

Geschlecht und Gesellschaft

Kathy Davis

Tango tanzen

Leidenschaftliche Begegnungen
in einer globalisierten Welt



Springer VS

Geschlecht und Gesellschaft

Band 64

Reihe herausgegeben von

Beate Kortendiek, Essen, Deutschland

Ilse Lenz, Bochum, Deutschland

Helma Lutz, Frankfurt, Deutschland

Michiko Mae, Düsseldorf, Deutschland

Michael Meuser, Dortmund, Deutschland

Ursula Müller, Bielefeld, Deutschland

Birgit Riegraf, Paderborn, Deutschland

Katja Sabisch, Bochum, Deutschland

Susanne Völker, Köln, Deutschland

Heidmarie Winkel, Bielefeld, Deutschland

Geschlechterfragen sind Gesellschaftsfragen. Damit gehören sie zu den zentralen Fragen der Sozial- und Kulturwissenschaften; sie spielen auf der Ebene von Subjekten und Interaktionen, von Institutionen und Organisationen, von Diskursen und Policies, von Kultur und Medien sowie auf globaler wie lokaler Ebene eine prominente Rolle. Die Reihe „Geschlecht & Gesellschaft“ veröffentlicht herausragende wissenschaftliche Beiträge aus der Frauen- und Geschlechterforschung, die Impulse für die Sozial- und Kulturwissenschaften geben. Zu den Veröffentlichungen in der Reihe gehören neben Monografien empirischen und theoretischen Zuschnitts Hand- und Lehrbücher sowie Sammelbände. Zudem erscheinen in dieser Buchreihe zentrale Beiträge aus der internationalen Geschlechterforschung in deutschsprachiger Übersetzung.

Die Herausgeber_innen der Buchreihe „Geschlecht & Gesellschaft“ freuen sich über Publikationsangebote. Angenommene Manuskripte werden redaktionell betreut. Bitte senden Sie Ihre Projektanfragen an sandra.beaufays@netzwerk-fgf.nrw.de oder an cori.mackrodt@springer.com.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/12150>

Kathy Davis

Tango tanzen

Leidenschaftliche Begegnungen
in einer globalisierten Welt

Herausgegeben und mit einer Einführung versehen
von Ursula Müller und Helma Lutz

 Springer VS

Kathy Davis
Women's Studies in the Arts
Utrecht, Die Niederlande

ISSN 2512-0883

ISSN 2512-0905 (electronic)

Geschlecht und Gesellschaft

ISBN 978-3-658-12333-8

ISBN 978-3-658-12334-5 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-658-12334-5>

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

All rights reserved. Authorized translation from the English-language edition published by New York University Press.

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Coverabbildungen: Ursula Müller, Bernhard Kilian

Englisches Fachlektorat: Ina Schaum

Endlektorat und Gesamtüberarbeitung: Ursula Müller

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhaltsübersicht

Tango-Fieber. Zur Dekonstruktion einer Passion

Ursula Müller und Helma Lutz VII-XXX

Tango tanzen. Leidenschaftliche Begegnungen in einer globalisierten Welt

Kathy Davis 1-229

Widmung 1

Danksagung 3-4

Inhaltsverzeichnis 5

Tango-Fieber – Zur Dekonstruktion einer Passion

Ursula Müller und Helma Lutz

1 Tango als Thema der Genderforschung

Tango wurde im Jahre 2009 von der UNESCO auf Antrag Argentiniens und Uruguays als immaterielles Weltkulturerbe anerkannt (Unesco 2009). Er wird aber nicht nur in seinen anerkannten Herkunftsländern getanzt, sondern hat sich globalisiert. Neue Impulse kommen aus Südamerika und aus vielen anderen Teilen der Welt, so etwa die Queer-Tango Bewegung, die auch in Buenos Aires ein Echo gefunden hat, aus Deutschland (Berlin und Hamburg seien hier genannt). Die Transnationalisierung des Tangos und seine Reise um die Welt sind ein wichtiger Bestandteil des in dieser Reihe erschienenen bahnbrechenden Werks „Sexy Bodies“ von Paula Villa (2000), das sich in der deutschsprachigen Geschlechterforschung erstmals auf dem Hintergrund feministischer Theorietraditionen mit dem Tanz auseinandersetzt. Villa analysiert darin die Körperpraktiken des Tango als Fallbeispiel in einer Körper-soziologischen Studie und hat damit ein anhaltendes Interesse geweckt (vgl. Klein 2009a), das bis heute die Forschungsdebatten inspiriert¹. Der vorliegende Band von Kathy Davis knüpft in thematischer Verwandtschaft an diesen früheren Impuls an und überführt ihn in einen eigenen Kontext spätmoderner Geschlechterbeziehungen. Dabei entwickelt er spannende und durchaus auch herausfordernde Thesen. Über einige von ihnen laden wir in dieser Einleitung zur Diskussion ein; andere überlassen wir dem entdeckenden Lesen.

Wieviel Traditionalismus, wieviel Transzendenz herkömmlicher Geschlechterstereotypen wird im heutigen Tango sichtbar und möglich? Ist das ‚Offensichtliche‘ immer auch das ‚Wirkliche‘? Wie erklärt sich der beispiellose globale Erfolg dieses Tanzes? Auf welche Bedürfnisse antwortet er, für welches Problem bietet er eine Lösung an? Diesen Fragen stellt sich das vorliegende Buch im Spannungsfeld von

drei separaten, aber nach Meinung der Autorin miteinander verbundenen Themen: Leidenschaft, Geschlecht und Transnationalität.

Tango hat sich mittlerweile zu einem Forschungsgegenstand im Überschneidungsbereich verschiedener Disziplinen entwickelt. Sportsoziologie, Soziologie des Körpers, Kulturosoziologie, Erziehungswissenschaft, Medien-, Film- und Literaturwissenschaft sowie Politik- und Geschichtswissenschaft, um nur einige zu nennen, befassen sich disziplinär, aber auch Disziplingrenzen übergreifend mit diesem Phänomen. Daran zeigt sich die Attraktivität des Themas für verschiedenste Diskurse und auch als Kristallisationspunkt zur Beschreibung und Analyse von Entwicklungen, die im disziplinären Zugriff als relevant gelten. Gabriele Klein (2009b:7) meint, dass der Tango im Laufe seiner Geschichte mit widersprüchlichen Zuschreibungen versehen wurde und „zugleich: Metapher, Mythos und Symbol; Tanz, Musik und Text ... Geschichte, Kultur und Industrie; Poesie, Kitsch und Politik ...“ ist. Dass Tango auch eine zentrale Rolle in einer neu entstehenden Tanzwissenschaft (Klein 2009b:9) spielt, verwundert angesichts seiner vielen Facetten wenig.²

2 Ein Weg zum Tango: Der wissenschaftliche Werdegang der Autorin

Die Vielfalt der Bezugnahmen auf das „globale Narrativ“ Tango (Klein 2009b:30) spiegelt auch das hier vorliegende Werk der international bekannten amerikanisch-niederländischen Autorin Kathy Davis. Sie tritt mit diesem Buch erstmals in die wissenschaftlichen Debatten um Tango ein, ist aber mit ihrem umfangreichen feministischen Œuvre zur Körperpsychologie und -soziologie in mehreren Disziplinen schon lange präsent und sichtbar.³ Als ihren wissenschaftlichen Ort betrachtet sie den Überschneidungsbereich von Cultural Studies, Geschlechterforschung und Körpersoziologie. Nach ihrem Psychologiestudium an der Universität Bielefeld promovierte sie 1987 über Machtverhältnisse in der Beziehung zwischen Ärzten und ihren Patientinnen (Davis 1988). Seit mehr als einem Vierteljahrhundert arbeitet sie in den Niederlanden, zunächst an der Freien Universität von Amsterdam, danach an der Universität Utrecht, wo sie maßgeblich an der Entstehung diverser europäischer Women's und Gender Studies-Programme beteiligt war sowie an der

2 Auch in erziehungswissenschaftlicher Perspektive wird Tango interessant (siehe Arlinghaus 2011 zu Tango-Elementen als Teil von Management-Schulungen).

3 Quelle für die Angaben zur Vorstellung der Autorin: Homepage kathydavis.info/, zuletzt aufgesucht am 12.06.2019.

Etablierung des *European Journal of Women's Studies* (EJWS), als dessen Ko- und Hauptredakteurin sie achtzehn Jahre lang wirkte. Aktuell ist sie als Forscherin an der Freien Universität Amsterdam assoziiert. Gastprofessuren und Gastforschungsaufenthalte führten sie nach Schweden, Österreich und Finnland sowie in die USA zum Wellesley College, der Columbia und der Harvard University. In Deutschland hatte sie die Marie-Jahoda-Gastprofessur für Internationale Frauen- und Geschlechterforschung an der Ruhruniversität Bochum im Wintersemester 2006/07 inne und ist dem hiesigen Publikum durch viele Workshops und Vorträge bekannt.

Begonnen hat Davis' wissenschaftliches Publizieren mit dem Themenbereich *Geschlechterungleichheit und Macht* (1988, 1991). Vor diesem Hintergrund hat sich ihr bis heute anhaltendes Forschungsinteresse am Thema *Körper und Körperlichkeit* entwickelt. Feministische Ansätze zur Analyse des Körpers, Körpersoziologie, die Interaktion zwischen Ärzten und Patientinnen, kulturelle Konstruktionen von Schönheit und Schönheitspraktiken sowie politische und ethische Dimensionen von Schönheitstechnologien sind Themen ihrer Arbeit. Einige ihrer bislang elf Bücher wurden in mehrere Sprachen übersetzt; so wurde ihr Werk „Reshaping the Female Body. The Dilemma of Cosmetic Surgery“ auf Niederländisch und Chinesisch publiziert. Feministische Körper-politische und soziologische Theoriebildung überführt sie heute in epistemologische Metadiskurse – etwa wenn sie *travelling concepts* am Beispiel von Intersektionalität und transnationalen Praktiken thematisiert und neu überdenkt (Davis 2008, Lutz/Herrera Vivar/Supik 2011), Thematiken, denen sie auch im vorliegenden Buch neue Facetten hinzufügt. Ihre innovative Beständigkeit und intellektuelle Brillanz wurden vor einiger Zeit mit gleich drei nationalen US-Wissenschaftspreisen aus verschiedenen Disziplinen (Soziologie, Anthropologie, Geschichtswissenschaft) für ihr Buch „The Making of Our Bodies, Ourselves: How Feminism Travels Across Borders“ (2007) geehrt, in dem sie eine diskursive Verbindung von feministischem Wissen und Körperpolitiken anhand der transnationalen ‚Reise‘ des Klassikers „Unser Körper, unser Leben“ vorstellt. Die genannten Themen samt Umfeld bearbeitet sie auch in der Lehre; hierzu hat sie umfangreiche Handbücher und Kompendien in Zusammenarbeit mit Mary Evans (Davis/Evans 2011) und Judith Lorber (Davis/Evans/Lorber 2006) herausgegeben. Für die scientific community war sie als Präsidentin des RC 38 (Biography and Society) in der International Sociological Association tätig (1994–2002). Legendär sind ihre pointierten Stellungnahmen zu aktuellen Kontroversen der Geschlechterforschung und feministischen Wissenschaft, die sie im Redaktionsteil des EJWS veröffentlichte⁴ und deren Temperament auch im vorliegenden Buch spürbar ist.

4 Siehe dazu die zu ihrem Abschied im Oktober 2017 herausgegebene vollständige Sammlung ihrer Editorials und die Vorträge der Laudatorinnen: <http://journals.sagepub.com/>

Bei Davis' Interessengebieten fallen zwei Bereiche auf, die sich mit Wissenschafts- und Wissensvermittlung befassen und in zeitgenössischen wissenschaftlichen Biographien eher unüblich sind. Dies betrifft ihre Beschäftigung mit *Rhetorik und Ethik populärer und wissenschaftlicher Debatten* und mit *wissenschaftlichem Schreiben*. Sie sucht nach einem Weg, dieses Schreiben zu verändern. Das vorliegende Buch, exzellent aufgebaut und lesefreundlich geschrieben, lässt erkennen, welchen Weg sie bei dieser Suche gefunden hat. Der leicht spielerische, teilweise feuilletonistisch anmutende Schreibstil bietet flüssige Lesbarkeit, öffnet assoziative Räume und leistet zugleich die Attribuierung von Leichtigkeit an ‚schwere‘ Inhalte. Diese einladende Geste richtet sich an ein wissenschaftliches Publikum, das an der Erforschung von Geschlechterbeziehungen interessiert ist wie auch an Akteur_innen im Feld, z. B. Tänzer_innen und Tango-Interessierte. Es stellt somit aus Sicht der Herausgeber_innen den seltenen Fall einer Studie dar, in dem der schwierige Spagat der Adressierung wissenschaftlicher wie alltagsweltlicher Akteur_innen gelungen ist.

Davis nimmt nicht nur den eigenen Schreibstil als Forschungs- und Entwicklungsthema; sie lädt auch die wissenschaftliche Community zur Diskussion über das Schreiben in der Wissenschaft ein. Mit mehreren Beiträgen, die die akademische Schreibpraxis analysieren und Hinweise zum kreativen Umgang mit Schreibprozessen geben, hat sie sich an einem Projekt von Nina Lykke (2014) über alternative Schreibstile für Forschung und Lehre beteiligt. Es geht hier also nicht um eine Autorin, die neben ihren sonstigen vielfältigen Aufgaben *auch* schreibt, sondern um eine, die die Möglichkeiten eines ‚anderen‘ wissenschaftlichen Schreibens als „spielerische Kunst“ (Lykke 2014) zum Thema macht – mit Mut und Erfolg⁵.

Was führt diese Autorin zur Beschäftigung mit dem Tango? Zum einen ihre eigene langjährige Tanzpraxis, zum anderen die meist ungläubigen Reaktionen von Kolleg_innen, Freund_innen und Bekannten, die diesen Tanz mit ihr als Feministin nicht verbinden können. Ausschlaggebend für Davis mag die Idee gewesen sein, dass sich am Thema ‚Tango‘ eine Vielzahl von Diskursen untersuchen lässt, die Teil ihrer wissenschaftlichen Biographie sind. Dass sie zudem das Feld aus langjähriger eigener Erfahrung kennt, ermöglicht ihr einen besonderen Zugang und eine differenzierte methodologische Reflexion; als Involvierte und als Außenstehende zugleich knüpft sie an Aspekte feministischer Ethnographie an (Stacey 1993). Anhand

page/ejw/collections/kathy-davis. Einen mit jahrzehntelanger Erfahrung gesättigten Abriss ihrer Grundprinzipien für feministische Forschung, die weitere Forschung entwickeln hilft, gibt Davis in ihrem Abschieds-Editorial „Swan Song“ (2017).

5 Dabei entstehen unvermeidlich auch Kosten, von denen wir einige in Abschnitt 4. diskutieren.

von Tango-„Kulturen“ in Buenos Aires und Amsterdam, bekannten Filmen und YouTubes sowie einer qualitativen Befragung von Tänzerinnen und Tänzern führt sie ihre Untersuchung zu interessanten Einsichten und neuen Reflexionsfeldern, deren Hintergrund die emotionale und sinnliche Deprivation von Individuen in der Spätmoderne ist.

3 Dancing Tango – Das Buch

Der rote Faden durch dieses seit seinem Erscheinen mit viel Aufmerksamkeit bedachte Werk, das wir hier in deutscher Übersetzung vorlegen, ist die Frage nach dem von der Autorin konstatierten Spannungsverhältnis zwischen einem feministischen Selbstverständnis und der Leidenschaft für einen Tanz, der aus feministischer Perspektive kritisch betrachtet werden kann. Tango scheint weitgehend im klassisch-patriarchalen Geschlechtermodus zu funktionieren (Männer führen, Frauen folgen) und befördert hegemoniale Männlichkeits- und stark sexualisierte Weiblichkeitsbilder. Diese Problematisierung reflexionsbedürftiger Aspekte feministischer Theoriebildung zu Leidenschaft, Lust und Glück, die in der Einführung aufgeworfen und im Epilog auf interessante und teils auch bewusst provozierende Weise reflektiert wird, bildet die Klammer der Studie. Die Richtung, in die Davis weist, wird ohne weiteres als Aufforderung zum Disput empfunden werden (s. u. Abschnitt 4).

Davis untersucht die Beziehung zwischen der Tango-Passion (seiner Salon- und Ausdruckskultur, die traditionelle Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder „verkörpert“) und einer kritischen Betrachtung dieser Leidenschaft. Sie sucht in einer mitreißenden *tour d’horizon* durch Tango-Szenen, Tango-Business, vielfältige Geschlechterrepräsentationen, argentinische Geschichte und Kultur und schließlich die Transnationalisierung des Tango eine Antwort auf die Frage, warum die mit dem Tango verbundenen – scheinbar aus der Zeit gefallen – Körperpraktiken in der Spät- bzw. Postmoderne weltweit populärer sind als je zuvor.

Stets begleitende epistemische Themen sind die Auseinandersetzung mit der einschlägigen feministischen und postkolonialen Forschungsliteratur (u. a. bei Savigliano und Villa), die sie pointiert führt, die Analyse von kulturellen Artefakten (siehe auch Haller 2017, Kailuweit 2017) aus verschiedenen Tango-Diskursen und die methodologische Selbstreflexion. Auf der Basis ihrer eigenen Jahrzehnte-langen Erfahrung als Tangotänzerin, einer Fülle informeller Gespräche im Rahmen von Tangosalons und 37 Interviews, mit Tänzerinnen und Tänzern in Buenos Aires (zwölf Frauen und acht Männer) und Amsterdam (dreizehn Frauen und

vierzehn Männer)⁶, nutzt sie in Kombination mit den kulturellen Artefakten der Tango-Szene einen Materialkorpus, in dem sie selbst sowohl Forschungsgegenstand als auch beobachtende Forscherin ist. Immer wieder beleuchtet sie die sich daraus ergebenden Balanceanforderungen zwischen Involviert- und Distanziert-Sein, woraus sich für die qualitative/ethnographische Forschung wie auch für die Lehre interessante Einblicke ergeben.⁷ Das Buch besteht aus einer Einführung, sechs Kapiteln und einem Epilog.

In der **Einführung** erläutert Davis ihre methodische Entscheidung für eine *Globale Ethnographie* und erörtert ihren persönlichen Zugang als Tangotänzerin und Feministin, der als soziologischer Selbstversuch in das Projekt eingegangen ist.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit den Gemeinsamkeiten und Unterschieden der **Salon-Kulturen** (Milongas) in Buenos Aires und Amsterdam. In Bezug auf Buenos Aires demonstriert Davis, dass die Rituale der Geschlechtertrennung im Tango dem Muster eines Spiels folgen, in dem Männer bereits zu Zeiten seiner Entstehung im frühen 20. Jahrhundert den „weinerlichen Raufbold“ und Frauen das sexy-tragische Benehmen der „rebellischen Braut“ imitieren. Sie folgt in ihrer Interpretation dieses ‚Spiels‘ der Tango-Analyse von Marta Savigliano, der zufolge in einer *Milonga* die Tänzer_innen sich zugestehen, zum Objekt wechselseitiger Fantasien zu werden. Davis konstatiert, dass der Salon einen „sicheren Raum“ bereitstellt, in dem das Spiel der Verführung ausagiert werden kann – einen Raum, der völlig getrennt ist von den Zufällen des gewöhnlichen Lebens außerhalb der Milonga. Überraschend bei der Beschreibung der aktuellen argentinischen Milonga-Kultur ist die Beobachtung, dass viele männliche Tänzer aus einem Arbeitermilieu stammen, während die Tänzerinnen eher Akademikerinnen mit hohem Bildungskapital und erfolgreichen beruflichen Karrieren sind, die im Leben außerhalb der Salons den Kontakt mit den Tänzern ausdrücklich meiden. Auf die niederländische Salonkultur trifft dies nicht zu; sie ist homogener in Bezug auf soziale Klasse (Mittelschicht) und Altersstruktur.

Im zweiten Kapitel **Tango-Leidenschaft** beschreibt Davis die traditionellen Praktiken des Tanzes (*Cabeceo*, Führen und Folgen) und lässt sich von Tänzerinnen und Tänzern die perfekte Tanzerfahrung beschreiben, die in der Regel von kurzer Dauer ist – eine ‚ideale Liebesbeziehung‘ in einer Tanzsequenz von drei bis fünf Stücken – aber eine Art *Leidenschaft* und Sehnsucht danach erzeugt, diesen Moment wieder zu finden. Davis macht deutlich, dass die professionelle öffentliche Darstellung (performance) von der Tango-Leidenschaft zu unterscheiden ist, die

6 Antwort von Kathy Davis auf eine entsprechende Anfrage der Herausgeberinnen.

7 Zu einer früheren interessanten Behandlung des Spannungsverhältnisses von zeitgleichem Drinnen- und Draußen-Sein siehe Stacey 1990 und 1993.

Menschen zu finden hoffen, wenn sie mit der Sehnsucht nach leidenschaftlichen Begegnungen zu Tangosalons gehen. Die durchgängig im Buch zu findenden Fotografien verdeutlichen ebenfalls, worum es beim Tango geht. Wir lernen die Elemente kennen, die für Tango-Tanzende zu einer solchen Begegnung gehören – Musik, Umarmung, Dialog ohne Worte, Verbundenheit – und die Begrenzung von Leidenschaft durch die Regeln des Salons. Auch das Verhältnis von Leidenschaft und Politik spielt eine Rolle.

Im dritten Kapitel **Tango-Verläufe** werden die Leser_innen aus der Sicht von Tango-Begeisterten in die ersten Begegnungen und (ungeschriebenen) Regeln des Tangotanzens, der vorgefundenen Rituale, deren Einhaltung/Veränderung in der globalen Tango-Szene und in das allmähliche Hineingleiten in die Tango-Sucht eingeführt. Am Beispiel dieser Beschreibungen sowie auch des Films *Shall we dansu?* (Japan 1996) wird die *transformative* Kraft einer sinnlich-körperlichen Erfahrung deutlich gemacht, die als völlig jenseits dessen erlebt wird, was im Alltag der Tänzer_innen vorrangig und möglich ist und die diesen Alltag unabwendbar in Unordnung bringen kann.

Das vierte Kapitel **Performanzen von Weiblichkeit und Männlichkeit** präsentiert Ergebnisse von Interviews mit Tänzerinnen und Tänzern in Amsterdam und Buenos Aires, die Gemeinsamkeiten in der subjektiven Bedeutung des Tangos deutlich machen. Wir erfahren, wie sich für diese Akteur_innen Tangotanz und ihre differenten Männlichkeits-/Weiblichkeitsvorstellungen inner- und außerhalb des Salons zueinander verhalten. Für alle Befragten ist eine solche Grenzziehung wichtig; ihre Identität außerhalb des Salons betrachten sie als deutlich separiert von ihrer Salon-Performanz. Warum aber Menschen, die der Norm der Geschlechtergleichheit sich verpflichtet fühlen, sich von einem Tanz hinreißen lassen, der dieser scheinbar entgegen steht, wird von Davis in einen Erklärungsrahmen einiger Zumutungen gestellt, die das Leben in der späten Moderne bedeutet.

Die Frage der von den Tanzenden hergestellten ‚Binarität‘ zwischen Innen und Außen steht auch im fünften Kapitel **Queering Tango** zur Debatte, allerdings in einer anderen Form. Davis beschreibt die Tanzpraktiken und Umgangsformen des Queer Tango, der sich nicht nur als Raum für lesbische und schwule Tanzende versteht, sondern sich bewusst vom traditionellen Tango distanziert und als nicht-normativ begreift. Hier wird die Entwicklung einer Form des Tanzes beschrieben, in der die Tanzenden die Rolle des Führens wie auch die des Geführt-Werdens abwechselnd übernehmen und Wert auf egalitäre Umgangsformen legen. Dieser Versuch des *Undoing-Gender* im Tanz führt laut Davis in der Tat zu mehr Egalität, allerdings nach Meinung einer Reihe von Befragten auch zur Zähmung von Passion.

Das sechste Kapitel **Transnationale Begegnungen** geht der Frage nach, wie und warum sich der argentinische Tango in den urbanen Zentren weltweit etabliert

hat und welche Rolle dabei Argentinien als Herkunftsland und die Erotisierung/Exotisierung des Tanzes in der westlichen Appropriation spielen. Hier werden noch einmal Unterschiede zwischen Tänzer_innen von geopolitisch unterschiedlicher Herkunft thematisiert. Aber auch das Potential transnationaler Begegnungen, transnationale *Gemeinschaften* entstehen zu lassen, wird beleuchtet und bereichert die Wahrnehmung des historisch belasteten Verhältnisses von Globalem Norden und Globalem Süden um neue Facetten.

Im **Epilog** nimmt Davis ihre eingangs benannten Leitthemen – *Leidenschaft, Geschlecht und Transnationalität* im und durch den Tango – wieder auf und betrachtet sie ihren durch die vorher gehenden Analysen angereicherten Erkenntnisgehalt. Sie kommt zu einem changierenden Fazit: Tango als grenzüberschreitender Tanz hat eine koloniale und imperialistische Historie und platziert sich heute im Kontext globaler ökonomischer Ungleichheit. Er bietet aber auch einen Raum der transnationalen Begegnung, in dem sich Leidenschaft an Differenzen entzündet, die die traditionellen Kontexte (z. B. die bürgerliche Geschlechterpolarisierung) überschreiten (s. u. Abschnitt 5).

4 Thesen und Befunde der aktuellen Tango-Forschung

Das Erscheinen der englischen Originalausgabe des vorliegenden Buches (2015) wurde von einem „Author meets readers“ – Symposium der Zeitschrift *Feminist Theory* begleitet. Hier fasst Davis pointiert die Thesen des Buchs zusammen (Davis 2015) und bekommt aus zwei verschiedenen Perspektiven Resonanz (Figuroa 2015, Sweeney 2015). Seither hat das Buch eine Reihe von Rezensionen an renommierten Orten und in verschiedenen Fachwelten erfahren (AJS 2015, Nicifero 2015, Zabriskie 2017) und zu weiteren, auch projektförmigen Debatten angeregt (z. B. im *EJWS*). Einige Themen dieser Debatten und der aktuellen Genderforschung über Tango stellen wir zur Diskussion, wobei wir jeweils Davis' Thesen als Ausgangspunkt nehmen.

4.1 Körperlich-sinnliche Erfahrung⁸ als potentielle Ressource (feministischer) Subversivität

Die feministische Kritik an der nach Geschlechtern polarisierten bürgerlichen Gesellschaft und deren Kultur und Wissenschaft hat laut Davis *verkörperlichte Erfahrung* gegen die Vorherrschaft der (männlich konnotierten) *Rationalität* gesetzt. Damit wurde diese Erfahrung als Erkenntnisquelle und Ressource für leidenschaftliche und subversive Politik erschlossen (Davis 2015:6). Unter dem Druck der patriarchalen Überformung wurden jedoch – so Davis – Leidenschaft, Lust und Glück im Leben von Frauen in feministischen Diskursen weniger gefeiert als vielmehr problematisiert. Positiven und stark machenden Emotionen habe weniger Aufmerksamkeit gegolten als „schlechten Gefühlen“ wie Scham, Neid, Verfolgungswahn und Ekel (Davis 2015: a. a. O.).⁹

Eine solche Praxis zeige sich deutlich in der feministischen Analyse des Tangos, bei der der Fokus auf die merkwürdigen, verstörenden Aspekte der Tango-Leidenschaft dominiere (Davis 2015:11). Beschreibung und Kritik des Tangos solle

-
- 8 Davis bezieht sich auf die Definition einer „carnal sociology“ (Crossley 1995). Für „carnal“ gibt es im Deutschen keine direkte Übersetzung. Die Übersetzung von „carnal“ mit „fleischlich“ (Wacquant 2014) erscheint uns im Kontext der kulturellen Geschichte dieses Begriffs nicht glücklich. Die im Deutschen mögliche Unterscheidung von Körper und Leib (Hinweis von Regine Othmer) hat auch eine eigene Erkenntnisgeschichte, worauf hier nur hingewiesen werden kann. Der Ansatz wird für Davis relevant, weil er eine körperlich-sinnliche Wahrnehmung als Ausgangspunkt für Soziologie postuliert, die auch die vorsprachlichen Dimensionen sozialer Realität einbezieht und den Körper nicht auf ein sprachliches Konstrukt reduziert. Davis' Annäherung an den Gegenstand ihrer Analyse orientiert sich an Wacquant, der in seiner berühmten *Boxer-Studie* für eine vom Körper ausgehende Soziologie (*from the body*) anstelle einer Soziologie des Körpers (*of the body*) plädiert. Das Boxen erzeuge eine spezifische Variante von Männlichkeit, die durch ethnische Herkunft und soziale Schicht verkörpert werde; der Tango habe die anhaltende Performanz von Männlichkeit und Weiblichkeit zur Folge, die durch Intersektionen ethnischer Herkunft, sozialer Schicht und Alter geprägt werde und je nach historischem und gesellschaftlichem Kontext ihrer Vorführung unterschiedliche Formen annehme (Einführung). Aus der Perspektive einer vom Körper ausgehenden Soziologie sei die Passion für Tangotanz nicht nur wünschenswert, sondern eine notwendige Voraussetzung für das Verständnis von Subjektivierung und Individuierung der Akteur_innen dieses Feldes.
- 9 So warnt z. B. Sara Ahmed davor, Wohlfühl-Ausdrucksformen von Begehren und ‚Glück‘ als Zielaspekte feministischer Theorie zu betrachten und fordert diesen Formen gegenüber eine systematische Skepsis ein, was sie mit „feminist killjoy“ bezeichnet (siehe den gleichnamigen Blog von Ahmed sowie Ahmed 2010:573). Allerdings schreibt Ahmed in ihrem jüngsten Blog auch von der Notwendigkeit, Atempausen einzubauen, um feministisch überleben zu können (<https://feministkilljoys.com/>).

nicht nur von denjenigen erfolgen, die Tango weder tanzen noch dies überhaupt in Erwägung ziehen. Vielmehr sollten Körper-Politiken und das Ausleben von Leidenschaft theoretisch bearbeitet werden mit einer grundlegenden Sensitivität für die *verkörperlichte Erfahrung* von Leidenschaft und deren Bedeutung für diejenigen, die diese Erfahrung tatsächlich machen oder imaginieren können.

