

LITERATURWISSENSCHAFT



Tango Argentino in der Literatur(wissenschaft)

Sabine Zubarik (Hg.)

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Tango Argentino in der Literatur(wissenschaft)

Sabine Zubarik (Hg.)

Tango Argentino
in der Literatur(wissenschaft)

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildungen und sämtliche Abbildungen im Text:

© Frank Naumann; www.art-franknaumann.de

Die Publikation wurde durch die Dr. German Schweiger-Stiftung gefördert.

ISBN 978-3-7329-0001-5

ISSN 1860-1952

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2014. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Taucha bei Leipzig.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

SABINE ZUBARIK

Einleitung9

I POET(OLOG)ISCHE VERORTUNGEN

MICHAEL RÖSSNER

Tangowelten. Transmediale Übersetzungen und hybride Identitäten17

RIKE BOLTE

“...y tú me pedías que te recitara Rubén”:

La medialización del saber poético en el tango canción

entre post-romanticismo, modernismo y surrealismo37

II TANGO CANCIÓN IM ARGENTINISCHEN ROMAN

RITA RIEGER

Empezando por lo que fue. El tango en *Las dos muertes de Gardel*

de Horacio Vázquez-Rial71

KIRSTEN VON HAGEN

Von der Verführung zum Tango: Manuel Puigs *Boquitas pintadas*93

III TANGOROMANE GLOBAL

SABINE ZUBARIK

Zwischen Fremderfahrung und Selbstfindung:

Internationale Tangoromane im Vergleich..... 117

ROLF KAILUWEIT

Transmedialer Mythos – Interkulturelle Momente in

deutschsprachigen Tangoromanen 139

IV TANGO ALS NARRATIVE STRATEGIE

CHRISTOPH GSCHWIND

„Denken mit der Haut“ – Die Funktion des Tangos

in Klaus Merz' Erzählung *Der Argentinier*.....157

ANDREA KLATT

Tango als Erzählstrategie. Zur literarischen Konstruktion

dichotomischer Erfahrungen in Herta Müllers *Drückender Tango*.....177

V AKTUELLE PERSPEKTIVEN

SASCHA SEILER

“...que alguien silbe un tango” –

Tango in der argentinischen Rockmusik193

VICTOR LAFUENTE

Perspectivas y limitaciones del *tango actual*

en el Río de la Plata y en el extranjero217

Beiträger/innen233



Einleitung

Argentinischer Tango stellt eine seit den 90er Jahren global¹ sich entwickelnde Kulturpraxis dar und verbreitet sich quasi ‚epidemisch‘; kaum ein Monat vergeht ohne einen Tangobeitrag im Fernsehen oder den Printmedien, kaum eine Kleinstadt ist noch nicht ‚infiziert‘. Der Tango wird zweifellos rege vermarktet und konsumiert. So bleiben selbstverständlich theoretische Betrachtungen, seien sie journalistischer oder populärwissenschaftlicher Natur, nicht aus. Auch das wachsende Interesse der institutionell verorteten Wissenschaft am Thema lässt sich feststellen: konnte man vor 15 Jahren die in Europa erschienenen akademischen Publikationen über Tango noch an den Fingern abzählen, so reichen diese heute nicht mehr aus, um die derzeitigen Abschlussarbeiten und Promotionen über Tango allein in Deutschland zu erfassen. Wahr ist aber auch, dass das kulturelle Phänomen Tango Argentino in der Wissenschaft einen problematischen Stellenwert hat, und das nicht nur in Deutschland. Die ‚Wissenschaft vom Tango Argentino‘ ist eine höchst heterogene Angelegenheit – sowohl in Bezug auf die Fragestellungen als auch auf die analytischen Methoden. Untersuchungsgegenstand ist dabei häufig die Praxis des Tanzes – mitunter die eigene der Forschenden, denn sie sind oft selbst Akteure der Szene; die Vor- und Nachteile dessen liegen auf der Hand: Nähe zu Informanten und Informationen einerseits, der distanzlose und deshalb eingeschränkte Blick andererseits.

Bei historisch interessierten Untersuchungen wiederum liegt das Problem in den nur reduziert vorhandenen authentischen Materialien und der oft nicht ausgewiesenen Übernahme von nicht (mehr) verifizierbaren Fakten aus früherer Sekundärliteratur, verbunden mit einem wachsenden Prozess der Mythologisierung durch Wiederholung von Anekdotischem und unverortbar als faktisch Postuliertem.

