

¿Novelas que bailan tango? - Die Funktion des Tangos in argentinischen Romanen der 50er Jahre und ihren Verfilmungen

Rolf Kailuweit

Article - Version of Record



Suggested Citation:

Kailuweit, Rolf (2017): ¿Novelas que bailan tango? - Die Funktion des Tangos in argentinischen Romanen der 50er Jahre und ihren Verfilmungen. In: Rita Rieger (Hg.): Bewegungsfreiheit. Tanz als kulturelle Manifestation (1900 - 1950), Bd. 48. Bielefeld, Germany: transcript Verlag, S. 231-252. DOI: 10.14361/9783839438312-012.

© transcript Verlag (2017)

Wissen, wo das Wissen ist.

This version is available at:

URN: urn:nbn:de:hbz:061-20230118-145819-9

Terms of Use:

This work is protected by copyright and/or related rights.

For more information see: <https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/>

¿*Novelas que bailan tango?*

Die Funktion des Tangos in argentinischen Romanen der 50er Jahre und ihren Verfilmungen

ROLF KAILUWEIT

In einem Beitrag zur Kulturbeilage *Revista Ñ* der Tageszeitung *Clarín* nimmt Vicente Muleiro unter dem Titel *Novelas que bailan tango* (*Romane, die Tango tanzen*) drei zeitgenössische Romane von Tomás Eloy Martínez, Federico Andahazi und Juan Terranova zum Anlass, die Funktion des Tangos in der Geschichte des argentinischen Romans zu beleuchten. Die genannten zeitgenössischen Romane behandeln, so Muleiro, den Tango als ›wertvolles Kulturgut‹ (›objeto cultural prestigioso‹). Sie zollen ihm großen Respekt, ganz im Gegensatz zum verächtlichen Ton,¹ mit dem die Klassiker der argentinischen Literatur des 20. Jahrhunderts – Arlt, Cortázar und Marechal – dem Tango begegneten (›con un respeto alejado del desdén y de las ironías que en su momento le dedicaron Arlt, Cortázar o Marechal‹).² Einen Umschwung in der Behandlung des Tangos

1 Der Tango entsteht Ende des 19. Jahrhunderts im Unterschichts- und Migrantenmilieu von Buenos Aires und Montevideo. 1907 werden in Paris erstmals Tangos auf Platte aufgenommen. 1911 kommt es zu einem ersten Tango-Boom in Europa, der sich nach dem ersten Weltkrieg fortsetzt. Erst allmählich wird der Tango im Laufe der 20er Jahre von den Mittel- und Oberschichten des Río-de-la-Plata-Raums akzeptiert und entwickelt sich in den 40er und 50er Jahren zu einer dominanten populären Musikkultur – bis zum Aufkommen von Jazz und Rock in den 60er und 70er Jahren (Cf. Salas 2004, Lamas/Binda 2007, Torp 2008, Zalko 2004).

2 Muleiro (2004): [s.p.], <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/04/30/u-750654.htm> (03.06.2015) »Mit einem Respekt, der sich von der Verachtung und der Ironie distanziert, mit der zu ihrer Zeit Arlt, Cortázar oder Marechal ihn [den Tango]

macht Muleiro in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts aus: »Serán los narradores de los años 50 (Bernardo Kordon, con *Alias Gardelito*, Bernardo Verbitsky con *Calles de tango*, Joaquín Gómez Bas con *Barrio gris*) quienes reelaboren el realismo del Grupo Boedo y recuperen una presencia más plena del tango, como clave de conflictos pero también como una poética popular posible.«³ Im Folgenden wird es mir darum gehen, die Thesen Muleiros zu überprüfen. Ist es in der Tat so, dass der Tango (als Tanz) in den genannten Werken der 50er Jahre eine zentrale Rolle einnimmt? Kann er als Schlüssel zur Intrige betrachtet werden und wird er als Ausdruck argentinischer Populärkultur gewürdigt? Gegenstand meiner Untersuchung werden dabei nicht nur die Erzählwerke *Calles de tango* von Bernardo Verbitsky, *Alias Gardelito* von Bernardo Kordon und *Barrio gris* von Joaquín Gómez Bas,⁴ sondern auch die Verfilmungen der beiden letztgenannten sein. Auch *Calles de tango* von Bernardo Verbitsky ist 1958 unter dem Titel *Una cita con la vida* verfilmt worden.⁵ Der Film war mir jedoch leider bislang nicht zugänglich, sodass ich ihn für meinen Beitrag nicht berücksichtige.⁶

In meiner Analyse der Erzählwerke und Filme verfolge ich einen komplexen inter- und transmedialen Ansatz, der im folgenden Abschnitt kurz vorgestellt werden soll. Ferner werde ich kurz auf die multimodale Dimension des Tangos (Tanz, Musik, Text, Ikonographie, Habitus etc.) eingehen. Im Hauptteil des Beitrags werden dann die drei Erzählwerke und die zwei Verfilmungen hinsichtlich der Funktion des Tangos verglichen.

behandelten.« Alle Übersetzungen, sofern nicht anders angegeben, stammen von Rolf Kailuweit.

- 3 Ibid. »Es werden die Erzähler der 50er Jahre sein (Bernardo Kordon mit *Alias Gardelito*, Bernardo Verbitsky mit *Calles de tango*, Joaquín Gómez Bas mit *Barrio gris*), die den Realismus der Boedo-Gruppe neu beleben und den Tango eine stärkere Präsenz gewinnen lassen, sowohl als Schlüssel zur Intrige als auch als eine mögliche volksnahe Poetik«.
- 4 Bei *Alias Gardelito* von Bernardo Kordon handelt es sich um eine Erzählung, *Calles de tango* von Bernardo Verbitsky und *Barrio gris* von Joaquín Gómez Bas sind Romane.
- 5 Regie: Hugo del Carril, Drehbuch: Eduardo Borrás.
- 6 Nach meinen Recherchen bemüht sich das Museo del cine in Buenos Aires zurzeit um eine Digitalisierung des Films.

INTERMEDIALITÄT / TRANSMEDIALITÄT

In Anlehnung an Rajewsky möchte ich zwischen Intermedialität und Transmedialität unterscheiden.⁷ Unter Intermedialität verstehe ich die Präsenz eines Mediums in einem anderen, die sich auf eine bloße Referenz beschränkt, idealiter aber in Form von Strukturähnlichkeiten nachgewiesen werden kann: In einem Film wird z.B. ein Roman erwähnt (Referenz) oder ein Roman imitiert in seiner Sprache die Schnittfolgen eines Films (Strukturähnlichkeit). Unter Transmedialität fasse ich das Phänomen, dass bestimmte Formen, Themen und Motive in einer Kette von Medien behandelt werden: ein Roman(stoff) wird verfilmt, eine Fernsehserie als ein Computerspiel vermarktet etc.

Es erscheint mir dabei wichtig, sich von der Illusion zu befreien, es gäbe einen feststehenden Inhalt, der in unterschiedlichen Medien verschiedene Formen annimmt. Vielmehr gehe ich, den Ansatz von Ludwig Jäger aufgreifend, davon aus, dass Inhalte (Semantiken) erst im Modus der Nachträglichkeit durch eine Kette von Transkriptionen entstehen.⁸ Die Bedeutung eines Romans konstruiert und rekonstruiert sich in einer Vielzahl von Leseakten. Wird ein Roman in ein Drehbuch umgeschrieben und verfilmt, so verändern sich nicht nur kontext- und medienabhängig seine Inhalte, vielmehr wirkt die Verfilmung auch auf weitere Lektüren des Romans zurück. Der Roman (Skript) wird durch den Film (Transkript) zu einem Präskript. Für die einzelnen Rezipienten ist, nachdem sie eine Verfilmung gesehen haben, eine Rückkehr zu einer ›originären‹, von den Eindrücken des Films befreiten, Lektüre des Romans unmöglich, aber auch als Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses sind Transkriptionsketten für den Status eines ›Originals‹ prägend. So ist *Don Juan/Don Giovanni* u.a. ein Theaterstück von Tirso de Molina, Molière und Zorilla, aber auch eine Oper von Mozart; die *Mona Lisa* ist ein Bild von Leonardo da Vinci und Andy Warhol.