Diese Darstellung akzentuiert Davis' eigenes Programm. Als Forscherin und als Involvierte zugleich geht es ihr weniger um die *Politiken* und die *Performanz* der Leidenschaft als vielmehr um die *Erfahrungen* derselben (so ihre Kritik an Savigliano 1995 in der Einführung und an Savigliano und Villa in Kap. 1 und 4.)¹⁰. Leidenschaft fasst sie mit Benzekry (2011), der diesen Begriff anhand seiner Untersuchung von Opernfans bestimmt, als ein affektives, verkörperlichtes, gelebtes Verbunden-Sein mit einer Sache oder Person, das Menschen so sehr lieben, dass ihnen ein Leben ohne diese Erfahrung sinnlos erscheint (Davis 2015:11). Eine zentrale Erfahrung für sie als Forscherin und Mitakteurin im Feld ist die Diskrepanz von Wissen und Sprechen: Tango-Leidenschaft zu leben erleichtert nicht unbedingt das Sprechen darüber.¹¹ Im Tango entwickle sich aus der Begegnung von zwei miteinander Tanzenden ein „Tanzkörper“ als Verbindung verschiedener Erlebnisdimensionen, ganz im Sinne von Wacquant: „eine Praxis, die als eine unsichtbare Konstellation von Empfindungen, Bedeutung und Handlung entsteht“ (Wacquant 2005:466, zit. Davis 2015:12). Diese Verbindung als Kern der verkörperlichten Tango-Erfahrung schaffe einen Übergangsraum zwischen dem Alten, das noch nicht richtig verlassen wurde und dem Neuen, das vorausgesehen, aber noch nicht verwirklicht wird.

Mit der Vorstellung eines entstehenden Neuen, das aus einer Zweierheit als *Drittes* hervorgeht, ist ein interessantes Diskurselement benannt, das – wenn einmal der Blick dafür geöffnet ist – sich in einer Reihe sozial- und kulturwissenschaftlicher Denktraditionen findet und mit unterschiedlichen Akzentuierungen des Öfferns auch in der Tango-Literatur. Dreher/Figuera-Dreher sehen den Tango allgemein als Mittel (=das Dritte) zur Überwindung der Grenzen zwischen zwei Individuen, Haller spricht von „Zwischenleiblichkeit“ als dem Dritten (2009:101), Villa sieht Tango als eine permanente Improvisation von zwei Menschen mit etwas Drittem,

10 Die Kritik der Erfahrungsferne trifft allerdings aus unserer Sicht auf Villa, auf deren Position Davis umfassend und teilweise widersprüchlich eingeht, nicht zu (siehe Literaturhinweise zu Villa).

11 Damit bestätigen die Tango-Begeisterten ein in der einschlägigen Literatur bereits bekanntes Phänomen (Villa 2009, 2013), was die Eignung des Untersuchungsfeldes *Tangotanz* zur Analyse bisher als ‚grenzwertig‘ geltender Gebiete soziologischer und kulturwissenschaftlicher Forschung unterstreicht. Klein/Haller (2009) sehen aber auch das Sprechen als zentrales Element des „Narrativs“ Tango selbst („immer wieder tanzen und fortwährend darüber sprechen“ (a. a. O.:131).

nämlich der Musik, wobei in Hinblick auf dieses Dritte das traditionelle Muster von Führen und Folgen aufgebbar werde (2009:120). Klein fasst den „third space“, den Tango herstelle, in dekonstruktiver Denkart als „Übersetzung“ (2009b:26, Fn 37), in der der Unterschied zwischen Original und Kopie als binäre Opposition verschwinde und Zwischenräume als Aushandlungsraum für kulturelle Übersetzungsprozesse entstehen.¹²

Eine Reihe von Autor_innen sehen somit den Tango oder einige seiner Elemente als symbolische Grenzüberwindung, die bei vielen – nicht bei allen – auch mit der transitorischen Qualität der Tango-Situation zusammenhängt. Diese Qualität – es war vollkommen, dann ist es vorbei, die Tanzenden bleiben erfüllt zurück mit der Sehnsucht nach Wiederholung – stellt für Davis einen essentiellen Aspekt der Tango-Leidenschaft dar.

4.2 Leidenschaft und Gleichheitsorientierung

Für die sprachliche Schilderung der körperlich-sinnlichen Erfahrung der Tango-Leidenschaft, so stellt Davis fest, müssen ihre Befragten oft nach Worten suchen. Männern und Frauen stehe beim Versuch, die Praktiken des Begehrens zu beschreiben, keine angemessene Sprache zur Verfügung. Tango-Erfahrungen verweisen auf Verbundenheit¹³ als Grundelement menschlicher Beziehungen. Diese werde aber in individualistischen Kulturen negiert, welche die Spätmoderne hervorbringe und der neoliberale Diskurs als hegemonial setze. ‚Altmodische‘ und ‚hyper-heterosexuelle‘ Formen von Männlichkeit und Weiblichkeit im Tango erschwerten das Sprechen zusätzlich. Mit Illouz (2011) geht Davis davon aus, dass die spätmoderne Gleichheits-, Autonomie- und Rationalitätsorientierung die Unbeschwertheit der Leidenschaft zum Verschwinden gebracht habe. In dieser Situation ermögliche der Tango das Empfinden von Leidenschaften, die ansonsten in der Spätmoderne nur

12 Im Entwurf ihrer kritisch-feministischen Psychoanalysetheorie fasst Benjamin – Tango-unabhängig – das ‚Dritte‘ als intersubjektiven Raum der potentiellen Überwindung von Gegensätzen, Unverständnis und Adversität. Dieser kann in der Phantasie aus einer Dyade entstehen (Benjamin 1993, 2005). Mit diesem Konzept arbeitet sie u. a. in Projekten der südafrikanischen Bürgerrechtsbewegung zur Aufarbeitung von Schuld und Traumata aus der Zeit der Apartheid sowie auch im Israel-Palästina-Konflikt (Benjamin 2019). In 4.2 beziehen wir Benjamins Ansatz auf Davis‘ Argumentationsgang.

13 Im englischen Original wird „connection“ verwendet, das „Verbindung“ jeden Typs (auch technisch, formal etc.) als auch „Beziehung“ bedeuten kann. Für Davis‘ Charakterisierung der speziellen Befindlichkeit, die beim Tangotanz entsteht, haben wir uns für die deutsche Fassung durchgängig für „Verbundenheit“ entschieden (A. d. H.).

noch selten anzutreffen seien und häufig der vorherrschenden Gleichheitsorientierung nicht entsprechen.

Die Autorin beschäftigt sich mit dieser von manche Tänzer_innen artikulierten Diskrepanz zwischen ihrer eigenen Gleichheitsorientierung und dem traditionellen Führen-Folgen-Schema des Tangos, in dem traditionelle Geschlechterhierarchie inszeniert wird. Im Erleben von Widersprüchlichkeit zwischen den Wünschen, die die Tanzenden als emanzipierte Frauen und Männer akzeptabel finden und dem, was sie im Tango erfahren, genießen und begehren, spiegelt sich der Reiz des Verbotenen. So wird über männliche Tänzer berichtet, denen ihr Wille zum und Spaß am Führen außerhalb des Tangosalons als legitimationsbedürftig erscheint, während sie den Tango als Befreiung von dieser Legitimationspflicht erleben¹⁴ (Kap. 4). Hieraus ergibt sich für Davis eine Nicht-Übereinstimmung von Selbstverständnis und Erfahrung, die sie als Diskrepanz von Leidenschafts*politik* und Leidenschafts*erfahrung* formuliert (Kap. 2).

Davis' Werk steht für Denkanstöße, die sich aus der Auseinandersetzung mit feministischer Theorietradition entwickeln und auf neuralgische Punkte der Geschlechtertheorie hinweisen. Sie provozieren und geben zugleich Anlass, alternative Theoriemodelle expliziter zu machen, was für die Forschung notwendig und für die Lehre anregend ist.¹⁵ Potential und Probleme der pointierten Darstellung der Autorin erörtern wir im Folgenden am Beispiel ihrer streitbaren These, Leidenschaft und Gleichheitsorientierung gerieten heute in einer Weise miteinander in Konflikt, die die Leidenschaft ausschließe und der Erotik schade, und kontrastieren diese mit der alternativen theoretischen Position zum Thema *Erotik und Gleichheit* von Jessica Benjamin (1992, 1993).

Heterosexuelle Tanzpaare können sich heute im *Führen und Folgen* nach Absprache abwechseln, ebenso gleichgeschlechtliche oder queere Akteur_innen, die mehr oder weniger ausgeprägt eine Kultur des Aushandelns entwickeln. Zur ‚wirklichen‘ Leidenschaft, so Kathy Davis, passe aber keine Verhandlungskultur (Kap. 4). Das in alternativen Tango-Szenen favorisierte Modell des Tangos als spielerische und der individuellen Selbstdarstellung dienende Begegnung könne viel Freude bereiten. Es erzeuge bei ihr selbst aber das Gefühl, keinem ‚wirklichen‘ Tango beizuwohnen – die vergnügliche, aber konsensuelle und sachliche Atmosphäre (z. B. ein schlichtes „Wollen wir tanzen?“ statt der flirtenden mehrdeutigen Kopfbewegung) lasse den queeren Tango eher ‚keusch‘ statt erotisch erscheinen

14 Für eine andere Art des erweiterten Selbststempfindens durch Führung siehe Littig 2017.

15 Davis benennt auch explizit als ihr Bewertungskriterium für Theorievorschläge, fruchtbare Diskussionen zu erzeugen bzw. zu erleichtern (Davis 2008, 2017)

(Kap. 4)¹⁶. Die vorschlagende Anfrage sei auch viel eher mit dem ‚normalen‘ Leben vereinbar als die traditionelleren Varianten, obwohl doch der queere Tango sich als explizit transformativ verstehe (ib.).

Die kulturellen Werte der Spätmoderne haben laut Davis unbeabsichtigt die Struktur heterosexuellen Begehrens gesprengt. Dieses sei aber nicht nur mit Geschlechterdifferenz verbunden, sondern ebenso mit Geschlechterungleichheit, so dass männliche Macht und weibliche Ohnmacht erotisiert wurden. Viele Rituale und Praktiken des erotischen Anbahnens und Verführens sowie der Hingabe entstammten Traditionen, die auf der Unterordnung von Frauen unter Männer beruhen. Die spätmoderne Gleichheitsnorm lasse Ungleichheit ‚politisch unkorrekt‘ erscheinen und mache es schwierig, Rituale zu befolgen, die die Inszenierung der Geschlechter erotisch und lustvoll machen (Kap. 4 unter Bezug auf Illouz 2011:192). Der Tango hingegen mache es möglich, Differenzen zu betonen und *zugleich* zu überwinden; er eröffne einen Ort jenseits von Raum und Zeit, an dem alle Grenzen auf magische Weise verschwinden. Durch asymmetrische Geschlechterdifferenz adressierte Leidenschaft kann entdeckt, ausgedrückt und erfahren werden ohne Risiko für die individuelle Autonomie außerhalb der Welt des Tango – Tanzende können also „den Kuchen aufessen und ihn zugleich behalten“ (Epilog).

Bezugspunkt der *Kritik* an dieser Sichtweise ist die Entgegensetzung von Erotik und Gleichheit in Davis‘ mehr impliziter Geschlechtertheorie. Diese lässt die Vorstellung einer quasi überzeitlichen traditionellen Struktur des Unbewussten erkennen, etwas gleichsam Archaisches, tief in den Individuen Verwurzeltes. Starke Bedürfnisse nach Gleichheit auch im Ausleben erotischer Bedürfnisse erreichen in diesem Konzept grundsätzlich nicht die gleiche psychische Tiefe wie Unterwerfungsbedürfnisse; sie erscheinen vielmehr als Vehikel der Unterdrückung von ‚eigentlich‘ tiefer empfundenen Bedürfnissen nach Dominanz (Männer) und Unterwerfung (Frauen).

Jessica Benjamins Arbeiten zu einer theoretischen Neu-Verortung der Herausbildung geschlechtsbezogener Identitätsentwicklung (Benjamin 1992, 1993) sehen eine solche Entgegensetzung von Erotik und Gleichheit (oder die Amalgamierung von Erotik mit Ungleichheit) einem beschränkten Verständnis von Erotik geschuldet (siehe bereits Müller 1990), „als ob Eros nicht das Begehren durchdringen

16 Petridou (2009) hingegen sieht Passion und Ritual und/oder Spiel als zwei gleichwertige Haltungen im Tango, wobei sie ‚Passion‘ eher als eine Marketing-Metapher der Tango-Kultur sieht. Auch bei ihr tritt der Gedanke von Transzendenz und Verbundenheit auf: Im Tango lösten sich alle Kategorien von Ex- und Inklusion – mit Ausnahme des Geschlechts – auf zugunsten eines Gefühls der Zusammengehörigkeit (2009:59–61, 72). – Aus der erziehungswissenschaftlichen Perspektive der Erwachsenenbildung sieht Arlinghaus (2011) sogar das ‚Spiel‘ im Tango als dessen Quintessenz. ‚Spiel‘ umfasst bei ihr die meisten Aspekte dessen, was Davis der Passion zuschreibt.

würde, gleich zu sein“ (1992:840)¹⁷. Hervorstechendes Merkmal identifizierender Liebe sei deren changierender Charakter, der „zwischen Männern und Frauen sowie zwischen dem Sexuellen und dem Nichtsexuellen hin und her gehen“ könne (a. a. O.:840). Unterschiedliche Identifizierungsangebote seien nötig, um das eigene Selbst widerzuspiegeln und ihm zu ermöglichen, sich als losgelöst, unbehindert, begehrend und als Besitzer/in von etwas Eigenem zu erleben (1992:844), frei von selbstverleugnenden und masochistischen Elementen (1992:838).

Die Vorstellung, selbstvergessenes Lustempfinden sei überhaupt erst als nicht-unterworfenen Sich-Überlassen möglich, scheint auch in der bereits vorliegenden Debatte um Davis' Ansatz auf. Die Freiheit, dessen Erleben der Tango ermögliche, sieht Figueroa (2015) in der autoerotischen Erfahrung expressiver Bewegungen, in der die Existenz einer souveränen Selbstheit durch Akte dissidenter Innerlichkeit konfirmiert werde.

Ein näherer Blick in die für Davis' Aussagen zur asymmetrischen Erotik bedeutsame Ausarbeitung von Illouz (2011) zeigt, dass diese über das von Davis festgestellte Dilemma spätmoderner Erotik hinausgeht¹⁸. „Gleichheit verlangt nach einer Neudefinition von Erotik und romantischen Sehnsüchten, die noch aussteht“ (Illouz 2011:347). Sie argumentiert auf dem Hintergrund fortbestehender Macht- und Chancenungleichheiten zwischen Männern und Frauen, die bisher weder erschüttert noch transformiert seien und somit „am emotionalen Kern von Beziehungen nagen“ (ib.). Illouz sieht ihren Ansatz als „ernüchternde Bejahung der Moderne im Medium der Liebe“, die die „Notwendigkeit der Werte Freiheit, Vernunft, Gleichheit und Autonomie“ anerkennt, sich aber gezwungen sieht, „eine Bilanz der immensen Schwierigkeiten zu ziehen, die die zentrale kulturelle Matrix der Moderne aufgeworfen hat“, in der „Hoffnung, dass wir ... vielleicht sogar neue Formen leidenschaftlicher Liebe wiedererfinden können“ (Illouz 2011:441–442). Wie dies genau geschehen soll, bleibt bei Illouz jedoch offen. Spätmoderne Un-

17 Bezugspunkt von Benjamins Kritik ist die besondere Relevanz, die die Psychoanalyse traditionell dem gegengeschlechtlichen Elternteil für die Identitätsentwicklung des Kindes beimisst. Demgegenüber betont sie die gleichwertige Relevanz des gleichgeschlechtlichen Elternteils bzw. die Orientierung an der Dyade, wobei ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Identifizierungsangebote vom empirisch erfahrbaren Gender der Bezugsperson entkoppelt sind. Weibliche wie männliche Kinder können sowohl bei der Mutter wie auch beim Vater ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Identifikationsangebote vorfinden, ebenso wie sie Gefühle von Gleichheit und Differenz zu *beiden* herausbilden. Die entwicklungsnotwendige Triangulierung, also die Herausbildung einer dritten Position, kann auch als intersubjektives Produkt der Dyade selbst geschehen (Benjamin 1993).

18 Dabei arbeitet Davis – wie bei anderen Autorinnen auch – mit einer Zuspitzung von Illouz' These, die diese möglicherweise so nicht unterschreiben würde.

verbindlichkeit allein kann, so dagegen Davis, nicht erklären, wieso Frauen bereit sind, ihre mühsam gewonnene Autonomie zu verwirken, indem sie archaische Weiblichkeitsformen in ihren Tanz einfügen. Dagegen ist sie der Meinung, dass Frauen und Männer im Tango Leidenschaft erfahren können, gerade weil dieser Tanz die hierarchische Geschlechterdifferenz re-installiere (Kap. 4).

So gesehen zeigt die Irritation im Verhältnis der Geschlechter ein etwas anderes Gesicht: Gleichheit erscheint nicht als Störmoment von Leidenschaft, sondern als Impuls für die Suche nach neuartigen Synthesen von Erotik und Gleichheit. Ist Tango nun so sehr angesagt, weil er die spielerische *Re-Installierung* traditioneller Geschlechtermuster fördert oder weil er hilft, diese zugunsten einer neuen Synthese zu *transzendieren* (siehe auch die Beiträge in Klein 2009 sowie Villa 2013)? Am Ende des Epilogs in diesem Buch lässt Davis eine solche Möglichkeit selbst aufscheinen.¹⁹

4.3 Tango als exemplarischer Erfahrungsraum der Spätmoderne

Nachdem der vorherige Abschnitt mit Kritik schloss, die den Interpretationsrahmen des vorliegenden Buchs an einem Beispiel erweiterte, wenden wir uns nun wieder Davis' Gedanken zur Relevanz des Tango in der Spätmoderne zu. Überzeugend erklärt sie die Popularität von Tango als spezifischen Ausdruck der „flüchtigen Moderne“ des 21. Jahrhunderts²⁰ (Baumann 2003): Magische Momente von Nähe, Intimität und Leidenschaft werden mit Hilfe von Musik und Tanz in einem Kontext der Dissoziation von sozialen Räumen gesucht und gefunden.

Die spezifische Leistung der Autorin, Ambiguitäten herauszuarbeiten und Ausagen der Befragten ernst zu nehmen, umgreift auch das theoretische Ernstnehmen *vorreflexiver* Erfahrung. Das Buch – so Davis (Epilog) – unternehme den Versuch, der nicht-sprachlichen Erfahrung eines engen körperlichen Kontaktes von hoher Intimität und Sensibilität eine Stimme zu geben; einem Kontakt, in dem ausschließlich wortlose Verständigung über die Fortführung des Tanzens gilt, eingebettet in die Gewissheit des sicheren Rahmens und des Zurücktretens in die eigene Welt nach dem Ende des Tanzens. Die Unsagbarkeit dieser Erfahrung versuchen die Autorin

19 Hier zeigt sich einmal mehr, wie Davis' provozierende Thesen zu neuen Debatten anregen, die auch von der feministisch-kritischen Weiterentwicklung der Psychoanalyse und der Kritischen Theorie profitieren können (siehe z. B. die Neujustierung von Geschlecht und Adoleszenz in King 2013).

20 Baumanns Buch „Liquid Modernity“ (2000) erschien auf Deutsch als „Flüchtige Moderne“ (2003). Die deutschsprachige Resonanz auf dieses Werk benennt die von Baumann gezeichnete Phase der späten Moderne sowohl als „flüssig“ wie auch als „flüchtig“.

und ihre Informant_innen immer wieder einzukreisen, was einen spannenden Subtext der Darstellung ausmacht. Davis stellt sich damit (wie bereits Villa 2013) gegen die Position, dass es keine wirksame und sozial relevante Erfahrung gebe, die nicht durch Sprache vermittelt sei, wie es bei Klein (2009b) nahe gelegt scheint. Diese These gilt gendertheoretisch in weiten Teilen der Gender Studies als verbindlich. Der Verweis auf nicht-diskursive Erlebnisqualitäten ist daher herausfordernd, aber bedenkenswert – auch dann, wenn Informant_innen sich immer wieder im Authentizitätsdiskurs verfangen und sozusagen das Material für Dekonstruktion auf dem Silbertablett servieren („wohin ich immer wollte“; „fühle mich ganz als Frau“, „finde mich selbst“ etc.). Die Autorin verfängt sich dort aber nicht, sondern verortet dies theoretisch als Ausdruck eines Mangel- und Verlustgefühls.

Das Leiden unter den Zumutungen der neoliberal gefärbten Postmoderne wird bei Davis in der Binnenbetrachtung sichtbar, die den Befragten durchaus die Gelegenheit gibt, dieses auch zu artikulieren. Es wird ihnen – bei aller Inanspruchnahme des „Besserwissens“ (Cicourel 1974) von Seiten der Forscherin – ihre Reflexionsfähigkeit und damit auch ihre Subjekthaftigkeit nicht abgesprochen, z. B. im Sinne von Giddens (1986) oder als Hinweis auf transzendierendes Denken des Möglichen, das im tatsächlich Gegebenen aufscheint (Becker-Schmidt 2017)²¹.

Ein Vergleich mit den Arbeiten von Klein (2009), Klein/Haller (2009), Haller (2014) und Villa (2013) macht deutlich, dass dieser Ansatz auch schon früher von einigen Autorinnen berücksichtigt wurde, allerdings mit unterschiedlichen Bezügen.

Im Unterschied zu Davis' Perspektive nehmen Klein/Haller (2009) als Ausgangspunkt eine dezidiert dekonstruktivistische Position ein. Damit wird der bei Davis ernst genommene Anspruch auf eine Subjektposition als Ausdruck eines bürgerlichen Identitätsverständnisses problematisiert, das auf Kohärenz, Eindeutigkeit und Innerlichkeit beruhe (a. a. O.:132) und in der Tango-Kultur als verklärtes Ideal den Diskurs beherrsche. Tanzen wird als Praxis der Inkorporierung aufgefasst, in der „soziale Strukturmuster wie Geschlecht, Alter und Ethnie (re-)aktualisiert und als Körpererfahrungen naturalisiert“ (a. a. O.:124) und damit zur Grundlage für Subjektivierungen werden. Neoliberale Anforderungen an den ‚flexiblen Menschen‘ werden im Tango und dessen Kultur erlernt, körperlich erfahrbar und habitualisiert. Tango sei zu einer Technologie des Selbst geworden (a. a. O.:131). Tango-Kultur übe in die gesellschaftlich verlangten Subjektformen und -kulturen ein. Was den

21 Auf den Aspekt der selbstreflexiv an herrschenden Diskursen orientierten Selbstbeschreibung von Tango-Tanzenden, der in der Forschung leicht unterschätzt werde, weist auch Tobin (2009) hin: Tango-Tanzende sprächen nicht zuletzt deshalb ständig von ‚Leidenschaft‘, weil sie annehmen, dies als Kern des dominanten Tango-Diskurses adressieren zu sollen.

Subjekten frei gewählt erscheint, ist immer auch ein Produktiv-Machen (oder eher: Gemacht-Werden) im Sinne einer neoliberalen Gesellschaft, die intensive Erfahrung nur „in unverbindlichen Beziehungen in flüchtigen Gemeinschaften wie jenen der *Milongas*“ (a. a. O.:133) zulassen könne, um Flexibilität, Mobilität und Selbstverantwortlichkeit der Individuen nicht einzuschränken. Auf diese Weise weist die Tango-Kultur scheinbar den Weg zu einem Subjektstatus, der sich gegen die Anforderung einer von der Ökonomie dominierten Gesellschaft richtet, und die ‚Sehnsucht‘, von der im Tango so viel die Rede ist, könne auch als Verweis auf eine ‚ganzheitliche‘ Subjektform verstanden werden, die verwehrt ist und bleibt (a. a. O.:133). Subjektivierung erfolge jedoch nicht nur als Unterwerfung unter kulturelle Muster, sondern sei auch Voraussetzung dafür, in ein kritisches Verhältnis zu kulturellen Zuschreibungen zu treten und diese – „ob als Maskerade, Travestie oder Parodie“ (a. a. O.:134) – zu modifizieren und zu transformieren. Auch die Traditionalität der Geschlechterdifferenz, die in der für die Tango-Kultur zentralen Diskursfigur der ‚Verschmelzung‘ (Haller 2009:89ff) immer wieder überwunden werde, kann als Hinweis gelten auf das Potential einer „Subjekthaftigkeit, die ... viel mehr auf soziale Beziehungen setzt, als es eine postmoderne und individualisierte Gesellschaft vermuten lässt“ (Haller 2009:101).

Wir können sehen, dass – von einem zu Davis eher konträren theoretischen Ausgangspunkt her – ein recht ähnliches Ergebnis folgt: Tango als ein Möglichkeitsraum, der über sich selbst hinaus weist und gesellschaftliche Zumutungen zumindest temporär außer Kraft setzt.²²

In einem neueren Text führt Villa (2013) diese Debatte weiter, indem sie den subjekt- theoretischen Kontext in Richtung Praxistheorie vertieft. Damit nimmt sie quasi auf einer Metaebene eine Sichtweise ein, die beide hier diskutierten Zugänge zum Thema tendenziell verbinden kann, und benennt einen systematischen Punkt der Doppelung von Unterworfen-Sein und Widerständigkeit. „Praxis ist keine *Verkörperung* von kulturellen Diskursen ... Die Lebendigkeit des Tuns fordert die Ordnung der Diskurse immer heraus“ (a. a. O.:61, Hervorhebung i.Orig.) ist ihre grundlegende These. Auf deren Basis plädiert sie für die stärkere „sozialwissenschaftliche Anerkennung eines gerahmten, d. h. relativen und gesellschaftlich vermittelten *Eigensinns*, der sich (nicht nur, aber womöglich vor allem) aus der somatischen

22 Die Unterschiede und auch Überschneidungsbereiche beider Ansätze auszuloten, ihre jeweilige Konstruktion des Forschungsgegenstandes im Detail vergleichend zu betrachten und die Anforderungen zu erkennen, die ein solcher Vergleich stellt, könnte eine herausfordernde Aufgabe in der Lehre sein.

Dimension von Praxis ergibt“ (ib.).²³ Kulturelle Praxis *als körperliche Praxis* zu untersuchen, erleichtert aus ihrer Sicht die Aufgabe, Reproduktion als Wiedererzeugung und Produktion als Erzeugung von sozialer Wirklichkeit als „zwei Seiten einer Medaille“ zu verstehen (ib.) und das Denken in Entweder-oder-Schemata durch ein Sowohl-Als auch zu ersetzen – eine Komplexität, die ausgehalten werden und theoretisch handhabbar gemacht werden müsse. Daraus folgt auch, dass Diskurse niemals deckungsgleich mit sozialen Praxen sind. Diskurse und (Körper-)Praxen sind zwar aufeinander verwiesen. Villa besteht gleichwohl auf einer ‚Kluft‘ zwischen beiden, die mit der Mehrdeutigkeit, Veränderlichkeit und gerahmten Eigensinnigkeit von Praxen gegeben sei, aber auch mit der Unmöglichkeit, in Diskursen eindeutige, stabile und weitgehend explizite kulturelle Codes zu formulieren (ib.:66) und verbindlichen Sinn bereit zu stellen (ib.:69). Aus Gründen ihrer inneren Organisation wie auch durch ständige Kontextverschiebungen befinden sich Diskurse, ebenso wie Praxen, in einer kontinuierlichen inneren Bewegung (ib.:68).

Was folgt daraus für die Betrachtung des Tangos und seiner Diskurse? Zwar sind Binaritäten wie männlich/weiblich, führen/folgen etc. für den Tango-Diskurs zentral, laut Villa aber auch hochgradig instabil und werden durch Praxen ständig neu verhandelt. „Ein Bild wird innerhalb der Szene sofort praxeologisch und diskursiv hinterfragt und ... als von der Praxis abstrahierte Geste dechiffriert“ (ib.:70). Es gebe „ein mehr oder weniger offenes Wissen darüber, dass konkrete Bewegungen sich anders anfühlen als Bilder aussehen“ (ib.). Diese Deutung bescheinigt dem Selbstverständnisdiskurs der Tango-Szene eine andere Qualität von Reflexivität als andere Autor_innen. Er thematisiert nicht nur die Sprachlosigkeit, gar ‚Kopfflosigkeit‘ von körperlicher Erfahrung im Tangotanz, die sich als scheinsubjektive diskursive Figur verselbständigt hat, sondern auch den ernst zu nehmenden Versuch, leiblich-körperliche Erfahrungen zu versprachlichen. Hier ist Villa Davis sehr viel näher, als es in Davis‘ Text aufscheint.²⁴

Wir sehen, dass alternative theoretische Ausgangspositionen zu vergleichsweise ähnlichen Ergebnissen kommen, diese aber anders einschätzen.²⁵ Es deutet sich

23 Hier wird ein Ausschnitt aus Villa (2013) betrachtet, der sich schlaglichtartig zu Tango in Bezug setzen lässt. Ihre Argumentation bietet vertiefenden Erkenntnisgewinn, der hier nur angedeutet werden kann.

24 Auch hier – wie insgesamt zur Intertextualität von Davis und Villa oder auch Davis‘ Bezugnahme auf Autor_innen, von denen sie sich abgrenzt – lassen sich spannende Forschungs- und Lehrdiskussionen anknüpfen.

25 Dies gilt selbst, wenn – wie bei Klein und Villa – gleichermaßen die Butler’sche Position heran gezogen wird, dass es keine völlig identische Wiederholung von Vollzügen gibt und daher in der Re-Iteration nicht nur Bestätigung des Bestehenden, sondern auch Veränderungspotential liegt.

in jedem Fall an, dass Davis' Verortung der Tango-Leidenschaft im Kontext der Debatte um die Situiertheit der Individuen im Spätkapitalismus einen zentralen Punkt trifft, der in einer Vielzahl theoretischer Perspektiven untersucht werden kann, die noch längst nicht ausgelotet sind.