.....
¹ Natürlich gilt dies noch immer allen voran für westliche Kulturen, aber auch in asiatischen, arabischen und den Balkanländern wächst die Tangoszene seit Jahren beständig an. So finden z.B. bedeutende Festivals in Istanbul, Bukarest, Seoul, Tokio, Singapur u.v.a. statt.

Wie aber wird derzeit über Tango geforscht, und was macht die Heterogenität des Themas aus? Tango Argentino wurde untersucht unter dem Aspekt der kulturellen Aneignung und Transformation,² als Tanz-, Bewegungs- und soziale Praxis,³ als nationalhistorisches Ereignis,⁴ als Export- und Handelsprodukt im Globalisierungsprozess,⁵ als Gegenstand der Musikwissenschaft,⁶ und im Hinblick auf Fragen von Gender und Psychologie.⁷

Jedoch besteht Tango auch aus und als (Lied)Text, seine ersten Kritiker waren Literaten, und als Thema und Motiv findet er sich in lyrischen, dramatischen und narrativen Werken, in Filmen und im journalistischen Genre – weshalb sich auch die Literaturwissenschaft seiner als Untersuchungsgegenstand annimmt. Dass ein solches Interesse bis jetzt erst sehr vereinzelt und in wenigen Publikationen stattgefunden hat, ist Ausgangspunkt des Anliegens der im Februar 2013 in Erlangen stattgefundenen Tagung und dem daraus resultierenden vorliegenden Sammelband: Forschende zu Tango Argentino im Hinblick auf literarische Aspekte aus dem deutschsprachigen bzw. europäischen Raum sollten aufgespürt und zusammengebracht werden. Festzustellen ist hierbei, dass die weitaus kleinere Zahl dieser Wissenschaftler/innen sich mit Tango als Hauptforschungsprojekt beschäftigt, sondern meist in anderen Kontexten integriert sind und ihre Forschungsbeiträge zu Tango in Form von Tagungsvorträgen oder publizierten Artikeln Nebenprodukte und ‚Steckenpferdarbeit‘ sind.⁸ Die genuin und explizit am Tango Argentino Forschenden sind (noch) rar.

Zu kurz kommt, so lässt sich generell konstatieren, die Betrachtung von Tango Argentino *als* Text und *in* Texten und die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Tango-spezifischen Textproduktion. Allenfalls die Liedtexte wurden genaueren Betrachtungen unterzogen, jedoch mehr zur Studie von Figurentypen und Topoi der traditionell-typischen Tangokultur,⁹

.....
2 Z.B. Klein (2009)

3 Z.B. Elsner (2000)

4 Z.B. Castaldi (1982)

5 Z.B. Savigliano (1994)

6 Z.B. Krüger (2012)

7 Z.B. Saikin (2004); Archetti (1999)

8 Diese Aussage soll den Wert des wissenschaftlichen Outputs jedoch keinesfalls schmälern sondern ganz im Gegenteil umso mehr würdigen.

9 Z.B. Reichardt (1984); Allebrand (1998); Campra (1996).

weniger unter dem Aspekt des Literarischen, Poetischen und Intertextuellen.¹⁰ Zu den zeitgenössischen Liedtexten der letzten 30 Jahre der jungen Generation (*Tango Nuevo* und *Tango Electrónico*) liegen zudem kaum Studien vor.

Darüber hinaus gibt es seit den letzten 10 Jahren in steigendem Maße eine Reihe von Erzähltexten und Filmen, die kaum bis gar nicht ausgewertet und aufgearbeitet wurden. Dabei ist die rege Produktion von Romanen und Kurzgeschichten nicht hauptsächlich für argentinische Autoren festzustellen, sondern gleichermaßen für europäische und nordamerikanische.¹¹