Hinsichtlich des Tangos stellt sich unter dem Aspekt der Intermedialität und Transmedialität die Frage nach dessen Status als Medium. Muleiro deutet es in seinem Essay bereits an: der Tango ist nicht einfach ein Motiv, das in der argentinischen Literatur aufgegriffen werden kann oder nicht, er gibt vielmehr als Medium einer Vorstellung von Argentinität eine Form, die im Folgenden näher untersucht werden soll. Inwiefern ist der Tango eine volksnahe Poetik, die für Argentinien steht? Welche Aspekte hinsichtlich der Gesellschaftsstruktur, der politischen Verhältnisse aber auch der Geschlechterrollen sind hier im Spiel? Um diese Fragen zu beantworten, wird im folgenden Abschnitt erst einmal die

7 Cf. Rajewsky 2002.

8 Cf. Jäger 2008.

Multimodalität des Tangos thematisiert: Ist der Tango als Tanz, als Musik oder Text ein Medium? Sind die Formen, die er generiert, nach den Modalitäten zu trennen oder sind sie gerade ein Produkt ihres Zusammenwirkens?

MULTIMODALITÄT DES TANGOS

Tango ist in Europa vor allem als ein Tanz bekannt. Zu diesem Tanz gehört eine spezifische Musik. Mag zum Tanzen zwar vor allem Instrumentalmusik gespielt werden, so verfügt der Tango jedoch auch über eine lange Tradition als Chanson (*tango canción*). *Mi noche triste* (1916), Musik von Samuel Castraito und Text von Pascual Contursi, wurde zu einem der bekanntesten Stücke im Repertoire von Carlos Gardel, der als der bedeutendste Sänger in der Tangogeschichte gilt.⁹ Der Text, der mit der Zeile »percanta que me amuraste« (»Schickse, du bist verduftet«)¹⁰ beginnt, steht paradigmatisch für eine poetische Form, die die ›Gossensprache‹ der Vorstädte von Buenos Aires (den Lunfardo) aufgreift und als Ausdrucksmittel eines empfindsamen lyrischen Ichs weiterentwickelt.¹¹ Tangotexter wie Enrique Santos Discépolo oder Enrique Cadícamo gelten in Argentinien als Poeten von Rang, wobei die Wirkung ihrer Texte in hohem Maße an die Vertonungen gebunden ist.¹² Über die Ebenen Tanz, Musik und Text hinaus steht Tango nicht zuletzt durch die emblematische Figur von Carlos Gardel für eine bestimmte Ikonographie und einen bestimmten Habitus, der großbürgerliche Eleganz mit der Coolness der Halbwelt verbindet. Von der Kleidung, den Schuhen bis zum Interieur der Veranstaltungsorte steht Tango für einen unverwechselbaren Stil, der nicht zuletzt in der Produktwerbung bis in die Gegenwart hinein vielfach aufgegriffen und modifiziert worden ist.¹³

Wenn nun Muleiro im Titel seines Essays den Tango als Tanz mit der argentinischen Literatur in Verbindung bringt, so ist dies je nach Betrachtung ein Anachronismus oder eine Anatopie. Während für Europäer, Nordamerikaner und Japaner der Tango in erster Linie ein Tanz ist, wurde und wird er in Argentinien und Uruguay primär mit einer bestimmten Musik- und Texttradition in Verbindung gebracht. In den Ländern des Río-de-la-Plata-Raums ist der Tango aus den Radio- und Fernsehprogrammen nicht wegzudenken und die Texte der bekann-

9 Cf. Collier 1986.

10 Übersetzung von Dieter Reichardt 1984: 309.

11 Cf. Kailuweit (im Druck).

12 Cf. Balint-Zanchetta 2014.

13 Cf. Balint-Zanchetta (im Druck).

testen Tangos sind allgemein bekannt.¹⁴ Dagegen gibt es heutzutage in Buenos Aires oder Montevideo im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung nicht mehr Einwohner, die Tango tanzen können, als in Berlin oder Paris. Dass man gegenwärtig im Río-de-la-Plata-Raum wieder Tango tanzen kann, ist eine Folge des Tangobooms in Europa seit den 90er Jahren.¹⁵ Die Milongas in Buenos Aires werden heutzutage zwar von Einheimischen und Touristen gleichermaßen besucht, Tangotanz ist aber keineswegs populär im Sinne eines Massenphänomens.¹⁶ Anders als Techno oder Cumbia ist Tango nicht Teil der gegenwärtigen Jugendkultur von Buenos Aires, d.h. nicht die Musik, zu der in Diskotheken und Clubs gemeinhin getanzt wird.¹⁷

Dies mag in den 50er Jahren anders gewesen sein. Es stellt sich jedoch die Frage, ob der Respekt, den Muleiro gegenüber dem Tango als »poetica popular« einfordert, dem Tanz zu gelten hat oder nicht auch und primär der Einheit von Musik und Text im Tango-Chanson als prägendem Kulturphänomen des Río-de-la-Plata-Raums. Grundsätzlich stellt sich die Frage, inwieweit der Tango als multimodales Medium kulturelle Semantiken ausprägt. Tanz und Musik sind Formen, deren Semantisierung prekär ist. Inwiefern drückt ein Tanz oder ein Musikstück Gefühle wie Freude oder Trauer aus? Ist es plausibel anzunehmen, dass bestimmte Konstellationen im Verhältnis der Geschlechter in einem Tanz kodiert werden? Und wie steht es mit Gruppenidentitäten? Offenbar werden bestimmte Tänze und Musikstile sozialen Schichten oder nationalen Gruppen zugeordnet. Verhält es sich so, dass die Tänze und Musikstile diese Zuordnungen denotieren oder konnotieren sie sie lediglich?¹⁸ Weitaus einfacher ist es, die

14 Dies ist vielleicht hinsichtlich der jüngeren Generationen zu relativieren. Die Tango-Programme werden vor allem von der Großelterngeneration konsumiert, die aber tangospezifische Ausdrücke und Redensarten an die jüngere Generation weitergeben (Victor Lafuente, persönliche Mitteilung 15.06.2015).

15 Cf. Aprill 2008: 132.

16 Cf. Wuerth (im Druck).

17 Sergio Pujol (2011) stellt im Schlusskapitel seiner *Historia del baile. De la milonga a la disco* fest, dass seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts Tango, Cumbia und Techno nebeneinander existieren. Dies muss jedoch relativiert werden: Tangotanz ist unter Jugendlichen mit Abstand nicht so verbreitet wie Cumbia oder Techno (Melanie Wuerth, persönliche Mitteilung 08.06.2015).

18 Damit geht die Frage einher, inwiefern sie von anderen sozialen Gruppen oder Nationalitäten übernommen werden können und dürfen. Ordnen sich die Tänzer mit dem Tangotanz einer bestimmten sozialen Schicht oder Nation zu? Maßen sich andere, die Tango tanzen, an, dazuzugehören oder spielen sie zumindest damit? Oder konno-

Tangotexte auf ihre Semantiken hin zu analysieren.¹⁹ Es würde aber, wie ich im Folgenden zeigen möchte, zu kurz greifen, die Funktion des Tangos in den Erzählerwerken und Filmen auf das Universum der Tangotexte zu reduzieren. Ich werde mich deshalb vor allem auf die Funktion des Tangos als Tanz und als Musik konzentrieren.

CALLES DE TANGO (1953)

Der Roman des Journalisten Bernardo Verbitsky (1907-1979) aus dem Jahr 1953 erzählt in Parallelschnitten die Geschichte der 17-jährigen Nélide und der Clique von Luis, José María und Tito. Luis und Nélide werden im Laufe der Romanhandlung aufeinandertreffen und sich ineinander verlieben. Was den Tango betrifft, ist die Figur des Tito zentral. Tito ist ein begabter Tangosänger, der seine Clique immer wieder mit Kostproben seines Talents unterhält. Er träumt davon, Tangosänger in einem Radioorchester zu werden, doch die Versuche, einen Vertrag zu bekommen, scheitern. Der Tango ist vor allem als Musik präsent. Er ist essentieller Bestandteil der Jugendkultur, wie sie durch die Clique repräsentiert wird. Gleichwohl wird er im Modus der Negation eingeführt. José María beklagt sich, dass die Clique über nichts anderes diskutiert als über den zukünftigen Erfolg von Tito als Tangosänger. Er richtet sich an Luis, der Titos ›Manager‹ ist: »¿Pero esté qué se cree? ¿Que Tito es un nuevo Gardel, que es el sucesor de Gardel? No hay que exagerar las cosas.«²⁰ Dann fügt er an: »El sucesor de Gardel, son los discos de Gardel«,²¹ und spricht damit eine Medienrevolution an, die bereits in den 30er Jahren breite Schichten erreicht.²² Radiogeräte, aber auch Schallplatten und (einfache) Grammophone sind erschwinglich geworden, die Radiosender sind nicht mehr auf Liveübertragungen angewiesen, sondern spielen Platten ab, die gerade auch Gardel nach 1925 (Einführung der elektronischen Aufnahmetechnik) bis zu seinem Tod 1935 in relativ guter Quali-

tiert der Tango lediglich seine Herkunft, wie *Bonjour* ›französisch‹ konnotiert, ob es nun ein Deutscher oder ein Franzose sagt?

