

Cornelia Smola

Über den Tango

Inhalt

1	Die Geschichte des Tangos	1
2	Über den Tango als Tanz.....	7
2.1	Entwicklung.....	7
2.2	Charakteristik des Tangotanzes.....	9
2.2.1	Improvisation.....	9
2.2.2	Die Umarmung.....	9
2.2.3	Die Rollen des Führens und des Folgens.....	10
2.3	Charakteristik der Stile.....	11
2.4	Typische Verhaltensweisen auf einer Milonga.....	12

Cornelia Smola

Über den Tango

1 Die Geschichte des Tangos

Folgendes bietet einen kurzen Abriss der Geschichte des Tangos, vor allem der Tangomusik, und soll als kleine Orientierungshilfe dienen. Tatsächlich ist das Thema so umfangreich, dass selbst nach der Lektüre mehrerer Werke vieles im Unklaren bleibt – bzw. gerade so viel Widersprüchliches auftaucht. Besonders über die Ursprünge des Tanzes, der Musik und des Wortes „Tango“ gibt es zahlreiche Theorien aber keine abgesicherten Erkenntnisse. Im Folgenden halte ich mich weitgehend an das Buch „Tango“ von Arne Birkenstock und Helena Rüegg.

Vorgeschichte

Buenos Aires war zwischen 1880 und 1930 von den riesigen Einwanderermassen geprägt, die von Versprechungen der Regierung ins Land gelockt wurden und für gewöhnlich keine Chance hatten, ihre Lebensgrundlage zu sichern. Die meisten derer, die freiwillig blieben oder kein Geld zur Rückkehr hatten, liessen sich direkt in Buenos Aires nieder, einige zogen weiter in die Pampa. Die neue Konkurrenz auf dem Lande bewirkte aber auch unter der ansässigen Landbevölkerung, den Payadores und Gauchos, eine Wanderung nach Buenos Aires. Wohnung fanden all diese Menschen in den Conventillos, den hoffnungslos überfüllten Mietskasernen am Stadtrand (dem Arrabal). In dem Sprachgemisch entstand der Dialekt der Unterschicht, das Lunfardo, in dem viele Tangotexte geschrieben sind. Insgesamt gehörten bald 95% der Bevölkerung der Unterschicht an, wobei ein sozialer Aufstieg in die obere Klasse, die im Zentrum wohnte, ausgeschlossen war. Zusätzlich waren weit weniger Frauen als Männer zugewandert, was nicht nur zu zusätzlichen Frustrationen unter den männlichen Einwanderern führte, sondern auch einen regelrechten Import europäischer Frauen als Prostituierte zur Folge hatte. (Stellvertretend für die verschiedenen Gruppen finden sich in den Tangotexten charakteristische Figuren: der Cocoliche, der Compadre, der Compadrito und die Milonguita.)

In diesem Umfeld schärfster sozialer Spannungen ist der Tango entstanden.

ca. 1860 bis 1890

Um 1880 zogen sog. Vorstadttrios durch Mietskasernen, Kneipen und Bordelle. Sie spielten u.a. Walzer, Mazurka, Milonga, Habanera und andalusische Tangos.

Ihre Instrumente waren Flöte, Geige und Harfe/Mandoline/Akkordeon (später Gitarre). Diese Trios begannen die Tangomusik zu kreieren, wobei die Übergänge zwischen Milonga, Habanera, andalusischem Tango und den ersten Tangostücken sicher fließend waren. Einfluss hatte wohl auch die Candombe der Schwarzen. Ein weiteres Instrument, auf dem die ersten Tangos gespielt wurden, war die Drehorgel, erwähnt in Stücken wie „El ultimo organito“ und „Organito de la tarde“. Die Tangopoesie entstand erst später. In der frühen Zeit waren teils sehr zotige Stegreifgesänge ohne künstlerischen Anspruch üblich, wie in der ländlichen Milonga.

Ab 1890 bis 1917: Die Guardia Vieja

Die Musiker dieser Trios konnten keine Notenschrift, somit ist von ihnen nichts überliefert. Schriftliche Dokumente gibt es erst aus der Zeit als professionelle Musiker begannen Tangostücke zu spielen und zu komponieren. Dies waren vor allem Pianisten, die in eleganteren Etablissements spielten, wo es ein Klavier gab. Partituren von Rosendo Mendizábal zeigen, wie fröhlich und beschwingt die Tangomusik zu dieser Zeit noch war.