Der Titel *Tango Argentino in der Literatur(wissenschaft)* legt zwei große Fragestellungen nahe: Wie hat Tango nicht nur in der argentinischen, sondern weltweiten Literatur Eingang gefunden? Und: Wie geht die Literaturwissenschaft mit dem Tango als Untersuchungsgegenstand um? Leitende Fragen, die die Tagungsteilnehmenden und die an diesem Band beteiligten Autoren/innen an Texte *des* Tango Argentino und dem *Tango Argentino in* literarischen Texten herantragen sollten, waren folgende: Wie gestaltet sich der stets aufs Neue reproduzierte Mythos der Identitätsfindung und -erhaltung in den gegenwärtigen internationalen Erzähltexten? Durch welche intertextuellen Vorläufer bedingen sie sich, wie setzen sie sich fort? Gibt es literarische Gegenangebote zu den klassisch-traditionellen und bis zum Klischee fortgeführten Vorstellungsbildern, Handlungstypen und Symbolobjekten? Wie spiegelt sich Tango als argentinisches Identitätsprodukt und „Erkennungsmerkmal“ in der Literatur des Rio de la Plata der letzten 50 Jahre wider? Gibt es feststellbare Wellen der Popularität oder der Ermüdung? Welche Transformationsprozesse hat der argentinische Tango in den letzten Jahrzehnten erfahren, sowohl durch die weltweite Übernahme als auch durch die Weiterentwicklung im Ursprungsland, und wie lassen diese sich in den literarischen Texten ausfindig machen? Welche Entwicklungen lassen sich an den neuesten Liedtexten der letzten Jahre feststellen? Inwieweit verwenden und verwandeln sie Traditionen, Konventionen, Ideologien, inwieweit sind sie aber auch modellbildend für den neuen, international-vermarktbareren und demokratisierten Kulturgegenstand Tango? Welche Aussagen lassen sich über Tango als „Hauptrolle“ und als „Nebenprodukt“ in der Musik- Film- und Literaturproduktion machen? Zitieren

.....
10 Z.B. Rössner (2000).

11 Vgl. die Auflistung der Romane im Beitrag „Zwischen Fremderfahrung und Selbstfindung: Internationale Tangoromane im Vergleich“ in diesem Band.

sie die stets selben Bilder oder gibt es auch hier eine kritische Ablösung von Vorbildern und Idealen?

Die hier versammelten zehn Beiträge sind unter fünf Dachthemen gegliedert: Zunächst stehen poetische und poetologische Verortungen, verbunden mit der Frage nach der (Trans)Medialität des poetischen Wissens im Mittelpunkt, denen sich Michael Rössner und Rike Bolte widmen. Weiterhin beschäftigen sich Rita Rieger und Kirsten von Hagen mit dem *Tango canción*, jedoch in Form des Zitats und der Verwendung als Motto in argentinischen Romanen. Um interkulturelle Aneignungsprozesse des Tangos im Roman und der generellen Frage nach dem *Tangoroman* als Subgenre geht es in den Beiträgen von Rolf Kailuweit und Sabine Zubarik. Weiterführend und methodisch besonders innovativ untersuchen Christoph Gschwind und Andrea Klatt Tango als narrative Strategie in Erzähltexten. Abschließend führt der Blick zurück auf die Liedtexte und ihre musikalische Umsetzung nach 1950: Sascha Seiler fragt nach der Weiterführung einerseits und dem Bruch andererseits im argentinischen Rock, während Victor Lafuente die Entwicklungen des aktuellen Tangos beleuchtet.

Danksagung

Ein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle all jenen – Einzelpersonen wie Institutionen – die diesen Sammelband und die vorangegangene Tagung an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg möglich gemacht haben: dem Zentralinstitut für Regionenforschung, insbesondere Christine Scharf für die fabelhafte Zusammenarbeit in der Vorbereitung und Angelika Kretschmer für die Hilfe während der Tagung, Prof. Dr. Andrea Pagni als Leiterin der Sektion Iberoamerika für ihre Vermittlung und stetige Unterstützung; dem Institut für Romanistik der FAU Erlangen für die Zurverfügungstellung der Infrastruktur und Prof. Dr. Sabine Friedrich für die Möglichkeit der Verknüpfung von Tagung und Lehrveranstaltung während des Wintersemesters 2012/13; Iris Häcker für die stets freundliche und unkomplizierte Abwicklung aller organisatorischen Belange; den drei Stiftungen *Luise Prell*, *Alfred Vinzl* und *German Schweiger* für die finanzielle Ermöglichung der Tagung; der German Schweiger Stiftung zusätzlich für die Finanzierung des gesamten Druckkostenzuschusses, ohne den dieser Band nicht hätte erscheinen können; Kyra Kuhlmann für all ihre Tätigkeiten während und nach der Tagung, jedoch ins-

besondere für das gründliche Korrekturlesen und Einrichten der Beiträge für das Manuskript; Ivan Garduño für das muttersprachliche Korrektorat; dem Verlag Frank & Timme für die Aufnahme ins Verlagsprogramm und die allseits professionelle, immer freundliche und umgehende Betreuung der Publikation durch Karin Timme und André Horn; und selbstverständlich allen Tagungsteilnehmenden und den Beitragenden dieses Sammelbands.

