

Tobias Winnen, Julian Caskel, Andreas Jacob (Hg.)
Musik in soziokulturellen Kontexten

Folkwang Studien
Herausgegeben von
Andreas Jacob und Stefan Orgass

Band 23



Folkwang
Universität der Künste

Tobias Winnen, Julian Caskel, Andreas Jacob (Hg.)

Musik in soziokulturellen Kontexten

Festschrift für Andreas Meyer zum 65. Geburtstag



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2023

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

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

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Satz: ???

Umschlaggestaltung: Anna Braungart, Tübingen

Herstellung: ???

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2023

www.olms.de

ISBN 978-3-487-16409-0

ISSN 1861-3047

Inhalt

Julian Caskel: Vorwort	9
Tobias Winnen: Grußwort	13
Dominik Höink: Grußwort	15
MUSEUMSRÄUME	
María del Mar Alonso Amat: Jenseits des Objekts – Ausstellungspraxis in Musikinstrumentenmuseen am Beispiel vom <i>Haus der Musik</i> des Landesmuseums Württemberg	17
Matthias Brzoska: Das National Music Museum der USA: Geschichte und aktuelle Neukonzeption	45
Ricarda Kopal: From Field to Archive and Back Again – Recordings of Western European Music made in Prisoner of War Camps during World War I	51
FREIRÄUME	
Ralf Martin Jäger: Exploring the Past, contributing to the Future – Perspectives of “Corpus Musicae Ottomanicae” (CMO) for <i>Makâm</i> Traditions in a Globalizing World	63
Dieter Haller: Realm of senses, realm of spirits: the <i>Ḥamādšā</i> brotherhood of Tangier	83

Elisabeth Magesacher:
Aspekte für die große Popularität der Halslaute Mandoliny
in Südwestmadagaskar 115

Tobias Winnen:
Zwischen Reform und Revolution – Yuán Xuěfēn und die
»neue Yuè-Oper« 143

Christiane Strothmann:
Der Aspekt der »Zeit« bei der Erforschung tibetischer
Ritualmusik im Bön-Kloster »Menri«, Indien 163

RHYTHMISIERTE RÄUME

Gerd Grupe:
»Wo ist der Beat?« revisited. Zu einer kulturell informierten
Analyse von Metrum und Rhythmus 199

Rainer Polak:
Von Mali nach Ghana. Empirische Kritik der Theorie der
afrikanischen Rhythmik 223

Julian Caskel:
Überall zuhause? Überlegungen zur rhythmischen Bimusikalität 249

Kendra Stepputat:
Tango dekonstruiert – Dinge, die Sie vielleicht nicht über
tango argentino wissen wollten 275

MEDIAL VERMITTELTE RÄUME

Nepomuk Riva:
Die Faszination des Verbotenen. Afrikanische Musiken
im nationalsozialistischen Kolonialfilm 297

Philip Feldhordt: Ein Badass in teuflischer Ekstase. Zur Inszenierung von »Bösem« bei Tom Waits	323
Andreas Jacob: »Komm her du aller feinsten Unterschied und mach es dir bequem«. Differenzsetzung und Zeichengebrauch im Pop am Beispiel der Band International Music	347
Elisabeth Schmierer: Symbolismus und Oper: Zu Inszenierungen von Debussys <i>Pelléas et Mélisande</i>	385
Stefan Klöckner: Jugendlicher – internationaler? Ein kurzer Blick in das katholische Gesangbuch GOTTESLOB (2013)	403
Biografien der Autorinnen und Autoren	421

Kendra Stepputat

**Tango dekonstruiert –
Dinge, die Sie vielleicht nicht über
tango argentino wissen wollten**

Tango argentino – getanzte Leidenschaft, rote Rosen, schwarze Hüte, männliche Dominanz und weibliche Unterwerfung, Erotik ... all dies sind typische Bilder und Begriffe, die sich in Werbetexten über oder mit Tango finden. Doch entspricht diese Vorstellung von Tangotanz und der dazugehörigen Musik der gegenwärtig gelebten Praxis des sozial getanzten *tango argentino*?¹ In diesem kurzen, eher essayistischen Text möchte ich einige dieser Punkte adressieren und jeweils eine kurze, aber dennoch wissenschaftlich fundierte Darstellung der komplexeren Umstände liefern. Sollten Sie sich ihr Bild vom leidenschaftlichen, erotischen *tango argentino* erhalten wollen, hören Sie bitte an dieser Stelle auf zu lesen.

1 – Der Tango ist eine argentinische Musik-Tanz-Praxis

Zur Entstehungszeit des Tangos um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurde sowohl Tangomusik wie auch Tangotanz in Argentinien und dem Nachbarstaat Uruguay praktiziert. Das Gebiet im Delta des Rio de la Plata ist die Region, in der der Tango entstand, vor allem in den beiden Metropolen Buenos Aires und Montevideo. Manche Tango-Experten und -Expertinnen verwenden daher den regional präziseren Begriff *tango rioplatense*, doch dieser hat sich weder im intellektuellen Diskurs noch allgemein durchsetzen können.² Dass der Tango nicht als *rioplatense* oder gar *uruguayano* etabliert wurde, hängt mit mehreren Faktoren zusammen. Zunächst hat auch schon vor 120 Jahren Buenos Aires mit vier Millionen deutlich mehr Einwohner und Einwohnerinnen gehabt als Montevideo mit ca. 250 000. Zudem war der Staat Argentinien wesentlich erfolgreicher darin, den Tango als nationales Gut zu reklamieren und vermarkten. Das

- 1 Unter sozial getanztem (*social dance*) Tango wird die Art des Tangotanzes verstanden, die partizipativ, also weder auf der Bühne noch als organisierter Wettbewerb praktiziert wird. Sozial getanzter Tango wird auf Spanisch auch als *tango de pista* (»Tango der Tanzfläche«) bezeichnet.
- 2 Siehe beispielsweise Novati 1980.

Adjektiv »argentinisch« (*argentino*) in Kombination mit *tango* wurde zunächst vor allem außerhalb der Region des Rio de la Plata-Deltas verwendet: Als der Tango zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Europa kam und dort seine erste Blüte erfuhr, wurde Tango dort als *tango argentino* bekannt.³ Der neue, modische Tanz wurde mit Argentinien assoziiert, gleichzeitig »exotisiert« und das Flair des Lateinamerikanischen gestärkt, was den Tango noch attraktiver für das europäische Publikum machte.⁴ Ein weiterer Umstand, der zeigt, dass Tango mehr als *argentino* sein könnte oder sollte, ist die erfolgreiche Nominierung des Tangos als UNESCO Immaterielles Kulturerbe. Als der Tango 2009 von der UNESCO zum *intangible cultural heritage* (ICH) erklärt wurde, bezeichneten die Antragsteller das zu erfassende Musik-Tanz-Genre nicht als *tango argentino*, sondern als »the tango«.⁵ Offensichtlicher Grund hierfür war die Zusammensetzung der Antragsteller: die Nationalstaaten Argentinien und Uruguay.⁶ Dennoch wird Tango im translokalen und kosmopolitischen Diskurs weiterhin primär als *argentinisch* wahrgenommen.