Wichtiger Repräsentant dieser frühen Zeit des Tangos – der „Guardia Vieja“ (alten Garde) ist **Angel Gregorio Villoldo**. Er stammt aus der ländlichen Kultur der Pampa und behielt den Stil der ländlichen Volksmusik im Tango bei. Bekannte Stücke von ihm sind unter vielen anderen „El Choclo“ und „El Porteñito“. Er nahm auch die ersten Tangos auf Platte auf.

Mit dem Bandoneon, das aus dem deutschen Erzgebirge nach Buenos Aires kam (mit dem Umweg über Krefeld, wo der Instrumentebauer Heinrich Band die „Konzertina“ veränderte und sie „Bandonium“ taufte), veränderte sich die frühe Tangomusik. Sie wurde langsamer und bekam ihren typischen melancholischen Klang. In dieser Form begeisterte der Tango nicht nur Tänzer, sondern auch Zuhörer, die in die zahlreichen Cafés des Hafenviertels (La Boca) kamen, um Tango und vor allem auch das Bandoneon zu hören. Hier spielten Villoldo, der Geiger **Francisco Canaro** mit seinem Trio, der Pianist **Roberto Firpo** und der Bandoneonist **Vicente Greco** mit seinem Sextett. Greco nahm die erste argentinische Tango-Platte auf, kurze Zeit später folgte Juan Maglio Pacho, dessen Platten so populär wurden, dass Shellackplatten bald als „Pachos“ bezeichnet wurden.

Zwischen Buenos Aires und der Hauptstadt Uruguays Montevideo, der zweiten Hauptstadt des Tangos, gab es einen regen künstlerischen Austausch. So stammte z.B. Francisco Canaro aus Montevideo. Er gründete 1916 sein eigenes Orchester und leitete es bis 1964.

Roberto Firpo war ebenfalls einer der wichtigsten Erneuerer der Tangomusik dieser Zeit. Beide hatten bereits zur Zeit der Guardia Vieja einen eigenen charakteristischen musikalischen Ausdruck; Canaro eher rhythmisch und schnell, Firpo melodischer mit starken Wechseln in der Lautstärke (von ihm sind auch die ersten Plattenaufnahmen mit Klavierbegleitung überliefert – er etablierte das Klavier im Orquesta Típica).

Das Orquesta Típica bestand aus zwei Bandoneons, zwei Geigen, einem Klavier und einem Kontrabass. Bandoneons und Geigen spielten jeweils das Gleiche, um der Lautstärke des Klaviers gerecht zu werden.

Tango in Paris

Ab 1910 kam der Tango nach Paris und eroberte die Stadt im Sturm. Es gab ein regelrechtes Tango-Fieber. Es wurde nicht nur in den Salons, Theatern, Cabarets und Tanzveranstaltungen Tango getanzt, es gab auch Tango-Tees, Tango-Ausstellungen, Tango-Konferenzen bis hin zum Tango-Parfüm und einer Farbe „Tangorot“. Die bekannten Tangomusiker dieser Zeit reisten nach Paris zu Auftritten und Plattenaufnahmen. Erst jetzt fand die argentinische Oberschicht, der Paris als Vorbild in Mode und Lebensart galt, Gefallen am bis dahin viel verachteten Tango. Über Paris kam er ins Zentrum von Buenos Aires

1917 bis Mitte der 30er Jahre: Die Guardia Nueva

Ab etwa 1910 löste sich die starre Zweiklassengesellschaft auf. Es begann sich eine Mittelschicht zu entwickeln. Im Zentrum eröffneten Cabarets, Nachtclubs und Bordelle. In der Zeit bis 1920 war der Tango endgültig im Zentrum von Buenos Aires und auch in der Oberschicht angekommen. Rundfunk, Film- und vor allem die Plattenindustrie machten ihn noch populärer. Zunehmend gewannen auch die Tangotexte an Bedeutung – somit die Tangopoesie und der Gesang. Mit dem Sänger **Carlos Gardel** tauchte der Superstar am Tangohimmel auf – er wird bis heute in Buenos Aires hoch verehrt. Die meisten seiner Texte schrieb **Alfredo Le Pera**. „La Noche triste“ war der erste Tango, den Gardel 1917 öffentlich sang.

Die Musiker, die sich ab 1917 dem Tango widmeten, rechnet man zur Neuen Garde des Tango (der Guardia Nueva). Zu ihnen gehören eine grosse Zahl Musiker, die von ihrer Ausbildung, ihren technischen Fähigkeiten und künstlerischem Ausdruck den Tango grundlegend weiterentwickeln konnten.