19 Archetti (1999) etwa beschränkt sich bei seiner Untersuchung von ›Masculinities‹ beim Tango auf die Texte, während er beim Fußball einen spezifischen argentinischen Stil im Spiel selbst auszumachen versucht.

20 Verbitsky 1953: 14. »Aber der da, was bildet der sich ein? Dass Tito ein neuer Gardel ist, der Nachfolger von Gardel? Man sollte die Dinge nicht übertreiben«.

21 Ibid. »Der Nachfolger von Gardel sind die Platten von Gardel«.

22 Cf. Matallana 2008: 201.

tät aufgenommen hat. Dies führt dazu, dass der Bedarf an qualifizierten Nachwuchssängern für Liveübertragungen sinkt. Tito wird deshalb trotz seines Talents keinen Vertrag erhalten. Der Roman beschließt das Thema Tango erneut im Modus der Negation. Tito erklärt, in Zukunft nicht mehr an Wettbewerben teilzunehmen und bei seiner geregelten Arbeit als Mechaniker zu bleiben, zur großen Enttäuschung der Clique: »el fracaso de Tito era el fracaso de todos y de cada uno de ellos.«²³

Der Tango als Tanz spielt in *Calles de tango* eine marginale Rolle. Der Roman enthält eine einzige kurze Tanzbeschreibung. Tito hat sich für einen Auftritt ein buntes Seidenhemd gekauft und probt vor dem Spiegel seine Bühnenshow: »Tito, vistiendo una camisa que a él mismo le parecía ridículamente llamativa, y que llevaba suelta por encima de los pantalones, ensayó delante el espejo un paso de baile que era un grotesco quiebro de cadera.«²⁴ Hier wird nicht gesagt, dass es sich um eine tangotypische Bewegung handelt. Wie dem auch sei, der Erzähler zeigt, was die komplizierte Tanztechnik angeht, wenig Respekt.

An anderen Stellen wird intermedial auf das Tanzen verwiesen, ohne dass transmedial Tanzbeschreibungen erfolgen. José María frequentiert als Einziger der Clique die Tanzclubs des Stadtteils Palermo und lernt dort Mädchen kennen. Die Clique lädt sie ein und organisiert in einem leerstehenden Haus ein Fest.²⁵ Ob dabei getanzt wird und wenn ja, welche Tänze, wird nicht gesagt. Als José María auf dem Nachhauseweg die Mädchen bedrängt, weisen diese ihn lachend zurück. Agustín, einem weiteren Mitglied der Clique, ist die Situation unangenehm. In einem inneren Monolog sinnt er darüber nach, dass man ein Kavalier sein sollte: Das offen gezeigte Begehren auf der Straße (»en la calle«) und bei den Tanzabenden (»en los bailes«) würde die Frauen verletzen.²⁶

In einer anderen Szene versucht Nélicas Freundin Olga sie zu überreden, mit ihr in einen Tanzclub zu gehen. Nélica mag jedoch nicht mitkommen: »Ya habían ido otras veces y Nélica se quedaba sola, sin la amiga que se escapaba para sumergirse en el oscuro mundo de la excitación tanto más turbia cuanto que era con música que simultáneamente ahonda y disimula el verdadero argumento de

23 Verbitsky 1953: 74. »das Scheitern von Tito war das Scheitern aller und jedes einzelnen von ihnen«.

24 Ibid.: 62. »Tito, der offen über der Hose ein Hemd trug, das ihm selbst lächerlich auffällig erschien, studierte vor dem Spiegel einen Tanzschritt ein, der in einer grotesken Verrenkung der Hüfte bestand«.

25 Cf. ibid.: 30.

26 Cf. ibid.: 32.

la diversión danzante.«²⁷ Vermutlich geht es auch hier um Tango, dies bleibt aber implizit. Das Tanzen fungiert als Katalysator im Prozess des Erwachens jugendlicher Sexualität, bleibt aber im Roman ein Nebenschauplatz. Eine Beschreibung der Tanzabende, der Tänze und Tanzstile findet sich nicht.

Die Straßen, auf denen sich die Clique von Luis, José María und Tito bewegt und auf denen sich Nélide wiederfindet, als sie von zu Hause wegläuft, repräsentieren ein bestimmtes, dem Tango zugeschriebenes Lebensgefühl, eine jugendliche Melancholie zwischen zarter Hoffnung und Zukunftsangst. Ein ganz ähnliches Gefühl mag jedoch zu anderen Zeiten und Orten mit anderen musikalischen Ausdrucksformen der Jugendkultur verbunden sein.²⁸ Titos erfolglose Versuche, als Tangosänger einen Radiovertrag zu bekommen, haben letztlich nichts Tangospezifisches, sondern nehmen gewissermaßen den prototypischen Jugendtraum der 60er, 70er und 80er Jahre vorweg, als Popstar reich und berühmt zu werden und sich gleichzeitig die Coolness des gesellschaftlich Unangepassten zu bewahren.

Wenn wir insofern Muleiros Thesen in Bezug auf *Calles de tango* überprüfen, so ist festzustellen, dass der Tango primär als Musik eine zentrale Komponente des Romans darstellt und als Ausdruck der Jugend- und Populärkultur der frühen 50er Jahre fungiert. Er ist jedoch kein Schlüssel zur Intrige. Für die Liebesbeziehung zwischen Nélide und Luis, auf die die Romanhandlung zuläuft, spielt der Tango keine Rolle.

TORIBIO TORRES, ALIAS »GARDELITO« (1956) / ALIAS GARDELITO (1961)

Die Erzählung *Toribio Torres, alias »Gardelito«* veröffentlichte Bernardo Kordon (1915-2002) im Jahr 1956. Sie ist fokussiert auf das Leben und Sterben des im Titel genannten Protagonisten, eines Kleinkriminellen, der davon träumt, ein Tangosänger und Filmstar wie Hugo del Carril zu werden. Toribio ist Waise

27 Ibid.: 43. »Sie waren schon einige Male tanzen gegangen und Nélide war dann allein geblieben, ohne die Freundin, die entschunden war, um sich in die dunkle Welt der Erregung zu stürzen, die noch undurchsichtiger wirkte, wenn die Musik ins Spiel kam, die gleichzeitig den wahren Zweck des Tanzvergnügens verstärkt und verbirgt«.

28 Ich denke hier z.B. an den Film *Quadrophenia* von 1979, Regie: Franc Roddam, Drehbuch: Dave Humphries, Franc Roddam, Nartin Stellman und Pete Townshend, nach dem gleichnamigen Konzeptalbum von *The Who* von 1973, der das Lebensgefühl der britischen Jugendlichen der frühen 60er Jahre zum Ausdruck bringt.

und stammt aus der Provinzstadt Tucumán. Er lebt bis zu seinem 17. Lebensjahr bei seiner Tante und deren Ehemann, einem Bauarbeiter, im Stadtteil Palermo. Als der Onkel seine Arbeit verliert und Toribio als Schlosserlehrling zum Familienunterhalt beitragen soll, verlässt er die Verwandten und zieht in eine Pension. Bald entdeckt er, dass sein Talent darin besteht, aus seinem attraktiven Aussehen und der Eleganz, die ihm ein von einem Freund geliehener Sonntagsanzug verleiht, ein Geschäft zu machen. Er versteht es, die Leute mit seinen Lügengeschichten einzuwickeln. Jedoch betrügt und bestiehlt er nicht nur Fremde, sondern auch seine Freunde. Ein paar Jahre später wird ihm dies zum Verhängnis. Nachdem er erfolgreich Falschgeld in Umlauf gebracht hat, unterschlägt er den Gewinn. Als er sich mit einer erheblichen Summe absetzen möchte, ruft er in einem sentimental Moment den Handlanger seines Auftraggebers Fiacini an, Picayo, einen ehemaligen Boxer, der seine Freundschaft gesucht hatte, dem er aber bislang mit Herablassung begegnet war. Er schlägt Picayo vor, ihn zu begleiten, doch Picayo verrät ihn an Fiacini. Fiacini sucht Toribio auf, nimmt ihm das Geld ab und tötet ihn schließlich mit einem Revolverschuss.