Auch auf historisch-musikalischer Ebene ist diese eindeutige Konnotation des Tangos als argentinisch zu einfach. Ich beziehe mich hier auf die *meltingpot*-Situation in Buenos Aires um 1900, als Migranten und Migrantinnen ihr Glück in Argentinien suchten.⁷ Viele der prominenten Musiker und Musikerinnen, die den Tango maßgeblich formten, stammten aus Italien oder waren Nachfahren erster Generation von italienischen Migranten.⁸ Die italienischen – beziehungsweise klassisch-europäischen – Musikelemente sind vor allem in Funktionsharmonik, Melodiestrukturen und Ablauf des Tangos zu finden. Auch andere regionale Einflüsse haben den Tango geprägt. Dies sind sowohl Tanztraditionen afrikanischer Migrantinnen und Migranten⁹ als auch lokale, sogenannte *criollo*-Elemente

3 Bockelmann 2011, 585.

4 Siehe hierzu auch Savigliano 1995.

5 Siehe die Nominierungsunterlagen (Reference No. 00258) zur Eintragung des »The Tango« in das UNESCO ICH Register unter <https://ich.unesco.org/en/RL/tango-00258>, 3. I. 2023.

6 Anträge, bei denen mehr als eine Nation zusammenarbeiten, haben oft mehr Erfolg bei der Anerkennung als nationale Einreichungen. Für eine detaillierte Analyse der ICH-Einschreibung des Tangos siehe Stepputat 2016.

7 Goebel 2016.

8 Siehe Ostuni 2005.

9 Zu Beginn der Tango-Entwicklung waren auch deutliche Einflüsse afrikanischer Musik- und Tanzpraktiken erkennbar. Diese Einflüsse fielen jedoch einem

Tango dekonstruiert

in der Musik.¹⁰ Erst diese Kombination von Einflüssen und Menschen aus verschiedensten Regionen der Welt ließ den Tango auf argentinischem Boden entstehen. Der Tango ist also auch ein Abbild der sozialen Strukturen im Rio de la Plata-Delta der Jahrhundertwende.

Schließlich möchte ich noch einen Blick auf den Tango als translokale Tanz- und Musikpraxis des 21. Jahrhunderts werfen. *Tango argentino* wird getanzt von Menschen diverser Herkunft in allen Ländern der Welt, in denen Paartänze politisch und sozial erlaubt sind. Jede größere Stadt hat mindestens einen Ort, an dem Tango unterrichtet und regelmäßig getanzt wird. Viele dieser Tangotanzenden waren noch niemals in Argentinien und haben den Tanz von Lehrern und Lehrerinnen ebenso diverser Herkunft erlernt. Tangotanzende sind stark miteinander vernetzt,¹¹ reisen häufig zu *milongas* (Tango-Tanzveranstaltungen), Festivals oder anderen Tango-Events außerhalb ihrer »Tangoheimat«. Aufgrund dieser starken Vernetzung vieler Lokalitäten ist die Musik-Tanz-Praxis des *tango argentino* translokal.¹² Tanzende gehören zu einer meist kosmopolitisch geprägten Gesellschaftsschicht.¹³ *Tango argentino* ist ein typisches Beispiel für eine Musik-Tanz-Praxis, die in kosmopolitischen Formationen von besonderem Interesse ist, da sie gerade dicht genug am vorhandenen Erfahrungshorizont für einen leichten Zugang ist, und weit genug weg, um den Reiz des Neuen und Anderen mit sich zu bringen.¹⁴ Obwohl die Mehrheit der Tangotanzenden nicht in Argentinien lebt, besteht in der translokalen Tanzpraxis ein klarer Bezug zu diesem Land. Zunächst einmal ist die Bezeichnung des Tangos als *argentino* wichtig, um ihn vom Tango als Teil des englischen Standardtanz-Repertoires klar zu unterscheiden – denn diese beiden Formen liegen sowohl musikalisch wie auch tänzerisch sehr weit auseinander. Darüber hinaus gilt unter translokal

»whitewashing«-Prozess zum Opfer, der die Traditionen der europäischen Migranten über jene aus afrikanischen Ländern stellte. Siehe hierzu unter anderem Karush 2012 und Chasteen 2000.

10 Der Begriff *criollo* kann übersetzt werden mit »native, traditional, local« (Cara 2009, 447) und stand in der Entstehungszeit des Tangos vor allem für ländliche Musiktraditionen Argentinien, die als vor-migrantisch angesehen wurden. Siehe hierzu auch Bockelmann 2011 und Torp 2007, 316–340.

11 Stepputat / Kienreich / Dick 2019.

12 Stepputat / Djebbari 2020.

13 Siehe Werbner 2019 für eine Definition von Kosmopolitismus, die meinem Verständnis von kosmopolitischer Musik-Tanz-Praxis zu Grunde liegt.

14 Siehe Turino 2003, 72.

Kendra Stepputat

Tangotanzenden Argentinien, und speziell Buenos Aires, als die Wiege des Tangos, und damit auch als ein Ort, der als Zentrum der gegenwärtigen Praxis gesehen wird.¹⁵

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass der *tango argentino* in der Region des Rio de la Plata-Deltas entwickelt wurde und wichtige *criollo*-Elemente beinhaltet, aber ohne die europäischen und afrikanischen Einflüsse und Impulse in seiner Entstehungsgeschichte nicht verstanden werden kann. Diese Kombination war nur unter den damaligen Migrationsbedingungen möglich. Damals und heute wird das dominante Buenos Aires stärker als Montevideo und ebenso Argentinien stärker als Uruguay mit dem Tango identifiziert. Tangotanzende im 21. Jahrhundert sind größtenteils außerhalb Argentiniens aktiv und translokal vernetzt. Der Bezug zu Argentinien für die in dieser kosmopolitischen Formation praktizierte Tanzform *tango argentino* bleibt jedoch entscheidend für das Verständnis von dem, was Tango ist. Der Tango ist insofern gemäß seiner Definition und Bedeutungszuschreibung *argentino*, in seiner gelebten Gegenwart ist er jedoch ebenso translokal und kosmopolitisch, wie er historisch diasporisch und *rioplatense* war.

2 – Der Mann ist dominant im Tango

Die Publikation von Kathy Davis »Should a Feminist dance Tango« (2015) spricht schon im Titel eines der großen Themen des *tango argentino* an: Der dominante Mann, der im Paartanz führt und damit bestimmt, was die Frau zu tanzen hat. Die Frau, die folgt und lediglich ausführt, was der Mann über ihren Körper bestimmt. Ist dies eine Rolleneinteilung, mit der emanzipierte Männer und Frauen des 21. Jahrhunderts sich arrangieren wollen oder können? Und entspricht diese Sicht auf Tangotanz überhaupt der Realität?

Tango argentino wird im Paar improvisiert. Es gibt keine festgelegte Choreografie, bei der die Partner gut vorbereitet gelernte Schritte und Figuren tanzen. Stattdessen ist im *tango argentino* jeder Tanz neu und anders: aufbauend auf einem abgestimmten Bewegungsrepertoire werden Schritte zu Figuren und Abfolgen immer wieder neu zusammengesetzt. Faktoren, die auf die Improvisation Einfluss haben, sind außer den Fähig-

15 Ein prominentes Reiseziel für viele Tangotanzende ist Buenos Aires, ähnlich einer Pilgerstätte. Siehe zu diesem Thema Stepputat 2017.