Dieses galt für das Spiel der einzelnen Instrumente, wie dem Bandoneon und dem Zusammenspiel der Instrumente im Orchester. Der Bandoneonist, Orchesterleiter und Komponist **Eduardo Arolas** bricht mit der Regel „rechte Hand spielt Melodie, linke Begleitung“. Der Bandoneonist **Ciriaco Ortiz** fügte zahlreiche Verzierungen in sein Spiel ein und liess sein Instrument singen.

Die Orchesterleiter entwickelten den Zusammenklang der Instrumente im Orchester weiter und erneuerten so die Tangomusik.

Der Bandoneonist **Oswaldo Fresedo** perfektionierte das Zusammenspiel seines Orchesters. Charakteristisch sind Phasen leiser, kurzer und sehr pointierter Töne und das langsame Lauterwerden des gesamten Orchesters. Der Pianist **Juan Carlos Cobián** erweiterte in seinem Orchester die Rolle des Klaviers. Seine Vorbilder waren Komponisten der europäischen Romantik, sein Stil wird auch als „Tango Romanza“ bezeichnet. Im Sextett von **Julio De Caro** bekommen die Soloinstrumente mehr Raum. Diesem Sextett gehörten

nacheinander zwei Bandoneonisten an, die mit ihren technischen Fähigkeiten und ihrer besonderen Ausdruckskraft wegweisend für künftige Bandoneonisten-Generationen wurden: **Pedro Maffia** und **Pedro Laurenz**.

Ende der zwanziger Jahre durchlief der Tango wie die Gesellschaft ein Krise, die bis Mitte der dreissiger Jahre anhielt. Die Sextetos Típicos verloren an Bedeutung. Fresedo und De Caro stellten grössere Orchester zusammen, zu denen auch für den Tango untypische Instrumente gehörten. Trotzdem gründete 1933 **Elvino Vardaro** sein Sexteto Germinal. Als Orchesterleiter arrangierte er seine Stücke komplett, jeder Effekt wurde notiert – das war bis dahin nicht üblich. Diese exakten Arrangements waren zukunftsweisend für die goldene Zeit des Tangos.

Vorerst hielt die gesellschaftliche Krise aber an, die **Enrique Santos Discépolo** in seinen Tangos thematisiert – Argentinien stand 1930 bis 1943 unter Militärdiktatur, die Weltwirtschaftskrise (1936) trieb auch in Buenos Aires grosse Teile der Bevölkerung ins Elend. Discépolo beschreibt in Tangos, wie „Cambalche“ ungeschminkt die Wert- und Orientierungslosigkeit der Gesellschaft. Er war gleichzeitig Texter und Komponist seiner Stücke.

Ende der 30er Jahre bis Mitte der 50er: Die goldene Zeit

Mit dem zweiten Weltkrieg, der Argentinien aufgrund des Exports von Grundnahrungsmitteln zu grossem Reichtum verhalf und mit den Perónisten und ihrer Sozialgesetzgebung begann die Goldene Zeit des Tango. Wichtigstes Medium zur Verbreitung der Musik wurde nun das Radio.

Mit **Juan D´Arienzo**s Orchester und seinem Pianisten **Rodolfo Biagi** kündigte sich aber bereits 1934 die neue Tangoära an. Er weckte mit seinem schnellem rhythmischen Stil und Repertoire an traditionellen Stücken wieder das Interesse am Tangotanz. In der Folgezeit begann die Blüte der grossen Tangoorchester. Es spielten vier und mehr Bandoneons, mehrere Geigen, Bratsche, Cello, Klavier und Kontrabass, um den akustischen Anforderungen grosser Tanzsäle gerecht zu werden. Konkurrenz boten nicht nur die anderen Tangoorchester, sondern auch die Jazzbands, die ebenfalls zu dieser Zeit im Radio wie bei den Tanzabenden sehr populär waren. Jedes Orchester suchte nach seinem eigenen unverwechselbaren Stil. Für die musikalische Identität der Orchester sorgten vor allem die ausgefeilten Arrangements, die entweder die Orchestermitglieder selber oder professionelle Arrangeure schrieben, wie z.B. **Argentino Galván**.

Er entwickelte auch für das Orchester von **Miguel Caló** eine neue Form des Geigenspiels. Mit hervorragenden Interpreten, wie **Enrique Mario Francini**, erreichte das Geigenspiel im Tangoorchester höchste Virtuosität.