Was den Tango als Tanz betrifft, so ist dieser nur an einer einzigen Stelle der Erzählung präsent. Toribio hat mit Fiacini ausgemacht, dieser solle ihn in seiner Pension besuchen und sich als künstlerischer Leiter eines Radiosenders ausgeben, der Toribio einen Vertrag anbieten wolle. Die Aussicht, sich durch dieses Lügenspiel Ansehen und Kredit zu verschaffen, erfüllt Toribio für kurze Zeit mit einem Hochgefühl:

[...] le aleteó en el pecho la idea de conmovier a toda esa gente del hotel con su repentina importancia. Antes de llegar a su cuarto quebró el paso, insinuó un paso de tango, dio una lenta vuelta sobre el pie derecho y comenzó a cantar: *Exhalaron notas tristes / los gangosos bandoneones / y giraron gravemente / las parejas en el salón* [...].²⁹

Auffällig ist, dass die Tango-Canción *Fin de fiesta*, die hier im Medium der Erzählung zitiert wird und deren Text den Tango als Tanz thematisiert, den Tanz als »ernst« beschreibt. Die Thematik des Stückes steht im Gegensatz zum augenblicklichen Hochgefühl des Protagonisten und nimmt metonymisch dessen

29 Kordon 1961: 85 (H.i.O.). »[...] es beflügelte ihn der Gedanke, all diese Leute in der Pension mit seiner in Kürze anbrechenden Wichtigkeit zu begeistern. Bevor er sein Zimmer betrat, hielt er inne, fügte einen Tangoschritt ein und eine langsame Drehung auf dem rechten Fuß und begann zu singen: *Es hauchten traurige Noten / die näselnden Bandoneons / und es drehten sich voller Ernst / die Paare im Salon* [...].«

Es handelt sich um die ersten Zeilen des Tangos *Fin de fiesta*, Musik: Ernesto Famá/Enrique Magaldo, Text: Mario Battistella.

Schicksal vorweg. *Fin de fiesta* kündigt den bevorstehenden Tod eines Jünglings (*muchachito*) an, der real wie symbolisch auf der Milonga, zu der der Tango aufspielt, seinen letzten Tanzabend erleben wird.

Eine zweite Referenz auf den Tango als Tanz ist indirekt und negativ. Als die Streifzüge Toribios durch das Zentrum von Buenos Aires beschrieben werden, heißt es: »Evitó la zona de *dancings*.«³⁰ Auch die Verweise auf die Musik sind negativ gerahmt. Zwar singt Toribio mehrfach einen Tango, aber die erste und letzte Erwähnung seiner Leidenschaft erfolgen ähnlich wie in *Calles de tango* im Modus der Negation. Sieht man von der Erwähnung der Straßenkreuzung San Juan und Boedo³¹ als möglichem Treffpunkt ab, so kommt der Tango erstmals Mitte des zweiten Kapitels vor. Nach einem Fußballspiel wird Toribio von seinen Freunden gebeten, einen Tango zu singen, doch er lehnt ab: »Cantá un tango, Toribio. – Hacelo como Gardel. Pero esta vez Toribio no tenía deseos de cantar, ni de imitar a Gardel torciendo la boca y frunciendo el ceño con una ceja levantada. Tampoco quiso imitar a Magaldi, ni a Ignacio Corsini.«³² Im Schlusskapitel wird der Tango noch zweimal erwähnt. In einem Gespräch mit dem ehemaligen Boxer Picayo bekennt Toribio, dass auch er seine frühere Leidenschaft, den Tango, aufgegeben habe: »Lo mismo pasa conmigo. Hace un año que no enseño un tango [...]. Si no reacciono voy [sic!] a perder la voz y el repertorio.«³³ Als Toribio Picayo anruft, damit er ihn auf seiner Flucht begleite, bittet er ihn, ihm seine Gardel-Platten und auch einige von Corsini mitzubrin-

30 Ibid.: 79 (H.i.O.). »Er mied die Zone der Tanzlokale.«

31 Cf. *ibid.*: 57. Die Kreuzung San Juan und Boedo gilt als ein emblematischer Ort des Tangos. Er erscheint in der ersten Zeile des Tangos *Sur* (1948), dessen Text Homero Manzi der Legende nach dort in einem Café schrieb, das heute unter Denkmalschutz steht. Die Avenida Boedo ist von der Stadt Buenos Aires inzwischen zum »paseo de Tango« erklärt worden. Cf. Lomba 2006, <http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/boedo.pdf> (26.06.2016). Das Stadtviertel Boedo verweist des Weiteren auf die gleichnamige sozialkritisch-realistische literarische Bewegung, der sich Kordon verbunden fühlte. Cf. Calentano 2012.

32 Kordon 1961: 58-59. »Sing einen Tango, Toribio. – Mach es wie Gardel. Aber diesmal hatte Toribio weder Lust zu singen, noch Gardel zu imitieren, indem er den Mund verdrehte und die Stirn in Falten legte mit einer hochgezogenen Augenbraue. Und Magaldi oder Ignacio Corsini wollte er auch nicht imitieren.«

33 Ibid.: 102. »Bei mir ist es genauso. Seit einem Jahr habe ich keinen Tango mehr einstudiert [...]. Wenn ich nicht aufpasse, verliere ich die Stimme und vergesse das Repertoire.«

gen.³⁴ Dazu kommt es nicht, da Picayo ihn an Fiacini verrät. In dem Koffer, den Picayo zur Tarnung mit sich führt, sind nur alte Zeitungen und Zeitschriften.³⁵

In Bezug auf Muleiros Thesen lässt sich festhalten, dass der Tango, auf den allegorisch bereits im Titel angespielt wird, ein zentrales Element der Erzählung ist, jedoch in einem irrealen Modus der Illusion. Der Protagonist lässt sich Gardelito nennen und träumt von einer Karriere als Tangosänger im Radio oder im Film, konkrete Schritte, diesen Traum zu verwirklichen, unternimmt er jedoch – anders als Tito in *Calles de tango* – nicht. Toribio nutzt sein Aussehen dazu, anderen vorzutäuschen, er wäre ein berühmter Tangosänger bzw. könne ein solcher werden. Aus dieser Illusion, die er zu durchschauen und zu beherrschen glaubt, bezieht er sein Selbstwertgefühl. Die Tangowelt als dominante Populärkultur wird vor allem als ein Starkult (Gardel, Magaldi, Corsini, del Carril) dargestellt, die Texte bekannter Tangos, die Toribio bisweilen intoniert, sind Gemeingut und mit den Alltagserfahrungen der Protagonisten verwoben. Der Tanz spielt dagegen eine äußerst marginale Rolle. In gewissem Maße kann man den Tango in *Toribio Torres, alias »Gardelito«* als Schlüssel zur Intrige bezeichnen, insofern nämlich, als der Protagonist selbst die Tangowelt als eine Illusion durchschaut, die er sich zunutze macht. Sein Scheitern mag in einer ersten Lektüre der Tragik geschuldet sein, dass er, nachdem er so viele Freunde betrogen hat, gegenüber Picayo plötzlich ehrliche freundschaftliche Gefühle entwickelt, die dieser ihm jedoch aufgrund der vorangegangenen Demütigungen nicht glaubt. Wenn er Picayo bittet, ihm seine Plattensammlung mitzubringen, symbolisiert dies jedoch auch, dass Toribio nicht über dem Tango steht. Er muss sich dessen Gesetz am Ende unterwerfen, indem er, wie im Tango *Fin de fiesta* evoziert wird, seine Tangoleidenschaft mit dem Tod bezahlt.