5 Feministische Theorieentwicklung – neue Felder, neue Fragen

Aus Davis' Kritik an Teilen der feministischer Theorie lässt sich eine Forderung nach Theoretisierung zu Lust- und Glücksempfindungen ablesen, die die Perspektive von Akteur_innen mit Respekt einbezieht. Hierauf verweisen bereits Figueroa (2015) und Sweeney (2015) im eingangs erwähnten Review-Symposium zum vorliegenden Buch. Gibt es Wege, sich die Tango-Leidenschaft vorzustellen als die Ermöglichung spektakulärer Akte persönlicher Freiheit, in welchen sich Personen öffentlich einer intensiven subjektiven Erfahrung von Lust und Begehren aussetzen? Ist dazu unbedingt der Bezug auf Heterosexualität erforderlich? Wie steht es um die autoerotische Dimension? Kann Autoerotik auch als Widerstandsform verstanden werden und ihr Inaktieren als Zurückweisen des zum-Objekt-Werdens? Mit solchen Fragen regt Sweeney (2015:29–30) dazu an, Tango als mögliches strategisches Modell expressiver Nichtübereinstimmung in den Blick zu nehmen (2015:27).

Figueroa (2015:30) wirft anhand von Davis' Text die Frage auf, wie ästhetische und expressive Praktiken ihren Weg in die Entwicklung von Methodologien finden können. Diese gehaltvolle Frage kann hier nur als Anregung benannt werden. Sie berührt generell die Frage des vor- und nichtsprachlichen Empfindens und Erlebens und die Möglichkeiten ihrer Erforschung. Wenn der Körper – in deutlicher Abgrenzung von Teilen der sozialwissenschaftlichen Geschlechterforschung – als Schöpfer von Bedeutung und Empfindung betrachtet wird, kann Tanz als Hinweis auf die Notwendigkeit gedeutet werden, ein Vokabular für das Ungreifbare zu entwickeln (Figueroa 2015:29). Auch verweist Tanz auf die grundlegende Problematik, dass die gelebte Körpererfahrung die repräsentative Kapazität geläufiger diskursiver Modelle übersteigt (Sweeney 2015:27). Gegenüber einer konstruktivistischen Sicht, die Vorsprachliches aus dem Bereich des sozial Relevanten (dessen Sinn und Bedeutung sich nur über sprachliche Mittel ergeben) ausschließt (Gildemeister 2010), wird somit ein Existentielles postuliert, von dem zu fragen wäre, ob das Performative von ihm zu trennen ist (Sweeney a. a. O.). Solche Fragen können auch in einer neu entstandenen Soziologie des Körpers kontextualisiert werden, die unter Geschlechteraspekten eine

Überwindung wissenschaftshistorisch traditionsreicher kultureller Binaritäten (wie Körper und Geist, Seele und Leib) ins Auge fassen (siehe Villa 2006, 2013, 2017).²⁶

Davis' Auseinandersetzung mit der postkolonialen Debatte im sechsten Kapitel regt ebenfalls zu neuen Diskussionen an. Sie zeichnet hier die Entwicklung des Tangos als Kontaktzone für transnationale Begegnungen nach und beschreibt, wie er sich zu einem lokalen und globalen Kulturraum entwickelt, der seinen ‚Ursprung‘ zwar in Argentinien und Uruguay hat und als dessen unangefochtene Hauptstadt heute Buenos Aires gilt. Neuerungen und Transformationen fließen jedoch keineswegs einseitig aus dem Kernland in den Rest der Welt, sondern Tango-Stile, -Moden, -Expressionen beeinflussen sich wechselseitig. Einige der Interviewten in Buenos Aires gehen soweit zu sagen, dass ihnen der Tango durch die Welt zurückgegeben wurde. Im Gegensatz zu und im Disput mit anderen Autor_innen, die im Tango ein Beispiel für postkoloniale Ungleichheits- und Abhängigkeitsverhältnisse im Globalen Süden verkörpert sehen, lässt Davis dies bedingt für die ökonomische und politische Sphäre gelten. Sie weist jedoch darauf hin, dass Argentinien bereits seit Anfang des 19. Jahrhunderts keine spanische Kolonie mehr war, dass nach der Ermordung der indigenen Bevölkerung eine selektive Biopolitik des ‚Whitening‘ für Einwanderungswillige galt (der Zugang zum Land war ‚weißen‘ Immigrant_innen vorbehalten) und dass sich ein großer Teil der Argentinier_innen eher mit Europa identifiziert als mit Lateinamerika. Letzteres gilt sicher in erster Linie für die Mittelschicht. Eine postkoloniale Perspektive, die sich auf die Betonung der internationalen Abhängigkeit und Ausbeutung und des kulturellen *Otherings* (Ver-Andern) des ‚Südens‘ beschränkt, übersieht, so Davis, die widersprüchlichen Muster von Widerstand und Begehren in der Praxis der Begegnung auf der Tanzfläche. An ihren Fallstudien wird klar, dass im Tango in der Tat Exotisierung eine wichtige Rolle spielt, dass diese jedoch keineswegs nur in einer Richtung (Argentinier_innen werden von Ausländer_innen als besonders sinnlich, natürlich, körperbetont exotisiert), sondern auch umgekehrt erfolgt. (Selbst-)Exotisierung geht von beiden Seiten aus und gehört damit zum Spiel des Tangos, ist jedoch nicht unbedingt konstitutiv für seine Weiterentwicklung.

Für die postkoloniale feministische Forschung leitet sich hieraus die Forderung ab, ökonomische Abhängigkeit und Unterdrückung nicht mit kultureller Praxis gleichzusetzen. Letztere sollte vielmehr in ihrer Widerständigkeit und als Möglichkeitsraum für eine nicht von vornherein durch die Zugehörigkeit (zu einem Land des Globalen Südens oder Nordens) festgelegte Begegnung untersucht werden.

26 Weitere Diskussionskontexte bieten ohne direkten Tango-Bezug Brandstetter/Wulf (2007) für die Anthropologie, mit Tangobezug Törnqvist 2018 für die Soziologie.

6 Tango tanzen lesen

Am Schluss dieser ausführlichen Einleitung, mit der wir das Buch in aktuellen Debatten der Frauen- und Geschlechterforschung verorten, tritt zu Tage, dass sie sich vor allem an Akademiker_innen richtet. Daher fassen wir für Tango-Begeisterte Akteur_innen, die nicht aus diesen Zirkeln stammen, noch einmal zusammen, warum wir dieses Buch so lesenswert finden.

Es handelt sich um ein sehr reiches, anregendes, auch mutiges und in seiner Vielfältigkeit klares Buch. Es informiert über die Geschichte des Tangos in Argentinien und anderswo und weckt Interesse für die besondere argentinische Geschichte und deren Bedeutung für die abwechslungsreiche Geschichte des Tangos. Unterstützt durch anschauliche Schilderungen von ein- wie auch mehrdeutigen exemplarischen Situationen, wird eine Fülle von Assoziationen bei den Leser_innen hervorgerufen, und es ergeben sich weiterführende Fragen, die diese sich vermutlich so noch nicht gestellt haben. Kathy Davis bettet die eigene Empirie ein in Debatten zu Tradition und Moderne, zu Authentizität und Exotismus, zu Emotionalität und Körperlichkeit, zum Zueinanderfinden und Trennung, zu Freude und Melancholie, zu Hetero- und Homosexualität in der Geschichte des Tangos und aktuell, zu Beharrung und Wandel, zum Verhältnis Globaler Norden versus Globaler Süden, zu Ausbeutung und Gewinn, und schließlich zur Globalisierung von ‚oben‘ und von ‚unten‘. Diese Themenfelder werden jedoch nicht einzeln und langatmig referiert, sondern dem roten Faden der Argumentation folgend mithilfe von Verweisen, oft auch Fußnoten eingebracht. Das Buch wirkt anregend, ohne einzuschüchtern; lehrreich, ohne belehrend zu sein. Tango erscheint als kulturelles Medium, sich selbst in der globalisierten Welt zu positionieren und über Community Building zu partizipieren, auch mit eigener Gestaltung.

Faszinierend an dem Buch sind die ethnographischen *dichten Beschreibungen*, die zu einem Leseerlebnis werden, weil die Lesenden die Szenen vor sich ‚sehen‘. Auch deshalb kann das Buch sowohl von noch Unkundigen als auch von Tango-Afionadas/dos mit Gewinn gelesen werden. Vorkenntnisse über Tango sind nicht notwendig. Spannend ist es aber auch für diejenigen, die mehr über den Tango wissen wollen oder über viele Themen, für die er als Vehikel dient. Studierenden, die sich für Gender Studies interessieren, gibt Davis viele Hinweise darauf, dass und wie feministische Theorie und Methode zum Verständnis eines populären Alltagsphänomens eingesetzt werden kann, und es kann sie für die Gender Studies begeistern. Als soziologischer Selbstversuch wird das Buch viele junge Wissenschaftler_innen inspirieren und im besten Falle ihr Verhältnis zur Wissenschaft verändern, denn seine Botschaft ist, dass Passion für ein Phänomen oder einen Gegenstand nicht verdrängt oder neutralisiert werden muss, sondern ein Element von Selbstbetrachtung und -reflexion werden kann und sollte.

Literatur

- Ahmed, Sara 2010: Killing Joy: Feminism and the History of Happiness, in: *Signs*, 35(3), 571–594
- Arlinghaus, Gertrud A. 2011: Zeitgemäß führen lernen – Führen lernen im Medium des Tangos – Analyse von Episoden. In: Schlüter, Anne (Hg.): Offene Zukunft durch Erfahrungsverlust? Zur Professionalisierung der Erwachsenenbildung. Opladen: Barbara Budrich, 101–123
- Baumann, Zygmunt (2003): Flüchtige Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp (zuerst: (2000) *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press)
- Becker-Schmidt, Regina 2017: Pendelbewegungen – Annäherungen an eine feministische Gesellschafts- und Subjekttheorie. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich
- Benjamin, Jessica 1992: Vater und Tochter: Identifizierung mit Differenz. Ein Beitrag zur Geschlechter-Heterodoxie. In: *Psyche*. Band 46, Nr. 9, 821–846
- Benjamin, Jessica 1993: Gleiche Subjekte und doch Liebesobjekte: Identifikatorische Liebe und die Herausbildung geschlechtlicher Identität. In: dies., Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz, Stuttgart: Klett-Cotta, 13–37
- Benjamin, Jessica 2005: Das moralische Dritte als Ausweg aus der Täter-Opfer-Beziehung: Wirkung, Initiative und Verantwortung in der Psychoanalyse, in: Springer, Anne/Gerlach, Alf/Schlösser, Anne-Marie (Hg.), Macht und Ohnmacht. Gießen: psychosozial-Verlag, 417–439
- Benjamin, Jessica 2019: Anerkennung, Zeugenschaft und Moral. Soziale Traumata in psychoanalytischer Perspektive. Gießen: psychosozial Verlag (engl. Orig. 2017)
- Benzekry, Claudio E. 2011: The Opera Fanatic: Ethnography of an Obsession. Chicago: University of Chicago Press
- Brandstetter, Gabriele/Wulf, Christoph (Hg.) 2007: Tanz als Anthropologie. München: Wilhelm Fink
- Cicourel, Aaron V. 1974: Methode und Messung in der Soziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Crossley, Nick (1995) Merleau-Ponty, the elusive body and carnal sociology. In: *Body and Society*, 1(1), 43–63
- Davis, Kathy 1988: Power under the Microscope. Toward a Grounded Theory of Gender Relations in Medical Encounters. Dordrecht: Foris Publishing Co.
- Davis, Kathy (Hg.) 1991: The Gender of Power. Thousand Oaks: Sage
- Davis, Kathy/Evans, Mary/Lorber, Judith (Hg.) 2006: The Handbook of Gender and Women's Studies. Thousand Oaks: Sage
- Davis, Kathy 2007: The Making of Our Bodies, Ourselves: How Feminism Travels Across Borders. Durham: Duke
- Davis, Kathy 2008: Intersectionality as Buzzword: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful. In: *Feminist Theory*, 9(1), 67–85, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1464700108086364>
- Davis, Kathy/Evans, Mary (Hg.) 2011: Transatlantic Conversations. Burlington: Ashgate
- Davis, Kathy 2015: Should a feminist dance tango? Some reflections on the experience and politics of passion, in: *Feminist Theory* 2015, Vol. 16(1), 3–21
- Davis, Kathy 2017: Editorial: Swan Song. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1350506817691724>

- Dreher, Jochen/Figuera-Dreher, Silvana K. 2009: *Soñando todos el mismo sueño*. Zur rituellen Überschreitung kultureller Grenzen im Tango. In: Klein (Hg.), 39–56
- EJWS: European Journal of Women's Studies 2017: Farewell to Kathy Davis. <http://journals.sagepub.com/page/ejw/collections/kathy-davis>
- Figueroa, Mónica G. Moreno 2015: On dancing, lipstick and feminism: A response to Kathy Davis, in: *Feminist Theory* Vol. 16(1), 23–15
- Giddens, Anthony 1997 (1986): *Die Konstitution der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Gildemeister, Regine 2010: *Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung*. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden: VS-Verlag, 137–145
- Haller, Melanie 2009: ‚Verschmelzung‘: Bürgerliches Paarideal im *Tango Argentino*. In: Klein (Hg.), 89–103
- Haller, Melanie 2014: *Abstimmung in Bewegung. Intersubjektivität im Tango Argentino*. Bielefeld: transcript
- Haller, Melanie: *Tango Argentino und seine Mode. Bewegungsfreiheiten und Kleiderordnungen*. 2017. In: Rieger, Rita: *Bewegungsfreiheit: Tanz als kulturelle Manifestation (1900–1950)*. Bielefeld: transcript, 111–136
- Illouz, Eva 2011: *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin: Suhrkamp Verlag
- Kailuweit, Rolf 2017: ¿Novelas que bailan tango? Die Funktion des Tangos in argentinischen Romanen der 50er Jahre und ihren Verfilmungen. In: Rieger (Hg.), 231–252
- King, Vera 2013 (2002): *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften*. Wiesbaden: Springer VS
- Klein, Gabriele (Hg.) 2009a: *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld: transcript Verlag
- Klein, Gabriele 2009b: *Bodies in Translation. Tango als kulturelle Übersetzung*. In: dies. (Hg.), 15–38
- Klein, Gabriele/Haller, Melanie 2009: *Körpererfahrung und Naturglaube. Subjektivierungsstrategien in der Tangokultur*. In Klein, Gabriele (Hg.), 123–136
- Littig, Beate 2017: *Doing Argentine Tango. A passionate approach*. In: Farewell to Kathy Davis. <https://journals.sagepub.com/page/ejw/collections/kathy-davis>
- Lutz, Helma/Herrera Vivar, Maria Teresa/Supik, Linda (eds.): *Framing Intersectionality: Debates on a Multi-Faceted Concept in Gender Studies*. Farnham: Ashgate
- Lykke, Nina (Hg.) 2014: *Writing Academic Texts Differently: Intersectional Feminist Methodology and the Playful Art of Writing*, New York: Routledge
- Müller, Ursula 1990: *Zur Erotik der Gleichheit*. In: Schlüter, Anne et al. (Hg.): *Was eine frau umtreibt. Frauenbewegung – Frauenforschung – Frauenpolitik*. Pfaffenweiler: Centaurus, 191–198
- Nicifero, Alessandra 2015: *Review of 'Dancing Tango, Passionate Encounters in a Globalizing World'*. In: *Dance Research Journal*, volume 47, issue 2, 89–91
- Petridou, Erin 2009: *Experiencing Tango as it goes global: Passion, Ritual and Play*. In: Klein (Hg.), 57–74
- Rieger, Rita 2017: *Bewegungsfreiheit: Tanz als kulturelle Manifestation (1900–1950)*. Bielefeld: transcript
- Savigliano, Marta Elena 1995: *Tango and the Political Economy of Passion*. Colorado: Westview Press
- Savigliano, Marta Elena 2009: *Irreverent Tangos: Dancing 'Love' and the Politics of Parody*, in: Klein (Hg.), 243–278

- Stacey, Judith 1990. *Brave New Families: Stories Of Domestic Upheaval In Late Twentieth Century America*. New York: Basic Books
- Stacey, Judith. 1993 [1988]: Ist feministische Ethnographie möglich? [Can there be a Feminist Ethnography?] In: Rippl, Gabriele (Hg.), *Unbeschreiblich weiblich. Texte zur feministischen Anthropologie*. Frankfurt a. M: Fischer, 196–208
- Sweeney, Fionnghuala 2015: ‚Beautiful, radiant things‘: Aesthetics, experience and feminist practice. A response to Kathy Davis, in: *Feminist Theory*, Vol. 16(1), 27–30
- Tobin, Jeffrey 2009: Models of Machismo: The Troublesome Masculinity of Argentine Male Tango-Dancers. In: Klein, Gabriele (Hg.), 139–169
- Törnqvist, Maria 2018. Rethinking intimacy: Semi-anonymous spaces and transitory attachments in Argentine tango dancing. In: *Current Sociology*, Vol. 66(3), 356–372
- UNESCO 2009: <https://www.unesco.de/kultur/bis-2009/uho-1009-ike.html>, aufgesucht am 24.04.2018
- Villa, Paula Irene 2011 (2000): *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, Opladen: Leske+Budrich
- Villa, Paula Irene 2006: Bewegte Diskurse, die bewegen. Überlegungen zur Spannung von Konstitution und Konstruktion am Beispiel des Tango Argentino, in: Gugutzer, Robert (Hg): *Body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld: transkript, 209–232
- Villa, Paula Irene 2009: „Das fühlt sich so anders an...“. Zum produktiven ‚Scheitern‘ des Transfers zwischen ästhetischen Praktiken und tänzerischen Diskursen im Tango, in: Klein (Hg.), 105–122
- Villa, Paula Irene 2013: Subjekte und ihre Körper. Kultursoziologische Überlegungen, in: Graf, Julia/Ideler, Kristine/Klinger, Sabine (Hrsg.): *Geschlecht zwischen Struktur und Subjekt. Theorie, Praxis, Perspektiven*. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich Press, 59–78
- Villa, Paula Irene 2017: Feministische Theorien. In: Gugutzer, R./Klein, G./Meuser, M. (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS, 205–221
- Wacquant, Loïc 2005: Carnal Connections: On Embodiment, Apprenticeship, and Membership, in: *Qualitative Sociology*, 28(4), 445–474
- Wacquant, Loïc 2014: Für eine Soziologie aus Fleisch und Blut. In: *sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung und Berliner Debatte Initial*, Bd.2, Heft 3, 93–106
- Zabriskie, Queen Meccasia, (2017) Review of ‘Dancing Tango: Passionate Encounters in a Globalizing World’. In: *Contemporary Sociology*, 3, 300–302

**Tango tanzen.
Leidenschaftliche Begegnungen in einer
globalisierten Welt**

Kathy Davis

In Liebe für Guille

Danksagung

Meine intellektuelle Reise in die leidenschaftlichen Begegnungen, die sich im Tangotanz ergeben, begann mit dem Unbehagen an meiner persönlichen Leidenschaft für einen Tanz, der – durch die normative Brille der heutigen kritischen feministischen und postkolonialen Theorien betrachtet – bestenfalls als merkwürdig und schlimmstenfalls als verrufen, ja sogar ein bisschen schamlos erschien. Ich habe diese Diskrepanz zwischen dem nicht ganz korrekten Vergnügen und der komplizierten Politik des Tangotanzens als Ressource genutzt, um den Wirkungsweisen von Leidenschaft in Erfahrung, Performanz und kulturellem Diskurs nachzugehen. Als ich dieses Buch schrieb, musste ich mit meinen verschiedenen Positionen jonglieren: Als *Aficionada* des Tangos, die letzten Endes nichts lieber macht als Tango zu tanzen; als Ethnographin, die mit Tangotänzerinnen und -tänzern gesprochen, ihre Interaktionen auf der Tanzfläche beobachtet und Mühe hatte, die Komplexität und die Nuancenvielfalt der Subkultur dieses Tanzes zu verstehen; schließlich als kritische feministische Wissenschaftlerin mit einer Vorliebe für postkoloniale Studien, die versucht, sich konstruktiv, aber auch kritisch auf das sich rasch vergrößernde Feld der Tango-Studien einzulassen.

Bücher sind immer ein Ergebnis von gemeinsamer Anstrengung und ich habe vielen Menschen zu danken. Ich bin den Tänzerinnen und Tänzern in Amsterdam und Buenos Aires dankbar für ihre Bereitschaft, mir ihre Tango-Geschichte zu erzählen und zu helfen, diese merkwürdige Leidenschaft zu ergründen, die wir miteinander teilen. Ein besonderer Dank geht an meine Informantinnen und Informanten in Buenos Aires, die mit meinem fehlerhaften Spanisch bei unseren Interviews so viel Geduld hatten und mit so unermüdlicher Bereitwilligkeit mir erklärten, was es mit ihrer Salon-Kultur auf sich hat.

Großer Dank geht an all die Freundinnen und Freunde, Kolleginnen und Kollegen, die frühere Fassungen einzelner Kapitel kommentiert, E-Mail-Anfragen beantwortet, mir einen Resonanzboden geboten und mich mit wissenschaftlichen Hinweisen versorgt und mit Zeitungsartikeln, Romanen und Kurzgeschichten,

interessanten Blogseiten und sogar mit Bändern voller Tangomusik ausgestattet haben, die beim Schreiben einen inspirierenden Hintergrund boten: Anna Aalten, Peter Arends, Rolf Butzmühlen, Yerpun Castro, Maria Teresa de Matos Matilde, Peter Esser, Corine Groenewegen, Sylvia Heijting, Lena Inowlocki, Janice Irvine, Charlie Kaplan, Rudi Leiprecht, Beate Littig, Helma Lutz, Lorraine Nencel, Gül Ozyegin, Andrea Petö, Jorge Luis Sánchez, Arjan Sikking, Marcel Toth, Marianne Van Berlo, Rob Van Marrewijk und Dubravka Zarkov.

Ein ganz besonderer Dank gilt Marta Klopman für ihre Hilfe zu Beginn meiner Arbeit in Buenos Aires und für ihre Einführung in die Freuden der Befragung auf ‚Spanglisch‘; Anna Aalten dafür, dass sie mich ermahnt hat, beim Schreiben an meine Leser_innen zu denken; und Janice Irvine für ihren scharfzüngigen Humor und ihr konstruktives Lektorat.

Ich danke der Sektion Biographieforschung der Internationalen Gesellschaft für Soziologie und der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, dass sie mich bei verschiedenen Gelegenheiten eingeladen haben, über meine Arbeit zu sprechen. Besonders dankbar bin ich Roswitha Breckner, die mich darin bestärkt hat, dass Tango ein legitimes Thema für eine Soziologin sei. Das Soziologie-Department der Vrije Universiteit in Amsterdam hat mir das kongeniale und anregende Umfeld geboten, in dem ich das Buch fertigstellen konnte.

Ich hatte das Glück, Fotografien verwenden zu können, die sehr schön im Bild einfangen, was ich mit Worten zu vermitteln versuche. Ein zusätzlicher Dank geht daher an Mirjam van Niel für ihre Schaffensfreude und ihre Unterstützung. Tori Egherman hat mir unschätzbaren und erfindungsreichen Beistand bei der Auswahl der Fotos und der Einholung von Rechten geleistet.

Den anonymen Gutachterinnen und Gutachtern danke ich für ihre provokanten und hilfreichen Kommentare. Ilene Kalish von der New York University Press hat den gesamten Schreibprozess begleitet und mich stets unterstützt und ermutigt. Dank auch an Caelyn Cobb für ihre fröhliche und zügige praktische Hilfe.

Ich weiß gar nicht, wo ich anfangen soll mit meinem Dank an Willem de Haan, meinen Partner in der Liebe, im Leben und beim Tango. Soll ich mit unseren endlosen Gesprächen über Tango beginnen oder mit seinem nie versiegenden Angebot an skurrilen Hinweisen und interessanten Artikeln, ganz abgesehen von den Fotografien, der Musik und den Übersetzungen von Tangotexten, die er mir lieferte? Oder sollte ich nicht zuerst seine Bereitschaft erwähnen, jedes einzelne Kapitel zu lesen und unzählige Male wieder zu lesen, und zwar meistens von jetzt auf gleich? Oder vielleicht sollte ich doch damit beginnen, wie oft er mich ermahnt hat, ich solle die Regeln der Logik nicht vergessen, bloß weil ich über Leidenschaft schreibe. Ich fürchte, dass es einfach eine unmögliche Aufgabe ist, ihm jemals genug zu danken und so belasse ich es bei einem *abrazo enorme por todo* und bitte: lass uns weiter tanzen!

Inhalt

Einführung	7
1 Salon-Kulturen	29
2 Tangoleidenschaft	61
3 Tango-Verläufe	91
4 Performanzen von Weiblichkeit und Männlichkeit	119
5 Queering Tango	149
6 Transnationale Begegnungen	179
Epilog	211
Literatur	221
Stichwortverzeichnis	231



Einführung

Argentinischer Tangotanz ist ein globales Phänomen.¹ Seit seinen Anfängen bei den eingewanderten Arbeiter_innen, die in den Slums von Buenos Aires und Montevideo lebten, hat er viele Grenzen immer wieder überquert. Nie zuvor wurde Tango jedoch von so vielen Menschen und an so vielen verschiedenen Orten getanzt wie heute. Im Zuge seines jüngsten Revivals wurde der Tango zu einem kulturellen Symbol der nationalen argentinischen Identität wie auch zu einem transnationalen kulturellen Raum, in dem eine bescheidene, aber wachsende Anzahl von Tänzerinnen und Tänzern aus verschiedenen Weltteilen teilhat.

Tangotanz ermöglicht eine leidenschaftliche Begegnung, bei der sich zwei Individuen auf der Tanzfläche miteinander verbinden. Diese leidenschaftliche Begegnung verkörpert ein Gemisch aus Tangomusik, einem Tanzstil, einer Gemeinschaft von Tänzerinnen und Tänzern und einem gemeinsamen Imaginären. Die Musik zeichnet sich aus durch ihre Hybridität, ihre nostalgischen Liedtexte und schwermütigen Akkorde, die scheinbar die Einsamkeit und Sehnsucht derjenigen ausdrücken, deren Heimat in der Ferne liegt. Die Tanzform bildet ein Paar – ein Part führend, der andere folgend – das sich in eine intime Umarmung begibt. Dabei berühren

1 Ich spreche das ganze Buch hindurch von „argentinischem“ Tango. Die Leser_innen sollten jedoch wissen, dass die Frage der geografischen und musikalischen Ursprünge des Tangos alles andere als geklärt ist. Auch Uruguay erhebt z. B. den Anspruch, der Ort zu sein, an dem der Tango anfing, und die früheste Version des Tangos hat ihre Wurzeln im afrokubanischen Tanz und dessen Musik dazu (Thompson 2005). Zu Beginn dieses Buches spreche ich immer vom „argentinischen Tango“, um ihn von seiner Gesellschaftstanz-Version (ballroom dance) zu unterscheiden (ein Punkt, auf den ich später in diesem Kapitel zurückkommen werde); das ganze Buch hindurch habe ich aber auch nur „Tango“ verwendet. Damit meine ich ebenfalls, wenn nicht anders angegeben, den „argentinischen“ Tango und nicht den Gesellschaftstanz.

sich die Körper und die Beine verschlingen sich, während das Paar in wortloser Kommunikation miteinander und mit der Musik seine Schritte improvisiert. Die Tangogemeinschaft besteht aus Individuen unterschiedlicher Geschlechter und ethnischer Herkünfte, sexueller Orientierungen und nationaler Zugehörigkeiten, die sich auf Tanzveranstaltungen rund um den Globus treffen mit der Gewissheit, dass sie nicht nur zusammen Tango tanzen können, sondern vermutlich auch die Wünsche, Hoffnungen und Erwartungen miteinander teilen, um derentwillen es sich lohnt, Tango zu tanzen. Und schließlich ist der Tango unwiderruflich in kulturelle Phantasien verstrickt, die intensive Leidenschaft, (Hyper-)Heterosexualität und einen gefährlichen Exotismus hervorrufen. Tango zu tanzen ist der Inbegriff von Begehren und Differenz, Sinnlichkeit und Antagonismus, Verbindung und Verlust. Der Tango verspricht Zusammengehörigkeit und doch ist es immer eine, die der Überbrückung von Differenzen bedarf, durch den Tanz und so lange der Tanz dauert.

In diesem Buch erkunde ich den argentinischen Tango mit den Augen jener, die es lieben, ihn zu tanzen – den *Aficionados* und *Aficionadas*, für die der Tango weitaus mehr als ein bloßes Hobby, ja gelegentlich sogar eine Lebensweise ist. Ihre Leidenschaft für den Tango wirft eine Reihe von Fragen auf. Zum Beispiel: Warum übt der Tango auf Tänzer_innen an so vielen verschiedenen Orten einen solchen Reiz aus? Wonach suchen sie, wenn sie Tango tanzen und was geschieht mit ihnen, wenn sie sich in seine Kultur verwickeln lassen? Was gewinnen sie, was geben sie auf und wann, wenn überhaupt, erreichen sie das, was sie so leidenschaftlich ersehnen? Und wie bewältigen sie schließlich die Ambivalenzen, Widersprüche und Hierarchien der Geschlechterverhältnisse, der Sexualität und der Machtrelationen zwischen globalem Norden und Süden, in die der argentinische Tango eingebettet ist und schon immer war?²

-
- 2 Ich habe in diesem Buch durchgängig „globaler Norden“ und „globaler Süden“ als Kürzel verwendet, wenn ich mich auf die gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Spaltungen beziehe, die zwischen den wohlhabenden entwickelten Ländern (die häufig, aber nicht immer auf der nördlichen Erdhalbkugel liegen) und den ärmeren sich entwickelnden Ländern (die häufig, aber nicht immer auf der südlichen Erdhalbkugel zu finden sind) bestehen. Zu Recht haben Wissenschaftler_innen in letzter Zeit angesichts sich verändernder Ökonomien die Rede von der Nord-Süd-Spaltung kritisiert und festgestellt, dass Wohlstand nicht auf den Norden und Armut nicht auf den Süden beschränkt sei. Zum Verständnis mancher der ökonomischen und politischen Probleme, mit denen Argentinien heute konfrontiert ist, ist das Schema jedoch nach wie vor hilfreich, auch in Bezug darauf, wie die relativ wohlhabenden Konsument_innen des Tangos in Europa, Nordamerika sowie – in geringerem Maße – in Australien und Teilen Asiens Argentinien ideologisch einordnen.