Einige der ganz grossen Orchesterleiter dieser Zeit waren:

Der Geiger **Alfredo Gobbi**; der (für viele bis heute grösste) Bandoneonist **Aníbal Troilo**, der den Sänger Fiorentino in sein Orchester integrierte und damit den Tangogesang (wieder) populär machte; der Pianist **Carlos Di Sarli**, der mit eher einfachen Arrangements und kontrastreichem Spiel besonders den Ansprüchen der Tänzer entgegenkam; der Pianist **Horacio Salgán**, des-

sen Orchester besonders rhythmisch spielte und klanglich vom Jazz beeinflusst war sowie der Pianist **Oswaldo Pugliese**, der mit dem ganz eigenen Klang seines Orchesters, den polyrhythmischen Strukturen der Instrumentengruppen und der Ausdruckskraft der Solostimmen bereits Wegbereiter des modernen Tangos war (er stand seinem Orchester 1939 bis 1995 vor).

Ende der 50er Jahre

Ende der fünfziger Jahre gründeten Salgán das „Quinteto Real“ und Troilo zusammen mit dem aussergewöhnlichen Tango-Gitarristen **Roberto Grella** ein Quartett. Die grosse Zeit des Salontangos war vorbei. Andere Musikrichtungen wie der Rock´n´Roll kamen in Mode, der Tango galt zunehmend als altmodisch. Hinzu kam die erneute wirtschaftliche Krise. Viele Orchester lösten sich auf, manche existierten als kleinere Ensembles weiter. Grossartige Interpreten wie der Sänger **Julio Sosa** fanden aber immer noch ihr Publikum.

Tangosänger

Zwischen Carlos Gardel und Julio Sosa gab es eine ganze Reihe namenhafter Sänger und Sängerinnen, die dem Tango ihre Stimme gaben. Ich möchte nur einige Namen hier kurz erwähnen – genau wie die Orchester muss man sie gehört haben, um einen Eindruck von ihrer individuellen Ausdruckskraft zu bekommen:

Rosita Quiroga, eine der ersten Frauen im Tango; **Pepita Avellaneda**, die immer in Männerkleidung auftrat, um den Texten, in denen ja Männer erzählen, gerecht zu werden; **Manolita Poli**; **Azucena Maizani**; **Nelly Omar**, **Liber-tad Lamarque**, die zum Inbegriff von Eleganz und Weiblichkeit wurde. Mitte der 30er Jahre kamen männliche Stimmen in Mode, wie **Fiorentino**, **Edmundo Rivero** und der erst spät anerkannte **Roberto Goyeneche** mit seiner Reibeisenstimme. Erst ab den späten 60er Jahren kamen wieder Sängerinnen zum Tango, wie **Amelita Baltr** und **Susana Rinaldi**.

Tangopoeten

Die Tangopoesie ist untrennbar mit dem Tango verbunden, dennoch verzichte ich hier auf nähere Ausführungen. Im Anhang stehen Literaturempfehlungen zu diesem Thema, Bücher, in denen auch Texte und Übersetzungen abgedruckt sind.

Ab 1955: Vom Tango Nuevo bis zur Gegenwart

Die Musik **Astor Piazzollas** (1921 –1992) steht fast synonym für den Tango Nuevo. Lange Zeit war seine Tangomusik sehr umstritten oder gar nicht als Tango anerkannt. Er führte seit seiner Kindheit ein bewegtes Leben zwischen Buenos Aires und New York, später vor allem auch Paris und beschäftigte sich mit den verschiedensten Musikrichtungen – vor allem Jazz, Klassik und klassischer Avantgarde. Er experimentierte mit all seinen Erfahrungen aus anderen Musikrichtungen im Tango. Gleichzeitig schaffte er es auch die klassische Musikwelt für den Tango zu interessieren. Obwohl er sich mit Unterbrechungen seit seiner Jugend mit dem Tango befasste und immer wieder neue Ensembles zusammenstellte, fand er erst etwa sechzigjährig die Anerkennung, die seinem Genie gerecht wurde.

Von 1976 bis nach 1983: Tango im Exil

In dieser Zeit herrschte in Argentinien eine blutige Militärdiktatur, die jedes künstlerische Schaffen nahezu unmöglich machte. Der Tango existierte nur noch im Exil weiter, vor allem in Paris.

Das Entsetzen über die Vorgänge in der Heimat und das Exildasein prägte in dieser Zeit die Künstler, ihre Musik und Texte. So entstand in Paris eine Künstlergemeinschaft mit grösster (teils verzweifelter) Schaffenskraft. Zu ihr gehörten Juan Cedrón, Gustavo Beytelmann, Juan José Mosalini und viele mehr.