Tango dekonstruiert

keiten der beiden Tanzenden im Paar auch die Qualität ihrer Interaktion und Verbindung. Die Partner kommunizieren durch die Umarmung, die entweder eine weite Umarmung mit Armkontakt sein kann, oder eine enge Umarmung, bei der direkter Kontakt der Oberkörper von Brust bis Hüfte besteht. Auch der zur Verfügung stehende Raum auf der Tanzfläche und zwischen den anwesenden Tanzpaaren schränkt die Improvisationsmöglichkeiten ein, was auf einer gut gefüllten *milonga* eine echte Herausforderung darstellt. Hinzu kommt selbstverständlich die Musik, die im Tanz interpretiert wird. Wie bei beinahe allen anderen Paartänzen auch – unabhängig vom Grad der Improvisation – hat sich im Tango eine Rollenaufteilung etabliert, die einer Person die Zuständigkeit für Raumnavigation und Bewegungsabfolgen zuteilt.¹⁶ Diese führende Rolle wird »dem Mann« zugeschrieben, eine Konvention, die auf europäischen Paartanzregeln aufbaut und diese übernommen hat.

Es gibt dementsprechend gegenwärtig viele Paartanzformen, bei denen historisch konventionell Männer führen und Frauen folgen. Doch über diese klassische Aufteilung hinaus wird der Tango oftmals als besonders männlich dominant eingestuft. Hierfür gibt es zwei Gründe, die einerseits im Bewegungsrepertoire, andererseits in der Bühnenrepräsentation des Tangos zu finden sind. Als der *tango argentino* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sein goldenes Zeitalter (*época de oro*) erfuhr,¹⁷ waren einige Tanzelemente Teil des Bewegungsrepertoires, die mitverantwortlich für dieses bis heute anhaltende Image sind. Dies sind die sogenannten *cortes* (Schnitte) und *quebradas* (Brüche), plötzliche Unterbrechungen im Bewegungsfluss, bei denen die Tänzer zeitweilig in Posen verharren.¹⁸ Eine typische Pose, die zum ästhetischen Klischee des Tangos avanciert ist, zeigt die Frau mit gebeugtem Knie stehend, das zweite Bein nach hinten ausgestreckt, den Rücken nach hinten durchgebogen und den Blick aufwärts zum Tanzpartner gerichtet. Dieser wiederum ist aufrechtstehend, leicht über die Partnerin gebeugt, blickt zu ihr hinab, und eventuell hat auch er ein Bein ausgestreckt. In dieser Pose wirkt der Mann automatisch dominant, sowohl durch die Höhe in Relation zur Partnerin als auch durch das Über-die-Partnerin-gebeugt-Sein. *Cortes* und *quebradas*, die

16 Kaminsky 2020, 7.

17 Als »*época de oro*« des *tango argentino* werden die frühen 1930er bis Mitte der 1950er Jahre angegeben.

18 Benzecry Sabá 2015, 23.

Kendra Stepputat

physische, suggestive Nähe der Partner und die dadurch empfundene Sexualisierung des Tanz(paar)es waren einer der Gründe, warum der Tango als despektierlich und moralisch verwerflich empfunden wurde, als er in Europas Tanzsalons im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zur neuen Mode avancierte. Diese Bewegungselemente zu reduzieren beziehungsweise komplett zu entfernen war Teil der Schaffung eines salonfähigen Tangos in Europa.¹⁹ Das moralisch fragwürdige, sexualisierte Image jedoch blieb, es wurde und wird vielfach in verschiedenen Medien exemplarisch durch männlich dominante Posen, wie die oben beschriebene, visuell reproduziert.²⁰

Erhalten als Teil des Bewegungsrepertoires und visuellen Ausdrucks blieben *cortes* und *quebradas* in einer anderen Art von Tango, die zwar eine verwandte Form, und dennoch eigentlich ein ganz eigener Tango ist: der Bühnentango bzw. *tango escenario* oder *tango fantasía*. Bereits seit den 1920er Jahren wurde Tango auch auf der Bühne für ein sitzendes Publikum im Rahmen von Varieté-Shows in Argentinien aufgeführt.²¹ Die Popularität des *tango escenario* in Europa rührt von der in den 1980er Jahren in Argentinien entwickelten Show »Tango Argentino« her. Diese Show, die in Argentinien berühmte und etablierte Tänzerinnen und Tänzer sowie Musikformationen präsentierte und diese international bekannt machte, war ein wichtiger Teil der Tango-Renaissance, wo immer sie Gastspiele hatte.²² Bühnentango war und ist die Art Tango, mit der wesentlich mehr Menschen in Berührung kommen, zum Beispiel auch bei regelmäßigen Bühnenshows in Buenos Aires, die dort zum typischen Tourismus-Repertoire gehören. Bühnentango prägte und prägt also das Bild des Tangos als männlich dominant; die Gründe hierfür liegen in der typischen Inszenierung, die auf den sehr unterschiedlichen Rahmenbedingungen von Bühne und Tanzsalon basiert. Um ein Publikum anzusprechen, muss das Bewegungsrepertoire den Bühnengegebenheiten angepasst werden: größere Bewegungen, mehr Varianz, Ausrichtung in eine Richtung, mehr Raumnutzung.²³ Vor allem aber ist Bühnentango

19 Liska 2014, 29 f.

20 Siehe auch Mandressi 2017.

21 Goyena 1994.

22 Gazenbeek 2013.

23 Zu einem choreomusikologischen Vergleich zwischen Bühnentango und sozial getanztem *tango argentino* siehe Stepputat [i. V. c].

Tango dekonstruiert

choreografiert im Gegensatz zum improvisierten sozial getanzten Tango. Bühnentaugliche Tango-Choreografien wiederum beinhalten meist eine gewisse Theatralik, die gerne mit Geschlechterrollen spielt und den Wechsel von Anziehung und Abweisung zwischen den Tanzpartnern dramatisiert. Dies wird oftmals ausgedrückt durch Posen wie zu Zeiten der *cortes* und *quebrada*. Das verbreitete Tango-Klischee wird vom Publikum erwartet und damit gleichzeitig bestätigt. Dass diese choreografierte und theatralische Art des Tangos wenig mit sozial getanztem Tango gemein hat, ist vermutlich nur jenen bewusst, die beide Formen kennen und vergleichen können.

Die zu Beginn erläuterte Aufteilung der Rollen im Tanz, mit dem Mann als Führenden und der Frau als Folgender, scheint die Dominanz des Mannes auch im sozial getanzten Tango zu fixieren. Doch auch diese Binarität und klare Verbindung von Geschlecht und Rolle wird zunehmend aufgelöst, oder zumindest hinterfragt.²⁴ Seit den 2000ern haben sich in der translokalen Tanzpraxis alternative Bezeichnungen für »Mann« und »Frau« als Rollen im Tangotanz etabliert. In der Regel wird geschlechtsneutral gesprochen von »führen« und »folgen« (englisch »lead« und »follow«, spanisch »marcar« und »responder«) als jeweilige Aufgabe im Paar. Das heißt: Jede und jeder hat theoretisch die Option, führend oder folgend zu tanzen, unabhängig von Geschlechterzuweisungen oder -identifikationen. Auf einer *milonga* ist nach wie vor die große Mehrheit der Tanzenden in der »klassischen« Rollenaufteilung zu sehen, doch eine stetig wachsende Zahl an Tanzenden bricht mit der Norm. Auch als Queer Tango bezeichnet, bieten sich hier Möglichkeiten, die Gleichberechtigung zwischen allen Geschlechtern auch im Tango zu etablieren.²⁵ Manche Tangotanzenden bezeichnen gar »queer« als den eigentlich »normalen« Tango, da diese Art der Flexibilität im Tanzpaar wesentlich dichter an ihrer eigenen Lebenswelt ist als zementierte männlich führende und

24 Je nach Ausrichtung und Einstellung von Lehrenden, Tanzenden und Organisierenden sind queere Trends unterschiedlich stark in lokalen Tango-Communities vertreten, werden aktiv unterstützt oder gar aktiv unterbunden. Global gesehen ist jedoch in den letzten 20 Jahren eine klare Bewegung in Richtung von Öffnung und Diversifizierung zu erkennen.