Ehe ich mich diesen Fragen zuwende, möchte ich meinen Vorstoß in die Welt des Tangos mit drei persönlichen Geschichten beginnen, Geschichten, die nicht nur meine eigene Auseinandersetzung mit dem argentinischen Tango beleuchten, sondern auch den thematischen und theoretischen Rahmen für die vorliegende Untersuchung bereitstellen.

Drei Geschichten zum Einstieg

Meine erste Begegnung mit dem argentinischen Tango fand Ende der 1980er Jahre statt, als ich an einem Freitagabend mit einem Freund durch Amsterdam schlenderte. Wir gerieten zufällig in einen sogenannten „Tangosalon“, der in einem – inzwischen abgebrannten und vergessenen – Kulturzentrum namens Roxy veranstaltet wurde. Ich werde nie vergessen, wie ich in diesen Raum betrat, in dem sich zu den kratzigen Klängen der Tangomusik aus den 1930er und 1940er Jahren Paare auf der Tanzfläche bewegten. Es war ein zusammengewürfelter Haufen – Individuen jeder Größe und Gestalt, verschiedener Altersgruppen und sozialer Schichten, manche elegant gekleidet und andere in Jeans, wenngleich alle Frauen hochhackige Schuhe zu tragen schienen. Ich war besonders hingerissen von einem jungen Paar: Beide hatten Punkfrisuren, sie trug einen kurzen schwarzen Lederrock und er zahlreiche Ohrringe und Tattoos. Was machten sie an *diesem* Ort, wieso tanzten sie zu *dieser* Musik? Ich hätte sie auf einem Punk-Rock-Konzert erwartet, wo sie zu den Songs von Sid Vicious und den Sex Pistols auf und ab sprangen. Doch als ich sie und die anderen Paare beobachtete, war ich verblüfft, wie vollkommen sie in der Musik, im Tanz und ineinander aufgingen. Selbst diejenigen, die deutliche Schwierigkeiten mit den Schritten hatten, waren ganz in die Begegnung vertieft. Sie stolperten über ihre Füße, aber in ihren Gesichtern konnte man den Traum von besseren Zeiten erkennen. Und dann segelte ein Paar vorbei, bei dem beide genau wussten, was sie taten. Miteinander auf einer Wellenlänge, waren sie in der Bewegung zur Musik zu einem einzigen Körper geworden. Ich erinnere mich noch an das Gesicht der Frau, mit ihren geschlossenen Augen und dem Ausdruck purer und vollkommener Freude. In mir entstand der Wunsch, mich auch so zu fühlen.

Obwohl es noch viele Jahre dauerte, bis ich mich tatsächlich entschloss, selbst Tango tanzen zu lernen, habe ich diesen Abend nie vergessen. Ich habe mir oft überlegt, was es wohl mit diesem Tanz auf sich hatte, dass er eine Gruppe so unterschiedlicher Individuen dazu brachte, sich auf das Parkett zu begeben und nach einer ungewohnten Musik aus einer anderen Ära zu tanzen, deren Liedtexte für niederländische Ohren unverständlich sein mussten. Ich fragte mich, wovon

sie wohl träumten, während sie sich stolpernd mit Tanzschritten abmühten, die entschieden schwieriger waren als die Art des Tanzens, die die meisten von uns damals gewöhnt waren. Am nachhaltigsten beschäftigte mich aber das Gesicht jener Frau: Ich versuchte mir vorzustellen, wie sie sich gefühlt haben mochte. Schließlich fand ich heraus, wie Tangotänzerinnen sich anfühlt, aber erst nach vielen Jahren Unterricht, Üben von Schritten in meinem Wohnzimmer und regelmäßigem Besuch von Tangosalons – zunächst in Amsterdam, später in anderen Teilen Europas und der Vereinigten Staaten und nicht zuletzt in der Geburtsstadt des Tangos, in Buenos Aires.

Die zweite Geschichte ist mit einem Vorfall verbunden, der sich ereignete, als ich schon mehrere Jahre lang Tango tanzte. Im Anschluss an eine Konferenz saß ich mit einigen Kolleginnen und Kollegen beim Abendessen. Obwohl wir in der Vergangenheit schon mehrere solcher Konferenzen zusammen besucht hatten, war dies eine der ersten Gelegenheiten, bei der wir im Gespräch von unseren gemeinsamen wissenschaftlichen Interessen abrückten und über andere Aspekte unseres Lebens redeten. Angeregt von der entspannten Atmosphäre des Essens schlitterte ich in eine Darstellung meiner Leidenschaft für den Tango hinein, in der ich meine Erfahrungen auf der Tanzfläche schilderte und meine häufigen Ausflüge nach Buenos Aires „bloß um zu tanzen“ beschrieb. Die meisten meiner Kollegen und Kolleginnen schienen sich leidlich über meine Geschichte zu amüsieren, aber eine Soziologin sah mich mit unverhohlener Bestürzung an: „Aber Kathy ... Tango? Wie kannst ausgerechnet *du* dich mit so etwas wie Tango beschäftigen? Du bist doch *Feministin*.“

Die Reaktion meiner Kollegin konfrontierte mich mit der Tatsache, dass meine Leidenschaft für den Tango mich in eine Subkultur eingeführt hatte, die für Uneingeweihte nicht nachvollziehbar war. Gleichzeitig lieferte die Frage, ob eine Feministin Tango tanzen sollte, einen Einblick in das kulturelle Imaginäre, das in dem Augenblick automatisch auftaucht, wenn man die Wörter „argentinischer Tango“ vernimmt: Machomänner in schwarzen Hemden mit vorgewölbter Brust und nach hinten gegelten Haaren und hyperfeminine Frauen in tief ausgeschnittenen Kleidern mit Seitenschlitzen auf Stiletto-Absätzen. Tango ist der symbolische Inbegriff traditioneller Vorstellungen von Geschlecht: der Mann führt, die Frau folgt. Er ist aktiv, bestimmt wo es langgeht, indem er sich zielgerichtet über die Tanzfläche bewegt. Sie ist passiv, wartet mit geschlossenen Augen auf seine Signale. Tango ist mit seiner öffentlichen Zurschaustellung von Erotik und Leidenschaft auf aggressive Weise heterosexuell. Kein Wunder, dass meine Kollegin schockiert war, dass eine gestandene Feministin wie ich sich so begierig auf einen derart unverhohlenen sexistischen Tanz stürzte.

Erst viele Jahre später wurde der Tango für mich zu einem potentiellen Forschungsthema und wie dies zustande kam, ist meine dritte Geschichte. Während einer meiner jährlichen Ausflüge nach Buenos Aires übernachtete ich mit einer Gruppe niederländischer Tangotänzerinnen und -tänzer in einem schäbigen Tango-Hotel in San Telmo.³ Eine der Frauen aus unserer Gruppe ließ sich auf eine romantische Beziehung mit einem Argentinier ein, den sie in einer der *Milongas* (Lokale, in denen sich Menschen zum Tangotanz treffen) kennen gelernt hatte. Ihre Affäre begann mit dem Angebot, privaten Tangounterricht zu nehmen und endete im Bett. Ich beobachtete mit einigem Neid, wie sie in seinen kompetenten Armen über das Parkett gefegt wurde und nahm später Anteil an ihrer Verzweiflung, als sich herausstellte, dass er verheiratet war und Kinder hatte. Ich erappte mich dabei, dass ich mir die Touristinnen in den *Milongas* genauer ansah; in vielen Fällen waren es ‚Frauen eines gewissen Alters‘, weiße Europäerinnen oder Nordamerikanerinnen mit sexy Kleidern und teuren Schuhen, die mit geschlossenen Augen und ekstatischem Ausdruck auf ihren Gesichtern tanzten. Ihre Partner waren routinierte ortsansässige Tangotänzer, deutlich weniger begütert als die Touristinnen. Sie schienen sehr hart zu arbeiten, um ihre weniger geübten Partnerinnen über die Tanzfläche zu manövrieren. Sie sahen nicht besonders glücklich aus, schon gar nicht ekstatisch. Stattdessen waren ihre Mienen ausdruckslos, eher gequält oder sogar offensichtlich gelangweilt.

Diese Diskrepanzen waren auf verschiedenen Ebenen beunruhigend und fügten meinen Erfahrungen mit dem Tango einige unbehagliche Dissonanzen hinzu. Zwar bringt der Tango einander Fremde in einer scheinbar intimen Umarmung zusammen, aber er hat nicht unbedingt die gleichen Bedeutungen für Partner_innen, die durch Geschlecht, soziale Schicht, Ethnizität und nationale Zugehörigkeit voneinander getrennt sind. Welche Bedeutung haben diese Trennlinien für die Vorstellung vom Tango als einem Tanz der Leidenschaft? Wie werden die Unterschiede zwischen Tänzerinnen und Tänzern in ihren Begegnungen auf der Tanzfläche ausgetragen? Welche Erregungen und Spannungen bringen sie hervor und wie werden sie verhandelt?

Diese Geschichten werfen allesamt Fragen auf, die eines eher analytischen und zugleich kritischen Zugangs zum Tango bedürfen. Diese Fragen in Angriff zu nehmen ist jedoch kein einfaches Unterfangen und es stellt die angehende

3 San Telmo ist eines der ältesten Viertel von Buenos Aires. Es ist als touristisches Zentrum bekannt und bietet viele Möglichkeiten, den Tango zu entdecken: Tanzvorführungen auf den Straßen, Tango-Shows, Tanzlokale, Kleider- und Schuhgeschäfte und zahllose Tango-Hotels und -Pensionen.

Tango-Forscherin, die selbst Tango tanzt, vor ein auf den ersten Blick schwer zu bewältigendes Dilemma.

Einerseits mag sie als Tänzerin befürchten, dass ein wissenschaftlicher analytischer Zugriff auf den Tango ihre Leidenschaft für den Tanz behindern könnte. Wenn sie den Tango für einen wichtigen Teil ihres Lebens hält, ja sogar für etwas, das wesentlich zu ihrem Glück und Wohlbefinden beiträgt, könnte sie besorgt sein, sich ihre Freude am Tanzen zu verderben und gegenüber ihren zweifellos komplizierten Begehren Bedenken zu entwickeln. Sie wird sich wahrscheinlich fragen, ob es möglich ist, in einem Tangosalon teilnehmende Beobachterin zu sein und immer noch die gleiche Erregung und Abenteuerlust zu erfahren wie die, nach der sie sich als Tangotänzerin sehnt.

Andererseits könnte sie als Wissenschaftlerin besorgt sein, dass ihre Leidenschaft für den Tango ihre Sicht trüben und sie davon abhalten könnte, die kritische Ethnographie des argentinischen Tangos zu erarbeiten, die sie sich vorstellt. Sie könnte fürchten, dass sie zu sehr „Insider“ der Tangoszene ist, um sie mit der angemessenen analytischen Distanz betrachten zu können. Ein noch heikleres Problem, das der feministischen Wissenschaftlerin lange vertraut ist, betrifft das schwierige Unternehmen, sich selbst als weiße europäische Wissenschaftlerin zu situieren, die über nicht-europäische „Andere“ schreibt. Wie kann sie ihre eigene Verstrickung in ökonomische Disparitäten und globale Phantasien einräumen, welche die Beziehungen zwischen Argentinier_innen und Nicht-Argentinier_innen prägen, und dennoch weiterhin an den leidenschaftlichen transnationalen Begegnungen teilhaben, die das Tangotanz ermöglichen?

Zwischen Leidenschaft und Kritik

Das Dilemma zwischen persönlichem Involviert-Sein (als Insider, wenngleich leicht „am Rand“ (off center, Creef 2000) und reflexiver Kritik (als Außenseiterin mit der notwendigen Fähigkeit zur Selbstkritik) ist Ethnograph_innen vertraut. Sie liefern uns ausführliche Berichte darüber, wie sie mit ihren Identitäten als Insider und Outsider zurechtkommen. So reflektiert etwa Eduardo Archetti (1999), der über Männlichkeit im argentinischen Fußball schreibt, sein Dasein als „Insider“ und Exil-Argentinier, der immer an Fußball interessiert war. Als er anfang, gleichaltrige argentinische Männer aus seiner eigenen sozialen Schicht und mit dem gleichen Bildungshintergrund zu befragen, betonte er, welchen Heimvorteil er durch die Kenntnis der Sprache, des sozialen Kontakts und des kulturellen Zusammenhangs hatte. Gleichzeitig entfernte ihn seine Ausbildung als Anthropologe von seinen

Fußballkumpels, ganz abgesehen davon, dass er seit langem in Europa lebte. Letzten Endes, so schließt er – indem er sich auf Strathern (1987) stützt – werde seine Ethnographie tragfähig, weil er eine soziologisch fundierte Darstellung von Männlichkeit durch den Fußball bieten könne, in der die Geschichten seiner Informanten so gestaltet sind, dass sie deren eigenen Ansichten entsprechen und diese zugleich anreichern oder vertiefen.

Nicht jeder Ethnograph, nicht jede Ethnographin ist allerdings so optimistisch wie Archetti. Feministische Ethnographinnen waren hinsichtlich der Möglichkeit einer kritischen Ethnographie wesentlich skeptischer (Stacey 1988; Abu-Lughod 1990). Ethnographische Begegnungen sind so stark von Differenzen durchsetzt, auf beiden Seiten derart von Konflikt, Herrschaft und Verdinglichung geprägt, dass kaum zu erkennen ist, wie die eigene Stellung als Insider (Frau) oder gar als wohlgesonnene Kritikerin (Feministin) zu zutreffenden Darstellungen des Gegenübers führen kann. Kamala Visweswaran (1993) nähert sich der Ethnographie mit einem radikal dekonstruktivistischen Ansatz, der auf „Treuebrüche, Verweigerungen und Unmöglichkeiten“ als dem einzigem Einstieg in das Feld fokussiert, als der einzigen Methode, die herrschenden Diskurs- und Machtungleichheiten sichtbar zu machen. Dass dies manchmal zum Nachteil dichter Beschreibung und ethnographischer Details ausfällt, ist eben der Preis, den man zu zahlen hat.⁴ Jenseits dieser unterschiedlichen Ansätze scheint die Schlussfolgerung zu sein, dass die Verbindung von Leidenschaft und Kritik nicht ein zu lösendes Problem als vielmehr eine zu diskutierende Reihe von Fragen darstellt.

Ethnographie – im Körper und global

Ich habe in dieser Untersuchung einen anderen Kurs eingeschlagen, bei dem ich mich auf zwei neuere – und manche könnten behaupten, unvereinbare – Teilbereiche der ethnographischen Forschung beziehe.

Der erste ist die „carnal sociology“, die thematisiert, in welcher Weise Körperpraktiken (die Arbeit des Körpers als fühlende und verkörperte Praxis) soziale For-

4 „Dichte Beschreibung“ (thick description) ist ein zuerst von dem Anthropologen Clifford Geertz (1973) verwendeter Begriff, der darauf hinweist, dass eine Beschreibung den Kontext von Praktiken, Verhaltensweisen und Situationen in so ausreichendem Maße umfassen sollte, dass sie für Außenseiter_innen verständlich werden.

mationen konstituieren (Crossley 1995).⁵ Ich habe mich auf meine verkörperlichten Erfahrungen als Tänzerin bezogen, meine Begegnungen auf Tanzflächen auf der ganzen Welt, Gespräche mit gleichgesinnten *Aficionadas* und *Aficionados* sowie auf meine häufigen Reisen zwischen Europa und Argentinien, um die widersprüchlichen Bedeutungen des Tangos hier und dort, damals und heute zu verstehen. Dabei hat mich besonders die Studie von Loïc Wacquant (2004) über die Welt des Boxens inspiriert, in der er selbst Jahre lang aktiv teilnahm. Seine Ethnographie ist keine Nullachtfünfzehn-Beschreibung des Lebens in einem Chicagoer Sportstudio, das in erster Linie auf afroamerikanische Männer aus den unteren Schichten zugeschnitten ist. Weil er „mit Leib und Seele“ in diese Szene eingestiegen ist, kann Wacquant eine Darstellung des Kampfes und wie er sich tatsächlich anfühlt („den Geschmack und den Schmerz“ des Daseins im Ring) quasi aus dem Bauch heraus (visceral) bieten. Er ermöglicht den Leser_innen einen Zugang zum Körper des Boxers, eine Ahnung davon, welcher Disziplin und welchen Trainings es bedarf, diese „männliche Kunst“ zu beherrschen. Auf der Grundlage dieser Studie tritt Wacquant nicht für eine Soziologie *des* Körpers, sondern vielmehr für eine vom Körper *ausgehende* Soziologie ein. Seiner Auffassung nach müssen Soziolog_innen sich selber so „gründlich und so beständig“ wie sie nur können in den Mikrokosmos einleben, den sie erforschen, wenn sie den Leser_innen vermitteln wollen, worum es in den sozialen Praktiken, denen leidenschaftlich nachgegangen wird, eigentlich geht (Wacquant 2005:468).

Wacquants Ethnographie des Boxens ist eine gute Vorlage, um Tango als eine vorrangig körperliche Praxis zu erforschen, der eine ausgewählte Gruppe Enthusiast_innen leidenschaftlich nachgeht. Wie das Boxen setzt auch der Tango eine lange und schwierige Lehrzeit voraus, in der die Praktizierenden die komplexen Techniken des Tanzes erlernen. Wie das Sportstudio kennt auch die soziale Ordnung

5 Nick Crossley (1995) unterscheidet zwischen einer Soziologie des Körpers und einer „körperlichen“ Soziologie (carnal sociology). Die Soziologie des Körpers soll ein Gegenmittel angesichts der traditionellen Vernachlässigung des Körpers in der Soziologie sein. Die Soziologie des Körpers befasst sich damit, auf welchem Wege der Körper innerhalb spezifischer Diskurse als sinnhaftes Objekt konstituiert und wie er zum Gegenstand eines Regimes von Praktiken wird, die ihn in spezifischer Weise regulieren oder verändern. Ihr Fokus liegt auf den epistemologischen, ethischen und ästhetischen Technologien, die den Körper disziplinieren, schmücken, bestrafen oder feiern. Sie hat mit anderen Worten damit zu tun, *was dem Körper angetan wird*. Im Gegensatz dazu befasst sich die carnal sociology mit der aktiven Rolle des Körpers im gesellschaftlichen Leben. Sie hat damit zu tun, *was der Körper tut*. Ihr Fokus liegt auf der verkörperlichten Grundlage gesellschaftlicher Formationen, das heißt, sie befasst sich damit, aufzuzeigen, wie das Selbst, die Gesellschaft und die symbolische Ordnung durch sinnstiftende, verkörperlichte Praktiken konstituiert werden.

der *Milonga* eigene Regeln und Regulierungen, die anzueignen und auszuhandeln sind. Während das Boxen eine – durch ethnische Herkunft und soziale Schicht geprägte – spezifische Variante von Männlichkeit erzeugt, hat auch der Tango die anhaltende Performanz von Männlichkeit und Weiblichkeit zur Folge, eine Performanz, die durch Intersektionen ethnischer Herkunft, sozialer Schicht und Alter geprägt und je nach historischem und gesellschaftlichem Kontext, in dem sie vorgeführt wird, unterschiedliche Formen annimmt. Aus der Perspektive der „carnal sociology“ ist meine eigene Leidenschaft für den Tango nicht nur wünschenswert, sondern eine notwendige Voraussetzung, wenn ich verstehen und infolgedessen auch in der Lage sein soll zu beschreiben, was meine Informant_innen mir über ihre Verwicklung in das Geschehen erzählen. Im Mikrokosmos der Tangowelt verleiht meine Position als Dazugehörige (insider) mir Glaubwürdigkeit. Viele meiner Informant_innen meinten auch tatsächlich, dass es einfach sei, mit mir zu sprechen, weil „*Sie* natürlich wissen, wovon ich rede“. Insider zu sein ermöglichte mir auch einen leichten Zugang zum Feld. Ich hatte keine Probleme damit, mich in *Milongas* aufzuhalten und potentielle Informant_innen für ein Thema zu finden, über das wir alle ohnehin am liebsten sprachen. Sogar in Buenos Aires, wo ich ganz sicher eine Außenseiterin, eine Besucherin bin, obschon ich Jahr für Jahr regelmäßig wiederkomme, hatte ich keine Schwierigkeiten, Mittänzer_innen zu finden, die mehr als bereit waren, mit mir zu sprechen.

Und doch ist dies mehr als eine vom Körper ausgehende Ethnographie à la Wacquant, der kritisiert worden ist – und zwar zu Recht – wegen seines Mangels an Reflexivität bezogen auf seine Position als weißer Wissenschaftler, der es mit afroamerikanischen Männern aus der Unterschicht zu tun hat. Denn sobald er sein Buch beendet hat, kann – und wird – er fortgehen, während seine boxenden Informanten weiterhin ein von Armut, Rassismus und Entbehrung eingeengtes Leben führen müssen. Ich würde einen ähnlichen Mangel an Reflexivität an den Tag legen, sollte ich einfach davon ausgehen, dass ich in meiner Untersuchung über den Tango „Insider“ bin. Ich möchte den Tango auch als Gelegenheit nutzen, analytisch und kritisch über die Politik der Leidenschaft und über Geschlechterverhältnisse in all ihren komplexen Überschneidungen nachzudenken – Überschneidungen, die auch mich meinen Informant_innen gegenüber von Zeit zu Zeit zur „Außenseiterin“ machen. Außerdem möchte ich herausfinden, in welcher Art und Weise der Norden und der Süden historisch durch den Tango verbunden waren und weiterhin verbunden sind; ich möchte den Machtkonstellationen nachgehen, die bei diesen leidenschaftlichen Begegnungen entstanden sind und verfolgen, wie die *Aficionadas* und *Aficionados* des Tangos in unterschiedlicher Weise in globale Machthierarchien eingebettet werden.

Um diese Verknüpfungen zu erforschen, beziehe ich mich auf die ‚globale Ethnographie‘. Diese unkonventionelle Form der Ethnographie, die von der Arbeit Michael Burawoys et al. (2000) angeregt wurde, erweitert die Darstellung eines lokalen Feldes – also das Basisgeschäft (bread and butter) ethnographischer Forschung – über nationale und kulturelle Grenzen hinaus und bezieht lokale Historien ebenso ein wie durch Globalisierungsprozesse herbeigeführte Veränderungen. Globale Ethnograph_innen wenden drei Strategien an, um ihre Ethnographien auf die Welt „auszudehnen“. Sie gehen auf die *externen Kräfte* ein, die das Alltagsleben der Menschen beeinflussen. Sie erforschen bestehende *transnationale Verbindungen* zwischen verschiedenen Standorten. Sie machen miteinander geteilte *globale Phantasien* sichtbar, welche die Menschen in unterschiedlicher Weise einsetzen, um ihren Lebenswelten Sinn zu verleihen (Burawoy et al. 2000:25). Eines der erfrischenden Merkmale dieses Ansatzes ethnographischer Forschung ist, dass Globalisierung weder idealisiert noch dämonisiert wird. Die Autor_innen gehen davon aus, dass Globalisierung in unterschiedlichen Kontexten unterschiedlich erfahren wird. Sie kann als eine äußere Kraft wahrgenommen werden, der man widersteht oder der man sich anpassen muss. Menschen können an der Herstellung und der Reproduktion weltumspannender Verbindungen in einer Weise teilhaben, die ihnen Macht verschafft oder entzieht. Die Mobilisierung globaler Fiktionen (imaginaries) kann positive Wirkungen haben, aber auch zum Gegenstand von Protest und Auseinandersetzung werden.

Die globale Ethnographie hat es mir ermöglicht, über die Geschichte und Praxis des Tangos als globales Phänomen nachzudenken. Ich untersuche, wie zum Beispiel die weltweit wachsende Tourismusindustrie dazu geführt hat, dass der Tango rund um den Globus für relativ wohlhabende und hochgradig mobile Individuen zu einer Ware werden konnte, die nach einer bestimmten „touristischen Erfahrung“ als Teil ihres kosmopolitischen Lebensstils suchen (Urry 2005; Anzaldi 2012b). Wiederholte wirtschaftliche Rezessionen in Argentinien, die der neoliberalen Politik („Dollar-Demokratie“) geschuldet waren sowie der Wunsch, nach dem Militärregime der 1970er Jahre „unschuldige“ Symbole für die argentinische Identität zu finden, haben ebenfalls zu der jüngsten Wiederbelebung des Tangos als Exportartikel und Touristenattraktion beigetragen. Ich untersuche die transnationalen Verbindungen, die durch Tango entstanden sind, da die *Milongas* auf der ganzen Welt in transnationale Räume verwandelt werden.⁶ Der Tango

6 *Milongas* bezeichnet sowohl eine besondere Art der Tangomusik als auch Tanzveranstaltungen in Tanzlokalen. Die *Milonga* als Musikrichtung hat einen lebhaft synkopischen Rhythmus. Bei einer *Milonga* als Tanzveranstaltung wird an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit Tango getanzt, meistens gibt es einen DJ und häufig

stellt über nationale und kulturelle Grenzen hinweg Begegnungen her zwischen Besucher_innen, die nach Buenos Aires reisen, um Tango zu lernen oder ihn einfach nur anzuschauen und Argentinier_innen, die ihnen ihre Tangosalons öffnen oder – in manchen Fällen – nach Europa reisen, um Tango zu unterrichten und vorzuführen. Ich erforsche, wie diese unterschiedlich lokalisierten Tänzer_innen über ihre Erfahrungen und Identitäten als Tanzende und ihre Begegnungen auf der Tanzfläche denken. Und schließlich nutze ich die Methodologie der globalen Ethnographie, um einen kritischen Blick darauf zu werfen, wie globale Fiktionen (imaginaries) eine globale Kultur des Tangotanzens und eine miteinander geteilte Gemeinschaft hervorbringen, während sie den Tango zugleich als spezifisch argentinisches Kulturprodukt, als Symbol der *Argentinidad*, neu erschaffen.⁷ Ich zeige, wie Tänzer_innen unterschiedlicher nationaler und kultureller Herkunft sowie unterschiedlicher Geschlechts- und Klassenzugehörigkeit die Spannungen zwischen ihren kosmopolitischen Empfindungen und ihrem Wunsch nach Authentizität auf spezifische und widersprüchliche Weise aushandeln.

Tango als globaler Tanz

Tango ist sowohl ein Symbol argentinischer nationaler Identität als auch ein globaler Tanz (Pelinski 2000). Der argentinische Tango (gelegentlich *Tango Argentino* genannt) unterscheidet sich von der Version des Tangos als Gesellschaftstanz, die mit der TV-Serie *Dancing with the Stars* vor kurzem populär geworden ist.⁸ Seit mehr

auch Live-Musik. Ich habe den Begriff „Milonga“ im Wechsel mit „Salon“ gebraucht, einem weiteren, oft verwendeten Begriff für Örtlichkeiten, an denen Tango getanzt wird. *Practicas* sind *Milongas*, die extra dafür da sind, Tangoschritte mit anwesenden Lehrer_innen zu üben, die ihre Hilfe anbieten.

- 7 *Argentinidad* bezieht sich auf die Eigenschaft des Argentinisch-Seins und wird häufig als Synonym für nationale Identität gebraucht.
- 8 Julia Ericksen (2011) hat eine interessante Studie über den *Gesellschaftstanz* veröffentlicht, in der dessen Ähnlichkeiten und Unterschiede in Bezug auf den argentinischen Tango beleuchtet werden. Zwar greift auch der Tango als Gesellschaftstanz auf Assoziationen mit einer heißblütigen argentinischen Unterschicht zurück, hat aber in Wirklichkeit seinen Ursprung im Pariser Gesellschaftstanz der 1920er Jahre. Der verblüffendste Unterschied zum argentinischen Tango besteht in der Umarmung. Beim Gesellschaftstanz biegen die Partner ihre Oberkörper voneinander weg und halten Kontakt an den Hüften. Beim argentinischen Tango tanzen die Partner_innen Brust an Brust, wobei ihre Köpfe sich berühren oder einander sehr nahekommen. Siehe auch Cook (1998) für die Geschichte des Tangos als Gesellschaftstanz.

als zwei Jahrhunderten hat man sich den Tango im gesamten globalen Norden und Süden immer wieder aufs Neue angeeignet. Da er niemals nur zu einer einzigen Kultur oder geografischen Region gehörte, hat er mehrfach Klassen, Ethnien und nationale Grenzen überschritten. Er ist dabei verfeinert worden, wurde „weiß“ und entsexualisiert oder umgekehrt erotisiert und exotisiert (Desmond 1997). Diese Aneignungen und Umarbeitungen charakterisieren weiterhin die heutige globale Tangokultur.

Den meisten historischen Darstellungen nach⁹ hat der Tango seine Wurzeln in den Rhythmen und Bewegungen der afrikanischen *Candombe*, aber seine eigentliche Entstehung wird eher in den Hafenvierteln von Buenos Aires zur Wende des zwanzigsten Jahrhundert vermutet, als Tanz von Arbeitsmigrant_innen und Prostituierten.¹⁰ In seiner Frühzeit wurde der Tango Wange an Wange getanzt, die Tanzpartner_innen klebten aneinander, schaukelten hin und her und bewegten sich im Zickzack im Einklang mit der Musik. Dabei gab es viel Beinspiel: So schob etwa der Mann sein Bein zwischen die Beine der Frau und umgekehrt (Thompson 2005:233). In den 1920er Jahren reiste der Tango in die modischen Salons von Paris, London, Tokio und Istanbul, wo er sich in den Kreisen wohlhabender Müßiggänger_innen und der Bohème großer Beliebtheit erfreute. Der Tanz wurde „geglättet“ („europäische Vertikalität durchsetzt mit afrikanisch gebeugten Knien und Beinen“) und es wurden neue Schritte eingeführt (Thompson 2005:243). Er kehrte dann nach Argentinien zurück, wo angesehene und begüterte Argentinier_innen, ehemals skeptisch gegenüber diesem „unmoralischen“ Tanz, ihn nun als Teil jenes universalistischen Konzepts der Moderne aufnahmen, dem sie zustrebten. Das „Goldene Zeitalter“ des Tangos (1935–1952) markiert einen Boom des Tanzes in Argentinien, mit neuen Tango-Orchestern, neuen Komponisten, Liedtextern und Orten für Tanzveranstaltungen. Der Tango wurde nach und nach bei den städtischen Eliten in den Metropolen ganz Europas und Nordamerikas zu einem beliebten Tanz. Während er früher bei jenen Mitgliedern der „High Society“ Anklang gefunden hatte, die an „pikanter Unterhaltung“ interessiert waren, wurde er unter Präsident Juan Perón als Eckpfeiler der Kultur der argentinischen Arbei-

9 Die Liste der Geschichten des Tangos, die von Populärliteratur bis zu wissenschaftlichen Studien reicht, ist lang. Vgl. z. B. Julie Taylor (1976), Deborah I. Jakubs (1984), Simon Collier (1993), Marta E. Savigliano (1995), Robert Farris Thompson (2005), Adriana J. Bergero (2008).