Paris blieb auch nach dieser Zeit wichtigste europäische Tangometropole. Hier wurde in den 80er Jahren von argentinischen Tänzern die Tangoshow „Tango Argentino“ produziert, die weltweit einen neuen Tangotanzboom auslöste.

Nach dieser Zeit bleibt der Tango aber auch in Europa verhaftet. So kann am Rotterdamer Konservatorium Tangomusik studiert werden, wo zunächst Osvaldo Pugliese und später Gusavo Beytelman künstlerische Direktoren der Tango-Abteilung waren. Ausserdem gründeten sich eine Reihe anerkannter europäischer Tangoensembles, wie z.B. das niederländische „Sexteto Canyengue“.

Mitte der 80er bis heute: Die Joven Guardia

Nachdem der Tango in den 60ern und 70ern in Argentinien unpopulär war, gibt es dort Musiker, die heute meist entweder älter als fünfzig Jahre sind

oder jünger als dreissig. Beide Generationen haben die Aufgabe, die Tangomusik weiterzuentwickeln und aus dem Schatten Piazzollas herauszutreten. Ob in Zukunft tatsächlich von einer „Joven Guardia“ gesprochen wird, hängt davon ab, ob die Künstler und Ensembles von heute es tatsächlich zu einer eigenen Identität schaffen. Nicht nur das künstlerische Niveau wird entscheiden, ob der Tango lebendig bleibt, sondern auch die Bereitschaft, die heutige Welt in den Tango zu integrieren.

Bekannte Vertreter, die den jungen Tango mitprägen, sind z.B. Rodolfo Mederos, der als erster Bandoneonist auch mit Rockmusikern auftrat, aber auch mit dem Pianisten Daniel Barenboim zusammenarbeitete, der vor allem der klassischen Musikwelt ein Begriff ist; Ignacio Varschausky der als Kontrabassist in der Gruppe „El Arranque“ vor allem tanzbare Musik spielt.

Unter den heutigen gesellschaftlichen Verhältnissen kommen Frauen genauso wie Männer zum Tango, so existieren auch rein weibliche Ensembles, wie die Tango-Marias. Ebenso werden Tangolieder heute häufig von Frauen gesungen.

2 Über den Tango als Tanz

2.1 Entwicklung

Der Tango in seiner Art zu tanzen hat sich ständig weiterentwickelt. Es gibt daher keine einheitliche Form, die ihn damals wie heute kennzeichnen würde. Der Tango hat aber verschiedene Epochen durchlaufen, in denen spezifische Arten zu tanzen entstanden sind, diese waren aber wiederum abhängig vom lokalen gesellschaftlichen Niveau.

Die Einteilung und Charakterisierung der Epochen erfolgt in Anlehnung an Dinzel, 1999, S. 116ff.

Ab 1860 – 1890

Es bestand das Bedürfnis in einer neuen Art zu tanzen. Antrieb war zum einen, grösstmögliche Nähe in der Umarmung zum Partner zu schaffen, zum anderen wohl auch die Möglichkeit sich durch den Tanz eine eigene Identität zu schaffen und sich von anderen abzugrenzen. Die Musik war noch nicht klar definiert. So wurde wohl in einer neuen Art auf bestehende Rhythmen wie Walzer, Polka, Mazurka, Habanera, Milonga, etc. getanzt. (Der Beginn der Tangomusik wird um 1880 datiert.) Umgekehrt fanden sich karikierte oder abgewandelte Schritte aus den genannten Tänzen und möglicherweise des Messerduells der Gauchos in der neuen Form zu tanzen wieder.

Heute wird nach drei Rhythmen in der „Tangoform“ getanzt: Tango, Vals und Milonga.

Der Tanz wurde wohl bereits damals gänzlich improvisiert. Choreographische Besonderheiten stellten Cortes (Schnitte) und Quebradas (Brüche, Biegungen) dar. Sie unterbrechen den Bewegungsfluss und lassen das Paar in einer Art Pose verharren und galten lange als anrühlich. Nur die Bevölkerung des Stadtrandes von Buenos Aires tanzte in dieser Art.

ca. 1890 – 1920

In dieser Epoche tanzte ein grösserer Teil der Bevölkerung von Buenos Aires Tango und der Tanz begann ein Teil der Identität der Porteños, der Einwohner von Buenos Aires, zu werden. In dieser Periode bekamen die Figuren in der Gestalt, was die Füsse auf den Boden malten, grössere Bedeutung. Die Distanz zwischen den Partnern vergrösserte sich zu Gunsten grösserer Bewegungsfreiheit. Wohl wurde aber in dieser Zeit Kopf an Kopf getanzt.