1961 wurde die Erzählung unter dem Titel *Alias Gardelito* verfilmt. Regie führte Lautaro Murúa, der Augusto Roa Bastos mit dem Drehbuch beauftragte, nachdem Bernardo Kordon selbst mit der Überarbeitung nicht vorankam. Roa Bastos realisierte die Drehvorlage letztlich in Absprache mit dem Autor der Erzählung, nahm jedoch einige strukturelle und inhaltliche Veränderungen vor.³⁶ Strukturell erzählt der Film die Handlung als Flashback aus der Todesszene. Inhaltlich bleiben z.B. die kriminellen Kreise, in die Toribio gerät, nicht auf das Unterschichtsmilieu beschränkt, sondern umfassen auch die lokalen Eliten einschließlich internationaler Verknüpfungen. Dies hat auch eine Auswirkung auf den Tango. In einer Schlüsselszene des Films tanzt Toribio mit der Frau eines Mafiabosses zu Jazzklängen. Obgleich Toribio vorbringt, der Jazz wäre eine

34 Cf. *ibid.*: 114.

35 Cf. *ibid.*

36 Cf. Calentano 2012.

Musik für Degenerierte, akzeptiert er die Aufforderung zum Tanz und lässt sich von der attraktiven und dominanten Frau führen und verführen. (00:59:00) Toribio selbst singt im Film kein einziges Mal. Man sieht ihn, wie er, aufgrund seiner prekären finanziellen Situation von solchen Vergnügungen ausgeschlossen, durch die offene Tür eines Abendlokals den Paaren beim Tangotanz zuschaut. (00:30:00) Während in der Erzählung die Tangoschritte, die Toribio tanzt, Teil seiner Selbstinszenierung sind, ist Tanzen im Film mit den Themen Begierde und Dominanz verbunden. Der Protagonist nimmt hier die Rolle eines Zaungastes ein, Tanzmeister sind die anderen. Sie geben nicht nur den Takt, sondern am Ende auch die Musik vor, die die Populärkultur beherrscht. Der Tango ist in der Verfilmung nicht mehr zentral. Als dominante populäre Tanzmusik wird er vom Jazz abgelöst. Damit wird er zur Allegorie des Scheiterns. Während im Tod des Protagonisten der Erzählung sich letztlich der Tango in seinem Wesen offenbart, gehen im Film der Protagonist und auch der Tango zugrunde. Sie passen nicht mehr in die Zeit des Jazz und der international vernetzten Kriminalität, die in Argentinien um 1960 anbricht.

***BARRIO GRIS* (1952) / (1954)**

Barrio gris, der Debutroman des Schriftstellers und Drehbuchautors Joaquín Gómez Bas (1907-1984) aus dem Jahr 1952, ist der früheste der hier behandelten Texte. Der Autor selbst schrieb 1954 zusammen mit dem Regisseur Mario Soffici das Drehbuch zur Verfilmung mit demselben Titel. *Barrio gris* wurde als bester argentinischer Film 1955 mit dem Preis Condor de Plata ausgezeichnet. Im Unterschied zu *Calles de tango* und *Alias Gardelito* spielt *Barrio gris* nicht in Buenos Aires selbst, sondern im Stadtteil Sarandí des südlichen Vororts Avellaneda und schildert in der Form eines Bildungsromans das ärmliche Leben in den Vorstädten zwischen Bahntrasse und Chemiefabrik. Der Protagonist Federico erkennt am Ende, dass sein Freund Claudio ihn über Jahre hinweg ausgenutzt hat, indem er ihn zu Straftaten anstiftete. Als Claudio ihn betrunken macht, um ihn zu einem Raubüberfall zu überreden, erschießt Federico ihn inmitten eines lärmenden Karnevalsumzugs.

Der Tango als Tanz ist in *Barrio gris* in verschiedenen Schlüsselszenen präsent. Im Roman erscheint er zuerst als Bestandteil der Sonntagsvergnügungen für Heranwachsende beiderlei Geschlechts. Diese organisiert der Apotheker Don García, Besitzer eines erstklassigen Grammophons und einer beeindruckenden Plattensammlung: »Los domingos por la tarde organiza en los fondos de la casa

reuniones donde se baila y se toma cerveza a discreción.«³⁷ Die Unkosten gehen zu Lasten der halbwüchsigen Jungen, die Mädchen sind eingeladen. Don García lässt bei diesen Tanzveranstaltungen nur Tango spielen, da ihm seine Beinprothese keine schnelleren Rhythmen erlaubt.³⁸ Doch scheint ein weiterer Grund für die Beschränkung auf den Tango die körperliche Nähe zu sein, die der Apotheker zu den pubertierenden Mädchen sucht. Er behält es sich vor, nur attraktiven Mädchen Einlass zu gewähren und reserviert sich bei den Novizinnen stets den ersten Tanz.

Während *Calles de tango* und *Alias Gardelito* fast ausschließlich intermedial auf den Tango als Tanz Bezug nehmen, enthält *Barrio gris* transmediale Elemente in Form von detaillierten Tanzbeschreibungen. Über Don Garcías Art zu tanzen heißt es: »Don García acomoda para el arranque su pierna falsa, y en seguido maniobra decidido. Más que bailar, camina conversando, inaudible, en secreto, su cara en permanente morisqueta, casi rozando la de su compañera. El brazo que la enlaza resbala de tanto en tanto y se asienta perezoso en las caderas.«³⁹ Intermediale und transmediale Bezüge greifen ineinander, um bereits in dieser Szene dem Tango eine Konnotation zu geben, die er in *Calles de tango* und in *Alias Gardelito* nicht hat. Wird er in diesen Werken wertfrei als Jugend- und Populärkultur dargestellt, so operationalisiert *Barrio gris* das dem Tango anhaftende Konnotat der Verderbtheit. Es ist nicht allein die »unschuldige« erwachende Sexualität der Heranwachsenden wie in *Calles de Tango*, die sich in *Barrio gris* entgegen ausdrücklicher Verbote der Eltern im Tango auslebt. Durch die Zentrierung auf die Figur des lüsternen, in seiner Physis abstoßenden Apothekers wird der Tango negativ gefasst. Tango ist anders als der »reinigende« Karneval am Ende des Romans nicht Ausdruck von Populärkultur, sondern deren Entartung. Die Symbolisierung des Sündenfalls wird auch in den beiden weiteren Szenen genutzt, in denen der Tango im Roman erscheint.

Federico, inzwischen erwachsen, wird von Claudio in einen illegalen Nachtclub mitgenommen, wo man um Geld spielt und Tango tanzt. Auch hier

37 Gómez Bas 1952: 60. »An den Sonntagnachmittagen organisiert er in den hinteren Räumen seines Hauses Treffen, bei denen getanzt und nach Belieben Bier getrunken wird«.

38 Ibid.

39 Ibid.: 61. »Don García stellt zum Loslaufen sein falsches Bein auf und steuert dann zielstrebig voran. Mehr als zu tanzen, schreitet er und redet dabei, unhörbar, vertraulich, in seinem Gesicht, das fast das der Partnerin streift, ein permanentes spöttisches Grinsen. Sein Arm, der sie umschlingt, gleitet bisweilen hinab und setzt sich träge auf ihre Hüfte«.

finden sich Tanzbeschreibungen. Claudios exzellente Tanzkünste⁴⁰ stehen dabei im Mittelpunkt:

Las parejas se contorsionan de la cintura para abajo, perfeccionándose en el complicado arte de lograr prestancia y ligereza sin menoscabo de la solemne apostura que el asunto requiere. En la emergencia, Claudio impone la elegancia de su estampa macica y el movimiento ágil de sus piernas, dibujando sobre el piso de baldosas el arabesco llorón de la musiquita.⁴¹

Der Tanz selbst wird hier aus einer weitgehend neutralen, technischen Sicht beschrieben und die Schwierigkeit, ihn zu beherrschen, hervorgehoben. Der Erzähler enthält sich an dieser Stelle einer moralischen Wertung. Indirekt besteht diese jedoch bereits darin, dass Claudio, der übelste Kerl, auch der beste und leidenschaftlichste Tänzer ist. Federico schreibt sich als Ich-Erzähler zu, er verfüge ebenfalls über eine ganz ordentliche Tanztechnik. Doch mache er davon ohne Begeisterung Gebrauch. »Gracias a su paciente enseñanza, yo también consigo ahora desempeñarme en trance de bailarín con cierta soltura, pese a que la diversión carece del atractivo suficiente como para entusiasmarme de veras.«⁴² Claudio erklärt Federico daraufhin, dass es beim Tangotanz nicht um technische Brillanz an sich geht, sondern darum, mit seiner Tanztechnik Frauen zu erobern. Die Technik, die auch im Tanzen unter Männern erworben und vorgeführt werden kann, entfaltet erst ihre Wirkung, wenn sie von einer Frau nicht nur betrachtet, sondern erspürt wird.