10 *Candombe* wurde von versklavten Menschen aus dem Kongo nach Uruguay gebracht. Sein starker Rhythmus und das Stampfen mit den Füßen sind noch heute in der Form des Milonga-Tanzes zu finden. Vgl. insbesondere Thompson (2005:7–9, 87–91) für eine gute Erläuterung der Geschichte dieses Tanzes und seiner Entwicklung in heutigen Formen des Tangos.

ter_innenklasse neu definiert, sodass er zum Symbol nationaler Identität werden konnte, zum Wesen der *Argentinidad* (Anzaldi 2012a).¹¹ Doch in den 1960er und frühen 1970er Jahren, als der Rock'n Roll aus den Vereinigten Staaten importiert und bei der argentinischen Jugend populär wurde, kam der Tango wieder aus der Mode. Der Niederlage von Peróns dritter Frau Isabel, die 1974 nach seinem Tod die Präsidentschaft übernommen hatte, folgte im Jahr 1976 unter General Jorge Rafael Videla eine Militärdiktatur mit ihrem repressiven „Schmutzigen Krieg“. Tangotanz wurde noch unbeliebter, da die in panischen Schrecken versetzte Bevölkerung geselliges Beisammensein an einem öffentlichen Ort angstvoll vermied.¹² Nach dem Untergang des Militärregimes im Jahr 1983 wurde in den Trümmern der Schreckensherrschaft eine misshandelte Nation sichtbar, und eine künstlerische Renaissance versinnbildlichte das nationale Bemühen, „unbesudelte“ argentinische Traditionen zurück zu gewinnen. Der Tango trat wieder in Erscheinung, als eine Gruppe argentinischer Tänzer_innen gemeinsam mit Musiker_innen die Show *Tango Argentino* zusammenstellte, mit der sie durch Europa und Nordamerika tourten. In vielen europäischen Städten hatten politische Flüchtlinge als Teil ihrer Überlebensstrategie im Exil damit begonnen, den Tango (als volkstümliche Musik und Tanz) einzuführen. Wiederholte Wirtschaftskrisen zwangen deren Landsleute, es ihnen gleich zu tun und ebenfalls Europa und Nordamerika als geeignete Orte zu betrachten, um Tango zu lehren und vorzuführen. So ist der Tango wieder zu einem globalen Tanz mit einer wachsenden Subkultur glühender Anhänger_innen geworden, die bereit sind, dem Tango einen erheblichen Teil ihres Alltagslebens zu widmen, Tangomusik zu hören, zu Salons zu reisen und die am Ende auch ihren Weg in das Mekka des Tangos finden: Buenos Aires.

11 Franco Barrionuevo Anzaldi (2012a) hat eine aufschlussreiche Analyse der polarisierten politischen Situation in Argentinien zwischen Peronismus und Anti-Peronismus vorgelegt, in welcher der Tango als kulturelles Symbol der Vereinigung fungierte, das die sich bekämpfenden Parteien miteinander verband. Ich werde im sechsten Kapitel auf seine Argumentation zurückkommen, wenn ich mich damit auseinandersetze, dass der Tango in Argentinien als Symbol für seine kosmopolitische Kultur wie auch als Symbol seiner nationalen Identität oder der *Argentinidad* in Anspruch genommen wird.

12 Als „Schmutziger Krieg“ wird eine Periode des Staatsterrorismus in Argentinien bezeichnet, der gegen militante städtische und ländliche Guerillagruppen, linke politische Gruppierungen, Gewerkschaftsaktivist_innen, Studierende, Journalist_innen und nahezu jede Person mit Sympathien für den Sozialismus gerichtet war. Mehr als 10 000 Menschen kamen in Gefängnisse, wurden gefoltert und „verschwanden“. Eine ausgezeichnete Darstellung dieser Periode und ihrer Nachwirkungen in der Geschichte Argentiniens liefert z. B. Antonius C. G. M. Robben (2005).



Abb. I.1 Benito Bianquet „El Cachafaz“ und Carmencita Calderón, ein bekanntes argentinisches Tango-Paar an der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert. Sie unterrichteten das Tangotanz in Paris und man schreibt ihnen das Verdienst zu, den Tango in seinem „look“ verfeinert zu haben.

Angesichts der Geschichte des Tangos und seiner Reisen, seiner Aneignungen und Wiederaneignungen ist klar, dass der Tango sich nicht auf einen Zeitpunkt oder einen Ort festlegen lässt. Es ist daher unmöglich, das jüngste Tango-Revival in Europa zu verstehen, ohne den Tango in Argentinien zu verstehen und umgekehrt. Allgemeiner ausgedrückt geht die vorliegende Untersuchung davon aus, dass die

durch den Tango hervor gebrachten transnationalen Begegnungen Einblicke in die Art und Weise bieten, wie kulturelle Praktiken reisen, in die Prozesse, durch die sie neu verknüpft und verändert werden und in die Folgen, die dies für unser Denken über die Beziehung zwischen Globalem und Lokalem hat.

Von der Politik der Leidenschaft zur grenzüberschreitenden Leidenschaft

Es ist unmöglich, über den Tango als transnationales Phänomen zu schreiben, ohne Marta Saviglianos bahnbrechendes Buch *Tango and the Political Economy of Passion* einzubeziehen. Das 1995 erschienene Buch ist der unbestrittene Prüfstein für die neuere Tangoforschung. Es ist zudem der naheliegende Ausgangspunkt für jede kritische Untersuchung von Tango als globalem Tanz. Savigliano hat eine kritische Interpretation des Tangos vorgelegt, die sich einerseits auf feministische Theorie und andererseits auf postkoloniale Theorie bezieht. Sie erforscht die Geschichte des Tangos in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts und stützt sich dabei auf Liedtexte und Darstellungen in Literatur und Volkskultur. In ihrer Analyse ist die Kultur des Machismo von zentraler Bedeutung, wobei die Figur des Messer schwingenden *Compadrito*, der mit anderen Männern um die Gunst der Frauen konkurriert, durch die akzeptablere, aber immer noch machistische Figur des „weinerlichen Raufbolds“ ersetzt wird, der stets die Treuebrüche doppepzüngiger Frauen beweint (Savigliano 1995:40–72).¹³ Als weibliches Gegenstück zu ihm galt das „rebellische Weibsbild“, eine Frau aus der Arbeiterklasse, die ihr Zuhause (vielleicht nur zum Tanzen) verlassen hatte auf der Suche nach Autonomie, Abenteuer und möglicher sozialer Mobilität. Für Savigliano reflektiert der Tango die Geschlechter- und Klassenspannungen in einem spezifischen Augenblick argentinischer Geschichte, in dem die Industrialisierung und der Eintritt der Frauen in die öffentliche Sphäre Geschlechterbeziehungen fragwürdiger und sogar antagonistisch machten. Diese Darstellungen von machistischen Männern und schikanierten, aber aufsässigen Frauen wurden wiederverwertet, als der Tango an andere Orte zog und verschränkte sich mit den globalen Hinterlassenschaften von

13 Der *Compadrito* war ein Einwanderer, der in den Slums von Buenos Aires lebte und häufig als Zuhälter arbeitete. Er war verwegen und aggressiv, ein unwiderstehlicher Frauenverführer, der durch die Konkurrenz zu anderen Männern häufig in Messerstechereien verwickelt war. Vgl. dazu die stereotype Darstellung des *Compadrito* in Valentinos Tango-Performance in dem Film *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) im zweiten Kapitel.

Imperialismus und Kolonialismus. Der kritische Punkt von Saviglianos Argumentation ist, dass die Popularität des Tangos außerhalb Argentiniens nur ein weiterer Fall von kulturellem Imperialismus gewesen sei – eine ungleiche Begegnung, in der die politischen, historischen und wirtschaftlichen Asymmetrien zwischen Norden und Süden auf der Tanzfläche ausgespielt wurden (Savigliano 1995:73–106). Aus ihrer Sicht bringt der Tango eine politische Ökonomie der Leidenschaft hervor, die sich auf die immer gleichen Regeln des Exotismus bezieht – Bestandteil eines jeden kolonialen und imperialen Projekts (Young 1990). Er nährt die Phantasien und Wünsche der weißen europäischen oder US-amerikanischen Kolonisator_innen in Bezug auf die exotischen/erotischen lateinamerikanischen „Anderen“.

Die Lektüre von Saviglianos Buch ist aus vielerlei Hinsicht empfehlenswert, sowohl für die Darstellung der frühen Geschichte des Tangos als auch für die kritische Perspektive. Allerdings lässt es einige Dinge aus. Sie fokussiert zum Beispiel die *Politik* der Leidenschaft, während die *Erfahrung* der Leidenschaft unerforscht bleibt. So fragt man sich, wie es sich anfühlt, leidenschaftlich vom Tango erfasst zu sein und was diese Leidenschaft für die *Aficionados* und *Aficionadas* bedeutet, die Tangotanz lieben und jede Gelegenheit dazu nutzen. Außerdem formen sich die Geschlechterbeziehungen heute unter ganz anderen Bedingungen als in den frühen Tagen des Tangos in Buenos Aires. Wenn es auch in der Spätmoderne immer noch Spannungen in den Geschlechterbeziehungen gibt, nehmen sie doch eine andere Gestalt an im Übergang zum zwanzigsten Jahrhundert, und zwar innerhalb wie außerhalb Argentiniens. Weil Savigliano sich überwiegend damit befasst, wie der Tango historisch dargestellt und vorgeführt worden ist, wird sie der jüngsten globalen Wiederbelebung des Tangos nicht gerecht, die – wie Gilles Deleuze und Félix Guattari (1972) sagen würden – den Tango so gründlich „deterritorialisert“ hat, dass er sich mit säuberlichen Nord-Süd-Einteilungen nicht mehr erfassen lässt. Die Globalisierung des Tangos setzt einen Zugang zum Tango voraus, der das Persönliche mit dem Politischen, die Erfahrung mit dem Performativen und das Lokale mit dem Globalen verbindet.

Meine Untersuchung fokussiert zwei ‚Zentren‘ des Tangos. Das erste ist Buenos Aires, die historische und symbolische ‚Heimat‘ des Tangos; das zweite ist Amsterdam, ein typisch europäisches Tango-Zentrum. Amsterdam hat zwar als Tango-Szene eigene lokale Besonderheiten, ist aber mit vielen städtischen Zentren auf der ganzen Welt vergleichbar, wo es blühende Tango-Gemeinden voller professioneller Tänzer_innen und Lehrer_innen, zahlreiche Tanzlokale und *Milongas* und eine ansehnliche Gemeinschaft begeisterter Tänzer_innen gibt. In dieser Hinsicht wären Berlin, New York, San Francisco, Montreal, Sydney oder im Grunde auch Seoul, Tokio oder Singapur gleich gute Standorte für die Art von Ethnographie gewesen, die mit diesem Buch vorgestellt werden soll. Sie alle teilen eine Orientierung an Buenos

Aires als Heimat des argentinischen Tangos und verfügen über eine Population von Tänzer_innen mit genügend Zeit und Geld zum Tanzen und dem Wunsch nach jener Art sozialer Expressivität (outlet), wie sie der Tango bietet. Die vorliegende Untersuchung verwendet die Ethnographien von zwei konkreten Schauplätzen – Buenos Aires und Amsterdam – um zu untersuchen, wie Tango-Kulturen sich in einer globalisierten Welt durch und im Tangotanz miteinander verbinden und wechselseitig durchdringen. Sie ist als transnationale Begegnung entworfen, als ein Zusammentreffen von zwei Orten in einem gemeinsamen kulturellen Raum, eine Konfrontation zwischen ‚hier‘ und ‚dort‘ ebenso wie zwischen ‚jetzt‘ und ‚damals‘, und nicht als Vergleich von Tango-Gemeinschaften auf der ganzen Welt.¹⁴

Zwar beginne ich das Buch im ersten Kapitel mit einer ethnographischen Beschreibung zweier Tango-Kulturen, denen von Buenos Aires und Amsterdam, aber meine Beschäftigung mit diesen Orten gestaltet sich in den übrigen Teilen des Buches keineswegs symmetrisch. Je nach Schwerpunkt oder Thema des Kapitels habe ich mich in einigen Fällen mehr auf Amsterdam (Kapitel 2 und 4) und in anderen auf Buenos Aires (Kapitel 5 und 6) konzentriert. Weil Tänzer_innen eine hochmobile Gruppe sind (Kapitel 3), kann man sie nicht nur an einem Ort lokalisieren. So bin auch ich ihnen zwar an einem der beiden von mir erforschten Standorte begegnet, sie kamen aber aus der ganzen Welt, von Marokko bis Russland, von Japan bis Kanada. Meine Forschung ist zu weiten Teilen ethnographisch, indem sie viele Stunden teilnehmender Beobachtung in *Milongas* in Buenos Aires und Amsterdam umfasst und Interviews mit *Aficionados und Aficionadas* des Tangos sowie mit Tänzer_innen, die den Tango zu ihrem Beruf gemacht haben.¹⁵

Ich habe das Buch um drei separate, aber miteinander verbundene Themen herum aufgebaut: Leidenschaft, Geschlecht und Transnationalität. Im Anschluss an Saviglianos Arbeit habe ich diese Themen als unverzichtbar für jede Analyse der Politik des Tangos behandelt. Allerdings habe ich sie weiter ausgearbeitet, um zu verstehen, warum Menschen in verschiedenen Teilen der Welt so begeistert Tango tanzen.

14 Vgl. George E. Marcus (1995) für eine grundlegende Auseinandersetzung mit den Strategien einer sich auf mehrere Standorte erstreckenden Ethnographie. Sein Buch lieferte den methodologischen Vorlauf für den programmatisch stärker ausgearbeiteten Ansatz einer globalen Ethnographie von Michael Burawoy (2000), der für die vorliegende Untersuchung von zentraler Bedeutung ist. Für einen Ansatz, bei dem eine ganze Reihe von Tango-Gemeinden in der „Diaspora des Tangos“ miteinander verglichen werden, vgl. Ramón Adolfo Pelinski (2000).

15 Ich beziehe mich auch auf Repräsentationen des Tangos in Spiel- und Dokumentarfilmen, auf Publikationen aus Tango-Gemeinschaften, Tango-Blogs und Webseiten sowie auf das wachsende Genre der Tango-Memoiren.

Es ist Leidenschaft, die beim Tangotanz dargestellt wird. Damit beschreiben die Tänzerinnen und Tänzer die Erfahrung, die sie in ihrer Umarmung machen. Es ist die Metapher für den Tango im populären Diskurs, in der Literatur und den Medien. Leidenschaft ist von zentraler Bedeutung für Geschlechter- und Transnationalitätspolitik, in die der Tango eingebettet ist. Kritische feministische und postkoloniale Wissenschaftler_innen haben sich ausführlich damit beschäftigt, in welcher problematischer Weise bei der Konstruktion von Geschlecht und *race* Leidenschaft als binäre Opposition zu Vernunft mobilisiert wird. Vernunft und Rationalität werden mit weißer, angloeuropäischer Männlichkeit verbunden, während Leidenschaft die Domäne der Frauen, *People of Colour* und nicht-europäischer „Anderer“ ist. Savigliano stellt sich selbst in diese Tradition und geht davon aus, dass heutige Tänzer_innen einfach nicht Tango tanzen können, ohne sich dabei auf die exotisierten/erotisierten Bilder zu beziehen, die Bestandteil der Überlagerungen des Tangos mit den vergeschlechtlichten und rassifizierten Hinterlassenschaften des Kolonialismus sind. Sie „kultivieren die Leidenschaft, leidenschaftlich“, wie sie sagt (Savigliano 2003).

Dieses Buch nimmt einen anderen Weg. Ausgehend von der allgemeinen Definition von „Leidenschaft“ als „einem starken Gefühl oder Begeisterung für etwas“ erforsche ich, was Leidenschaft für den Tangotanz für die Menschen bedeutet, die davon angezogen werden.¹⁶ Aus welchen Bestandteilen setzt sich diese Leidenschaft zusammen und wie wird sie durch den eigentlichen Akt des Tangotanzens erzeugt? Mein Zugang ähnelt dem, den Claudio Benzecry (2011) in seiner Ethnographie von Hardcore-Opernfans in Argentinien gewählt hat. Um die starken Bindungen seiner Informant_innen an Oper zu erkunden, geht er zwar von dem Begriff „Liebe“ und nicht von „Leidenschaft“ aus, seine Einsichten haben mich jedoch dazu gebracht, die Leidenschaft der Tango-Enthusiast_innen ernster zu nehmen als ich es sonst getan hätte. Es hieß anzuerkennen, dass Leidenschaft für etwas zu haben zuerst und vor allem bedeutet, es mit Liebe zu tun. Leidenschaft ist nicht nur eine Aktivität (etwas, das mit großer Begeisterung getan wird), sondern auch und vor allem eine Empfindung (Aufregung, Freude, Lust) und eine Erfahrung (als erlebtes, subjektives, verkörperlichtes Ereignis). Leidenschaft kann als Vorliebe beginnen, die nach und nach an Intensität zunimmt, bis sie einer Sucht oder sogar einer Besessenheit gleichkommt. Oder sie kann ganz plötzlich entstehen, als Liebe auf den ersten Blick, als dasjenige, worauf eine Person ihr ganzes Leben lang gewartet hat. So oder so reißt Leidenschaft eine Person aus ihrem normalen Leben heraus, indem sie die

16 Die Definition des *Oxford Dictionary* für „passion“ (Leidenschaft) ist „a strong feeling (especially love or anger)“ und auch „a strong enthusiasm for a thing or for doing a thing“.

Grenzen ihrer normalen Ich-Identität auflöst und sie außer sich bringt. Im zweiten Kapitel untersuche ich die verkörperlichte Komponente der Tangoleidenschaft (wie sich das Tanzen anfühlt) zusammen mit den Bedingungen, welche die Erfahrung von Leidenschaft hervorbringen. Ich zeige, wie die Leidenschaft für Tango eine Übergangserfahrung (liminality) hervorbringen kann, die der Tänzerin oder dem Tänzer das Alltägliche zu transzendieren erlaubt, sie oder ihn über das Gewöhnliche hinausführt.¹⁷ Eine Leidenschaft für den Tango wird sich (wie jedes starke Gefühl oder jede Begeisterung) auf die Identitäten der Tänzer_innen, auf ihre Beziehungen auf der Tanzfläche und jenseits davon auswirken und sie wird ihren Alltag gelegentlich auf unerwartete Weise überfluten. Für viele Philosoph_innen ist Leidenschaft potentiell zerstörerisch, verwirrend und überwältigend. Sie hindert Menschen daran, rational, also maßvoll oder in Übereinstimmung mit ihren Idealen zu handeln (Sabini und Silber 1996). Doch Leidenschaft ist auch großartig und erhaben. Sie ist es, die das Leben lebenswert macht (Unger 1984; Philippe et al. 2009). Im dritten Kapitel erforsche ich, wie Tänzer_innen das Paradox der Leidenschaft (beunruhigend und sogar ein bisschen gefährlich und doch elementar für Glück und Wohlbefinden) innerhalb der Zwänge ihres Alltagslebens bewältigen. Tangotänzen kann sie tatsächlich auf eine Verlaufsbahn (trajectory) bringen, die dramatische Folgen für ihr Leben, ihre Beziehungen und ihr Selbstgefühl hat.

Tango scheint die äußerste Verkörperung von (heterosexueller) Männlichkeit und Weiblichkeit zu sein und die Art und Weise, in der die Tänzer_innen einander auf der Tanzfläche begegnen, ebenso zu prägen wie ihre Interaktionen innerhalb der Salon-Kultur. Der Tango ließe sich unmöglich erforschen ohne zu erkunden, in welcher Weise er kulturelle Bedeutungen mobilisiert, die mit Geschlecht verbunden sind. In diesem Sinne ist Saviglianos (1995) These, dass soziale Spannungen (im Zusammenhang mit Geschlecht, Klasse, *race* und Nationalität) in erotisierten Begegnungen auf der Tanzfläche ausgetragen werden noch immer maßgebend für eine kritische Analyse der geschlechtlichen Grundierung des Tangos. Allerdings war ihre Analyse der „weinerlichen Raufbolde“ und „aufsässigen Weibsbilder“ zwar emblematisch für die Ausgestaltung der Geschlechterverhältnisse im Tango in Argentinien in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts; die Zeiten

17 Der Anthropologe Victor Turner (1964/1987) führte das Konzept der Liminalität (liminality) ein, um einen Grenzbereich zu umschreiben, der bestimmte Erfahrungen vom Alltagsleben unterscheidet. Diese Erfahrungen haben den Status eines Übergangs zwischen dem Alten (das noch nicht gänzlich aufgegeben wurde) und dem Neuen (das nicht vollständig übernommen werden kann). Für Claudio Benzecry bietet das Opernhaus den Raum für solche Erfahrungen. Wie ich in den folgenden Kapiteln zeigen werde, tut dies auch der Tangosalon.

haben sich jedoch ebenso geändert wie die zeitgenössischen Ausgestaltungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, in Argentinien und anderswo.

Ich zeige in diesem Buch, wie Tangotänzer_innen die ikonischen Bilder des maskulinen Machismo und der femininen Aufsässigkeit aufgreifen und ihnen eine moderne Wendung geben (Kapitel 4). Ich analysiere, wie die Dynamiken und Bedeutungen von Geschlecht im Tango sich im Einklang mit den Zwängen und Möglichkeiten der Spätmoderne gewandelt haben, die von Fluidität, Individualismus und Transformationen von Intimität geprägt ist (Giddens 1992, Bauman 2000). Als Beispiel dafür gehe ich auf eine der neueren performativen Transformationen von Geschlecht im Tango genauer ein, auf den Queer Tango, der den Tango von Heteronormativität und vergeschlechtlichten Machtungleichheiten ausdrücklich befreien will (Kapitel 5). Dies ist nicht nur ein interessanter Fall für die vielfältigen Ursprünge und Entwicklungslinien des Tangos (Queer Tango hat seinen Ursprung in Europa, reiste anschließend nach Buenos Aires und wurde dort populär), er bietet darüber hinaus auch einen Schauplatz für die Analyse, wie subversiv der Tango im Bereich transnationaler Geschlechterverhältnisse Beziehungen sein kann (oder auch nicht).

Als Tanz, der weltweit getanzt wird, bringt der Tango zunehmend *transnationale* Begegnungen mit sich. Er war schon immer ein globaler Tanz, der von Argentinien (wo er auch schon ein Tanz von Einwander_innen war) nach Europa zog und wieder zurück. Der internationale Tourismus und ein wachsendes Kontingent relativ wohlhabender Personen mit kosmopolitischem Lebensstil auf der Suche nach speziellen touristischen Erfahrungen haben den Tango allerdings zu einem der wichtigsten argentinischen Exportgüter sowie zu einer bedeutenden Einnahmequelle im Land selbst gemacht. Eine postkoloniale Interpretation à la Savigliano, die den Tango als Relikt einer imperialistischen und kolonialen Vergangenheit betrachtet, wird den gegenwärtigen Realitäten nicht gerecht. Ihre Betonung der problematischen Komplizenschaft von Argentinier_innen mit den Kolonialisierungspraktiken der Exotisierung und des „Othering“ (Ver-Andern) bezieht die aktive, eifrige und kreative Beteiligung der heutigen Argentinier_innen an transnationalen Begegnungen durch den Tango nicht ein. Ihre Analyse lässt auch nicht viel Raum für die Möglichkeit, dass leidenschaftliche Begegnungen von Argentinier_innen und *Aficionadas und Aficionados* des Tangos aus anderen Teilen der Welt nicht nur asymmetrisch in Bezug auf Macht, sondern auch vorteilhaft für beide Seiten sind oder sein können und in einigen Fällen förderlich für neue Formen von Gemeinschaft.

In diesem Buch untersuche ich den Tango als transnationalen kulturellen Raum für leidenschaftliche Begegnungen (Kapitel 6). Im Anschluss an Burawoy (2000) zeige ich, wie Tango transnationale Verbindungen auf verschiedenen Ebenen ermöglicht – auf ökonomischer und historischer Ebene (durch den internationalen Tourismus),

auf der Ebene der Interaktion (durch Begegnungen zwischen Ortsansässigen und Besucher_innen auf der Tanzfläche) und auf imaginärer Ebene (in Darstellungen des Tangos als „authentischem“ Ausdruck von *Argentinidad* oder als kosmopolitische Erfahrung *par excellence*). Diese Begegnungen sind nie frei von Macht. Dennoch bieten sie, wie ich zeigen will, jenseits der trennenden Unterschiede zwischen den Tanzenden auch Möglichkeiten für Begeisterung, Interaktion und die Entwicklung eines Gemeinschaftsgefühls.

Ich habe diese Einleitung mit einer Geschichte darüber begonnen, wie ich in Amsterdam zufällig in eine *Milonga* kam und darüber rätselte, was ein antiquierter Tanz von einem anderen Kontinent den durch und durch modernen Einwohner_innen einer Metropole wie Amsterdam zu bieten haben sollte. Auf den folgenden Seiten werde ich mich auf eine – persönliche und intellektuelle – Reise begeben, die mir erlaubt, dieses Rätsel neu zu fassen. Ich gehe von der Frage, was am Tango so faszinierend ist zu der Frage über, was diese Faszination uns über die transnationalen Verbindungen zu sagen hat, die durch den Tango erzeugt und im und durch den Tango reproduziert werden. Dabei werde ich meine eigene Tangoleidenschaft nutzen und zugleich kritisch befragen, eine Leidenschaft, die mir zugleich geholfen und mich daran gehindert hat, die Komplexität und die Widersprüche zu entwirren, die entstehen, wenn unterschiedlich lokalisierte Menschen aus verschiedenen Teilen der Welt zusammenkommen, um Tango zu tanzen.



Tangotanz ist ein soziales wie auch ein kulturelles Phänomen. Nirgends ist dies offensichtlicher als im Tangosalon – dem Ort, an dem sich Menschen treffen, um Tango zu tanzen. Meine erste Begegnung mit der Kultur und den sozialen Praktiken des Tangosalons fand in einer bekannten Tango-Akademie in Amsterdam statt. Ich hatte meinen anfangs zögernden Mann dafür gewonnen, Tango zu lernen, indem ich ihm zehn Tangostunden zu Weihnachten schenkte und nun hatten wir unsere erste Stunde. Der Lehrer erklärte einer bunt zusammengewürfelten Gruppe angehender Tänzerinnen und Tänzer, dass wir nicht den Tango lernen würden, den wir wahrscheinlich alle aus Filmen kannten. Mir gingen Bilder von *Scent of a Woman* durch den Kopf, mit Al Pacino, der eine schöne junge Frau durch einen zwischen den Tischen eines noblen New Yorker Restaurants dramatisch vorgeführten Tango aus den Schuhen kippt; sie wurden jedoch rasch durch die Ankündigung verscheucht, hier würden wir den Tango so lernen, „wie man ihn in den Salons von Buenos Aires tanzt“.¹⁸ Natürlich hatten wir keine Ahnung, was ein Salon war, geschweige denn davon, wie dort Tango getanzt wird. Aber die Vorstellung war faszinierend und brachte eine assoziative Verbindung mit sich zwischen französischem Lektürekreis und lateinamerikanischen Tanzrhythmen. Nachdem wir eine Demonstration von zwei offensichtlich erfahrenen Tänzer_innen gesehen hatten, die in enger Umarmung zu den melancholischen Akkorden einer noch unvertrauten, aber hypnotischen Musik über die Tanzfläche kreisten, waren wir Feuer und

18 Der Film *Scent of a Woman* (dt. Der Duft der Frauen, 1992) in der Regie von Martin Brest bekam nicht nur mehrere Academy Awards für den besten Schauspieler (Pacino), die beste Regie und als bester Film, sondern ist auch ikonisch geworden, ein Bestandteil des kulturellen Imaginären des Tangos. Vgl. dazu das vierte Kapitel.

Flamme. Auch wir wünschten uns, auf diese Weise tanzen zu können, „wie Tango in den Salons von Buenos Aires getanzt wird“.

Viele Tangostunden später brachen wir zu unserer ersten Reise nach Buenos Aires auf, bei der wir unbedingt herausfinden wollten, was es mit dem Tangotanz in jener Stadt auf sich hat, wo alles begann. Wie viele Besucher_innen fingen auch wir mit unserer Suche in der Confiteria Ideal an, einem Salon im Zentrum von Buenos Aires, den viele besuchen, um die Argentinier_innen Tango tanzen zu sehen. Nicht überraschend ist dies auch der Salon, den Sally Potter für die Tanzszenen in ihrem Film *The Tango Lesson* gewählt hat, der im sechsten Kapitel ausführlicher beschrieben wird. Die Confiteria Ideal verfügt in der Tat über das komplette Zubehör, das man sich in einem Tangosalon vorstellt: ein abgenutzter Marmorfußboden mit verschnörkelten Säulen, eine dunkle Bar aus Holz an der Rückseite des Raumes, Spiegel an den Wänden, ein altmodischer Ventilator und kleine Tische an den Seiten der Tanzfläche. Aus einer alles andere als einwandfrei funktionierenden Anlage strömt Musik der 1940er und 1950er Jahre (dem Goldenen Zeitalter des Tangos), während Paare sich langsam über die Tanzfläche bewegen. Das



Abb. 1.1 Confiteria Ideal in Buenos Aires (Foto: Layne Randolph)

Gefühl von Vergangenenem, einer vorüber gegangenen, in der Zeit gefrorenen Epoche (Cozainksy 2007) ist hier allgegenwärtig.