Literaturverzeichnis

1. ALLEBRAND, RAIMUND (1998): *Tango. Nostalgie und Abschied. Psychologie des Tango Argentino*, Bad Honnef.
2. ARCHETTI, EDUARDO P. (1999): *Masculinities: Football, Polo and the Tango in Argentina*, Oxford.
3. CAMPRA, ROSALBA (1996): *Como con bronca y junando...: la retórica del tango*, Buenos Aires.
4. CASTALDI, JUAN CARLOS (Hg.) (1982): *Melancholie der Vorstadt: Tango*, Berlin.
5. ELSNER, MONIKA (2000): *Das vier-beinige Tier. Bewegungsdialog und Diskurse des Tango Argentino*, Frankfurt am Main.
6. KLEIN, GABRIELE (Hg.) (2009): *Tango in Translation: Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld.
7. KRÜGER, JANINE (2012): *¿Cuál es tu tango? Musikalische Lesarten der argentinischen Tangotradition*, Münster.
8. REICHARDT, DIETER (1984): *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*, Frankfurt am Main.
9. RÖSSNER, MICHAEL (Hg.) (2000): *“¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!” El fenómeno tanguero y la literatura*, Madrid/Frankfurt am Main.
10. SAIKIN, MAGALI (2004): *Tango y género: identidades y roles sexuales en el tango argentino*, Stuttgart.
11. SAVIGLIANO, MARTA (1994): *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder.

I POET(OLOG)ISCHE VERORTUNGEN

Q. / N. / 1013



Tangowelten. Transmediale Übersetzungen und hybride Identitäten

Tango ist unzweifelhaft wenigstens insofern ein transmediales Phänomen, als er verschiedene Kunstgattungen und Medien verbindet: als Tanz, Dichtung, Textmusik und Filmsujet ist das „reptil del lupanar“ (Lugones) von der verfemten Tanzmusik der Unterschichten zu einem Phänomen geworden, das zunächst Bestandteil des „kulturellen Gedächtnisses“ der La-Plata-Länder bildete und 2009 durch Beschluss der UNESCO zum Bestandteil des immateriellen Kulturerbes der Menschheit erklärt wurde (wofür wohl auch auf den ersten Blick so exotische Tangoszenen wie die finnische und die japanische verantwortlich sind). Spezifisch in Bezug auf die Tangotexte (im Sinne eines weiteren Textbegriffs, also als Erzählgeflecht, das sich neben der sprachlichen Erzählung durchaus auch in dem Medium von Tanz, Bild oder Musik ausdrücken kann) ist der Tango darüber hinaus im Kontext der La-Plata-Staaten als Produkt und/oder Durchgangsstufe eines mehrstufigen Prozesses der kulturellen Übersetzung oder Translation¹ zu sehen, die unter Heranziehung verschiedener Medien zu der Welt des „klassischen Tangos“ der Jahre zwischen 1915 (der Komposition des ersten gesungenen Tangos *Mi noche triste* von Pascual Contursi) und 1935 (dem Tod des „zorzal“ Carlos Gardel) geführt hat – und diese Tangowelt dient wiederum der argentinischen Literatur-, Theater- und Filmszene der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als ständige Folie markierter Intertextualität, die sich in einer parodistischen oder nostalgischen, kritischen oder identifikatorischen Beschwörung der Tangobilder bedient.

Das möchte ich nun an einigen – keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit erhebenden – Beispielen unter Bezugnahme auf „Mythen“ (im Sinne von Barthes' *Mythen des Alltags*) des Tango vorführen, die ich zum Großteil von Noemí Ulla² beziehe. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Ausgangssituation, die der erste gesungene Tango, *Mi noche triste* von Pascual Contursi (1916) vorführt: Der verzweifelte Mann in der leeren Bude (*bulín*), der von einer Frau verlassen wurde und sich nun nicht zu trösten vermag, nicht einmal mit Gitarre und Gesang. Tango-Kenner wissen, dass diese Szene in unzähligen

.....
1 Rössner/Italiano (2012).