El baile es una macana cuando la cosa es entre machos. Claro que podés mandarte cortes y fireletes, y la muchachada te envidia y te respeta [...]. Pero en una milonga en serio, no

40 Er wurde bereits von Don García als »el más vivo« (»der Aufgeweckteste«) der jungen Tänzer bezeichnet. Cf. Ibid.

41 Ibid.: 104. »Die Paare verrenken sich von der Taille abwärts und vervollkommen sich in der komplizierten Kunst, Eleganz und Leichtigkeit zu erreichen, ohne die feierliche Haltung zu verlieren, die die Sache erfordert. Sobald er auftaucht, beeindruckt Claudio mit seinem festen Auftreten und der agilen Beweglichkeit seiner Beine, die die arabeske Weinerlichkeit der Liedchen auf den Fliesenboden zeichnen.«

42 Ibid. »Dank seiner [Claudios] geduldigen Unterweisung, gelingt es mir inzwischen auch, mich als Tänzer ganz gut zu schlagen, obgleich diese Vergnügung nicht attraktiv genug ist, um mich wirklich zu begeistern.«

hay mina que te dé bola si sos patadura [...]. Mirá: yo sé lo que te digo... la mejor manera de trabajarse una pebeta es apretarla bien y meterle pierna sin asco [...].⁴³

Einige Zeit später besuchen sie ein neu eröffnetes Lokal, in dem regelmäßig am Sonntag Tango getanzt wird und das großen Zulauf hat. Das Publikum besteht vor allem aus Halbstarcken, die die Tanzfläche für ihre Prahlrituale nutzen. Nach einer ausführlichen Beschreibung des Outfits der Tänzer und ihrer Partnerinnen erfolgt erneut eine Beschreibung des Tanzens selbst, wobei die Wiedergabe der Technik mit einer gewissen distanzierten Ironie erfolgt. Diese wird in der Folge ins Burleske gesteigert, indem die Tanzkünste von Federicos treuem, aber etwas naiven und ungeschickten Freund Cigüeña hervorgehoben werden:

Las parejas caracolean trenzadas, la mujer con el mentón asentado en el hombro derecho del compañero, y este partido al medio, hecho bisagra, perfilando y mirando al techo, apretando la serpeante cintura con una mano que sostiene su pañuelo de bolsillo, sin pronunciar palabra, cretinamente serio, atento sólo a los compases donde arriesga su prestigio de milonguero mentado. Por el centro, empujando una mole humana mal sostenida por un vestido rojo, avanza bufando Cigüeña, orondamente, ajeno de todo ritmo, sordo para la música y para los comentarios de risa frenada que provoca en los mirones. Él está en lo suyo: apretar carne, y en abundancia.⁴⁴

Der Erzähler kontrastiert Cigüeñas Fertigkeiten, eine Frau zu führen im Anschluss mit denen Claudios: »En sus brazos la Ñata se desliza cimbreada, plás-

43 Ibid. »Der Tanz ist Blödsinn, wenn nur Männer unter sich tanzen. Klar, man kann cortes [Unterbrechung des Schrittes] und anderen Schnickschnack vorführen und die Mädels beneiden und respektieren einen [...]. Aber auf einer richtigen Milonga schaut dich kein Mädchen an, wenn du zwei linke Füße hast. Schau mal, ich weiß, wovon ich rede [...] es gibt keine bessere Art, ein Mädchen anzugraben, als sie fest in den Arm zu nehmen und gnadenlos deine Beine zwischen ihre zu stellen [...]«.

44 Ibid.: 142. »Die Paare tänzeln eng umschlungen, die Frau das Kinn auf die rechte Schulter des Begleiters aufgesetzt, und dieser, zweigeteilt, wie ein Scharnier, zeigt sich im Profil und schaut an die Decke, die sich schlängelnde Hüfte der Dame mit jener Hand an sich ziehend, die auch sein Taschentuch hält, ohne ein Wort zu sagen, dümmlich ernst, nur auf den Takt konzentriert, zu dem er sein Prestige als Milonguero aufs Spiel setzt, mit dem er geprahlt hat. In der Mitte, schreitet schnaubend Cigüeña voran, eine menschliche Masse vor sich her schiebend, die mehr schlecht als recht von einem roten Kleid zusammengehalten wird, zufrieden, fern von jedem Rhythmus, taub für die Musik und für die verhalten belächelnden Kommentare, die er bei den Gaffern auslöst. Er ist in seinem Element: Fleisch drücken, und zwar reichlich«.

ticamente ajustada al sensualismo dormilón de un candombe exótico.«⁴⁵ Einerseits entsteht dadurch ein schroffer Kontrast, der die Schwierigkeit des Tangotanzens anschaulich verdeutlicht, andererseits mischt sich in beide Beschreibungen das Element der körperlichen Begierde, die aus einer distanzierten, ja missbilligenden Perspektive beschrieben wird. Dies betrifft sowohl den ›massigen Körper‹ in Cigüeñas Armen, als auch Claudios Partnerin, deren Bewegungen mit dem Candombe, den Karnevalstänzen der Schwarzen in Verbindung gebracht werden. Der Candombe aber, so suggeriert das Attribut »exotisch«, ist nicht Teil der identitätsstiftenden Populärkultur.

Hinsichtlich der Thesen von Muleiro lässt sich festhalten, dass im Roman *Barrio gris* dem Tango eine wichtige symbolische Funktion zukommt. Er steht für Verderbtheit und Verderben. Er wird auf unterschiedlichem tänzerischen Niveau (Don García, Cigüeña, Claudio) zur Befriedigung sexueller Begierden eingesetzt. Die Missbilligung, die der Erzähler zum Ausdruck bringt, manifestiert sich nicht zuletzt darin, dass der beste Tänzer, Claudio, das Böse repräsentiert. Der Tango ist nicht der Schlüssel zur Intrige, aber er spiegelt auf einer Mikroebene das Verhältnis von Claudio und Federico. Claudio bringt Federico das Tangotanz bei, wie er ihn zu verschiedenen Verbrechen anstiftet. Federico tanzt genauso, wie er die Verbrechen begeht: dem Freund verpflichtet, aber ohne Begeisterung für die Sache. Federicos moralische Befreiung besteht darin, sich von Claudio zu lösen, seinem Rat nicht mehr zu folgen. In der Schlusszene weigert er sich, für Claudio ein weiteres Verbrechen zu begehen und tötet diesen mit einem Revolverschuss.

Bei dem oben beschriebenen Tanzabend wird Federico nicht tanzen. Claudio ermutigt ihn, die Geliebte eines Gangsterbosses aufzufordern, aber dieser lässt es nicht zu. Es kommt zum Streit, der Wirt sorgt dafür, dass Federico den Abend am Buffet verbringt. Im Anschluss fädelt Claudio eine Verwechslung ein und Cigüeña findet an Stelle von Federico den Tod. Wenn der nicht ganz freiwillige Verzicht auf den Tango in dieser Szene Federico rettet, so befreit er sich in der Schlusszene selbst, allerdings um den Preis, einen Todschlag zu begehen.