1920 bis 1940

Die Tänzer widmeten den Oberkörpern mehr Aufmerksamkeit – die Eleganz, mit der das inzwischen reiche Schrittmaterial getanzt wurde, zeichnete die Tänzer aus. Nachdem der Tango aus Europa zurückgekehrt war, bildete sich der Stil heraus, der unter dem Namen Salon-Tango bekannt wurde. Er unterscheidet sich erheblich vom ursprünglichen Tango (teilweise als Tango orillero oder Figuren-Tango) bezeichnet. (siehe Begriffserklärungen).

ca. 1940 bis 1950

Der Tango wurde zur Massenbewegung und ist in allen sozialen Schichten verbreitet. Je höher die soziale Schicht, desto schlichter wurde der Tango getanzt.

ca. 1950 bis 1955

Die Tänzer begannen die Füsse vom Boden abzuheben, es entstand der Gancho (Haken).

ab 1955

Zwischen 1955 und den 80er Jahren war der Tango als Tanz fast ausgestorben.

Zunächst gewann der Bühnentango an Bedeutung. Es wurde vor allem ein Tanz für Zuschauer von Shows, aber über diesen Weg erreichte er wieder ein breites Publikum in aller Welt.

Seit den 80er Jahren steigt die Nachfrage nach Tango-Kursen, die Leute wollen nicht nur zuschauen, sondern selbst Tango tanzen. Fast überall entstehen Tangolokale und Tangoszenen.

2.2 Charakteristik des Tangotanzes

2.2.1 Improvisation

Schon auf einer Photographie erkennt man ein Paar, das Tango tanzt. Entscheidend hierfür ist, wie getanzt wird (Ausdruck, innere Haltung, die Spannung im Paar,...) und nicht was getanzt wird (Schrittkombinationen oder Figuren).

Im Tango wird zur Musik jeder Schritt improvisiert und geführt und nicht Schrittkombinationen (Figuren) aneinandergereiht. (Zur Vermittlung der Aktionen oder Bewegungselemente bedienen sich Tangolehrer aber häufig einer Schrittkombination, die sich aber normalerweise so gar nicht spontan in die jeweilige Musik integrieren lässt und wirklich nur Übungszwecken dient.)

Getanzt wird nach Tempo, Rhythmus und Melodie, wobei musikalische Akzente ausgelassen werden können, also die Bewegungen zeitlich unterschiedlich verteilt werden können (Pausen, Verdopplungen), je nach persönlichem Empfinden des Musikstückes.

Dem Tänzer sind das Tempo, die Schrittweite und die Radien bei Drehbewegungen freigestellt. Er orientiert sich hier nach räumlichen Anforderungen (z.B. die anderen Paare werden respektiert und es wird dorthin getanzt, wo Platz ist; die Einhaltung der Tanzrichtung ist hierbei die einzige verbindliche Regelung).

Ein wesentlicher Teil der Charakteristik des Tangos ist das Tanzen im Kreuzgang und im Passgang (Parallelgang).

Es kann in den unteren Bewegungsraum des Partners (von der Hüfte abwärts) eingetreten werden – das ist ein bedeutender Unterschied zu den anderen Tänzen. Oberhalb der Hüfte wird der Raum des anderen respektiert, um die Umarmung nicht zu stören. Die Umarmung verändert sich aber, wenn die Aktionen es erfordern.

2.2.2 Die Umarmung

Der linke Arm des Mannes wird auf der geöffneten Seite des Paares im Bereich des Mannes gehalten. Die Hand bietet Auflagefläche für die Hand der Frau, die so in einer natürlichen Position gehalten werden kann.

Jeder trägt selbst das Gewicht seines Armes. Der Führende hält die Hand dabei in Fortsetzung seiner Schulterlinie und drückt den Arm der Frau nicht nach vorne. Der rechte Arm umfängt den Rücken der Frau etwas unterhalb der Schulterblätter. Liegt der Arm zu tief fällt sie leicht ins Hohlkreuz, liegt er

zu hoch, kann sie nicht gut gerade in ihrer Achse stehen. Der linke Arm der Frau liegt ohne Druck auf dem Arm bis zur Schulter oder dem Hals des Mannes auf.

Die Grösse der Partner und der Tanzabstand entscheiden wie die Umarmung genau ausfällt. Die Führung erfolgt dann beim engen Tanzen über den Berührungspunkt oder in Ableitung über die Arme.