2 Ulla (1982).

Variationen in späteren Tangoliedern wiederkehren wird, sehr oft angereichert mit anderen für den Tango typischen Oppositionen: die zwischen der bösen, untreuen Frau und der „heiligen“ Mutter (*santa viejita*) oder die zwischen dem anständigen, armen *barrio* der Peripherie und dem Flitter des *centro*, in dem die *ricachos* die untreue Frau verführt haben.

1 Zur Vorgeschichte in der gauchesken Literatur: *Martín Fierro* und *Juan Moreira*

Für unsere Zwecke scheint mir jedoch entscheidend zu sein, dass diese Ausgangsszenerie ziemlich exakt einer Konstellation entspricht, die in der gauchesken Dichtung des späten 19. Jahrhunderts mehrfach auftritt. So geht es etwa *Martín Fierro*, dem epischen Gaucho schlechthin, als er, vom Zwangsdienst im Heer desertiert, seinen Rancho zerstört findet und annehmen muss, dass seine Frau mit einem anderen Mann fortgegangen ist, weil die *autoridad* (was in der Gauchesca immer auch dem Zentrum entspricht) ihr die Existenzgrundlage geraubt hat. *Martín Fierro* reagiert allerdings mit einer Haltung, die dem ursprünglichen Mythos des *coraje*, der auch in den Tango transportiert wird, noch näher steht, mit Rebellion: “¡Yo juré en esa ocasión / ser mas malo que una fiera!”

Tatsächlich taucht ja auch im weiteren Lebensweg des *gaucho matrero*, der mordet und rassistische Sprüche von sich gibt, schließlich zu den Indios flüchtet und endlich geläutert zurückkehrt, die Frau nicht mehr auf, wohl aber die Söhne, die im zweiten Teil (der *Vuelta de Martín Fierro*) eine Rolle spielen. Zudem kann *Martín Fierro* noch weiter singen: er spielt seine *Vihuela* eben auch, um anklagende Lieder zu singen, und die Untreue der Frau ist der geringste Faktor dabei; sie wird auf der Stelle durch die Not entschuldigt (“Que más iba a hacer la pobre / para no morirse de hambre?”). Der eigentliche Gegner des bedrängten Gauchos ist nicht die treulose Gefährtin, sondern die korrupte Zentralverwaltung, die die Freiheit der Gauchos im Namen der Zivilisation beschneidet und sich dabei auf die Einwanderer (*gringos*) stützt. Hier liegt eine Wurzel späterer Tango-Effekte, die mit der Ausgangssituation wenig zu tun hat: die Korrumpierung des Spanischen durch das Italienische in Form eines Prä-Cocoliche, denn an wenigstens einer Unbill im Militärdienst ist die Sprachkenntnis eines frisch eingebürgerten Neapolitaners schuldig, den der

Gaucha nicht versteht und der deshalb Fierro einer grausamen Bestrafung überantwortet.

Medial schließlich stellt der *Fierro* einen interessanten Text zwischen den Gattungen dar: einerseits finden sich für den gelehrten Leser Anspielungen auf die Sangesfunktion des antiken bzw. humanistischen Epos, andererseits ist der Text nach zeitgenössischen Berichten offenbar sehr häufig tatsächlich am Lagerfeuer vorgelesen – und wohl auch vorgesungen – worden, worauf auch die Zahl der verkauften Exemplare und die Tatsache hinweist, dass die *pulperías*, in denen sich die meist analphabetischen Gauchos mit Schnaps und Schießpulver versorgten, auch den *Martín Fierro* zum Verkauf anboten. Obwohl das „argentinische Nationalepos“ (Lugones) also als gedrucktes Buch erscheint, wird hier offensichtlich die Grenze zur Textmusik zumindest berührt, wenn nicht auch da und dort überschritten.