Ich erinnere mich an die Mischung aus Fremdheit und Vertrautheit, die mich beim ersten Betreten dieses Salons überfiel. Einzelne Männer und Frauen saßen in abgetrennten Ecken des Raumes einander gegenüber, während die Paare und Tourist_innen nach hinten geschoben waren, etwas weiter entfernt von dem Geschehen rund um die Tanzfläche. Das augenfälligste Merkmal des Salons war für mich die Trennung nach Geschlechtern, so wie es viele europäische Besucher_innen empfinden. Ich sah Frauen, die allein oder in Zweier- und Dreiergruppen an den Tischen saßen, mit Fächern und Pfefferminzbonbons, die Schuhbeutel ordentlich vor sich aufgestellt. Sie unterhielten sich zwar, blieben aber wachsam und ließen ihre Augen durch den Raum schweifen, in ständiger Bereitschaft, Aufforderungen zum Tanz anzunehmen oder abzulehnen. Die Männer saßen zusammen an Tischen, tranken Bier oder Sekt und beobachteten unverwandt die Tänzer_innen auf der Tanzfläche, gaben untereinander Kommentare dazu ab und lachten. Diejenigen auf den besten Plätzen entlang der Tanzfläche schienen nicht viel zu tanzen und schienen in der Tat mehr an Geselligkeit interessiert als daran, Tanzpartner_innen zu finden.

Das Alter der Tänzer variierte von Jugendlichen in Baggy-Jeans und Turnschuhen bis zu Achtzigjährigen in altmodischen Anzügen, die einen schwachen Duft nach Mottenkugeln verströmten. Meine stärkste Erinnerung an diesen ersten Besuch in einem Salon ist aber, dass viele Frauen „eines gewissen Alters“ (wie es in Europa und Nordamerika euphemistisch heißt) provokativ gekleidet waren: Sie trugen tief ausgeschnittene Kleider, lange fließende Haare und dramatisches Make-up. Dies war eindeutig eine Umgebung, in der Frauen sich offensiv über Kleiderordnungen hinwegsetzen konnten: Altersgemäße Kleidung konnte aufgegeben werden zugunsten eines offen sexualisierten Aufzugs, der einen Körper deutlich sichtbar werden lässt, von dem man sonst erwartet, dass er den geschlechtlichen und altenfeindlichen Normen weiblichen Anstandes entsprechend verborgen bleibt (Savigliano 2003). Beim Herumschauen entdeckte ich, dass der Salon tatsächlich voller Überschreitungen (transgressions) war: Grazile, parfümierte und meisterhaft frisierte Frauen tanzten mit Männern in Synthetikhosen und mit Goldkettchen um den Hals; ältere Männer mit Bäuchen und gefärbten Haaren tanzten mit schlanken jungen Schönheiten, die verzückt lächelten; junge Männer führten mit unverkennbarer Zärtlichkeit und Galanterie Frauen, die alt genug waren, um ihre Großmütter zu sein. Und natürlich kreisten Tänzer_innen aus allen Teilen der Welt in enger Umarmung mit ortsansässigen *Milongueros* und *Milongueras* über die Tanzfläche.¹⁹

19 Die Begriffe *Milongueros* und *Milongueras* bezeichnen Männer und Frauen, die die Kunst des Tangotanzens beherrschen.

Zwar ist die Vielfalt dieser Paarbildungen und vergeschlechtlichten Transgressionen von Klasse, Alter und ethnischer Zugehörigkeit schon an und für sich interessant, die verblüffendste Besonderheit des Salons ist aber für Uneingeweihte die Art, wie Tänzer und Tänzerinnen sich miteinander verbinden. So ist es verwirrend, Paare zu beobachten, die, nachdem sie offensichtlich mit Vergnügen miteinander getanzt haben, sich plötzlich voneinander trennen und zu ihren Tischen zurückkehren, sobald die Musik endet. Sind die Tanzenden wieder an ihre Plätze zurückgekehrt, liegt eine elektrische Spannung in der Luft, die zunehmend spürbar wird. Dann erheben sich die Männer plötzlich wie von Zauberhand bewegt und jeder geht einzeln auf eine bestimmte Frau zu, die sich erhebt und den Mann auf die Tanzfläche begleitet, ohne dass ein Wort gesprochen wird. Innerhalb von Sekunden füllt sich die zuvor leere Tanzfläche wieder mit Paaren und der nächste Satz beginnt.

Die Mechanik dieses Prozesses – ein Prozess, der höchstens eine oder zwei Minuten in Anspruch nimmt – ist für Neulinge fast unsichtbar. Ich erinnere mich, dass ich mich in diesem ersten Salon zu meinem Mann umdrehte und sagte: „Hast du das gesehen? Wie machen sie das? Woher wissen sie, dass sie zusammen tanzen werden?“ Wir waren fasziniert und vollkommen ahnungslos.

Seit dieser ersten Erfahrung sind wir immer wieder nach Buenos Aires zurückgekehrt und bedurften vieler weiterer Besuche in den Salons, bevor wir die Nuancen dieser Aufforderungsrituale auch nur ansatzweise verstanden, ganz abgesehen von den vielen Schichten der äußerst komplexen Salon-Kultur dort. Während diese Besuche mir ermöglichten, die Salons in Buenos Aires besser zu verstehen und an ihnen teilzuhaben, nahm ich sie weiterhin als spezifisch argentinisch wahr und erwartete deshalb auch, dass sie mir als Europäerin ein Rätsel bleiben würden. Erst während des Schreibprozesses an diesem Buch habe ich die Annahme, der Tango sei ein typisches Produkt der argentinischen Kultur, kritisch zu prüfen begonnen, ebenso wie jenen Begriff von Authentizität, auf den sich nicht nur meine eigenen Wahrnehmungen, sondern auch Diskussionen in Tango-Communities sowohl in Buenos Aires als auch in anderen Weltgegenden stützten.

In diesem Kapitel versuche ich eine kritische Neubewertung der Frage nach Authentizität – das heißt, worin besteht das Wesen des Tangos und wessen Tango ist es – als notwendige Voraussetzung zum Verständnis der Wahrnehmung des Tangos weltweit wie auch seiner Entwicklung zu Hause in Argentinien. Mit anderen Worten: Was passiert mit dem Tango, wenn er aus Buenos Aires in andere Teile der Welt exportiert wird? Auf welche Weise behält er die Bindung an Ort und Zeit seiner Ursprünge und wie wurde er in etwas umgewandelt, das sowohl exotisch als auch irgendwie beruhigend europäisch ist? Mit Buenos Aires und Amsterdam als den Orten für eine ethnographische Untersuchung des Tangos zeige ich, dass Salon-Kulturen sowohl etwas Spezifisches haben als auch miteinander verbunden

sind.²⁰ Statt mich als neutrale Beobachterin zu situieren – falls eine solche Position überhaupt möglich sein sollte – nehme ich die Insider-Outsider-Position (Wacquant 2005) ein und wende die bei Ethnolog_innen schon lange beliebte duale Strategie an, sich eine zunächst fremde Kultur (Buenos Aires) vertraut und eine zunächst vertraute Kultur (Amsterdam) zur fremden zu machen.

Die Tango-Szene in Buenos Aires

Tangosalons begannen in der Stadt Buenos Aires seit den 1980er Jahren aus dem Boden zu schießen und mit ihnen eine kleine, aber engagierte lokale Gemeinschaft von Tänzer_innen, bestehend aus alten Hasen, die schon Tango getanzt hatten, bevor er aus der Mode kam und Neulingen, die zwar mit Tangomusik in den Ohren aufgewachsen waren, den Tanz aber erst kürzlich gelernt hatten. Als der Tango im Ausland immer beliebter wurde, erlebte die Tango-Szene in Buenos Aires eine rasche und spektakuläre Expansion. An der Wende zum einundzwanzigsten Jahrhundert war der Tangotourismus mit Tausenden von Europäer_innen, Nordamerikaner_innen, Japaner_innen und Koreaner_innen, die Buenos Aires jedes Jahr ansteuerten, um Tango zu tanzen, zu einer boomenden Branche geworden. Zusätzlich zu den zahlreichen Tango-Shows für Tourist_innen, Tango-Cafés mit Tanzvorführungen, Tanzaufführungen in den Straßen, Gruppenkursen und privaten Workshops mit Privatlehrern bietet die Tango-Szene in Buenos Aires heute mehr als 300 *Milongas* und *Practicas* pro Woche, in denen Tango getanzt werden kann. Dabei sind die unzähligen kleineren Clubs und Cafés außerhalb des Stadtzentrums nicht mitgezählt, wo die Ortsansässigen miteinander tanzen. Die Salons im Stadtzentrum sind, wie zu erwarten, sehr unterschiedlich. Einige veranstalten *Milongas* am späten Nachmittag oder frühen Abend, andere in der Nacht, jede auf ein anderes Publikum ausgerichtet. Viele Tänzer_innen, die am Nachmittag *Milongas* besuchen, kommen für einen Tanz nach der Arbeit vorbei und gehen rechtzeitig wieder, um zum Abendessen zu Hause bei ihren Familien zu sein. Im Gegensatz dazu geht es dem nächtlichen Publikum eher darum, Tanz und Unterhaltung zu verbinden, herumzuhängen oder eine Möglichkeit zu finden, nach der *Milonga* jemanden „abzuschleppen“. Viele Frauen beschwerten sich, dass die

20 Diejenigen, die sich für Ethnographien von Tango-Kulturen außerhalb von Buenos Aires interessieren, seien hingewiesen auf Marta E. Savigliano (1992, 1995) für Japan, Gabriele Klein (2009) für Deutschland, Maria Törnqvist (2013) für San Francisco und Anahi Viladrich (2013) für New York.

Männer bei den nächtlichen *Milongas* mehr Zeit mit Biertrinken und Gesprächen untereinander verbringen als zu tanzen. Wie eine meiner Informantinnen sagte: „Das Leben ist kurz und wenn Sie tanzen wollen, sollten Sie am Nachmittag zu einer *Milonga* gehen.“



Abb. 1.2 Club Sunderland in Buenos Aires (Foto: Jorge Royan)

Die *Milongas* werden an verschiedenen Orten organisiert, angefangen von schönen Kolonialbauten über schäbige Hinterzimmer, zu denen man nur über eine schmale steile Treppe gelangt, Gemeindezentren und Restaurants bis zu einem Fitness-Studio, das ein bemerkenswerter Fall ist. Diese besondere *Milonga* namens Club Sunderland ist eine der berühmtesten in Buenos Aires und bietet regelmäßig Auftritte von bekannten Tänzer_innen. Die ehemalige Unterkunft eines örtlichen Basketball-Teams wird heute von Familien (einschließlich Großeltern und Kindern) frequentiert, die einige der bekanntesten Tangotänzer_innen Argentiniens hervorgebracht haben. Dazu kommen weitere örtliche Tänzer_innen und eine große Anzahl von Tourist_innen, denen der Club Sunderland vertraut ist, weil sie Videos der Auftritte auf YouTube gesehen haben. *Milongas* in Buenos Aires werden von verschiedenen Veranstaltern mit eigenen DJs veranstaltet, oft am gleichen Ort,

aber an verschiedenen Tagen in der Woche. Das Publikum wechselt auch, da einige *Milongas* auf Tänzer_innen mit einer Vorliebe für einen offeneren Tanzstil (oft als *tango nuevo* bezeichnet) ausgerichtet sind, während andere eher traditionell sind, Musik aus den 1940er und 1950er Jahren spielen und Tänzer_innen anziehen, die eine enge Umarmung bevorzugen. Das Alter der Tänzer_innen variiert, aber das Durchschnittsalter liegt wahrscheinlich bei fünfzig Jahren, mit relativ hohen Anteilen älterer Männer im Ruhestand und jüngerer berufstätiger Frauen. Es ist nicht immer möglich, den Klassenhintergrund der Tänzer_innen zu beurteilen, obwohl die Frauen im Allgemeinen besser ausgebildet zu sein und ein höheres Einkommensniveau zu haben scheinen als die Männer. Wie eine meine argentinischen Informantinnen scherzhaft bemerkte, muss eine Frau bei jedem Mann misstrauisch sein, der wissen will, ob sie ihre eigene Wohnung oder ein Auto hat: „Er sucht nach einem Platz, wo er unterschlüpfen kann und nach einer Hausfrau, die ihm seine Mahlzeiten kocht und seine Hemden bügelt.“

Infolge der jüngsten wirtschaftlichen Rezession und erhöhter Eintrittspreise ist der Massenandrang etwas zurückgegangen und eine gediegene Mittelschicht stärker vertreten als zuvor. Viele ältere *Milongeros* und *Milongueras*, die aus der Arbeiter_innenklasse kommen, tanzen nunmehr in ihren eigenen Vierteln und überlassen die städtischen Salons den wohlhabenderen Argentinier_innen und den Tourist_innen. Zwar gibt es fast bei jeder *Milonga* einen Anteil an Tourist_innen, aber die Zahlen variieren nach Saison, wobei es durchaus *Milongas* gibt, bei denen während der Monate November bis März bis zur Hälfte der Besucher_innen Tourist_innen sind.

Es gibt viele Möglichkeiten, sich über die *Milongas* zu informieren: Internet, Tangozeitschriften, Flyer und natürlich Mund-zu-Mund-Propaganda. Sobald man Zugang zur Tango-Szene gefunden hat, trifft man andere Tänzer_innen, die gern Empfehlungen für Tanzorte geben. Die Welt des Tangos ist eine Subkultur, aber innerhalb dieser Subkultur gibt es kleinere Gruppen, die Woche für Woche bestimmten Salons zustreben.²¹ Ogleich die Tourist_innen häufig in so viele verschiedene Salons wie möglich gehen, manche sogar in zwei pro Tag, besuchen Ortsansässige lieber regelmäßig eine kleinere Anzahl von Salons.

Die Gebühren sind an der Tür zu entrichten und sobald man den Salon betreten hat, wird ein(e) Gastgeber_in oder Kellner_in fragen, ob man „solo“ sei. Paare werden zusammen an einen Platz gesetzt, oft in einem etwas abseits gelegenen Teil des Salons. Ortsansässige Männer – so die ungeschriebene Regel – tanzen nicht mit Frauen, die mit Männern zusammensitzen – aus Respekt für den Mann, um

21 Vgl. auch Jochen Dreher und Silvana K. Figuera-Dreher (2009) für eine gelungene Analyse jener Rituale, die in die Gründung einer Tango-Gemeinschaft eingehen.

mögliche Konfrontationen zu vermeiden oder weil viele Männer einfach behaupten, sie könnten nicht mit einer Frau Tango tanzen, wenn sie sie nicht für sich allein hätten, zumindest in ihrer Phantasie und für die Dauer des gemeinsamen Tanzes.

Die Sitzordnung markiert nicht nur die Verfügbarkeit einer Person als Tänzerin oder Tänzer, sondern ist auch aus anderen Gründen wichtig. Es ist äußerst selten, dass man einfach in eine *Milonga* geht und Platz nimmt, obwohl dies in den Salons vorkommen mag, die auf ein jüngeres Publikum ausgerichtet sind. Stammgäste haben meist ihre eigenen Plätze an bestimmten Tischen. Zwar gibt es bei der Tischzuweisung eine strenge Hackordnung, bei der die begehrtesten Plätze wegen des guten Blicks auf andere Tänzer_innen in der Regel nahe der Tanzfläche sind, doch ist dies nicht das wichtigste Kriterium der Sitzordnung. Tänzer_innen sind besonders daran interessiert, in einer bestimmten *Milonga* stets den gleichen Sitzplatz zu haben. Auch wenn sie in einer entlegenen Ecke des Salons platziert sind, besteht ihr Hauptanliegen darin, dass andere Tänzer_innen wissen – vor allem diejenigen, mit denen sie tanzen wollen – wo sie zu finden sind.

Sitzordnungen sind auch unter Tänzer_innen, die am selben Tisch sitzen, eine Quelle andauernder Machtspiele, wie ich entdeckte, nachdem ich anfangs, mich in den *Milongas* „sola“ platzieren zu lassen. So schoben die Frauen an meinem Tisch zum Beispiel gelegentlich Wassergläser und Fächer von der einen Seite des Tisches zur anderen oder nahmen sogar meinen Platz ein, während ich tanzte, um mich zu zwingen, mich auf einen anderen Stuhl zu setzen. Einmal wurde mir in einer *Milonga* von einer argentinischen Frau, die sich mit mir angefreundet hatte, ein Platz an der Rückseite eines erstklassigen Tisches angeboten. Allerdings bestand sie darauf, dass ich nicht an ihrem Stuhl vorbeiginge, wenn ich zum Tanz aufgefordert würde, sondern den langen Weg hintenherum nehmen solle. „So machen wir es hier“, erklärte sie. Mehrere Tänze lang nahm ich sie beim Wort, indem ich mich mühselig an der Rückwand des Salons entlang zu einem der freien Gänge durchkämpfte, bis einer meiner Tanzpartner, der meine Tischgenossin gut kannte, vor ihr stand und lachend sagte: „Ach komm schon! Lass sie einfach durch.“ Bald merkte ich, dass die Beziehungen zwischen den Frauen an den Tischen zwar häufig herzlich und solidarisch sind, dass es aber auch viel Konkurrenzgehebe gibt. Viele erfahrene *Milongueras* verhalten sich geringschätzig gegenüber Ausländerinnen, die in ihren Augen „mit jedem tanzen würden, um zu tanzen“. Bei solchen Bemerkungen mag zwar ein bisschen Eifersucht im Spiel sein²², aber es geht auch um die Frage

22 Dies ist verständlich in dem Fall, dass manche ortsansässigen Männer auf Touristinnen losstürmen, die mit Kleidern und raffinierten Schuhen ausgestattet sind, welche normale Argentinierinnen sich niemals leisten könnten, während ortsansässige Frauen an den Rändern der Tanzfläche warten.

des Respekts. Allerdings muss man sich Respekt verdienen. Ich erinnere mich zum Beispiel, wie ich mit einer Ortsansässigen an einem Tisch saß, die recht unangenehm war. Sie schob meine Accessoires herum und setzte sich so, dass meine Aussicht blockiert wurde. Schließlich kam ein Mann an den Tisch und forderte mich direkt zum Tanzen auf, was eine klare Regelüberschreitung ist und nur selten vorkommt, außer wenn ortsansässige Männer ausländische Frauen zum Tanz bitten. Ich wollte nicht mit ihm tanzen und war gekränkt, dass er mich auf diese Weise in Verlegenheit brachte, also sah ich ihm direkt in die Augen und lehnte ab. Nach mehreren Überredungsversuchen zog er sich zurück. Da wandte meine Tischgenossin sich mir zu, berührte meinen Arm und verzog das Gesicht zu einer Grimasse: „Dieser *hombre*, er ist schrecklich.“ Sie bot mir anschließend ein Glas Champagner an und für den Rest der *Milonga* plauderten wir freundlich miteinander.

Der Tanz selbst wird in Sätzen (*Tandas*) von drei oder vier Liedern (*Temas*) organisiert, die von einem bestimmten Orchester gespielt werden.²³ Nach zwei Tangosätzen spielt der DJ entweder einen Satz *Milongas* oder Tangowalzer. Das Ende eines Satzes wird durch einen Wechsel der Musik (*Cortina*) markiert, nur ein kurzes musikalisches Intermezzo – dabei ist von lateinamerikanischer über klassische Musik bis zum Rock alles möglich. Diese Pause ermöglicht den Paaren, an ihre Tische zurückzukehren und sich auf den nächsten Satz vorzubereiten. Sobald die Paare auf der Tanzfläche angekommen sind, fangen sie unverzüglich an zu tanzen, was mit hoher Konzentration und ohne zu sprechen vor sich geht. Zwischen den *Temas* gibt es jedoch eine kurze Pause für ein Gespräch, das bis zu sechzehn Takte des nächsten Songs umfassen kann. Zwar kann diese Gesprächspause für Ausländer_innen mit wenig Spanischkenntnissen ein bisschen entmutigend sein (nicht zuletzt durch die endlose Wiederholung von Wendungen wie „Wo kommen Sie her?“ und „Wie lange bleiben Sie?“), sie ist aber wichtig, weil sie die Musik als Vorbereitung für den nächsten Tanz einsickern lässt und den Partner_innen Gelegenheit gibt, sich kennen zu lernen. Sie bietet auch Gelegenheit für überschwängliche und übertriebene Komplimente. Diese *Piropos* (Komplimente) oder, negativ ausgedrückt, *Chamuyos* (Geschwätz) sind spezifisch für die Tanz-Szene in Buenos Aires und gehören zum Ritual des Salons.²⁴ Sie eröffnen eine Art von Spiel, in dem

23 Tangomusik wird meist von Orchestern gespielt und Tänzerinnen und Tänzer haben im Allgemeinen ihre Favoriten (Di Sarli, Pugliese, D'Arienzo). Ein Großteil der Musik, die heute in den Salons in Buenos Aires wie auch in Europa gespielt wird, kommt aus dem Goldenen Zeitalter des Tangos (1935–1952), als der Tango in Buenos Aires eine Wiederbelebung erfuhr. Vgl. Robert Farris Thompson (2005) und Jo Baim (2007).

24 In einem der bekannten Tango-Magazine, *B. A. Tango. Guay Agenda Porteña*, gibt es eine regelmäßige Kolumne für Komplimente auf der Tanzfläche mit dem Titel „Mentime que me gusta“ (Belüge mich, ich mag es). Vgl. auch Sara Melul (2007).

die Partner_innen einander mit immer üppigeren Komplimenten zu übertreffen versuchen, das auf Spanisch *se tiran flores* („sich mit Blumen bewerfen“) genannt wird. Während einige der argentinischen Frauen, mit denen ich gesprochen habe, sich von den *Porteños* mit ihren Komplimenten distanzieren, betonen andere, dass auch die Komplimente etwas sind, das die *Milonga* zu einem Vergnügen macht („Es ist ein Spiel, aber ich liebe es“).²⁵ So kann etwa ein *Milonguero* den Tanz seiner Partnerin rühmen, indem er die Hand aufs Herz legt, die Augen mit einem Seufzer nach oben verdreht und pathetisch ausruft: „Sie bringen mich um“, worauf eine Fülle poetischer Komplimente folgt. Die Intervalle zwischen den Tänzen können aber auch zu einem Minenfeld des Ausfragens über den Familienstand werden oder ob man allein zur *Milonga* gekommen sei, verbunden mit ständigen Versuchen, Verabredungen außerhalb des Salons zu arrangieren – der allgegenwärtige Code dafür ist: „Sollen wir uns später auf einen Kaffee treffen?“ Doch so amourös die kurzen Pausen zwischen den Tänzen auch sein mögen, sobald die Musik endet, wird die Frau jedes Mal sicher an ihren Platz geleitet, vielleicht mit einem kurzen Blick voll unerfüllter Sehnsucht von Seiten des Partners. Wenn aber die *Cortina* schließlich zu Ende ist und die Musik einer neuen *Tanda* einsetzt, beginnt der ganze Zyklus wieder von vorn.

Mit den Augen einer europäischen Besucherin betrachtet erscheint der Salon auf geheimnisvolle Weise geordnet. Alle scheinen zu „wissen“, was zu tun ist. Je mehr Zeit Besucher_innen in Buenos Aires verbringen, desto mehr wird sie oder er allerdings entdecken, dass die Salonkultur durch eine Reihe informeller Codes (*Codigos*) geregelt wird, die meistens implizit bleiben, aber sowohl auf lokaler Ebene als auch im Ausland zum Gegenstand zahlreicher Diskussionen werden können.²⁶ Diese Codes betreffen das richtige Verhalten auf der Tanzfläche, die Interaktion mit anderen Tänzer_innen und die Sorge dafür, dass der Tanz nicht außer Kontrolle gerät. Zum Beispiel müssen die Tänzer_innen bestimmte Konventionen beachten, um Kollisionen auf einer überfüllten Tanzfläche zu vermeiden. Von den Paaren wird erwartet, sich in einer Reihe von konzentrischen Kreisen gegen den Uhrzeigersinn

25 Als *Porteño* oder *Porteña* (Hafenbewohner/in) werden die Einwohner_innen von Buenos Aires bezeichnet.

26 Viele Tango-Webseiten in Europa bieten Listen mit diesen Regeln an, um Tourist_innen bei einer *Milonga* zu einem Verhalten ohne Missgriffe zu verhelfen. Vgl. z. B. <http://tango-choseme.com/2010/07/11/tango-codigos-milonga-floorcraft/> und <http://mytangodiaries.blogspot.com/2010/01/why-we-argue-about-codigos.htm>. Vergleichbare Webseiten in Argentinien geben ausdrücklich Richtlinien für das korrekte Verhalten im Salon vor. Vgl. z. B. *PractiMilonguero* (<http://practimilonguero.wordpress.com>). Tango-Magazine auf der ganzen Welt und Internet-Blogs veröffentlichen fortlaufend Diskussionen über die „Ins“ und „Outs“ der Salon-Etikette.

zu bewegen. Führende sollen darauf achten, den jeweils anderen ihren Raum zu lassen. Ein Führender, der mit wilden Schritten vorangeht, sich unerwartet nach hinten bewegt (und damit den Tanz eines benachbarten Paares stört) oder dessen Partnerin High Kicks ausprobiert, kann plötzlich auf mysteriöse Weise in einer konzertierten Aktion von anderen Tänzer_innen „ausgetanzt“ werden, die sich entschieden haben, ihm den Platz auf der Tanzfläche zu entziehen. Oder er kann zur Mitte der Tanzfläche mit den Ellbogen gestoßen, geschubst oder einfach geschoben werden. Auf der anderen Seite zeigen Tänzer_innen häufig Achtung füreinander. Ein typischer Fall ist eine Geschichte, die Juan Carlos Pontoriello, ein bekannter *Milonguero*, in einer Interviewreihe mit traditionellen Tangotänzern in Buenos Aires erzählte.²⁷ Er erinnerte sich, wie er als junger Tänzer einmal versehentlich einen anderen Mann berührt hatte, während er mit seiner Partnerin tanzte. Pontoriello war erschrocken und entschuldigte sich sofort, jedoch verweigerte der andere Mann die Annahme der Entschuldigung und teilte ihm mit, er wisse „einfach nicht, wie man tanzt“. Eine Woche später sah dieser Mann im selben Salon, wie gut Pontoriello tanzte, kam auf ihn zu, entschuldigte sich und sagte, er habe sich bezogen auf mangelnde tänzerische Fähigkeiten bei Pontoriello geirrt. So stellen die Tänzer sicher, dass die Ordnung des Salons aufrechterhalten bleibt: Rücksichtnahme wird gewahrt und jeder Tänzer ist dafür verantwortlich, dass alles gut läuft.

Die Regeln für die Aufforderung zum Tanz, die Annahme und Ablehnung von Tänzen bedeuten für Ausländer_innen oft große Hürden. In den meisten Salons in Buenos Aires wird der Tanz eingeleitet durch den *Cabeceo*, ein Kopfnicken des Mannes, das mit einem Kopfnicken der Frau erwidert wird.²⁸ Damit soll eine offene Ablehnung vermieden und die Einladung zum Tanz auf subtile Weise ausgehandelt werden. Manchmal wird eine Aufforderung im Voraus angelegt, durch Blickkontakt

27 Interview von Monica Páz mit Juan Carlos Pontoriello, 8. Februar 2011. Dieses Interview gehörte zu einer Serie von Gesprächen namens *PractiMilonguero*, die von der argentinischen Tanzlehrerin Monica Páz für ihr Vorhaben geführt wurden, den traditionellen oder authentischen Tango wieder aufzufinden, nachdem er ihrer Meinung nach unter dem Ansturm fremder Tourist_innen, die es mit den Schritten übertreiben und der Etikette des Salons zu wenig Aufmerksamkeit schenken, heruntergekommen ist. Anhand der Interviews, die sie mit älteren *Milongueros* über ihre Erfahrungen führt, demonstriert sie, wie Tango getanzt werden sollte: respektvoll, in enger Umarmung ohne übertriebene Schritte, im Einklang mit den *Codigos* und mit einem Blick für den Bewegungsablauf auf der Tanzfläche.

28 Weil ich hier über die traditionelleren Salons in Buenos Aires spreche, gehe ich davon aus, dass der Mann die Frau zum Tanzen auffordert und sie die Aufforderung annimmt. In den weniger traditionellen Salons und beim Queer Tango werden die Regeln lockerer gehandhabt und in vielen Fällen sind der *Cabeceo* und die geschlechtsspezifischen Rollen des Führens und Folgens überhaupt verschwunden, wie ich im fünften Kapitel erörtere.

von der Tanzfläche aus, durch ein kurzes Lächeln oder ein winziges Achselzucken, als wolle der Mann sagen: „Ja, ich tanze jetzt mit ihr, aber eigentlich möchte ich Sie in meinen Armen halten.“ Dieser Prozess kann sich über viele Tänze erstrecken. Sogar wenn eine Tänzerin schon alle Hoffnung verloren hat, dass es tatsächlich jemals zu einer Aufforderung kommt, kann sich plötzlich ein lang erwarteter *Cabeceo* ergeben, geheimnisvoll, unerwartet und doch auch mit einer gewissen Unvermeidlichkeit. Es ist eine subtile Form der Verführung, oft spielerisch, manchmal frustrierend, aber immer spannend. Sie ermöglicht den Tänzerinnen das Vermeiden unerwünschter Tänze, indem sie eine Aufforderung vorgeblich nicht sehen und damit sich selbst und die andere Person vor einem Gesichtsverlust bewahren.