25 Liska 2017, 6 f. und 16–19.

Kendra Stepputat

weiblich folgende Rollen – und dies unabhängig von der sexuellen Orientierung.²⁶

Ein weiterer Punkt, der eine Zuweisung von »Dominanz« zum (männlichen) Tanzpartner in Frage stellt, ist die Art der Interaktion zwischen den beiden Tanzenden im Paar. Obwohl die Grundlage der Kommunikation die Aufteilung in eine führende und eine folgende Rolle ist, heißt dies nicht, dass der oder die Führende zu jeder Zeit die alleinige Entscheidung über den Ablauf des Tanzes hat. *Tango argentino* entsteht, indem zwei Tanzende physisch miteinander kommunizieren, um die gemeinsame Improvisation zur Musik zu gestalten. Diese Interaktion wird häufig als Dialog, d. h. Kommunikation in zwei Richtungen beschrieben.²⁷ Die Intensität und der Erfolg des Dialoges ist in jedem Falle abhängig von den Fähigkeiten der Tanzenden; je erfahrener die Tangotanzenden im »Zuhören« und im sensiblen Reagieren auf den Partner sind, desto mehr entwickelt sich ein nahezu gleichberechtigter Tanz. Dies gilt jedoch nicht für jede und jeden im Tango: Im Tanzunterricht kann je nach Einstellung der Lehrenden mehr oder weniger Wert auf Interaktion im Paar gelegt sowie eine aktive Mitgestaltung des Tanzes durch die folgende Rolle gewünscht sein.

Kurz gesagt ist die visuelle, männliche Dominanz im Tango ein durch den Bühnentango weitergeführtes Klischee, basierend auf historischem Bewegungsrepertoire (*cortes* und *quebradas*). Im gegenwärtig sozial getanzten *tango argentino* sind dominant-unterlegene Posen nicht mehr Teil des Repertoires, sehr wohl werden solche Elemente aber im Bühnentango verwendet und bilden dort einen wichtigen Teil des theatralisch-ästhetischen Ausdrucks. Zwei weitere Faktoren unterwandern die klassische Rollenaufteilung des männlich Führenden und der weiblich Folgenden im sozial getanzten Tango: Einerseits ist die Geschlechtsidentität der Tanzenden im 21. Jahrhundert nicht mehr notwendigerweise an die Rolle im Tanzpaar gebunden, andererseits wird die Interaktion von Führen und Folgen zunehmend als Bewegungsdialog verstanden. Insofern ist im sozial getanzten *tango argentino* keine besondere Dominanz eines männlich definiert Führenden, vor allem auch im Vergleich zu anderen historisch gewachsenen Paartanzformen, gegeben.

26 Zum Thema Queer Tango in Bezug zur LGBTQ+ Community in Buenos Aires siehe McMains 2018, für den europäischen Kontext Batchelor 2019.

27 Kimmel 2019.

Tango dekonstruiert

3 – Tango ist erotisch

Tango argentino wird gerne als erotischer Tanz bezeichnet oder dargestellt.²⁸ Als Tangotänzerin mit nunmehr 20 Jahren Tanzerfahrung an vielen Orten der Welt kann ich aber keinerlei besondere Erotik beim Tangotanz oder in der Musik erkennen. Auch diverse Gespräche mit anderen Tangotänzenden bestätigen diesen Eindruck. In einer Studie zum Thema, in der aktiv Tangotanzende und als Kontrollgruppe Standardtanzende befragt wurden, inwieweit sie Erotik und Sexualität mit dem Tanz verbinden, konnte Gunia feststellen, dass es zwischen Tango und Standardtanz keine signifikanten Unterschiede gibt. Er fasst zusammen: »Da etwa die Hälfte der Probanden selten oder nie erotische Gefühle beim Tango erleben, zieht der Autor den Schluss, dass die Themen Sexualität und Erotik im Tango überschätzt werden.«²⁹ Carozzi schreibt gar, dass jegliche potenzielle Erotik im Tango, die unter Umständen von der älteren Generation der (männlichen) Tangotänzenden zum Teil impliziert gewesen sei, zu Beginn des 21. Jahrhunderts bewusst und absichtlich negiert bzw. verschleiert wurde. Dies geschah durch eine Technisierung des verwendeten Vokabulars im Tanzunterricht und den Fokus auf Bewegungsabläufe anstelle der Beziehung und Körperlichkeit der Tanzenden.³⁰ Auch Allebrand, der über psychologische Aspekte der *tango argentino*-Tanzpraxis schreibt, unterstreicht, dass keine besondere Erotik oder Sexualität im Tangotanz zu finden sei. Er formuliert pointiert: »Es gibt keinerlei Hinweis, dass die Latexindustrie an der Tangoszene gesteigertes Interesse fände – im Gegensatz zur Pfefferminzbranche.«³¹ Woher also kommt die Vorstellung, dass *tango argentino* im Vergleich zu anderen Tänzen besonders erotisch sei?

Eine mögliche Antwort ist wiederum die Herkunft des Tangos. Oft hört man, dass der Tango in den Bordellen von Buenos Aires entstanden sei. Dies ist eine sehr vereinfachte und punktuelle Darstellung der Entstehungsgeschichte: Im Rio de la Plata-Delta zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde *tango argentino* gespielt und getanzt in den Vierteln, in denen Migranten und Migrantinnen vor allem aus Europa in sogenannten *conventillos* untergebracht waren. Tango wurde öffentlich an Straßen-