Im Kontext der kulturellen Übersetzungsprozesse des Mythos vom verlassenen Mann ist eine weitere Stufe wesentlich, die auch im medialen Bereich nun den Schritt vom gedruckten Text zur Aufführungspraxis macht: die Rede ist von Eduardo Gutiérrez' Kolportageroman *Juan Moreira* (1879), der eine ähnliche Geschichte der Auseinandersetzung zwischen rebellischem Gaucho und korrupter Staatsgewalt zum Thema hat. Die Rollen sind hier allerdings noch eindeutiger verteilt, wie es dem populären Literaturgenre entspricht: Juan Moreira ist anders als *Martín Fierro* kein schuldhaft handelnder und selbst nicht von Charakterfehlern freier Gewalttäter, sondern eine „Edelmenschenfigur“, wie wir sie in der deutschen Literatur von Karl May kennen: er ist schneller, stärker, klüger als alle anderen, erduldet auch eine Reihe von ungerechten Behandlungen durch den Dorfrichter, der seiner Frau nachstellt und ihn deshalb zu schikanieren sucht. Erst als die Erniedrigung den Grad erreicht, in dem seine Ehre gefährdet ist (er wird ausgepeitscht, weil der betrügerische – und natürlich aus Italien eingewanderte – Schankwirt Sardetti eine Falschaussage vor Gericht macht), muss er reagieren und beginnt einen Rachezug, bei dem er Sardetti und den Dorfrichter ebenso tötet wie zahlreiche Polizisten und Soldaten, die nach ihm jagen, stets aber auf ritterliche Weise im Zweikampf und zunehmend wider Willen und in Notwehr. Eine Szene führt aber wiederum auch hier die „Übersetzung“ der Konstellation des von der Frau Verlassenen in die sozial-romantische Klischeewelt vor: Moreiras Frau Vicenta, die mit dem kleinen Sohn zurückgeblieben ist, ist in Not geraten, und einer von Moreiras Freunden hat sie mit der falschen Nachricht vom Tod ihres Mannes dazu gebracht, ihn an Stelle ihres Mannes ins Haus zu nehmen.

Moreira kommt als Rächer in das Haus seines Glücks, das nun das Haus seiner Schande ist: “En el rancho que había abandonado siendo feliz aún, lo esperaban la soledad y la vergüenza, el dolor y la humillación.”

Die extremen Oppositionen des Populärgenres verlangen eine eindeutige Aufteilung der Sympathien: Vicenta erweist sich als würdige Gaucho-Gattin: wengleich getäuscht, hat auch sie ihn verraten und bittet ihn daher, sie zu töten; er aber – und hier spielt schon ein bürgerliches Familienbild eine stärkere Rolle als im *Martín Fierro* – hat nur Augen für seinen Sohn und lehnt die Rache ab – freilich in erster Linie nicht aus Liebe oder Verständnis für die Zwangslage seiner Frau, sondern um seinem Sohn nicht die Mutter zu nehmen.

Wie oben erwähnt erlebt der Text von Eduardo Gutiérrez auch die eindeutig transmediale Übertragung: Dem ungeheuren Erfolg des gedruckten Prosatexts folgt im Rahmen des *circo criollo* die Übertragung ins Schauspiel, erst als Pantomime, dann mit Text, und auch hier ist der Erfolg so groß, dass dadurch eine neue Form „einheimischen“ Theaters begründet wird, die die Zirkusfamilie Podestà zu den ersten Theaterunternehmern des Landes werden lässt und das *drama criollo* begründet. Es wird noch eine Zeit vergehen, bis Gesangseinlagen und insbesondere der gesungene Tango seinen Eingang in dieses junge Theater finden; aber der Monolog des Moreira in der Szene mit der untreuen Frau scheint in zahlreichen Formulierungen spätere Tangotexte vorwegzunehmen:

MOREIRA.

*No lo permita mi Dios (guardando la daga). Vos no tenés la culpa y nuestro hijo te necesita por que yo no lo puedo llevar conmigo; ¿Quién cuidará de él si yo manchase mi mano matándote? Adios Vicenta; ya no nos volveremos a ver más porque ahora si voy a hacerme matar de veras puesto que la tierra no guarda para mi más que amargas penas... Adios y cuida de Juancito.*³ (Hervorhebung M.R.)

Schließlich führt von dieser transmedialen Übertragung des Moreira-Mythos in das Schauspiel auch eine direkte Verbindung zum Tango als Tanz und Musikform: Wie Raúl Castagnino 1981 gezeigt hat⁴, wurde in der dramatischen

.....
3 Lafforgue (1986): 15.