Es ist nicht leicht für Ausländer_innen, in einem Salon „Fuß zu fassen“ und es wird unweigerlich zu Fehlern und Missverständnissen kommen. So verlangen die Regeln zum Beispiel von der Person, die die Initiative zur Aufforderung ergreift, dass sie die konventionelle Herangehensweise aufgibt, geradewegs auf jemanden zuzugehen und um einen Tanz zu bitten. Ausländer_innen haben die Aufmerksamkeit der Ortsansässigen zu gewinnen, die zögern, sich mit jemandem auf einen Tanz einzulassen, dessen tänzerisches Niveau sie nicht einschätzen können. Ortsansässige riskieren, von ihren regulären Tanzpartner_innen geächtet zu werden, wenn diese sie mit plumpen Ausländer_innen über die Tanzfläche stolpern sehen. Für Frauen, vor allem die, deren erster Reflex das Wegsehen ist, wenn ein Fremder ihnen in die Augen sieht, scheint der *Cabeceo* eine unmögliche Aufgabe zu sein (Taylor 1998). Viele meiner Informantinnen haben beschrieben, dass sie sich zwingen mussten, ihren Kopf hochzuhalten und geradeaus zu schauen, um die Blicke der Männer aufzunehmen, die mit ihnen tanzen wollten. Sie müssen lernen, genau die richtige Mischung aus Interesse und Bereitschaft auszudrücken, ohne aufdringlich oder verzweifelt zu wirken. Dies verlangt Wachsamkeit gegenüber der kleinsten Bewegung (wenn Sie schlecht sehen können, behalten Sie auf jeden Fall Ihre Brille auf). Und wenn die Einladung zum Tanz fertig ausgehandelt wurde, muss die Frau geduldig warten, bis der Mann vor ihr steht, von dem die Aufforderung ausgeht. Nicht selten springt eine ausländische Besucherin von ihrem Stuhl auf, nur um festzustellen, dass nicht sie mit der Aufforderung gemeint war, sondern die Frau, die hinter ihr sitzt.

Diese Regeln sind ziemlich direkt und sie sorgen dafür, dass die Interaktion auf der Tanzfläche glatt verläuft. Andere Regeln sind eher implizit, aber sogar noch wichtiger, um die Salonordnung aufrecht zu erhalten. Sie sollen die Begegnung beim Tango in den Grenzen des Salons halten. Tango ist ein sinnlicher Tanz, ein Tanz, der die Partner_innen in einer engen und möglicherweise unberechenbaren Umarmung zusammenbringt. Die räumliche Trennung der Geschlechter, die begrenzte Zeit des Satzes (*Tanda*) und die Konventionen des Salons – die ausschließen, dass

man sich immer mit dem- oder derselben Partner_in auf der Tanzfläche herumtreibt – all das dient dazu, sexuelles Begehren in Schach zu halten. Männer gehen in der Regel nicht zu Frauen an den Tisch, um sich zu unterhalten, es sei denn zu einer besonderen Gelegenheit (zum Beispiel ein Geburtstag) oder um jemanden kurz zu begrüßen oder eine Touristin anzumachen, die es nicht besser weiß. Sie scheuen sich, Frauen aufzufordern, die mit anderen Männern zusammensitzen und einige Männer lehnen es sogar ab, eine Frau aufzufordern, die gerade mit einem der Männer getanzt hat, die an ihrem Tisch sitzen. Bei jedem *Codigo* können natürlich Ausnahmen gemacht werden, und diese Möglichkeit bringt ein wenig Nervenkitzel (*frisson*) in die Atmosphäre des Salons. So werden etwa einige Ehemänner zu Beginn einer *Milonga* mit ihren Frauen tanzen und sich dann neben den Tisch stellen, um anzuzeigen, dass es jetzt anderen gestattet ist, sie zum Tanz zu bitten. Fordert ein Mann eine Frau auf, die mit einem anderen Mann zusammensitzt, wird er ihrem Partner möglicherweise zuerst die Hand geben und ihn nach dem Tanz dazu beglückwünschen, was für eine gute Tänzerin sie ist.

Die Codes, die im Kontext des Geschlechterregimes des Salons die Sexualität regulieren, sind eher noch komplexer und impliziter. Es gibt zum Beispiel ein ungeschriebenes Gesetz, dass man nicht allzu oft mit dem- oder derselben Partner_in tanzt und nie unmittelbar nach einer *Tanda* (einem Satz). Die Tänzerinnen und Tänzer können vollkommen darauf versessen sein, miteinander zu tanzen, werden aber gut daran tun, ihre gemeinsamen Tänze auf zwei Sätze zu begrenzen, außer sie wären bereit, am Ende der *Milonga* miteinander „einen Kaffee zu trinken“. Diese besondere Regel kann vernachlässigt werden, wenn Tänzerinnen und Tänzer einander gut genug kennen, um Missverständnisse zu vermeiden. Im Allgemeinen ermöglichen die *Codigos* den Tänzer_innen jedoch, das Tanzen zu genießen, ohne sich um unerwünschte Eingriffe in ihre Autonomie sorgen zu müssen. Wie eine meiner Informantinnen mir erklärte, hatte sie auf die harte Tour lernen müssen, dass es keine gute Idee ist, Einladungen außerhalb der *Milonga* anzunehmen. Sie war auf Wohnungssuche und einer ihrer regelmäßigen Tanzpartner sagte ihr, dass er möglicherweise etwas für sie habe. Sie verabredeten sich in der Wohnung. Während sie sich umsah, verschwand er im Badezimmer, um ein paar Minuten später splitternackt aufzutauchen, mit weit ausgebreiteten Armen und einem frechen Grinsen auf dem Gesicht („Wie wär’s, meine Schöne?“). Sie konnte vom Schauplatz fliehen, entschied aber, dass sie sich zum letzten Mal auf ein Treffen außerhalb des Salons eingelassen hatte. Natürlich können manche Tänzerinnen und Tänzer die Chance, sich außerhalb des Salons zu treffen, auch positiv sehen und die *Milonga* als einen Raum betrachten, in dem sie potentiellen Partner_innen für Sex oder etwas mehr begegnen können. Die Existenz von Codes kann es allerdings erschweren, solche Liaisons zu arrangieren, auch dann, wenn sie von beiden Seiten gewünscht werden.

Eine kanadische Tänzerin erzählte mir von den Schwierigkeiten, ein Rendezvous mit jemandem zu verabreden, den sie in einem Salon kennengelernt hatte. Einer ihrer regelmäßigen Tanzpartner, ein Mann, den sie sehr attraktiv fand, lud sie zum Essen ein. Obwohl sie interessiert war, erinnert sie sich, dass sie vier Sätze mit ihm tanzen musste, um die Grundregeln für ein erstes Treffen auszuhandeln. Sie sagte: „Ich musste ihm vertrauen können, und die kurzen Intervalle zwischen den Tänzen lassen nicht viel Zeit, die Dinge gemeinsam zu klären.“

Das Salonregime in Buenos Aires ist sowohl strikt homosozial als auch über Geschlechtertrennung organisiert. Männer gehen zu den *Milongas*, um mit ihren Freunden zusammen zu sein. Sie tanzen unter den aufmerksamen Augen ihrer Freunde, deren Achtung sie erwerben möchten und sind sorgfältig darauf bedacht, andere Männer nicht vor den Kopf zu stoßen. Wie Jeffrey Tobin (1998) sagt, tanzen Männer in argentinischen Tangosalons füreinander; Frauen sind bloß Vehikel für ihre Beziehungen untereinander. In den Salons scheinen die Beziehungen zwischen Männern und Frauen oft in der Zeit stehen geblieben zu sein, da sie durch Rituale männlicher Herrschaft und weiblicher Unterwerfung bestimmt werden. Auf den ersten Blick scheinen die traditionellen Formen des Machismo noch heute lebendig und vollkommen intakt: Frauen werden in die Position des passiven Objekts verwiesen, das darauf wartet, aufgefordert, geführt und begehrt zu werden (Savigliano 2003:189). Dieses scheinbar antiquierte Geschlechterregime überschneidet sich jedoch mit Unterschieden der Klasse, des Alters und des Familienstandes, so dass Geschlecht eine andere Bedeutung bekommt als in den frühen Tagen des Tangos, als einzelne Einwanderer noch untereinander um die Aufmerksamkeit der wenigen zur Verfügung stehenden Frauen konkurrierten. Auch die von Savigliano (1995) beschriebenen „rebellischen Weibsbilder“, die die konventionelle Moral um des Tangos willen mit Füßen traten, haben sich verändert. Heute sind die Frauen in den Salons in Buenos Aires oft jünger als die Männer. Sie kommen meistens aus der Mittelschicht und sind berufstätig. Viele sind geschieden oder ledig. Sie sehen das Tanzen in den Salons als eine Tätigkeit, die sie nur mit Mühe in ihrem arbeitsreichen Zeitplan unterbringen können. Im Gegensatz dazu sind die Männer eher älter und häufig in prekären Arbeitsverhältnissen beschäftigt oder im Ruhestand, viele sind auch verheiratet. Es ist nicht ungewöhnlich, dass Männer sich zur *Milonga* „davonschleichen“ und ihre Frauen zu Hause lassen. Durch diese Unterschiede werden auf der Tanzfläche unzählige und sehr komplexe Machtkonstellationen geschaffen. Männer, die im Alltag wenig Macht haben, können im Salon Kontrolle über Frauen ausüben, die normalerweise unerreichbar für sie wären. Unabhängige Frauen können sich der Umarmung von Männern überlassen, die sie in ihrem normalen Leben kein zweites Mal ansehen würden, weil sie genau wissen, dass sie diese Männer hinter sich lassen, sobald die *Milonga* zu Ende ist. Klassenun-

terschiede schwächen auch die Kränkung ab, ein Mauerblümchen zu sein. Da es in den meisten Tangosalons stets mehr Frauen als Männer gibt, müssen Frauen bereit sein, einige Zeit zu warten, bevor sie zum Tanzen gebeten werden. Viele ortsansässige Frauen versuchen, die Demütigungen des „Mauerblümchendaseins“ durch scharfzüngige Bemerkungen über den allgemeinen Mangel an „kulturellem Raffinement“ und die „dürftigen gesellschaftlichen Fähigkeiten“ der ortsansässigen Männer abzumildern. Sie nutzen auf diese Weise ihre überlegene soziale Position außerhalb der *Milonga*, um das Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern in der Salon-Kultur auszugleichen.

In Buenos Aires bietet der Tangosalon sowohl für Männer als auch für Frauen die Möglichkeit, sich spielerisch auf das symbolische Arsenal eines vergangenen Geschlechterregimes zu beziehen. Sie können vorübergehend das stereotype Rollenbild übernehmen, das Savigliano (1995) in ihrer Geschichte des Goldenen Zeitalters des Tangos beschreibt. Der Mann kann ungestraft das dramatische und leicht machistische Verhalten des „weinerlichen Raufbolds“ an den Tag legen. Die Frauen können das aufreizende, aber auch tragische Benehmen des „rebellischen Weibsbilds“ nachahmen. Doch wie Savigliano überzeugend darlegt, sind diese vergeschlechtlichten Rollen kaum mehr als eine Form von ritualisiertem Spiel. In der *Milonga* lassen die Tänzer_innen es zu, dass sie zum Gegenstand der Phantasie der anderen werden (Savigliano 2003:164). Das Regime des Salons enthält diese Phantasien und kontrolliert sie, so dass die Tänzerinnen und Tänzer sich in einem wunderbar verführerischen, aber doch beruhigend sicheren Raum einrichten können, einem Raum, der völlig getrennt ist von den Eventualitäten ihres gewöhnlichen Lebens außerhalb der *Milonga*.

Tango tanzen in Amsterdam

Der Tango hatte seinen ersten Auftritt in Amsterdam im Jahr 1913 und wurde zu einer großen Mode, wenn auch zu einer umstrittenen. Ein Jahrzehnt später schlug eine zweite Tangowelle an die Küsten der Niederlande, diesmal in der etwas sterileren Variante des „französischen Tangos“, der bei den urbanen und künstlerischen Eliten bald sehr beliebt war. Eine deutsche Variante des Tangos kam in den 1930er Jahren in Mode, vor allem durch die von deutschen Tango-Orchestern importierte Musik. Im Jahr 1937 wurde eine lokale niederländische Tango-Band namens Malando mit einer hybriden Mischung aus argentinischem und deutschem Tango populär,

versetzt mit einigen niederländischen Volksmusikklängen.²⁹ Der Tango kam aus der Mode, als andere Tänze beliebter wurden, bis er in den 1970er Jahren mit der Einführung von Piazzollas Tangomusik wieder auftauchte und einige Jahre später die internationale Show *Tango Argentino* entstand.³⁰

Die jüngste Wiederbelebung des Tangotanzens in den Niederlanden begann mit der Eröffnung der ersten Tango-Akademie im Jahr 1986, die die komplizierte Beziehung zwischen einem vergangenen Europa und einem fernen Argentinien in Amsterdam spektakulär lebendig machte.³¹ Seitdem hat sich eine lebhafte Tango-Szene entwickelt, in der es möglich ist, an jedem Abend der Woche Tango zu tanzen. Alles, was man für die Suche nach einem Tanzplatz braucht, ist ein kurzer Blick auf die lokalen Internetseiten. Die Teilnehmer_innen sind meist einheimische Tänzer_innen und Besucher_innen aus anderen nahe gelegenen Städten. Allerdings gibt es immer eine Handvoll Tänzer_innen aus anderen Teilen der Welt, sodass es schwer ist, Tänzerinnen und Tänzer anhand ihrer Nationalitäten zu charakterisieren. Die Tango-Subkultur in Amsterdam ist eine kosmopolitische Mischung aus Lokalem und Globalem, ganz ähnlich wie in Buenos Aires. Der harte Kern besteht aus einer relativ wohlhabenden und sehr mobilen Bevölkerungsgruppe, die über Zeit und Geld für Freizeitaktivitäten verfügt, mit einem Wunsch nach Gemeinschaft, nach sozialen Ausdrucksformen und einem Hang zum Exotischen – all den Elementen, die der argentinische Tango zu bieten scheint.

Milongas finden an den verschiedensten Orten statt, von Schulen und Gemeinschaftszentren hin zu Cafés, Kirchen, Museen und Theatern. Zwar vermarkten einige Salons ein Gefühl der „früheren Zeiten“ (past-ness), die aber nichts gemein haben mit den schäbigen Interieurs und defekten Rohrleitungen der Salons in Buenos Aires. In Amsterdam sind Salons eher in einem romantischen Stil dekoriert, der an das Goldene Zeitalter des Tangos erinnert, vollgestopft mit Lüstern, Samtvorhängen,

29 Um zu illustrieren, wie diese scheinbar nicht zu vereinbarenden Elemente im Tango zusammenkamen, zitiert Joost Groeneboer (2003:52 f.) den beliebten Tango-Song mit dem seltsamen Titel „Twee emmertjes tango's halen“ (Zwei Eimer Tango holen), der in niederländischen Tango-Schulen ein Hit war. Vgl. Groeneboer (2003) zur Geschichte von *Malando* im Besonderen und der Geschichte des Tangos in den Niederlanden im Allgemeinen.

30 Astor Piazzolla war ein Komponist und Bandoneon-Spieler, der die traditionelle Tangomusik revolutionierte, indem er ihr Elemente des Jazz und der klassischen Musik hinzufügte.

31 Vgl. Horacio Ferrer und Wouter Brave (1989) zur Geschichte des neusten Tango-Revivals in den Niederlanden.

Kerzenleuchtern und dem allgegenwärtigen Foto von Carlos Gardel.³² Andere machen sich aktuelle Trends zunutze und halten ihre *Milongas* auf dem Dach eines luxuriösen Hotels mit Blick auf das Meer ab oder sogar in einer restaurierten Manege, wo vor hölzernen Boxen, Gewölbedecken und dem schwachen Duft von Pferdemist Tango getanzt wird. Der Tango-Salon wird als etwas Besonderes und Außergewöhnliches präsentiert, als ein Ort, an dem man dem Alltagsleben entflieht.

In Amsterdam gibt es Salons für unterschiedliche Zielgruppen. Einige favorisieren einen offenen Tanzstil mit komplizierten Schrittfolgen sowie einer breiten Palette von Musikrichtungen (*Neo Tango*), während andere eher „traditionell“ sind und die enge Umarmung, kleinere Schritte und klassische Tangomusik bevorzugen. Die Tangotänzer_innen sind in der Regel aufstrebende mobile Berufstätige aus den Bereichen Wirtschaft, Bildung, Justiz, dem Gesundheitswesen, den Informations- und Kommunikationstechnologien oder Kunst. Es gibt nur wenige Unterschiede zwischen Männern und Frauen in Bezug auf Klassenhintergrund, Beruf oder Bildungsstatus. In Amsterdam würde man lange nach dem achtzigjährigen *Milonguero* aus der Arbeiterklasse suchen, der in der Tango-Szene in Buenos Aires zum Inventar dazu gehört. Ich erinnere mich, mit einem solchen älteren *Milonguero* in Buenos Aires getanzt zu haben. Er war wesentlich kleiner als ich, mit einem riesigen Bauch, gefärbten, von Pomade glänzenden Haaren und mehreren prangenden Goldketten und Ringen. Ich war immer gern bereit, mit ihm zu tanzen, mir war aber auch klar, dass er kein Mann war, dem ich auch außerhalb der Grenzen des Salons gerne begegnet wäre. Eines Abends, nach einem besonders großartigen Tanz, sah er mich etwas traurig an und sagte: „Wenn ich nach Amsterdam käme, würden Sie dann mit mir tanzen?“ Ich erinnere mich an meinen Gedanken, wie wenig er dorthin passen würde und fragte mich mit einigem Unbehagen, ob ich in Amsterdam auch so begierig darauf wäre, mit ihm zu tanzen wie in Buenos Aires. Aus dem gleichen Grund habe ich – als eine Frau eindeutig „hinter [meiner] mini-berockten, bauchfreien, durchsichtigen Blütezeit“ (Savigliano 2003:154) – weniger Schwierigkeiten, Tanzpartner in Buenos Aires zu finden, wo ich vermutlich eher als attraktiv gelte als es in der altersbewussten, wenn nicht altenfeindlichen Kultur von Amsterdam der Fall ist. Im Schnitt sind die Tänzer in Amsterdam eher Singles und mit einem Durchschnittsalter zwischen Fünfunddreißig und Fünfzig

32 Carlos Gardel (1890–1935) ist wahrscheinlich der bekannteste Vertreter des argentinischen Tangos. Er war ein Sänger, Songwriter und Schauspieler, der zu einer nationalen Ikone geworden ist. Sein lächelndes Bild ist fast in jedem Tangolokal zu finden und viele Besucher_innen in Buenos Aires ehren ihn mit einem Besuch an seinem Grab auf dem Friedhof La Chacarita. Vgl. Donald Castro (1998) für eine interessante Analyse zur Bedeutung Gardels für den Tango.

etwas jünger als die Tänzer_innen in Buenos Aires.³³ Allerdings verändert sich die Demographie des Tangos überall, denn der Tango gewinnt unter Tänzer_innen um die Zwanzig an Popularität.³⁴



Abb. 1.3 La Bruja, Amsterdam (Foto: Colin Brace)

Die Amsterdamer Tango-Szene zieht Teilnehmer_innen ganz unterschiedlicher Herkunft an, einschließlich jener, die erst kürzlich aus verschiedenen Teilen der Welt eingewandert sind. So wie in Buenos Aires das Image einer Nation von Einwander_innen (natürlich aus Europa) gepflegt wird, rühmt auch Amsterdam seine Multikulturalität – in der Rhetorik, wenn auch nicht immer in der Praxis – und

33 Dies gilt auch für andere Gegenden in Europa. Vgl. z.B. Paula Irene Villa (2001, 2009) und Gabriele Klein (2009).

34 Viele junge Tänzer_innen haben den Tango als ein potentiell gewinnbringendes Unternehmen aufgegriffen, indem sie ihre Dienste als DJs, Schautänzer und Lehrer_innen anbieten. Dies gilt zwar in erster Linie für Buenos Aires, wo der internationale Tourismus den Tango zu einem Exportgut gemacht hat, aber europäische Tänzer_innen sind bald nachgezogen. Ich werde auf diesen internationalen Kreislauf im Einzelnen in Kapitel sechs zurückkommen.

viele Tänzer_innen beziehen sich auf das Image des Tangos als eines Tanzes, der von Einwander_innen entwickelt wurde. Einer meiner Informanten, ein vor kurzem nach Amsterdam gezogener deutscher Bauarbeiter, erzählte mir, er könne keine Tangomusik hören, ohne automatisch sepiafarbene Bilder von Einwanderergruppen inmitten von Koffern zu sehen, die gerade vom Schiff kommen und in Buenos Aires ein neues Leben beginnen wollen. Wie mythisch dieses Bild auch sein mag, es ermöglichte es ihm, den Tango mit seinen eigenen Erfahrungen von einsam oder vertrieben sein zu verbinden.

Die Tanzkleidung ist in Amsterdam eher lässiger als in Buenos Aires. Vor allem die Frauen tragen selten Kleidung, die ihre Körper auf eine offen sexuelle Art zur Schau stellt. Allerdings übernehmen sie häufig einen Kleidungsstil, der wesentlich femininer ist als das, was sie außerhalb des Salons tragen würden. Es kommt nicht selten vor, dass neben den allgegenwärtigen Leggings, ausgebeulten Hosen und Sportschuhen tief angesetzte Röcke mit Schlitzsen, Netzstrümpfe und Stiletos zu sehen sind. Etwas, das in einem Salon in Buenos Aires, wo man an ausgelassene Moden gewöhnt ist, als ganz normal und keineswegs auffällig erscheint, ist in Amsterdam außergewöhnlich und gewagt. Für Frauen in Amsterdam sind Tango-Salons ein Ort, wo „man die Dinge tragen kann, von denen man immer geträumt hat, die man aber nirgendwo sonst tragen konnte“ (Petridou 2009:61).

Nirgends wird dies deutlicher als in der Leidenschaft, die viele Frauen für Tangoschuhe haben. Die *Milongueras* in Buenos Aires sind zwar gut beschuht, aber sie achten mehr auf den Komfort und sie sprechen vermutlich kaum je über Schuhe, es sei denn, um sich über die Touristinnen und deren Schuhfetisch zu beschweren. Wenn Sie sich aber in Amsterdam als Schuhkennerin erweisen, so ist das ein Zeichen dafür, dass Sie eine ernsthafte Tänzerin sind; Schuhe sind ein Distinktionsmerkmal. Je höher der Absatz und je offener der Schuh ist, desto größere Fertigkeiten werden damit angezeigt (Littig 2013). Frauen vergleichen oft ihre neuesten Erwerbungen, bewundern die Schuhe der anderen, entdecken Fehler in der Passform eines bestimmten Modells oder seufzen einfach nur vor Erleichterung am Ende des Abends, wenn die Schuhe ausgezogen und die müden, schmerzenden Füße endlich befreit sind. Im Gegensatz dazu würde es in einem Salon in Buenos Aires entsetzte Blicke hervorrufen, wenn eine Frau sich öffentlich die Schuhe auszöge, weshalb diese Handlung besser für die Privatsphäre der Frauen in der Toilette oder der Garderobe reserviert bleibt. In Amsterdam sind die Schuhe jedoch eine öffentliche Angelegenheit. Es bereitet den Frauen Vergnügen, sich über Schuhe und gute Einkaufsmöglichkeiten auszutauschen. Für Frauen, die sich nicht kennen, ist das sogar eine gute Möglichkeit zur Kontaktaufnahme. Mir näherte sich etwa einmal eine Frau, als ich die Tanzfläche verließ, die ich noch nie gesehen

hatte. Sie erklärte, meine Schuhe zu erkennen, da sie ihre eigenen in dem gleichen Schuhgeschäft in Buenos Aires gekauft hätte.

Auch die Kleiderordnung für Männer unterscheidet sich zwischen Buenos Aires und Amsterdam. Der durchschnittliche *Milonguero* wäre regelrecht entsetzt zu sehen, dass Männer in Salons in Amsterdam in Cargo-Hosen erscheinen und sich nicht einmal die Mühe machen, ihre Hemden zu wechseln, ehe sie zu einer *Milonga* gehen. „Man kann noch den Schweiß vom letzten Salon riechen“ ist eine häufig von Tänzerinnen zu hörende Beschwerde. Viele Tänzerinnen in Amsterdam schimpfen über die nachlässige Haltung, die ihre Kollegen in Bezug auf Hygiene zu haben scheinen. Es gibt natürlich Ausnahmen, aber auch diese sind weit entfernt von der gepflegten, lässigen Kleidung der meisten *Milongueros* in Buenos Aires. So ziehen einige Männer in Amsterdam zum Beispiel an, was ihrer Phantasie von einer typisch argentinischen Tangokleidung entspricht: altmodische Anzüge, Frackhemden, Hosenträger oder sogar einen weichen Filzhut. Oder sie tragen extravagante Schuhe in Lackleder oder hellen Farben. Paradoxerweise wird allerdings die Zurschaustellung von Schuhen auch als Kennzeichen eines Anfängers betrachtet. Wie einer meiner Informanten etwas sarkastisch bemerkte: „Je auffallender der Schuh, desto weniger talentiert der Tänzer.“

Die Salons in Amsterdam sind in einer Weise organisiert, die der in Buenos Aires vergleichbar ist, sich aber auch davon unterscheidet. Jedes Mal, wenn ich nach einem Aufenthalt in Buenos Aires nach Amsterdam zurückkehre, fühle ich mich ein wenig „am Rand“ (Creef 2000). Ich sehe die Salon-Kultur, in der ich Tangotanz gelernt habe und wo der Tango zur Leidenschaft meines Lebens wurde, allmählich mit anderen Augen. Sogar mein angestammter Salon, in den ich – komme was wolle – jeden Freitag gehe, kommt mir seltsam, irgendwie nicht ganz richtig vor. Es steht zum Beispiel immer jemand zur Begrüßung an der Tür und in vielen Fällen kann man einen herzlichen Empfang erwarten, bei dem Küsse ganz wie in Buenos Aires ausgetauscht werden. Doch wenn man in Amsterdam den Eintritt bezahlt hat, ist man auf sich selbst gestellt. Zwar wird Ihnen der Veranstalter zeigen, wo Sie Ihren Mantel aufhängen und Ihre Schuhe wechseln können, aber niemand wird je zu einem Platz geführt, da Reservierungen in den Salons von Amsterdam vollkommen unbekannt sind. Es wird von den Tänzer_innen erwartet, dass sie selbst ihre Plätze finden. Ein typischer Fall ist ein argentinischer Tänzer aus Buenos Aires, der vor kurzem meinen Salon in Amsterdam besuchte. Er schien durch die ganze Anordnung völlig verwirrt zu sein und bahnte sich schließlich etwas zaghaft seinen Weg an die Bar, wo er den Barkeeper in besonders sorgfältig artikuliertem Spanisch fragte, wo er sitzen und wie er seine Getränke bestellen solle und ob es hier üblich sei, Tanzpartner_innen mit dem *Cabeceo* aufzufordern. Nach der feststehenden und hierarchischen Sitzordnung in den Salons von Buenos Aires kann es natürlich eine

große Erleichterung sein, sich in einem Salon zu bewegen, wie man will. Allerdings hat diese Freiheit auch Nachteile, vor allem wenn der Salon voll ist. Nicht immer lässt sich tatsächlich ein freier Platz finden, geschweige denn ein Platz in guter Lage und wenn man endlich einen Platz gefunden hat, kann man ihn möglicherweise nicht halten. Auch ostentativ auf einem bestimmten Stuhl oder Tisch platzierte Umhängetücher oder Taschen garantieren nicht, dass der Platz nicht von anderen okkupiert wurde, wenn seine Inhaberin von einem Tanz zurückkommt. Man wird bei den Plätzen auch als „Stammgast“ nicht bevorzugt. Die Stühle werden nach einem informellen Prinzip – wer zuerst kommt, mahlt zuerst – besetzt. Es kann passieren, dass man bei einem Streit, der sich auf die Rückforderung eines vor dem Tanz besetzten Platzes entwickelt, gesagt bekommt: „Sie können doch überall sitzen“, „Hey, wir leben in einer freien Welt“, oder aggressiver „Was ist Ihr Problem?“

Die entspannte Geselligkeit, die ein wesentliches Merkmal der Amsterdamer Salons ist, vermisse ich am meisten, wenn ich in Buenos Aires bin: Zusammensitzen zu können mit wem ich will, ohne mich darum zu kümmern, ob die *Codigos* verletzt werden, oder mich mit einem Freund unterhalten zu können, ohne dass jemand die Augenbrauen hochzieht. Auf der anderen Seite vermisse ich den erotischen Nervenkitzel (*frisson*) der Salons von Buenos Aires, den in der Amsterdamer Tango-Szene fehlt. Die Geschlechtertrennung, in den meisten Salons von Buenos Aires absolut üblich, ist in Amsterdam undenkbar. Es gibt natürlich viele unausgesprochene Codes in Amsterdam. Sie sind allerdings weniger eindeutig und es ist genau diese Unklarheit darüber, wie man sich in einem Salon zu verhalten hat, die unter den Tänzer_innen Unsicherheit hervorruft. Zum Beispiel gibt es die unausgesprochene Annahme, dass Männer die Aufforderung zum Tanz übernehmen, aber sie ist nicht als unumstößliche Regel kodifiziert, wie es in Buenos Aires der Fall ist und es ist keineswegs ungewöhnlich, dass Frauen Männer zum Tanz bitten. Die meisten Tänzer_innen würden in der Tat behaupten, dass es hoffnungslos altmodisch und sexistisch ist, wenn die Männer die Frauen aufforderten und die Frauen darauf warteten, aufgefordert zu werden. Dies wird im Übrigen häufig als eine jener Verfahrensweisen angeführt, bei denen „wir hier“ anders mit den Dingen umgehen. Allerdings werden viele Männer zugeben, dass sie nicht wirklich gern von Frauen zum Tanzen aufgefordert werden. Viele der Männer in meinen Interviews beschwerten sich über Frauen, die gerade dann über sie „herfielen“, wenn sie wieder Atem geholt oder Mut gesammelt hätten, jemanden zum Tanz aufzufordern. Sie schilderten das ungute Gefühl, das sie überkommt, wenn sie einen Salon betreten, in dem „zu viele“ Frauen sind und sie von den Frauen, die zum Tanz aufgefordert werden wollen, mit vorwurfsvollen Blicken bestürmt würden. Während die *Milongueros* in Buenos Aires, sicher in ihrem „Recht“ den Tanz zu beginnen, keinen Gedanken auf dieses Thema verschwenden, betrachten Männer in Amsterdam

die Situation im Salon häufig aus der Sicht der Frauen und sind besorgt, etwa als egoistisch oder sexistisch wahrgenommen zu werden, wenn sie die Aufforderung von Frauen nicht annehmen.