28 Erotik hier verstanden als auf sinnlicher Ebene sexualisierte Anziehung.

29 Gunia 2018, 2.

30 Carozzi 2015, 230–237.

31 Allebrand 1998, 145.

ecken zur Begleitung der Drehorgel getanzt und in privatem Rahmen geübt. Als populäre Musik- und Tanzform der Zeit wurde dieser frühe Tango selbstverständlich auch in Etablissements gespielt, in denen getrunken und getanzt wurde. Manche dieser Vergnügungsstätten hatten die entsprechenden Hinterzimmer, in denen sexuelle Dienste käuflich erworben werden konnten. Der einzige Umstand, der den Tango dichter an Erotik rücken könnte als andere Formen von Musik und Tanz, ist, dass er eine etablierte Alternative zur Prostitution in den entsprechenden Etablissements war: Wer nicht für sexuelle Dienste zahlen konnte oder wollte, konnte wenigstens beim Tangotanz mit den weiblichen Angestellten des Bordells körperliche Nähe erfahren. Frauen, die gut tanzen konnten, wurden von den entsprechenden Etablissements als *milonguitas* angestellt, um mit Kunden zu tanzen – und diese zu weiterem Alkoholkonsum anzuregen. Dies war aber nur einer der vielen Orte und Umstände, an denen Tango getanzt und gespielt wurde.³² Offenbar ist aber die Verknüpfung von Bordell und Tango und damit die »verruchte Herkunft« ein dermaßen inspirierender Umstand, dass er immer wieder prominent wiedergegeben und damit das Narrativ zum sich selbst erhaltenden System wird. Die Entstehungsgeschichte wird gleichermaßen auf den Tanz übertragen: Auch dieser selbst bekommt den Anstrich des anrühig-sexualisiert Erotischen. Bestärkt wurde diese Sichtweise in dem Moment, in dem *tango argentino* das erste Mal in die europäischen Tanzsalons kam und dort eine neue Mode wurde. Wegen der zum damaligen Zeitpunkt in der gehobenen Schicht Europas noch ungewöhnlichen körperlichen Nähe der Partner während des Tanzes in enger Umarmung entstanden sowohl von politischer wie auch kirchlicher Seite starke Ressentiments. Auch dies trug sicherlich zur anhaltenden Sicht auf den Tango als einen anrühigen und unmoralischen Tanz bei.³³

Durch diese bis heute bestehende Erwartungshaltung des Publikums gefordert, und auf ihr basierend, wird die Konnotation von Tango und Erotik auch stark im *tango escenario*, der Bühnendarstellung des *tango argentino*, verwendet. Ein Tanzpaar in anrühiger, sexualisierter Pose (wie im vorhergehenden Abschnitt über die männliche Dominanz geschildert) prägt das Bild, das von und mit dem Tango vermittelt wird.

32 Siehe Baim 2007, 20–29.

33 Genaueres hierzu bei Knowles 2009, 124–132 sowie Liska 2014, 29 f.

Tango dekonstruiert

Hierzu gehört auch die prominente Verwendung der Farben schwarz und rot in Kostümen und Accessoires, Bild- und Bühnendesign. Forschungen zur Farbwahrnehmung und Sexualität haben ergeben, dass vor allem rot, aber auch schwarz direkt mit der Wahrnehmung einer Person als (sexuell) attraktiver verbunden sind.³⁴ Tango wird in der Bühnendarstellung durch die Verwendung dieser Farben zusätzlich erotisiert. Dieses Bild vom Tango wiederum ist es, das oftmals in Medien kolportiert, für Werbung und Film plakativ verwendet wird.

Ich kehre zurück zu *tango argentino* als sozialer Tanzpraxis. Die Kleidung von Tangotänzenden auf *milongas* unterscheidet sich deutlich von diesem rot-schwarzen erotischen Klischeebild. Tanzkleidung soll bequem, Schweiß absorbierend und auch für den Tanzpartner oder die Tanzpartnerin angenehm in der Berührung sein. Je nach *milonga* ist die Kleidung klassisch chic, leger, oder alternativ lässig.³⁵ Ein nicht zu ignorierender Faktor ist zudem die Individualität und damit Wiedererkennbarkeit: Schwarz und Rot sind nur eine Farbmöglichkeit von vielen, um sich von der Masse der anderen Tänzenden zu unterscheiden. Manche Tänzenden nutzen einen gewissen erotischen Faktor als Stilelement für ihre Kleidung, um sich für die Wahl der Tanzpartner und Tanzpartnerinnen attraktiver zu fühlen und zu präsentieren und hierdurch mehr Tänze im Laufe einer *milonga* zu haben, denn auf einer *milonga* werden Tanzpartner regelmäßig gewechselt. Dies gilt beispielsweise bei Männern für das oben weiter geöffnete Hemd oder auch bei Frauen für tiefe Ausschnitte am Rücken und insgesamt den Körper betonende Schnitte. Dennoch überwiegt die Pragmatik bequemer, individueller Tanzkleidung über dem Fokus auf das körperlich reizvolle oder sexuell Anziehende.

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass die Darstellung und Verwendung einer erotisch konnotierten Ästhetik im *tango escenario* definitiv gegeben ist. Diese Darstellung basiert vermutlich auf der angeblichen Herkunft im Bordell, sowie auch auf der moralischen Verurteilung des Tanzes im Europa des frühen 20. Jahrhunderts. Dieses Narrativ hat aber mit sozial getanztem *tango argentino* nicht viel gemein. Bühnentango zielt auf Erotik in der Optik. Wenn Erotik hingegen auf einer *milonga* empfunden wird, so eher beim Tanzen selbst durch den sinnlichen

34 Kramer / Mulgrew 2018.

35 Siehe auch Petridou 2014.

Kendra Stepputat

Kontakt mit einer anderen als attraktiv empfundenen Person, weniger durch die visuelle Wahrnehmung von Tanzbewegungen oder Kleidung. Für jeden bietet Tangotänzen etwas anderes, und der Reiz des Tanzens kann sich von Kontext zu Kontext oder auch über die Zeit grundlegend ändern.³⁶ Selbstverständlich kann Tangotänzen eine Möglichkeit sein, mit anderen Personen unverbindlich körperliche Nähe zu erleben, und diese Nähe kann als erotisch oder sexualisiert empfunden werden. Dies gilt jedoch ebenso für andere Paartänze, bei denen Körperkontakt zwischen den Tanzpartnern entsteht, wie zum Beispiel Salsa oder Forró. *Tango argentino* ist als soziale Tanzform nicht mehr oder weniger erotisch als andere Tänze auch.

4 – Tango wird zu Tangomusik getanzt

Als ich in den frühen 2000ern begann, *tango argentino* zu tanzen, hörte ich oftmals die Aussage »Tango kann man eigentlich zu jeder Musik tanzen«. Und in der Tat tanzten wir zu Musikstücken, die eher den Genres Balkan Beats, Chanson, Filmmusik oder Klezmer zugehörig sind. Es gab dennoch natürliche musikalische Grenzen. Dieses Phänomen war eine der Ursachen für mein viele Jahre später konzipiertes Forschungsprojekt »Tango Danceability of Music in European Perspective«³⁷, in dem ich unter anderem herausfinden wollte, welche Eigenschaften Musik haben muss, um von Tangotänzenden als »Tango-tanzbar« eingeschätzt zu werden. Zu welcher Musik, außer Tangomusik, kann Tango getanzt werden? Kann andersherum zu jeder Tangomusik automatisch Tango getanzt werden? Und vielleicht die entscheidende Frage: Welche Faktoren beeinflussen die tatsächliche Auswahl passender Stücke?

Die Debatte, zu welcher Musik *tango argentino* getanzt werden sollte oder kann, ist in der derzeitigen, translokalen Tango-Community ein großes Thema. Denn nicht nur die Grenzen der Tangomusik sind schwimmend, auch innerhalb des Tangos als Musikpraxis gibt es eine sehr große Varianz an Stilen, die sich mehr oder weniger gut zum Tanzen eignen. Darüber hinaus gibt es immer wieder Trends, die zeitweilig oder auch langfristig den Kanon dessen, wozu Tango getanzt wird, verändern.