Barrio gris thematisiert das Faszinosum des Tangos, dem die Jugend der 40er und 50er Jahre verfällt. Die im Vergleich zu den anderen Werken sehr ausführlichen Tanzbeschreibungen zeugen trotz mancher Ironisierung von Respekt, was die künstlerisch-technische Dimension betrifft. Gleichwohl wird dem Tango als Tanz nicht zugesprochen, Ausdruck von Populärkultur zu sein. Dies bleibt der Musik und vor allem dem Bandoneon vorbehalten, das als Metapher der Volksseele fungiert: »El tango repta cachazudo y sumiso, obedeciendo al

45 Ibid. »In seinen [Claudios] Armen bewegt sich Ñata geschmeidig, eins geworden mit der schläfrigen Sinnlichkeit eines exotischen Candombe«.

acicate rítmico del guitarrero que se enardece cacheando el cordaje; el del violín serrucha ensismado la melodía, y el tercero ofrece la dimensión cabal del alma arrabalera estirando su instrumento a todo que da el fuelle.«⁴⁶ Die Verfilmung von 1954 verdichtet die Tanzszenen, indem sie die erste und zweite aneinanderfügt. Der zeitliche Abstand zwischen dem Tanznachmittag bei Don García und der Szene im Nachtclub wird von mehreren Jahren auf wenige Tage reduziert und des Weiteren die Folge der Ereignisse umgedreht. Als Claudio und Federico den illegalen Nachtclub besuchen, bittet Federico den Freund, ihm ein paar Tanzschritte beizubringen.⁴⁷ Im Hintergrund sieht man Männer miteinander tanzen. (00:35:10) Claudio lehnt ab und verweist auf die Tanznachmittage bei Don García, bei denen man mit Frauen tanzen könne. Claudio und Federico werden kurz beim Glückspiel gezeigt, dann erfolgt ein Schnitt. (00:35:23) Im Haus des Pharmazeuten führt Claudio das Gespräch fort und klärt Federico über die verführende Wirkung des Tangos auf, wenn man ihn denn gut beherrscht. Zu Beginn der Szene (00:35:25) sieht man Don Garcia, eine junge Frau im Arm, ins Bild tanzen. Sein Tanz hat nichts Auffälliges. Erst nach dem Tanz (00:35:30) versucht er seine Partnerin durch Schmeicheleien für sich einzunehmen und offeriert ihr feine Seifen, die diese jedoch ablehnt. Nach der Dialog-Szene zwischen Federico und Claudio, die im Innenhof stattfindet, sieht man nach einem Schnitt, wie Don García zwei weiteren jungen Frauen die Eingangstür öffnet. (00:36:29) Eine von ihnen ist Federicos Schwester Laura, der Don García ein Parfum als Geschenk in Aussicht stellt: »si te comportás bien« (»wenn Du Dich gut benimmst«). (00:36:43) Laura blickt verunsichert, weist Don García aber nicht zurück. Im Film ist es insofern nicht der Tanz selbst, in dem Don García sich den jungen Frauen zu nähern versucht. Gegenüber der Romanvorlage spielt der Tango eine untergeordnete Rolle.

Lediglich die kurze Einblendung miteinander tanzender Männer mag provokativ sein, obgleich diese Praxis zu Übungszwecken ein stereotypisch wiederkehrendes Motiv der Tangokultur ist und auch in der Romanvorlage erwähnt

46 Ibid.: 103. »Der Tango kriecht phlegmatisch und unterwürfig, dem rhythmischen Ansporn des Gitarristen gehorchend, der sich daran begeistert, die Seiten zu betasten; der mit der Violine sägt selbstversunken die Melodie und der dritte bietet allumfassend Einblick in die Seele der Vorstädte, indem er sein Instrument auseinanderzieht, soweit das der Blasebalg erlaubt«.

47 In der Romanvorlage heißt es lediglich, dass Federico seine Tanzkenntnisse Claudios Unterweisung verdanke. Von einer konkreten Aufforderung Federicos, Claudio möge mit ihm im Nachtclub tanzen, ist nicht die Rede. Allerdings wirkt es ein wenig unmotiviert, dass Claudio in dieser Situation das Tanzen unter Männern anspricht und als *macana* (»Blödsinn«) bezeichnet.

wird. Dass Claudio ablehnt, in der Öffentlichkeit mit Federico zu tanzen und auf die Funktion des Tangos als Mittel, Frauen zu verführen, abhebt, rückt bestenfalls Federicos sexuelle Orientierung ins Ungewisse. Es bleibt im Roman wie im Film unklar, warum Federico sich nicht auf eine Frau einlässt, sondern immer wieder auf Claudios unheilvolle Vorschläge eingeht. Vielleicht ist es diese homoerotische Komponente, die ihn am Ende dazu bringt, Claudio mit einem Revolverschuss zu töten, statt sich ihm einfach zu entziehen oder ihn an die Polizei zu verraten.⁴⁸ Wie dem auch sei, in einer homoerotisch dekonstruktiven Lektüre von *Barrio gris* würde der Tango vielleicht nicht Verderbtheit, wohl aber Verderben verkörpern.

Auch in der zweiten Tanzszene (01:07:43), die mit dem Tod von Cigueña tragisch endet, wirkt der im Film gezeigte Tanz unauffällig und bieder. Er wird nicht zur Charakterisierung der Protagonisten eingesetzt. Man sieht Claudio ins Bild tanzen (01:07:56), ohne dass sein tänzerisches Können besonderes Aufsehen erregen könnte. Er kommt an Federico vorbei, der an einem Tisch in der ersten Reihe sitzt, unterbricht den Tanz, öffnet die Umarmung und belustigt sich über Cigueña: »Mirá el palurdo de Cigueña. Se ve que la verdulera le dio franco y plata para que se divierta.« (01:07:59)⁴⁹ Cigueñas mangelndes Tanzvermögen wird nicht im Bild gezeigt. Als es zum Streit kommt, sieht man wie Cigueña seine Partnerin stehenlässt, um Federico zu Hilfe zu eilen (01:09:03).

Im Unterschied zur Romanvorlage besetzt der Tango im Film nur eine Nebenrolle. Der Tanz selbst wird weder semantisiert, noch zur Differenzierung der Charaktere eingesetzt. Der Film nutzt insofern nicht die Möglichkeit, transmedial vor das geschriebene Wort zurückzukommen und durch den Tanz spezifische Aussagen über das Milieu oder die Protagonisten zu treffen.

FAZIT

Der Blick auf drei Erzählwerke hat ergeben, dass Muleiros Thesen fraglich sind. Der Tango als Tanz spielt allein in *Barrio gris* eine größere Rolle, insofern als Gomez Bas ihn als eine Mikroebene metonymisch und metaphorisch auf die Intrige der Makroebene bezieht. Als Metonymie steht der Tango für die Ver-

48 Der Film fügt dem Roman einen »peronistisch« optimistischen Epilog hinzu: Federico hat seine Strafe abgessen und beginnt nun mit Zulema, die Nachbarstochter, die auf ihn gewartet hat, ein neues Leben in einer besseren Zeit.

49 »Schau nur, Cigueña, diese Pappnase! Scheint als hätte die Besitzerin vom Gemüseladen ihm frei gegeben und Taschengeld, damit er ein bisschen Spaß hat«.

derbtheit der Charaktere, die sich für ihn begeistern. Metaphorisch verdichtet er das Verderben, in das die Vasallentreue gegenüber Claudio Federico führt. In *Toribio Torres, alias »Gardelito«* wird der Tango als Text in ähnlicher Weise metonymisch und metaphorisch eingesetzt. Der Protagonist intoniert die ersten Zeilen des Tangos *Fin de fiesta*. Der weitere Text dieses Stückes, den die Erzählung nicht zitiert, verweist auf den Tod des Protagonisten. Intermedial besteht insofern eine gewisse Strukturähnlichkeit zwischen dem Text und der Thematik des Tangos *Fin de fiesta* und der Handlung der Erzählung. Mir erschiene es dagegen vermessen, die ziellosen Streifzüge des Protagonisten in der Stadt und die Ziellosigkeit seines Lebens mit dem Tango als Tanz in Verbindung zu bringen.

Was die transmediale Dimension betrifft, so erfolgt in *Toribio Torres, alias »Gardelito«* anders als in *Barrio gris* keine moralisch kritische Bewertung des Tangos. Er wird durch die Glamour-Welt der berühmten Sänger und Filmstars repräsentiert, die auch der Protagonist Toribio Torres als Illusion durchschaut. Anfänglich macht er sich diese Welt zunutze, indem er sich als im Radio bekannter Sänger ausgibt, je mehr er jedoch ins kriminelle Milieu abgleitet, desto unwichtiger wird der Tango. Im Gegensatz zum Roman *Barrio gris* spielt der Tango in *Toribio Torres, alias »Gardelito«* im kriminellen Milieu keine Rolle.