Der Kopf wird natürlich über dem Oberkörper gehalten, der Hals kann gedreht werden aber nicht geknickt. Die Köpfe können sich berühren, es darf hier aber kein Druck auf den anderen ausgeübt werden. Eine schlechte Haltung (runder Rücken) oder nach unten sehen führt leicht zum Eindringen in den Raum des anderen.

Die Kinnlinie ist meist leicht nach unten gerichtet.

2.2.3 Die Rollen des Führens und des Folgens

Zu diesem Thema gebe ich einfach meine Meinung als normalerweise Folgende, mit einigen wenigen Erfahrungen im Führen wieder. Der Tango mit seinen zwei unterschiedlichen Rollen fordert uns heute, wo Gleichberechtigung ein wichtiges Thema ist, geradezu heraus, über das Rollenverständnis im Tanz nachzudenken.

Ohne dass einer führt und einer folgt, ist Tango (zumindest in Harmonie) nicht möglich. Zunächst führt der Mann und nimmt eine aktive Rolle ein, die Frau ist deswegen keineswegs passiv – Folgen / Reagieren erfordert einen höchst aktiven Zustand. Die Musik ist dabei Basis der Beziehung ; er setzt sie in Schritte um und beide drücken ihre Empfindungen in ihren Bewegungen aus. Hierbei entsteht ein Dialog. Er sendet eine Botschaft, sie empfängt diese und setzt sie in Bewegung um, dabei entsteht aber nicht nur der Schritt, den er geführt hat, sondern in der Art, wie sie ihn tanzt, eine Antwort. Wie beim Dialog sendet er nun nicht eine neue Botschaft (ungeachtet ihrer Antwort), sondern reagiert auf das, was da zurückgekommen ist.

Es hängt dabei von der Beziehung im jeweiligen Paar ab und den beiden Persönlichkeiten, ob die Frau auch konkrete Führungsimpulse senden kann – führen beide gleichzeitig, kommt kein harmonischer Tanz mehr zustande, genau wie gleichzeitiges Reden keine Unterhaltung ergibt. Interessant ist es mit beiden Rollen zu experimentieren, wenn beide sich abgesprochen haben.

Ich sehe aber auch sonst die Rolle der Frau im Tango nicht als untergeordnet, wenn der Mann (für) die Frau in der Musik führt. So ergeben beide ein Ganzes.

Wie in einer Unterhaltung, können sich die Partner gegenseitig aufbauen oder auch „runterziehen“, sich konstruktiv oder destruktiv verhalten. Und nicht alle können sich gut miteinander unterhalten, bzw. gut miteinander tanzen – da spielt die „Chemie“ eine grössere Rolle als das Können.

2.3 Charakteristik der Stile

In der Region des Rio de la Plata und auch in Buenos Aires selbst wird Tango, Vals und Milonga auf verschiedene, individuelle Art getanzt.

Viele Tangotänzer dieser Region weigern sich, ihrer Art zu Tanzen einen Namen zu geben. Und wenn sie ihrer Art zu Tanzen einen Namen geben, dann widerspricht dies häufig dem, was in einer anderen Region oder einem anderen Quartier so bezeichnet wird.

Aus diesem Grund ist die Beschreibung von Tanz-Stilen zwangsläufig ungenau und immer anfechtbar.

Die Kriterien für die Einteilung von Tanzstilen können sein:

Körper- & Paarhaltung, Figurenauswahl, Musikepochen, Ort, wo getanzt wird etc..

Die nachfolgende Auswahl von Stilen ist unvollständig und willkürlich.

Apilado Stil

Typisch für Apilado Stil (auch Milonguero Stil) ist das aneinander Anlehnen der Partner. Die einzelnen Partner sind somit nicht individuell balanciert.

Die Partner stehen genau voreinander auf 2 Fussspuren. Die Distanz der Fussspitzen zu denen des Partners ist so, dass der gewünschte horizontale Druck erreicht wird.

Das Gewicht ist im flachen Fuss unter den Fussballen mit entspannten Zehen.

In der Null-Position sind die Beine gestreckt, aber nicht durchgestreckt.

Der Körperrumpf beider Partner ist gestreckt und senkrecht. Führen und Folgen erfolgt über die Kontaktfläche. Der Kontakt ist vom Bauch bis zu Brustbein mit parallelen Schultern. Beide Partner bemühen sich darum, den Druck in der Kontaktfläche konstant zu halten und Verschiebungen zu vermeiden. Die Stärke des Drucks ist so, dass die Informationen klar und eindeutig beim Partner ankommen. Der Kopf ist senkrecht über dem Rumpf und nicht gedreht. Der Kopfkontakt ist abhängig von den Gefühlen der Partner zueinander.