4 Castagnino (1981): 157 ff.

Bearbeitung von *Juan Moreira* 1889 ein *baile de la milonga La Estrella* eingefügt; in dem nur wenig später entstandenen gauchesken Drama *Julián Giménez* schließlich tanzen und singen zwei Afroamerikaner ein ebenfalls von Antonio Podestà komponiertes, als Tango bezeichnetes Musikstück. Hier ist freilich noch eine deutliche Barriere zwischen der Welt der Gauchos und dem auch durch Verballhornungen des Spanischen lächerlich erscheinenden Tangolied bzw. -tanz zu erkennen – der auch noch mehr dem andalusischen Tango entspricht als dem argentinischen, auch wenn Castagnino anhand zeitgenössischer Quellen zeigt, dass hier durch „afrikanische“, der Ekstase des *Candomble* nahestehende Körperbewegungen ein neuer Stil entstand, der dem klassischen Tangotanzstil schon näher kommt.

2 Die Translation aus der Pampa in den Arrabal: Borges und der *criollismo*

Der junge Jorge Luis Borges – soviel wussten wir immer schon – zeigt nach seiner Rückkehr aus Europa zunächst eine fast sakrale Begeisterung für den urbanen Raum von Buenos Aires. Wie sehr das als kulturelle Übersetzung des Gaucho-Mythos zu verstehen war, wurde erst offenbar, als nach seinem Tod die verpönten Jugendwerke wieder aufgelegt wurden. So verkündet Borges in dem Essayband *El tamaño de mi esperanza* (1926) in dem Text *La pampa y el suburbio son dioses vier creencias*, die die argentinische Identität ausmachen sollen: „...en la pampa que es un sagrario, en que el primer paisano es muy hombre, en la reciedumbre de los malevos, en la dulzura generosa del arrabal. Son cuatro puntos cardinales que señalo, no unas luces perdidas...“⁵

Ganz offensichtlich entsprechen hier die ersten beiden *creencias* dem Kontext *pampa/gaucha*, die anderen beiden dem Kontext *arrabal/malevo*, der uns in vielen Tangotexten wieder begegnet.

Selbst dort, wo das als “concepción de la clase dirigente” kritisiert wird⁶, wird es als existierende Entwicklungslinie der argentinischen Identitätskonstruktion zunächst festgestellt, wobei als Bindeglied der Begriff des *coraje* angesehen wird.

.....
5 Borges (1998): 25.

6 Carretero (1964): 19.

In der Tat hat Borges selbst diesen *coraje*-Begriff auch in den nicht verstoßenen Werken immer wieder aufgenommen und gestaltet: von *Hombre de la esquina rosada* (1929) bis *El Sur* (1945), von *El general Quiroga va en coche al muere* (1925) bis *Poema conjetural* (1943) und natürlich in seinem Buch über *Evaristo Carriego* (1930) und seinen Milonga-Texten aus *Para las seis cuerdas* (1965), die der Tango-Canción sehr nahe kommen, auch wenn Borges im Vorwort schreibt: “He querido eludir la sensiblería del inconsolable ‘tango-canción’ y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas.”⁷

Tatsächlich ist eine der typischen Tango-Sängeridentitäten die des *malevo* oder *guapo*, der dem *gil* oder *otario* gegenübergestellt wird; im Tango *Malevaje* beschreibt Enrique Santos Discépolo eben den Verlust dieser Eigenschaft durch den Zustand der Verliebtheit, der den *malevo* „verbürgerlicht“:

*¡Decí, por Dios, qué me has dao
que estoy tan cambiao...
no sé más quien soy! ...
El malevaje extrañado
me mira sin comprender,
me va perdiendo el cartel
de guapo que ayer
brillaba en la acción...⁸*

Auch bei Borges spielt der *malevo* – hier als *valiente* oder *compadrito* – in *Para las seis cuerdas* eine wesentliche Rolle, wo der Autor den *Ubi-sunt*-Topos be-müht:

¿DONDE SE HABRÁN IDO?

*Según su costumbre, el sol
Brilla y muere, muere y brilla
Y en el patio, como ayer,
Hay una luna amarilla,
Pero el tiempo, que no cesa,
Todas las cosas mancilla —*

.....
7 Borges (2005): 953.

