aus der Zeit um die Jahrhundertwende



MENTIRA

Tango-Canción

Letra de C. Esteban Flores

MÚSICA DE

Francisco Pracánico

PRECIO 20 Cts.

UNION REPRODUCIDA

Editorial Musical
ALFREDO PERDOTTI

Premiada con medalla de Oro en la Exposición
Ibero-Americana de Sevilla 1929-1930

DISEÑADOR Y UNICO EDITOR AUTORIZADO
VIAJES CHEVALIERE S.A. - B.O. 42
LIBROS Y MÚSICA
NARIÑO 230, B.O. 42
VILLA U.

bestehen aus drei jeweils sechzehn Takte umfassenden Teilen, die späteren zumeist aus zwei Teilen, die sich mit dem Aufkommen des Tango-Liedes (tango canción) in ihrer Länge an den Textstrophen ausrichten. Grundsätzlich werden drei Arten des Tango unterschieden: der reine Instrumentaltango »de corte milonga«, das heißt im Stil der Milonga, der sich wesentlich durch seine starke rhythmische Betonung auszeichnet, die noch durch die »canyengue« ge-

MENTIRA

Tango-Canción

Editorial A. PERROTTI

Letra de: ESTEBAN C. FLORES
Música de: FRANCISCO PRACANICO

PIANO

p Vos sa.bes que fuís.te pe.ra mi la luz de mi ca.be.za. lo ca.da

el por que de mi po.bre vi.vir que vos a.li.me.n.ta.s.te de a.mor

p Mu.ñe.qui.ta de tra.po que yo do.té seu.la me.n.te

disperato
mf y fin.gi.as que rer.me Men.ti.ra Men.ti.ra no tie.nes per.dón.

nannte Technik der rhythmischen Gegenbewegung von Teilen des Orchesters oder einzelner Instrumente hervorgehoben werden kann; der reine Instrumentaltango »de corte romanza«, im Romanzenstil, der durch seine melodische Entfaltung gekennzeichnet ist; schließlich der »tango can-

p Me pre-guntan cuales son las causas por que vos que braste mi fe-li-ci-dad por que ra-

dim. *decresc.* -son fa-tal vos me cau-sas-te tan-to mal

p no te vengo men-digar ca-ri-ños que tal-vez a otro le en-tre-gas-te co-mo mi

mf *voce* ni me a-rrre-piento de ha-ber-te que-ri-do a si. *D.C.*

MENTIRAS

Vos sabés que fonte para mi
la luz de mi cabeça alcogía,
el porqué de mi pobre vivir
que vos alimentaste de amor.
Muñequita de trapo
que yo adoré santamente
y fingías quererme,
mentira, mentira, no tiene perdon.

Me preguntan cuáles son
las causas por qué vos
quebraste mi felicidad
por qué razón fatal
vos me causaste tanto mal
no te vengo a mendigar
caríños que tal vez
a otro le entregaste
como a mí,
¿¿ me arrepiento
de haberte querido así.

Y pensar que yo te vi llorar
de amor entre mis brazos de hombre
que escuché jurarme tu querer
por todo lo más grande que hay
por tu santa viejita
que Dios la tenga en la gloria.
Y eran todas mentiras,
mentiras, mentiras de mala mujer.

EL CANTOR de SEVILLA
el pasodoble del momento

ción», dessen Melodik durch Gesanglichkeit, etwa Vermeiden großer Intervallsprünge, bestimmt wird. Die Arrangements, die sich noch bis in die 20er Jahre hinein an den Klavierbearbeitungen der Kompositionen orientieren, falls nicht nur Absprachen unter den in der Frühzeit zumeist