36 Siehe hierzu auch Allebrand 1998, 136–140.

37 FWF Forschungsprojekt V 423 (Elise Richter-Programm) 2014–2019.

Tango dekonstruiert

Grundlegend gilt für jede Musik – Tango oder Nicht-Tango –, zu der sozial getanzt Tango improvisiert werden soll, dass das absolute Tempo im Bereich von ca. 120 bpm liegt und die Musik in einem $\frac{3}{4}$ -Takt organisiert ist. Die Grundrelation von Schlag in der Musik und Schritttempo ist 1:2, d. h., ein Schritt erfolgt auf den jeweils ersten und dritten Schlag eines Taktes. Ein zweiter Punkt ist die Tempostabilität. Wenig *ritardandi* und *accelerandi*, vor allem wenig überraschende Tempovarianz ist eine wichtige Grundlage für die getanzte Improvisation. Popmusik des 20. und 21. Jahrhunderts erfüllt häufig diese Kriterien, insofern könnte zu all dieser Musik theoretisch Tango getanzt werden. Praktisch enthält Tangomusik weitere, subtilere und doch entscheidende Eigenschaften, die eine wichtige Grundlage für die Bewertung als »tanzbar« sind.³⁸ Einer dieser Punkte ist die Phrasenstruktur. Tangomusik der *época de oro*, die in Buenos Aires vor allem für ein tanzendes Publikum komponiert, arrangiert und aufgeführt wurde, basiert immer auf Phrasen, die zwei, vier oder acht Takte beinhalten und mit Variationen und Wiederholungen arbeiten.³⁹ Tanzende haben dieses System verinnerlicht und gestalten ihre improvisatorischen Abläufe dementsprechend. Des Weiteren basiert Tango auf grundlegenden Strukturen der Funktionsharmonik. Am Ende eines größeren Abschnitts und zu Ende des Stückes kehrt die Komposition zuverlässig von der Dominante zur Tonika zurück, harmonische Experimente sind selten und gefährden niemals die zu Grunde liegende Form. Diese berechenbare Abfolge von Harmonien, die immer in einer Kadenz zur Grundtonart zurückführt, ist ein weiteres wichtiges Element für Tangotanzende, Musik als angenehm tanzbar zu bewerten. Diesen harmonischen Rahmen bezeichne ich als »harmonic comfort zone« für Tangotanzende, in der sie sich entspannt bewegen und auf die Improvisation konzentrieren können.⁴⁰ Auch die rhythmische und melodische Vielschichtigkeit eines Stückes ist von großer Bedeutung. Hier kommt

38 Grundlage für die folgenden Ausführungen ist ein im Rahmen meines Forschungsprojektes durchgeführtes Experiment, bei dem vom Tango-Pianist und Komponist Robert Schmidt neu komponierte Tangomusik von einem tanzenden Publikum (in zwölf verschiedenen Tanzevents in neun europäischen Ländern) bewertet wurde. Siehe eine ausführliche Auswertung der Ergebnisse in Stepputat [i. V. b].

39 Für eine umfangreiche Einführung in die Strukturen der Tangomusik siehe beispielsweise Link / Wendland 2016.

40 Ausführlicher hierzu siehe Stepputat [i. V. a].

Kendra Stepputat

es darauf an, den Tanzenden genug musikalisches Material für immer neue Interpretationen zu bieten, und dennoch die Grundstrukturen (melodisch, harmonisch und rhythmisch) klar erkennbar zu halten. Dies kann beispielsweise bedeuten, dass eine Instrumentengruppe eine *legato* gespielte Melodielinie wiedergibt, während in der Begleitung Achtelfiguren gespielt werden. Tanzende haben also die Optionen, entweder die langen Linien der Melodie zu interpretieren oder sich an die Rhythmik der Achtelfiguren zu halten. Auf gehobenerem Tanzniveau ist es auch möglich, dass einer der Tanzpartner sich an die Melodie hält, während der andere Verzierungen in Achtelunterteilung einbaut.

Nicht zuletzt spielt auch die Instrumentierung, und damit die Klanglichkeit der Tangomusik eine Rolle. Auch wenn hier die Grenzen fließend sind und Liebhaber alternativer Musik zum Tangotanz diesem Aspekt keine Wertigkeit zumessen, ist für viele andere ein typischer Tangoklang Voraussetzung für die Auswahl der Musik zum Tanz. Die klassische Besetzung eines Tangoorchesters, des *orquesta típica*, besteht aus Klavier, Kontrabass, mehreren Bandoneons, Violinen, und gegebenenfalls Cello und Viola. Diese Mischung an Instrumenten, sowie der prominente Klang der Bandoneons, lässt schon beim ersten gespielten Akkord ein Stück Musik als »Tango« erkennen. Der Link in der folgenden Fußnote führt zum *época de oro*-Stück »Tú, el cielo y tú« (»Du, der Himmel und Du«), in einer RCA Victor Schellack-Aufnahme von 1944, gespielt von einem der großen und wichtigsten Tangoorchester der Zeit, dem *orquesta típica* von Carlos di Sarli, gesungen von Alberto Podestá.⁴¹

Bisher habe ich den Fokus auf Elemente gesetzt, die ein Stück Musik strukturell gesehen tanzbar machen. Doch nicht alle Tangostücke erfüllen diese Kriterien: Es gibt verschiedene Formen von Tangomusik, zu denen improvisierter Tango nicht gut getanzt werden kann. Beispielsweise gilt dies für *tango canción*, gesungenen Tango. Der *tango canción* entstand parallel zum tanzbaren Tango als Bühnentradition in Argentinien. Als Ausgangspunkt für die Popularität dieses Genres wird allgemein die Aufnahme von »Mi Noche Triste«⁴² (»Meine traurige Nacht«) aus dem Jahr 1917 bezeichnet, gesungen von Carlos Gardel, dem prominentesten Tangosänger aller Zeiten.⁴³ Im *tango canción* liegt der Fokus auf der

41 <https://youtu.be/Vxij2fGPOmQ>, 3. 1. 2023.

42 Musik: Samuel Castriota, Text: Pascal Contursi.

43 Navitski 2011.

Tango dekonstruiert

Lyrik und der Textinterpretation durch Sänger oder Sängerinnen. Vom Publikum wird dementsprechend eher erwartet, konzentriert dem Text und der Musik zu lauschen, als zu tanzen.

Ein besonders deutlicher Fall von *tango canción*, zu dem unter keinen Umständen getanzt werden sollte, sind Aufnahmen von Carlos Gardel. Zur musikalischen kommt hier eine soziokulturelle Begründung: *Man tanzt nicht zu Gardel*. Dieser Fakt ist allgemein unter Tangotanzenden bekannt, die genauen Gründe jedoch sind teils unklar. Ein Blog, der die Gründe, nicht zu Gardel zu tanzen, zusammenfasst, beinhaltet den Satz »Not even the best dancers in the world would want to mess with Gardel«⁴⁴ (»Nicht einmal die besten Tänzer der Welt würden sich mit Gardel anlegen wollen«). Gardel (1890 oder 1887–1935) gilt als eine der am meisten geschätzten, geradezu ikonisch verehrten Personen des öffentlichen Lebens in Argentinien. Aus Respekt für den früh verstorbenen Gardel, aber auch aus Respekt für all jene, für die dies ein Sakrileg bedeuten würde, wird allgemein seiner Musik zugehört, nicht zu ihr getanzt.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass, sobald Tangoaufnahmen Gesang beinhalten, diese keine Tanzmusik sein können. Auch in der Tangotanzmusik der *época de oro* sind Sänger oder Sängerinnen üblich. Der entscheidende Unterschied ist jedoch, dass beim *tango canción* der Tangosänger oder die Tangosängerin vom Orchester unterstützt wird und große Freiheiten in Tempo und Phrasierung hat. Diese musikalische Freiheit der Sängerinnen und Sänger im *tango canción* verursacht, dass die Musik keine Tempostabilität und damit keine Berechenbarkeit zur Improvisation hat, also recht schwer zu tanzen ist. Im Gegensatz dazu gilt ein Sänger oder eine Sängerin in einem Tanzorchester als ein weiteres Instrument der Gruppe und muss den Gesang in die vom Orchester gespielte Musik einfügen.