In *Calles de tango* wird der Tango wie in *Toribio Torres, alias »Gardelito«* als Allegorie eingesetzt. Die Straßen, auf denen sich Tito, Luis und Nélica bewegen, stehen für ein in der entsprechenden Zeit mit dem Tango assoziiertes, letztlich aber historisch unspezifisches Lebensgefühl städtischer Jugend aus einfachen Verhältnissen. Insofern erscheint die intermediale Komponente eher als Evozieren des Tangos und weniger als Strukturgleichheit. Während der Tanz nur marginal als Katalysator jugendlicher Sexualität erscheint, ist Titos Traum, als Tangosänger zu reüssieren, allerdings ein zentraler Erzählstrang des Romans und könnte gewissermaßen strukturell als ›Tango‹ innerhalb des Romans begriffen werden. Insofern Tangotexte häufig das Scheitern thematisieren und nostalgisch vergangene Jugend, Freundschaft oder Liebe und die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Herkunftsmilieu und Stadtteil evozieren, erscheint die Erzählung von Titos Scheitern, das als Scheitern der gesamten Clique empfunden wird, als ein ›Tango‹. Er endet nicht wie in *Toribio Torres, alias »Gardelito«* mit dem Tod des Protagonisten, sondern mit einem neuen Lebensabschnitt. Tito wendet sich seiner Ausbildung und Arbeit zu, Luis verliebt sich in Nélica.

Was die Filme *Alias Gardelito* und *Barrio gris* betrifft, so machen sie wenig Gebrauch von der Möglichkeit, transmedial dem Tango zugeschriebene Semantiken zu zeigen, statt sie in Worten beschreiben zu müssen. In *Alias Gardelito*

erscheint Tangotänzen als Mittelschichtsvergnügen, von der Toribio aufgrund seiner prekären finanziellen Situation ausgeschlossen ist. Abweichend von der literarischen Vorlage wird Jazz als Tanzmusik eingesetzt, um den Siegeszug der US-amerikanischen Popkultur von den 60er Jahren an zu verdeutlichen. Bezeichnenderweise wird Jazz mit dem kriminellen Milieu in Verbindung gebracht, wie in *Barrio gris* der Tango. Nicht nur die Musik ist internationaler geworden, auch das organisierte Verbrechen selbst macht an Staatsgrenzen nicht mehr halt.

In der Verfilmung von *Barrio gris* werden intermedial Teile der Beschreibung der Tanzszenen fast wörtlich in die Erzählerstimme oder die Dialoge übernommen. Als Tanz bleibt der Tango unauffällig. Gewissermaßen fällt der Film hinter das Buch zurück, was die transmediale Nutzbarmachung der Semantiken des Tanzes betrifft. Die Protagonisten drehen in den beiden Tanzszenen des Films einförmig und bieder ihre Runden. Verführung findet in Dialogen und Blicken statt, auf der Tanzfläche ist sie nicht sichtbar. Ebenso wenig wird das im Buch thematisierte, unterschiedliche tänzerische Können der Protagonisten ins Bild umgesetzt. Lediglich die kurze Einblendung miteinander tanzender Männer mag zu einem homoerotisch dekonstruktiven Blick auf die Filmhandlung verleiten.

Insgesamt bestätigen die Erzählwerke *Calles de tango* und *Toribio Torres, alias »Gardelito«* die These, dass Tango in Argentinien in erster Linie eine Musik- und Texttradition ist. Dagegen ist in *Barrio gris* der Tango auch und gerade als Tanz präsent, spielt jedoch eine weniger zentrale Rolle. Der Film *Alias Gardelito* schließlich bricht mit der literarischen Vorlage, insofern er den Tango disloziert und seine Überwindung durch den Jazz in Szene setzt. Weder die drei Erzählwerke, noch die zwei Filme affirmieren das Tangotänzen als Bestandteil argentinischer Populärkultur und nur der Roman *Barrio gris* macht sich die mit dem Tangotänzen verbundenen Semantiken transmedial in Form von Tanzbeschreibungen zunutze. Deshalb erscheint vor allem dieses Werk für eine sprach- und kulturübergreifende Geschichte des Tanzes in der Literatur (1900-1950) von Interesse. Obwohl es nicht über die Möglichkeit der Visualisierung verfügt, geht es in der Instrumentalisierung von Tanzszenen nicht nur über die beiden anderen Erzählwerke, sondern auch über die untersuchten Verfilmungen weit hinaus.

BIBLIOGRAPHIE

- Alias Gardelito* (s.a.) [1961], DVD, Buenos Aires: ECE.
- Apprill, Christophe (2008): *Tango. Le couple, le bal et la scène*, Paris.
- Archetti, Eduardo P. (1999): *Masculinities: Football, Polo and the Tango in Argentina*, Oxford, New York.
- Balint-Zanchetta, Jaqueline (im Druck): »Estereotipos y antiestereotipos vinculados con el tango en algunos spots publicitarios«, in: Kailuweit, Rolf (ed.): *TangoMedia*, Freiburg.
- Balint-Zanchetta, Jaqueline (2014): »Rupturas y continuidades en la lírica del tango: de la poeticidad a la cancionidad«, in: Conde, Oscar (ed.): *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades*, Buenos Aires, 105-120.
- Barrio Gris*, (1999) [1954], DVD, Buenos Aires: Arte Video.
- Calentano, Adrián (2012): »Bernardo Kordon, del cuento contra el cine al cuento en el cine«, Universidad Nacional de La Plata - CISH – FTS, in: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso> (26.06.2016).
- Collier, Simon (1986): *The Life, Music, and Times of Carlos Gardel*, Pittsburgh PA.
- Gómez Blas, Joaquín (1963) [1952]: *Barrio Gris*, Buenos Aires.
- Jäger, Ludwig (2008): »Transkriptive Verhältnisse. Zur Logik intra- und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen«, in: Buschmeier, Gabriele/Konrad, Ulrich/Riethmüller, Albrecht (eds.): *Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts. Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz, vom 5. bis 6. März 2004*, Stuttgart, 103-134.
- Kailuweit, Rolf (im Druck): »La spirale de la médiatisation – L’oralité primaire, secondaire et tertiaire du *lunfardo* (argot du Tango)«, in: Buchi, Éva/Chauveau, Jean-Paul/Pierrel, Jean-Marie (eds.): *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, 3 Bde., Straßburg.
- Kailuweit, Rolf (2014): »Letras de tango y mediatización del lunfardo«, in: Conde, Oscar (ed.): *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades*, Buenos Aires, 67-80.
- Kordon, Bernardo (1961) [1956]: *Vagabundo en Tombuctu y Alias Gardelito*, Buenos Aires.
- Lamas, Hugo/Binda, Enrique (2008): *El tango en la sociedad porteña. 1880-1920*, Stuttgart.

- Lomba, Aníbal (ed.) (2006): *Boedo: un barrio con historia*, Buenos Aires, in: <http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/boedo.pdf> (26.06.2016).
- Matallana, Andrea (2008): *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940*, Buenos Aires.
- Muleiro, Vicente (2004): »Novelas que bailan tango«, in: *Clarín, Revista Ñ*, 30.04.2004, [s.p.], in: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/04/30/u-750654.htm> (26.06.2016).
- Pujol, Sergio (2011): *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires.
- Rajewsky, Irina (2002): *Intermedialität*. Tübingen/Basel.
- Reichardt, Dieter (1984): *Tango*, Frankfurt a.M.
- Salas, Horacio (2004): *El tango*, Buenos Aires.
- Torp, Jörgen (2007): *Alte atlantische Tangos. Rhythmische Figurationen im Wandel der Zeiten und Kulturen*, Hamburg.
- Verbitsky, Bernardo (1966) [1952]: *Calles de tango*, Buenos Aires.
- Wuerth, Melanie (im Druck): »Melodía de arrabal. Die sozialgeographische Verankerung des Tangos in der Stadt Buenos Aires«, in: Kailuweit, Rolf (ed.): *TangoMedia*, Freiburg.
- Zalko, Nardo (2004): *Paris – Buenos Aires: un siècle de Tango*, Paris.