Die Frau legt ihren linken entspannten Arm um den Nacken des Mannes oder auf seinen Rücken. Die linke Hand des Mannes ist in seinem Bereich (nicht in der Ebene zwischen dem Paar) und der Ellbogen zeigt nach unten.

Bei Ocho oder Molinete hat die Frau fast keine Drehung der Hüfte. Deshalb tanzt sie bei diesen Bewegungen Kreuzschritte.

Andere Bezeichnungen für diesen Stil sind:

Confiteria-Stil, Café-Stil.

Orillero Stil

Der Orillero-Stil sagt aus, dass dieser Stil ursprünglich in den Vorstädten von Buenos Aires entwickelt wurde. Er wurde entwickelt an Orten, an denen keine Platzprobleme waren, auf der Strasse, auf Plätzen und in Hallen.

Es ist ein Stil, der in der Blütezeit des Tangos in den renommierten Salons von Buenos Aires nicht akzeptiert wurde.

Heute wird Orillero-Stil wie Salon-Stil getanzt, jedoch mit Figuren des ursprünglichen Orillero-Stils angereichert. Die Umarmung ist geschlossen oder offen und die Partner sind in sich selbst balanciert.

Die Partner sind leicht nach rechts versetzt zueinander und die Körper sind leicht V-förmig zueinander aufgedreht. Um sich immer wohl zu fühlen, wird die Tanzhaltung den jeweiligen Figuren entsprechend abgeändert. Je nach Paarposition ist die rechte Hand des Mannes auf der linken Seite, der rechten Seite oder in der Mitte ihres Rückens. Figuren, die mit Körperkontakt bequem getanzt werden können, werden auch so getanzt. Ocho und Molinete tanzt die Frau mit so starker Torsion in der Taille, dass sie Rückwärtsschritte ohne grosse Veränderung der Tanzhaltung tanzen kann.

Die Anwendung der typischen Orillero-Figuren erfordert im Salon eine grosse Geschicklichkeit und Antizipationsfähigkeit des Führenden, um nicht mit anderen Paaren zu kollidieren.

2.4 Typische Verhaltensweisen auf einer Milonga

Auffordern

Geht in Buenos Aires traditionell über Blickkontakt und leichtes Nicken oder Wegblicken, hier wird meist zum anderen hingegangen und verbal aufgefordert. Bevor Mann oder Frau auffordert sollte sie sich im Klaren sein, ob sie die angespielte Musik überhaupt tanzen möchte. Die Musik wird inzwischen häufig auch hier in Tandas aufgelegt, das heisst drei bis fünf aufeinander abgestimmte Stücke hintereinander und dann eine Pause, in der eine Pausenmusik kurz angespielt wird. Diese Cortina dient u.a. dazu, die Tanzfläche zu räumen, die Paare trennen sich und Blickkontakte werden wieder möglich.

Während des Tanzens

- Tanzen in Tanzrichtung
- Kein Anrempeln an andere Paare, dazu im Zweifel auf auslandende Bewegungen verzichten – ausser es besteht sicher genug Platz
- Sich mit der Musik bewegen (gilt auch hier)
- Rückwärtsschritte gegen die Tanzrichtung vermeiden, der Herr müsste sich hierfür umsehen
- Die Frau kann eine drohende Kollision durch einen Führungsimpuls ihrerseits verhindern.

- Dorthin tanzen, wo sich Platz ergibt (dafür müssen sich die anderen Paare aber auch berechenbar bewegen – viele Bühnenfiguren eignen sich einfach nicht für den Salon)
- Vermeiden auf der Stelle zu bleiben, sondern sich im Fluss der anderen Paare weiterbewegen
- In der Lage zu sein, geplante Schrittkombinationen an jeder Stelle abubrechen, um die Richtung zu ändern (ohne aber die Musik zu missachten)
- Einen leichten Rempler einfach als „Führungsimpuls von aussen“ einbauen und weitertanzen

Literatur

BIRKENSTOCK, ARNE; RÜEGG, HELENA: Tango – Geschichte und Geschichten. DTV: München, 2000

DINZEL, GLORIA UND RODOLFO: Tango – eine heftige Sehnsucht nach Freiheit. Übersetzung: Dietrich, Eckart; De la Vega, Dora. Editorial Abrazos: Spanien, 1999

Bezugsmöglichkeit: Daniel Canuti, Mönchhaldenstr. 101, D – 70191 Stuttgart

LUDWIG, EGON: Tango Lexikon – Der Tango rioplatense. Lexikon Imprint Verlag: Berlin, 2002

Literaturempfehlungen