Eine weitere Tangomusik, die Kontroversen um die Tanzbarkeit entfacht hat, ist *tango nuevo*. Dieser »neue Tango« basiert vor allem auf dem Schaffen Astor Piazzollas, der seit den späten 1950er Jahren den Tango grundlegend erneuerte und erweiterte. Piazzolla kreierte Tangomusik, die die Grenzen der klassischen Tanzmusik der *época de oro* aufhob. Er schuf komplexe Kompositionen, die genreübergreifend ein internationa-

44 <http://ireneandmanyung.blogspot.com/2008/05/why-one-does-not-dance-to-gardel.html>, 18. 12. 2022.

Kendra Stepputat

les Publikum begeisterten. Dabei war sein Anliegen nicht, den tanzbaren Tango zu revolutionieren, sondern einen neuen, anspruchsvollen Tango zu schaffen, dem ein sitzendes Publikum konzentriert zuhören sollte.⁴⁵ In den 1980er Jahren wurde in Europa der Tango vor allem durch Piazzollas Musik wieder populär, auch durch die Verwendung für Bühnenshows in Kombination mit Tangochoreografien im Stil des *tango escenario*. Durch diesen Umweg fand *tango nuevo* seinen Weg auch auf *milongas*, vor allem außerhalb Argentiniens. Die Antwort auf die Frage, ob zu *tango nuevo* getanzt werden kann und soll, hängt von vielen Faktoren ab, die von der persönlichen Vorliebe und Einstellung über die individuelle Fähigkeit zur tänzerischen Umsetzung bis zu vorhandenem Platz auf einer *milonga* reichen. Fakt ist jedoch, dass die Musik von Piazzolla nicht für Tanzende komponiert und aufgeführt wurde und dementsprechend zwar für expressive, raumgreifende Choreografien geeignet scheint, weniger jedoch für Improvisation auf kleinem Raum im Rahmen einer *milonga*.⁴⁶

Musik braucht demnach gewisse Strukturen, um Tangotanzenden Raum für improvisierte Interpretation zu geben und gleichzeitig Berechenbarkeit zu bieten, selbst wenn das Stück den Tanzenden unbekannt ist. Rhythmische und metrische Stabilität, gleichmäßige Phrasenstruktur, eine gute Mischung aus melodischer Vielfalt und musikalischer Klarheit sowie ein als entspannend empfundenenes, leicht nachvollziehbares harmonisches Grundgerüst sind Grundlage für die Tanzbarkeit eines Stückes. Nicht jede Tangomusik beinhaltet diese Spezifika und ist daher nicht automatisch geeignet zum Tangotanz. Beispielsweise fallen *tango canción* und *tango nuevo* grundsätzlich nicht in dieses Schema. Das heißt selbstverständlich nicht, dass diese Musik weniger »Tango« ist. Sie ist lediglich eine andere Art von Tango: nicht als Tanzmusik konzipiert, sondern eher für ein sitzend rezipierendes Publikum. Auf der anderen Seite kann Musik, die nicht als Tangomusik erdacht war, von Tangotanzenden individuell als durchaus tanzbar beurteilt werden, da sie alle Eigenschaften erfüllt – außer der typischen Instrumentierung.

45 Eine umfassende Biographie zu Leben und Werk Astor Piazzollas ist Azzi / Collier 2000.

46 Siehe hierzu eine Untersuchung der musikalischen und tänzerischen Unterschiede zwischen sozial getanztem Tango (*tango de pista*) und Bühnentango (*tango escenario*) in Stepputat [i. V. c].

Tango dekonstruiert

Fazit: Ja, aber...

In diesem Text habe ich mich mit dem sozial getanzten *tango argentino* beschäftigt und in einer kurzen, überblickshaften Darstellung vier verschiedene Punkte der gegenwärtigen Praxis aufgegriffen, die zunächst vielleicht selbstverständlich scheinen, beim genaueren Hinsehen jedoch erstaunlich komplex sind. Würde jeder der Punkte als Frage formuliert werden, müssten die Antworten jeweils mit »Ja, aber« beginnen:

Ist der Tango eine argentinische Musik-Tanz-Praxis?

Ja, aber sie basiert auf einer Mischung von vielen kulturellen Einflüssen und starken europäischen Elementen, die sich auf argentinischem Boden trafen. Gegenwärtig ist *tango* ebenso klar argentinisch wie translokal kosmopolitisch.

Ist der Mann dominant im *tango argentino*?

Ja, aber nur in der theatralischen Bühnendarstellung. Durch die zunehmende Auflösung von Geschlecht und Rolle im Tanz, sowie das Verständnis von Führen und Folgen als Bewegungsdiallog anstelle einer hierarchischen Abhängigkeit, ist keiner der Tanzpartner im sozial getanzten *tango argentino* mehr per se dominant.

Ist der Tango erotisch?

Ja, aber nur in der visuellen Darstellung als Bühnentanz, die auf der historischen Konnotation des Tangos als einem sexualisierten, unmoralischen Tanz basiert. In der sozialen Tanzpraxis ist er für Tanzende nicht erotischer als andere Paartänze auch.

Wird Tango zu Tangomusik getanzt?

Ja, aber nicht jede Tangomusik ist zum Tanzen geeignet, und ebenso kann Nicht-Tangomusik sehr gut Tango-tanzbar sein. Die Grundlage für die Beurteilung von Musik als Tango-tanzbar liegt sowohl im musikalisch-strukturellen Bereich wie in der individuellen Meinung und kulturellen Prägung der Tangotanzenden.

Sollten Sie bis hier gelesen haben – und auch ein Sprung von der Einleitung zum Fazit sollte hierfür ausreichen –, wurden Sie mit Details über den *tango argentino* konfrontiert, die eventuell überraschend und hoffentlich informativ waren. Alle vier angesprochenen Punkte sollten deutlich gemacht haben, dass Umstände, die gern als generell gültige Fakten hingenommen werden, bei genauerer Betrachtung oft nur einen sehr kleinen Aspekt des großen Bereichs *tango argentino* fassen. Mein Ziel war

Kendra Stepputat

es, während der Dekonstruktion von Mythen und Klischees gleichzeitig einen Überblick über die Welt des sozial getanzten Tangos aufzubauen, einschließlich historischer Umstände, die sowohl die Klischees als auch die tatsächliche soziale Tanzpraxis geprägt haben.