8 Gobello (1995): 143.

*Se acabaron los valientes
Y no han dejado semilla.*⁹

Und am Ende kommt auch der Hinweis auf den „Archetypus“ Juan Moreira vor:

*A todos los gastó el tiempo,
A todos los tapa el barro.
Juan Muraña se olvidó
Del Cadenero y del carro
Y ya no sé si Moreira
Murió en Lobos o en Navarro.*¹⁰

Mit dieser Haltung des *Laudator temporis acti* verbunden ist dann auch das, was in der Literatur zum Tango üblicherweise als „Nostalgie“ bezeichnet wird. Dies war freilich auch schon in der Gaucho-Thematik als Sehnsucht nach der verlorenen Freiheit präsent. Im Rahmen des Übersetzungsprozesses dieser Konstellation in den Kontext der massiven Immigration kam es schon zu einer stärkeren Betonung der Werte der verlorenen Vergangenheit, der alten Tugenden im fast altrömischen Sinne. Im Tango kommt nun noch eine zunehmend sentimentale Note dazu, die freilich auch Raum für geradezu aggressive Klage über die Verderbtheit und Orientierungslosigkeit der Gegenwart ist, sodass der Tangosänger etwa in Enrique Santos Discépolos *Cambalache* gerade den Verlust der Hierarchien beklagt:

*¡Qué falta de respeto!
¡Qué atropello a la razón!
¡Cualquiera es un señor!
¡Cualquiera es un ladrón!*¹¹

Wie bei jeder kulturellen Übersetzung gibt es aber Reste des Unübersetzbaren, die in der Translation in das Umfeld des *arrabal* und dann der Stadt an sich zu einem konfliktiven Aushandeln führen – eben die Unfähigkeit des *coraje*, noch

.....
9 Borges (2005): 957.

10 Borges (2005): 958.

11 Gobello (1995): 210.

zu einer echten Rebellion im Sinne einer Heldensaga zu gelangen. Das kann sich in der Ohnmacht des *vencido* ausdrücken, die Juan Andrés Caruso in dem ausgerechnet *Sentimiento gaucho* betitelten Tango (Musik Francisco und Rafael Canaro, 1924, ab 1925 im Repertoire von Carlos Gardel) mit der Zeile ausdrückt: “Sabe que es condición del varón el sufrir...”¹²

Dieses Leiden kann im selbstzerstörenden Besäufnis ebenso dargestellt werden (“Esta noche me emborracho bien...” – Enrique Santos Discépolo, 1927) wie in der beeindruckenden Parallele zum Winterwetter von Buenos Aires (*Garúa* – Cadícamo, 1943), bis hin zu der totalen Desillusion und Verlassenheit von *Yira Yira* (Enrique Santos Discépolo, 1929), schließlich – im *Tango Nuevo* und in der Version von Piazzolla-Horacio Ferrer auch in Form des sanften Wahnsinns (*Balada para un loco*, 1969). Gegenüber der untreuen Frau bleibt nur Resignation, allenfalls verbunden mit der – mehr oder minder edlen – Vorstellung, dass ihre Schönheit vergänglich ist und das lyrische Ich trotzdem seiner Liebe treu bleiben wird (Celedonio Flores, *Mano a mano* 1923).¹³

Am besten ist es da noch, wenn der Mann nicht aufgrund der Treulosigkeit der Frau verlassen wurde, sondern Krankheit und Tod die Liebe verunmöglicht und ihn so dazu gezwungen haben, sich einem Bereich zu widmen, der ebenfalls ein Element der konfliktiven Aushandlung bei der Übertragung vom *gaucho* zum *compadrito* darstellt: die Freundesgruppe, denn während ersterer ein Einzelgänger ist, der die unendliche Weite der Pampa durchstreift, ist letzterer immer in Gruppen anzutreffen, und die „heilige“ Freundschaft in dieser rein männlichen Gruppe tritt oft in Gegensatz zu der Liebe, wie wir schon oben in *Malevaje* gesehen haben. Bei dem Tango, auf den ich eben anspielte, *Adiós, muchachos* (César Vedani 1927),¹⁴ tritt dieses Problem durch den Tod der Frau nicht auf, und damit gibt es auch eine unwiderlegbare Erklärung für die Passivität im Leiden des Sängers: “contra el destino nadie la talla...”.

Gerade diesem Tango kommt auch eine Schlüsselfunktion in dem Roman zu, der in einer transmedialen Rückübertragung die Tangowelt und ihre Ursprünge (den *coraje*-Mythos) in einer auf den ersten Blick realistisch anmutenden, auf den zweiten jedoch überaus geschickt Techniken der phantasti-

.....
12 Gobello (1995): 82.

13 Gobello (1995): 68.

14 Gobello (1995): 122 f.