Wenn Sie also bisher dachten, als Mensch ohne argentinischen Hintergrund könne der Tango nicht Ihnen gehören, wenn Sie befürchteten, die Beschäftigung mit dem Tango könnte mit Ihrer aufgeklärten Weltanschauung und Vorstellung von Geschlechterrollen kollidieren, wenn Sie im Tanz anderes als Erotik suchen ... ja dann hofft dieser Artikel, Ihnen nun die Möglichkeit eröffnet zu haben, guten Gewissens in die Welt des sozial getanzten Tangos einzutauchen.

Tango dekonstruiert

Literatur

Allebrand, Raimund (1998): *Das kurze Lied zum langen Abschied: Psychologie des Tango Argentino*, Bad Honnef.

Azzi, María Susana / Simon Collier (2000): *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*, New York.

Baim, Jo (2007): *Tango. Creation of a Cultural Icon*, Bloomington.

Batchelor, Ray (2019): »Uncommonly queer? As it seems to dissolve into the mainstream, who needs queer tango?« [Unpublished Paper presented at Dance Studies Association's Conference »Dancing in Common«, Evanston, Illinois, August 8–11].

Benzecry Sabá, Gustavo (2015): *The Quest for the Embrace. The History of Tango Dance 1800–1983*, Urquillo.

Bockelmann, Brian (2011): »Between the Gaucho and the Tango«, in: *The American Historical Review* 116/3, 577–601.

Cara, Ana C. (2009): »Entangled Tangos: Passionate Displays, Intimate Dialogues«, in: *The Journal of American Folklore* 122, No. 486: Latin American Dance in Transnational Contexts, 438–465.

Carozzi, María Julia (2015): *Aquí se baila el tango: Una etnografía de las milongas porteñas*, Buenos Aires.

Chasteen, John Charles (2000): »Black Kings, Blackface Carnival, and Nineteenth-Century Origins of the Tango«, in: *Latin American Popular culture: An Introduction*, hg. von William H. Beezeley und Lina A. Curcio-Nagy, Wilmington, 43–59.

Davis, Kathy (2015): »Should a feminist dance tango? Some reflections on the experience and politics of passion«, in: *Feminist Theory* 16/1, 3–21.

Gazenbeek, Antón (2013): *Inside the show Tango Argentino – the Story of the most important tango show of all time* (<https://play.google.com/books/reader?id=sM7nDwAAQBAJ&hl=de&pg=GBS.PT1>, 10. 1. 2023).

Goyena, Héctor Luis (1994): »El Tango en la Escena Dramática de Buenos Aires Durante la Década del Veinte«, in: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 15/1, 93–109.

Kendra Stepputat

Goebel, Michael (2016): »Immigration and National Identity in Latin America, 1870–1930«, in: *Oxford Research Encyclopaedia of Latin American History* (<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.288>, 28. 12. 2022).

Gunia, Hans (2018): »Tango und Erotik. oder das Entzaubern eines Mythos«, in: *körper – tanz – bewegung* 6/1, 2–16.

Kaminsky, David (2020): *Social Partner Dance*, New York.

Karush, Matthew B. (2012): »Blackness in Argentina. Jazz, Tango and Race before Perón«, in: *Past & Present* 216, 215–245.

Kimmel, Michael (2019): »A Cognitive Theory of Joint Improvisation: The Case of Tango Argentino«, in: *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, hg. von Vida L. Midgelow, Oxford, 563–591.

Knowles, Mark (2009): *The Wicked Waltz and other Scandalous Dances. Outrage at couple dancing in the 19th and early 20th centuries*, Jefferson.

Kramer, Robin S. S. / Jerrica Mulgrew (2018): »Displaying Red and Black on a First Date: A Field Study Using the ›First Dates‹ Television Series«, in: *Evolutionary Psychology* 16/2 (<https://doi.org/10.1177/1474704918769417>).

Link, Kacey / Kristin Wendland (2016): *Tracing tangueros: Argentine tango instrumental music*, New York.

Liska, María Mercedes (2014): »El arte de adecentar los sonidos: Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino, 1900–1920«, in: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 35/1, 25–49.

Liska, María Mercedes (2017): *Argentine Queer Tango. Dance and Sexuality Politics in Buenos Aires*, Lanham.

Mandressi, Rafael (2017): »Dancing with ›le sexe‹. Eroticism and exoticism in the Parisian reception of tango (1907–1914)«, in: *Clio. Women, Gender, History* 46, 84–106.

Tango dekonstruiert

- McMains, Juliet (2018): »Queer Tango Space. Minority Stress, Sexual Potentiality, and Gender Utopias«, in: *TDR: The Drama Review* 62/2 [T238], 59–77.
- Navitski, Rielle (2011): »The Tango on Broadway: Carlos Gardel’s International Stardom and the Transition to Sound in Argentina«, in: *Cinema Journal* 51/1, 26–49.
- Novarti, Jorge (Hg.) (1980): *Antología del Tango Rioplatense*, Buenos Aires.
- Ostuni, Ricardo A. (2005): *Tango. Voz Cortada de Organito. La inmigración italiana y su influencia*, Buenos Aires.
- Petridou, Elia (2014): »Dancing in high heels: a material culture approach to argentine tango«, in: *Social Matter(s): Recent Approaches to Materiality*, hg. von Tryfon Bampilis und Pieter Ter Keurs, Münster, 91–116.
- Savigliano, Marta E. (1995): *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder.
- Stepputat, Kendra (2016): »Tango, the not quite Intangible Cultural Heritage«, in: *Dance, Narrative, Heritage. Proceedings of the 28th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, hg. von Elsie Ivanchich Dunin, Zagreb, 236–241.
- Stepputat, Kendra (2017): »Tango Journeys – Going on a Pilgrimage to Buenos Aires«, in: *Dance, Senses, Urban Contexts: Proceedings of the 29th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, hg. von ders., Aachen, 195–205.
- Stepputat, Kendra (i.V. a): »Understanding Tango Danceability by Accessing Embodied Knowledge: The ›Harmonic Comfort Zone‹«, in: [*European Journal of Musicology*].
- Stepputat, Kendra (i.V. b): *Tango Dance and Music. A Choreomusicological Perspective on tango argentino in Europe*, New York [Routledge].
- Stepputat, Kendra (i.V. c): »Tango on Stage and on the Dance Floor—Choreomusical Relations in tango argentino Music and Dance Practices«, in: *Music and Motion. Interweaving of Artistic Practice and Theory*, hg. von Stephanie Schroedter [transcript/mdw-press].

Kendra Stepputat

Stepputat, Kendra / Elina Djebbari (2020): »The separation of music and dance in translocal contexts«, in: *Choreomusicology* (2), *world of music (new series)*, hg. von Elina Seye und Kendra Stepputat, 5–30.

Stepputat, Kendra / Wolfgang Kienreich / Christopher Dick (2019): »Digital Methods in Intangible Cultural Heritage Research: A Case Study in Tango Argentino«, in: *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage* 12/2, 1–23.

Torp, Jörgen (2007): *Alte atlantische Tangos. Rhythmische Figurationen im Wandel der Zeiten und Kulturen*, Hamburg.

Turino, Thomas (2003): »Are We Global Yet?«, in: *British Journal of Ethnomusicology* 12/2, 51–79.

Werbner, Pnina (2019): »Anthropology and the new Ethical Cosmopolitanism«, in: *Routledge International Handbook of Cosmopolitanism Studies*, hg. von Gerard Delanty, New York, 143–156.