In Amsterdam sind die Frauen auch deutlich weniger als die gestandenen *Milongueras* in Buenos Aires dazu bereit, ein „Mauerblümchendasein“ – wie Savigliano (2003:189) das Warten auf die Aufforderung zum Tanz nennt, unvermeidlicher Bestandteil eines jedes Salons – zu akzeptieren.³⁵ Frauen sind gefangen zwischen dem Wunsch, aufgefordert und dadurch in ihrer Attraktivität als Tänzerinnen bestätigt zu werden und dem Wunsch, selbst die Verantwortung für ihr Schicksal im Salon übernehmen zu können und nicht auf Männer angewiesen zu sein. Viele der Frauen, mit denen ich sprach, waren frustriert darüber, einen Tanz nach dem anderen auslassen zu müssen, während die Männer entweder andere Frauen aufforderten oder herumhingen, um Bier oder Wein zu trinken und sich zu unterhalten („Warum kommen sie überhaupt in den Salon, wenn sie nicht tanzen?“). Als Frau nach langem Sitzen selbst die Initiative zu ergreifen, erfüllt sie allerdings mit unverhohlener Ambivalenz. Schwierig ist ferner, den Tanz mit einem Mann zu vermeiden, wenn „er plötzlich auftaucht und vor Ihnen steht – wie kann man ‚Nein‘ sagen, ohne seine Gefühle zu verletzen?“ Eine Quelle von Unmut können Frauen werden, die Männer zum Tanzen auffordern, da sie „sich vordrängeln, bevor sie an der Reihe sind“. Dies zeigt, dass es in Amsterdam nicht weniger hierarchisch zugeht als in Buenos Aires und dass die Tänzer_innen genauso viel Aufmerksamkeit auf die Frage verwenden, wer, wann und von wem aufgefordert werden sollte. Eine meiner Informantinnen drückte es folgendermaßen aus: „Man will die Angelegenheit einfach nur geklärt haben, wissen Sie. Man will wissen, wer die Initiative zu ergreifen hat. Wenn es um Tango geht, okay, dann sind es die Männer. Ich habe nichts dagegen.“

35 Saviglianos These ist, dass dieser Unterschied zum Teil mit den verschiedenen Bedeutungen zu tun hat, die dem „Mauerblümchen“ zugeschrieben werden. In Buenos Aires ist der Begriff ein Verb (*planchar*, dt. hier etwa: versetzen, jemanden sitzen lassen, d. Ü.) und bezieht sich auf die (Nicht-)Aktivität des Nicht-Tanzens, in die eine Person, die tanzen möchte, zufällig hineingeraten ist. Im Gegensatz dazu bezieht sich der Begriff in Europa und Nordamerika auf eine Identität und impliziert, dass die Person deshalb nicht zum Tanzen aufgefordert wird (und vielleicht niemals aufgefordert werden wird), weil sie die ist, die sie ist. *Milongueras* können zwar frustriert darüber sein, nicht zu tanzen oder sich über das schlechte Benehmen der Männer in den Salons beschweren, aber sie werden wahrscheinlich nicht annehmen, dass ihr Nicht-Tanzen etwas mit ihrem Wert zu tun hat oder Zweifel entwickeln, ob sie als Tänzerin überhaupt begehrenswert sind. Tatsächlich sehen viele meiner argentinischen Informantinnen das Warten als Hinweis auf eine gute Tänzerin, die ihre Tänzer aussucht und wählt, statt „mit jedermann [zu tanzen], wie es die Ausländerinnen tun“.

Die Praxis des *Cabeceo* (ein Kopfnicken als Aufforderungsmethode), die für die Tango-Szene in Buenos Aires so charakteristisch ist, gelangte auch nach Amsterdam, oft durch Tänzer_innen, die in Buenos Aires gewesen waren. Nachdem sie ihn dort in Aktion gesehen hatten, wurden sie zu glühender Befürworter_innen des *Cabeceo* und argumentierten, er habe für beide Seiten viele Vorteile und sei auf jeden Fall eine ‚authentische‘ Art des Umgangs. Ein unternehmungslustiger Tänzer organisierte sogar einen Workshop, bei dem diese Praxis unterrichtet wurde. Auch werden gelegentlich Salons nach Aussage der Veranstalter „auf die gleiche Weise wie in Buenos Aires“ organisiert, was bedeutet, dass die Gäste zu festen Tischen geleitet werden und von ihnen erwartet wird, einander durch Augenkontakt zum Tanzen aufzufordern. Während solche Initiativen von einigen mit Begeisterung aufgenommen werden, bleiben andere ortsansässige Tänzer_innen skeptisch und argumentieren: „Man kann nicht einfach Dinge von Leuten erwarten, die nicht zu ihrer Kultur gehören.“

Auch Tänzer_innen, die auf dem *Cabeceo* bestehen, stellen fest, dass die informellen Sitzordnungen in den Amsterdamer Salons und der Mangel einer klaren Abgrenzung zwischen denen, die zu tanzen bereit sind und denen, die es nicht sind, diese Form der Aufforderung nicht erleichtern. Viele meiner Informanten erklärten, dass sie ihre Partnerinnen gerne mit einem Nicken aufforderten, dass es jedoch schwierig sei, ihre Aufmerksamkeit zu bekommen. Ein Mann sagte: „Manche Frauen sehen einen einfach nie an. Sie haben ihre Augen auf dem Boden. Und sogar, wenn man ihre Aufmerksamkeit bekommt und denkt, dass sie nun zum Tanzen bereit sind, taucht immer ein Typ auf, der sich in letzter Minute vor einen pflanzt und dann geht sie mit ihm davon und ich bleibe zurück, um die Tasche zu halten.“ Für die Führenden, in der Regel Männer, ist es weitaus verbreiteter, direkt auf eine Frau zuzugehen und sie zum Tanzen aufzufordern. Manchmal wird der Mann ihr einfach auf die Schulter tippen oder ihre Hand ergreifen und sie auf die Tanzfläche ziehen, eine Art des Umgangs, über die eine argentinische *Milonguera* wahrscheinlich entsetzt wäre.

Wenn man einmal auf der Tanzfläche anlangt, ist die Musik allerdings identisch mit der, die man in einem Salon in Buenos Aires hört. Viele niederländische DJs sind darauf ziemlich stolz; es gehört dazu, wenn man in der Tango-Szene auf dem Laufenden sein will. Während die Musik in ähnlicher Weise organisiert wird (in Sätzen von vier *Temas*, die durch eine *Cortina* getrennt sind), müssen die Paare die Tanzfläche am Ende eines Satzes aber nicht räumen. Es ist möglich, mit seinem Partner oder seiner Partnerin zusammen zu bleiben, ohne sich sorgen zu müssen, damit größere Erwartungen zu wecken. Darüber hinaus gibt es in den Salons immer viele Möglichkeiten für informelle Plaudereien und es besteht daher wenig Druck, alles in dem einen Satz von Tänzen unterbringen zu müssen. Ein echter

Kulturschock für alle, die vorher in Buenos Aires getanzt haben, ist das völlige Fehlen von *Piropos* und *Chamuyos* (übertriebene Komplimente). In Amsterdam finden Tänzer_innen solche Komplimente in der Regel überspannt und können mit Verlegenheit reagieren, wenn ein Kompliment zu extravagant ist. Eine typische Antwort ist ein gemurmertes „schöner Tanz“ oder ein Kommentar dazu, dass ein bestimmter Schritt „ziemlich gut“ gelungen ist. Manche Tänzer_innen entschuldigen sich für Fehlritte, die während des Satzes vorgekommen sind – etwas, das in Buenos Aires nie passieren würde, wo man sich offenbar weniger als in Amsterdam darum sorgt, ob der Tanz fehlerlos war. Auf jeden Fall scheint der informelle Code zu besagen, dass – wie intensiv der Tanz auch gewesen sein mag – die Tanzpartner_innen ohne Zeitverlust zur „normalen“ Interaktion zurückkehren sollten.³⁶

In Amsterdam macht die Tanzfläche manchmal einen weniger organisierten und geordneten Eindruck als die *Pistas* von Buenos Aires. Das liegt zum Teil an unterschiedlichen Auffassungen darüber, was ein „guter Führender“ tun sollte. In jedem Salon tanzen Tänzer_innen nicht nur miteinander, sondern auch in dem Bewusstsein, dass sie beobachtet werden. Allerdings gibt es deutliche Unterschiede darin, wen das Publikum für „gute“ oder „schlechte“ Tänzer_innen hält. Der *Milonguero* wird in Buenos Aires von seinen Freunden kritisch unter die Lupe genommen, um zu sehen, ob er eine Partnerin gewählt hat, die gut tanzt und die er so führen kann, dass sie gut aussieht. Es ist sein Verdienst, wenn sie ihre Augen geschlossen hat und ein seliges Lächeln auf den Lippen trägt. Sein Stil ist minimalistisch, denn es gilt als ein Zeichen weibischer Eitelkeit, wenn ein Mann zu viel Mühe auf seine Schritte verwendet (Tobin 1998:90–91). Im Kontrast dazu wird ein Tänzer in Amsterdam eher seine Fähigkeit zeigen, aufwendige Schritte auszuführen. Er wird eher weniger darum bemüht sein, seine Partnerin zu führen und sie gut aussehen zu lassen als vielmehr darum, ihre Aufmerksamkeit (und die aller Zuschauer_innen) auf sich und seine eigenen Schrittfolgen zu lenken. Argentinische *Milongueros*, mehr als ihre niederländischen Kollegen daran gewöhnt, in überfüllten Lokalen zu tanzen, sind oft besser in der Lage, mit der Interaktion auf der Tanzfläche fertig zu werden. Auch wenn die meisten Führenden in Amsterdam mit der Regel vertraut sind, dass in der gleichen Richtung gegen den Uhrzeigersinn getanzt werden sollte, um Kollisionen mit anderen Paaren zu vermeiden, können sie aber weniger versiert – oder weniger interessiert – sein, die Regeln des Tango-handwerks auch zu befolgen. Viele Männer in Amsterdam beschwerten sich zwar über rücksichtslose oder renitente Tänzer, es gibt aber keine wirksame oder sozial

36 Das heißt nicht, dass die *Piropos* in Buenos Aires nicht eine vergleichbare Funktion haben. Man könnte behaupten, dass gerade ihre Übertriebenheit den Tanz aus dem gewöhnlichen Leben der Tänzer_innen außerhalb des Salons heraushebt.

akzeptierte Weise, sie zu kontrollieren. Selbst die ungeheuerlichste Übertretung ruft selten mehr als ein schwaches Murren hervor, während es in Buenos Aires nicht unbekannt ist, Aggressionen deutlich zu zeigen, vom verbalen Angriff bis zum heftigen Drängeln oder einem gut gezielten Rippenstoß, wenn Tänzer den *derecho de la pista* (das Gesetz der Tanzfläche) nicht beachten. Eine interessante Ausnahme davon war jedoch eine Erfahrung, die ich vor kurzem mit einem ausgelassenen Tänzer hatte, der mir auf den Fuß stampfte, als er mit mir und meinem Partner rückwärts zusammenstieß. Ich musste mich hinsetzen, bis der Schmerz nachließ. Der Mann kam anschließend zu mir, um sich zu entschuldigen, deutlich bestürzt über das, was geschehen war. Später hörte ich, er habe in einem Blog auf der lokalen Tango-Website gepostet und diskutiert, wessen Fehler es gewesen sei, seiner, meiner oder der meines Partners. So mag also das Problem der ungebärdigen – oder ungeübten – Tänzer_innen, die den Bewegungsablauf auf der Tanzfläche stören, zu jedem Tangosalon gehören, aber die Techniken des Umgangs damit weichen doch beträchtlich voneinander ab. In Amsterdam wird ein Vorwurf eher mit Empörung oder mit einem Spruch wie „Kümmern Sie sich um Ihre eigenen Angelegenheiten“ oder „Wir sind alle nur zu unserem Vergnügen hier“ gekontert.

Die Tangosalons in Amsterdam werden so angelegt, dass man in ihnen den „Tango, wie er in den Salons von Buenos Aires getanzt wird“ erleben kann. Wie ich zu zeigen versucht habe, werden jedoch solche Merkmale des argentinischen Salons verändert, die für den niederländischen Kontext als ungeeignet erscheinen, um den Bedürfnissen der ortsansässigen Tänzer_innen zu entsprechen. Nirgends wird dies offensichtlicher als an der Art, in der „altmodische“ oder „traditionelle“ Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit mit Blick auf den allgegenwärtigen Gleichheitsdiskurs umgeformt werden, der in den Niederlanden die Geschlechterbeziehungen prägt. Zwar übernehmen die Männer im Tango im Allgemeinen die Position des Führenden und geben oft privat auch zu, dass sie es sogar genießen, „[ihre] Macho-Seite zu erforschen“, betonen aber auch, dass sie sich der Gleichstellung der Geschlechter verpflichtet fühlen. Viele beschwerten sich über die Last des Führens und sympathisieren mit der Misere weiblicher Mauerblümchen. Frauen, die Tango tanzen, geben sich durch ihre Kleidung und durch ihre Manieriertheit einer zu Schau getragenen Hyperweiblichkeit hin und sind bereit – wenn auch nicht immer froh – auf ihre Initiative zu verzichten, um sich der Führung ihrer Partner zu überlassen. Aber sie ärgern sich, warten zu müssen, bis sie zum Tanzen gebeten werden, wollen von Zeit zu Zeit die Führung übernehmen und sind sehr kritisch gegenüber Männern, die auf der Tanzfläche anmaßend und autoritär auftreten. Die (diskursive) Verpflichtung von Männern und Frauen auf egalitäre Geschlechterbeziehungen sowie das Fehlen von klaren Regeln und Konventionen machen es oft schwieriger als in Buenos Aires mit seiner etablierten Salon-Etikette,

die Spannungen zu bewältigen, die zwischen Partner_innen entstehen können. Obwohl die Geschlechterspannungen verhandelt werden müssen – ein Punkt, auf den ich in späteren Kapiteln zurückkommen werde – sind sie letztlich im Tangosalon selbst enthalten. Der Salon bietet einen sicheren Raum, um die eigene Alltagspersönlichkeit hinter sich zu lassen und sich spielerisch in einer Weise miteinander zu beschäftigen, die fremd, manchmal sogar exotisch ist und doch zugleich unheimlich vertraut, weil sie an eine Vergangenheit erinnert, die nie war (Cozarinsky 2007). Es ist dieses Abgeschottet-Sein des Salons vom gewöhnlichen Leben durch seine Aura der „früheren Zeiten“ (past-ness) und „Anderortigkeit“ (elsewhere-ness), welche die Tangokulturen in Amsterdam und Buenos Aires stärker miteinander verbindet als es die spezifischen Details der Sitzordnung, Bekleidung, Codes, *Cabeceos* oder Geschlechterregime jemals vermöchten.

Aber wenn dies zutrifft, wessen Tango ist es dann? Wenn Tangotänzer_innen in Amsterdam einen Tanz aus einer anderen Zeit und von einem anderen Ort übernehmen und ihn ihren eigenen Bedürfnissen entsprechend anpassen, ist es dann noch sinnvoll, ihr Tun als „Tango, wie er in den Salons von Buenos Aires getanzt wird“ zu bezeichnen?

Einige Überlegungen zu Authentizität

Vor einigen Jahren, als ich gerade von einer Reise nach Buenos Aires zurückgekehrt war, erzählte ich einer Gruppe von Tango-Freundinnen und -freunden in meinem Salon zu Hause in Amsterdam von meinen Erlebnissen. Ich drängte darauf, sie sollten auch selbst dorthin reisen und ihre Entdeckungen machen. Eine meiner Freundinnen, eine langjährige Tangotänzerin, schien sich unwohl zu fühlen bei dem, was ich zu sagen hatte. Schließlich brachte sie in einem fast entschuldigenden Ton vor, dass sie nicht sicher sei, ob sie nach Buenos Aires gehen wolle. Als ich sie überrascht ansah, fügte sie etwas defensiv hinzu: „Ich meine, man kann auch hier Tango tanzen oder nicht? Man kann überall Tango tanzen. Ich *muss* nicht nach Buenos Aires gehen, nicht wahr?“

Erst fand ich die Reaktion meiner Freundin beunruhigend, aber bei genauerer Überlegung war sie auch lehrreich. Obwohl es nicht meine Absicht gewesen war, ihr ein Gefühl des Unwohlseins zu verschaffen, hatten meine begeisterten Erzählungen sie auf den Gedanken gebracht, sie müsse als ernsthafte Tangotänzerin automatisch nach Buenos Aires fahren wollen. Vielleicht hatte ich etwas davon angedeutet oder doch zumindest etwas von der unausgesprochenen Annahme durchblicken lassen, dass der Tango in Buenos Aires irgendwie authentischer und deshalb gegenüber

dem Tango in Amsterdam vorzuziehen sei. Aber warum sollte Tangotänzen in Amsterdam weniger authentisch oder weniger wertvoll sein als Tangotänzen in Buenos Aires? Ist der Tango, der in Amsterdam getanzt wird – und eigentlich auch in Berlin, Helsinki oder Istanbul – noch der ‚echte‘ Tango (the real thing), und wenn nicht, was ist er dann? Und vielleicht noch wichtiger ist die Frage, was ‚echt‘ überhaupt bedeuten soll?

Argentinien gilt als die Wiege des Tangos: als Tanz, als Musik, als Kulturprodukt und als Phantasie (Baim 2007). Im Jahr 2009 nahmen die Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO) den Tango in die weltweite Liste der immateriellen Güter des kulturellen Erbes auf, die bewahrt, geschützt und gefördert werden sollen.³⁷ Damit wird an sich bereits unterstrichen, dass der Tango ein wichtiges Symbol der *Argentinidad* ist, von dem, was es bedeutet, argentinisch zu sein (Archetti 1999). Diese Eigenschaft gehört zu dem, was Tänzer_innen aus der ganzen Welt am Tangotänzen anzieht, was es ihnen in ihrer Phantasie ermöglicht, in die geheimnisvolle Welt des Salons einzutreten, um Tango zu tanzen „wie er in Buenos Aires getanzt wird“. Die Annahme, dass der authentische Tango in Argentinien angesiedelt sei, macht es Buenos Aires möglich (seiner historischen und symbolischen Heimstatt), eine Art Mekka für Tangotänzer_innen zu werden. Mindestens eine Pilgerreise ist fast obligatorisch für alle, die wirklich lernen wollen, wie Tango getanzt wird. Dies animiert nicht nur ernsthafte Tänzer_innen aus verschiedenen Teilen der Welt dazu, ihre Urlaubszeit in Buenos Aires zu verbringen. Die Reise beschert ihnen nach ihrer Rückkehr in ihre Heimat auch ein Distinktionsmerkmal. Sie können sich nun zu den „wenigen Eingeweihten“ zählen, den zu Hause Gebliebenen überlegen, welche den „unwissenden Massen“ zugerechnet werden (Petridou 2009:70).

In Amsterdam ist die Salon-Kultur von einem Authentizitätsdiskurs durchtränkt – ein Diskurs, der unlösbar zur Selbstdarstellung der Tänzer_innen, der Organisation der *Milongas* und der Interaktion zwischen den Tänzerinnen und Tänzern gehört, sowohl auf der Tanzfläche als auch jenseits davon.³⁸ Es wird zum Beispiel davon ausgegangen, dass der ‚authentische Tango‘ in einem Salon in enger Umarmung getanzt wird, mit der Betonung auf der verinnerlichten Erfahrung

37 Vgl. „Tango gets UN cultural approval“, BBC News vom 30. September 2009. Ironischerweise wurde der Aufnahmeantrag bei der UNESCO von Argentinien und Uruguay gemeinsam gestellt. Der Tango wird jedoch nach wie vor stärker mit Argentinien als mit Uruguay verbunden.

38 Tango ist nicht der einzige Tanz, der sich auf einen Authentizitätsdiskurs bezieht. Josip Kešić (2012) hat überzeugend argumentiert, dass der niederländische Flamenco, ein weiteres Beispiel für einen Tanz, der um die Welt geistert ist, sich in hohem Maße auf Authentizität beruft.

von Verbundenheit zwischen den Partner_innen, statt auf einem offenen Stil mit auffälligen Darbietungen raffinierter Schritte.³⁹ Auch werden – zumindest von einigen Tänzer_innen – Dresscodes übernommen, die bestimmte Stile in Buenos Aires widerspiegeln: Röcke mit Schlitz und High Heels für die Frauen, schwarze Hemden für die Männer. Salons werden in einem Stil der Vergangenheit dekoriert, wenn auch einer sehr romantischen Vorstellung davon, ohne jeden Bezug zu den ökonomischen Ungleichheiten oder problematischen Nachwirkungen der imperialistischen Beziehungen zwischen Norden und Süden. Es wird Musik aus dem Goldenen Zeitalter des Tangos importiert, zusammen mit Ritualen, die die Interaktion auf der Tanzfläche regeln. Das Wissen über die *Codigos* wird übernommen und selektiv angewendet, um sicherzustellen, dass die *Milonga* reibungslos verläuft und auch um Tänzer_innen zu instruieren und zu kritisieren, die entweder zu unerfahren oder zu narzisstisch sind, um „richtig“ Tango zu tanzen, ohne auf der Tanzfläche Störungen herbei zu führen.

Aber selbst die standhaftesten Verteidiger_innen der Authentizität, die darauf bestehen, dass der Tango in seiner reinen und unverfälschten Form getanzt werden sollte, werden zugestehen, dass immer bestimmte Änderungen gemacht werden müssen, um dem emanzipierten und „modernen“ Geschmack eines Amsterdamer Publikums entgegenzukommen. Und zugegebenermaßen will nicht jeder Tänzer und jede Tänzerin „Tango tanzen, wie er in Buenos Aires getanzt wird“. Manche meinen, diese Form sei allzu restriktiv und außerdem beruhe sie auf überholten Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern. Insbesondere jüngere Tänzer_innen befürworten häufig einen offeneren Tanzstil mit einfallsreichen Schritten, mit mehr Verspieltheit statt allzu ernster Leidenschaft und dem Zelebrieren von Individualität statt der Rücksichtnahme auf die Nachbar_innen auf der Tanzfläche. Sie sind dafür, mit der Musik zu experimentieren und mehr informelle Treffpunkte zum Tanzen auszubauen. Die Modernisierer_innen des Tangos (*nuevos*) stellen sich selbst als europäische Avantgarde dar, die daran interessiert ist, die spießigen Traditionen des „alten“ Tangos abzuwerfen, sodass er entwicklungsfähig bleibt und interessant für neue Generationen und ein breiteres, weltweites Publikum (Villa 2009). Dieses Begehren nach Modernisierung und Transformation bleibt jedoch durch den Bezug auf die Geschichte des Tangos als Tanz, der sich im Laufe seiner Reisen dauernd verändert hat, mit einem Authentizitätsdiskurs verbunden. Mit anderen Worten, was am Tango am ‚authentischsten‘ ist, ist seine Fähigkeit, sich neu zu erfinden.

Was die Befürworter_innen des traditionellen Tangos mit den Modernisierer_innen gemeinsam haben, ist jedoch die unausgesprochene Annahme, dass der

39 Es gibt verschiedene Begriffe zur Bezeichnung des authentischen Tangos (*tango tradicional, tango salon, tango milonguero*).

‚authentische‘ Tango in Buenos Aires fest verankert sei. Keine der beiden Seiten hegt die Vorstellung, dass der in Amsterdam getanzte Tango tatsächlich authentisch sein könnte, geschweige denn typisch „niederländisch“ oder auch „europäisch“. Die Tänzerinnen und Tänzer in Amsterdam beziehen sich auf rassifizierte Vorstellungen von Authentizität mit der Behauptung, dass Argentinier_innen hätten „Tango im Blut“ oder bei Latinos und Latinas käme der Tanz „von Herzen“. Dasselbe Merkmal verdammt uns hingegen mit unserem Empfinden, „wir“ (Niederländer_innen, Europäer_innen, Bewohner_innen des „entwickelten“ globalen Nordens) seien mit unseren Körpern nicht „in Einklang“ oder hätten Angst vor zu viel „Körperkontakt“, nicht nur zur Nachahmung (wir sind nie ganz ‚echt‘), sondern unterstreicht außerdem die Verbindungen zwischen Ethnizität, nationaler Zugehörigkeit (*Argentinidad*) und Tangotanz.

Dies ermöglicht es natürlich auch den Tangotänzer_innen außerhalb von Buenos Aires, zu Modernisierer_innen des Tangos zu werden, deren Aufgabe es ist, den Tango aus seinen altmodischen Konventionen zu befreien und seine Choreographie und Musik so zu verändern, dass er für eine neue Generation von Tänzer_innen attraktiver wird. Im Gegensatz dazu sind die Argentinier_innen steckengeblieben in ihrer Position als Vertreter_innen des ‚authentischen Tangos‘, der statisch, unveränderlich und in Zeit und Ort festgefroren ist. Der Authentizitätsdiskurs setzt sich über die Frage hinweg, ob der Tango in Buenos Aires jemals wirklich in der Form existiert hat, die von Europäer_innen und von Tänzer_innen aus anderen Teilen der Welt für ‚authentisch‘ gehalten wird. Er geht davon aus, dass der Tango in Argentinien sich nicht sehr verändert hat und dass die Argentinier_innen den Tango einfach so weitertanzen, wie er in der Vergangenheit getanzt wurde. Und schließlich bürdet er den *Porteños* die Last auf, den Tango in seiner ‚authentischen‘ Version zu tanzen, während die Tänzer_innen aus anderen Teilen der Welt das Vorrecht der Wahl genießen, Tango auf traditionelle Weise zu tanzen oder ihn in etwas Neues zu verwandeln.

Aber ist die Art wie Argentinier_innen mit der ‚Authentizität‘ des Tangos umgehen wirklich so anders?

Die meisten Argentinier_innen machen sich den Tango zu eigen, sogar wenn sie ihn eigentlich nicht tanzen.⁴⁰ Dieses „Eigentum“ war und ist jedoch kompliziert durch die überfrachtete Beziehung Argentinien zu Europa, durch die Tendenz, sich

40 Viele Argentinier_innen, besonders diejenigen, die außerhalb der Hauptstadt leben, ziehen dem Tango wahrscheinlich Tänze wie *Chacarera*, *Salsa*, *Cumbia* und *Paso doble* vor. Sogar in Buenos Aires selbst ist die Zahl der Ortsansässigen, die tatsächlich Tango tanzen, recht klein. Dies heißt jedoch nicht, dass die symbolische (und ökonomische) Bedeutung des Tangos für die nationale Identität abnehme. Ich werde darauf ausführlich in Kapitel sechs eingehen.

mit europäischen Augen zu betrachten und sich an europäischen Idealen zu messen (Kaminsky 2008). Zu verschiedenen Zeiten haben Argentinier_innen den Tango als Höhepunkt ihrer Kultur gefeiert, ihn als unzureichenden Repräsentanten ihrer Errungenschaften ausgemustert, ihn dann wiederhergestellt und für ihre eigenen finanziellen und kulturellen Zwecke verwertet (Baim 2007, Cozarinski 2007). Im Zusammenhang mit der jüngsten Wiederbelebung und dem dramatischen Anstieg des Tango-Tourismus haben die Argentinier_innen den Tango wieder aufgegriffen, diesmal jedoch einen eher pragmatischen Ansatz verfolgt. Der Tango wird aufgeteilt in eine „Heimvariante“, den authentischen Tango, der von einfachen Leuten auf lokalen Tanzflächen entsprechend traditioneller Codes getanzt wird und seine warenförmige „Exportvariante“, bei der hyper-erotische, von Professionellen getanzte Vorführungen des Tangos für ein ausländisches Publikum inszeniert und mit Gewinn vermarktet werden (Cara 2009:438). Diese Begrifflichkeit bringt das Begehren heutiger nach einem „eigenen“ Tango zum Ausdruck und ist zugleich an die kulturellen und finanziellen Ökonomien angepasst, in deren Umfeld sie leben und die den Tango zu einem profitablen Exportprodukt machen.

Allerdings löst der „Heimtango“ nicht das Problem, worin Authentizität besteht, wenn die Bestimmung unmöglich ist, wie der ‚echte‘ Tango aussehen könnte. Selbst wenn man von der langen und kontroversen Geschichte über die Ursprünge des Tangos absieht (vgl. Thompson 2005, Baim 2007), zeigt doch ein flüchtiger Blick auf die jüngere Vergangenheit, dass der Tango heute nicht so getanzt wird wie früher. Der Tanz, die Schauplätze, die *Codigos* und natürlich auch die Tänzer_innen selbst haben allesamt radikale Veränderungen durchgemacht. So war zum Beispiel in den frühen 1960er Jahren Tangotanz eine Tätigkeit, die sich in erster Linie auf Familientreffen, Gemeindezentren oder „Clubs“ beschränkte. Weil Tango immer noch für ziemlich gewagt gehalten wurde, war es üblich, dass junge, unverheiratete Frauen von ihren Müttern zum Tangotanz begleitet wurden. An diesen Orten fand das Tanzen unter wachsamen mütterlichen Augen statt und es wurde darauf geachtet, dass jederzeit ein gewisser Abstand zwischen den Tanzpartner_innen gewahrt blieb.⁴¹ Obwohl manche Tänzer_innen in Buenos Aires heute einen Diskurs der Authentizität bemühen, um die enge Umarmung zum Emblem des „traditionellen“ Tangos zu erklären, ist diese Umarmung doch ein relativ neues Phänomen, zumindest in der ‚guten‘ Gesellschaft (Savigliano 1995).⁴² Um die Sache noch komplizierter zu

41 Vgl. das Interview von Monica Paz mit Juan Carlos Pontoriello vom 8. Februar 2011 in PractiMilonguero.

42 Sogar von Monica Paz Interviewte sind einigermaßen skeptisch gegenüber dem Begriff „traditioneller Tango“. So fiel die Bemerkung, dass es „einfach Tango [war]“, was sie getanzt haben. „Sonst nichts.“

machen, hat eine neue Generation von *nuevo* und *queer* Tänzer_innen in Buenos Aires sich den offeneren Tanzstil angeeignet, der in der Vergangenheit favorisiert wurde, und ihn zu einem zentralen Teil ihrer Strategie zur Modernisierung des Tangos ernannt. Kurz gesagt, genau wie in Amsterdam setzen Traditionalist_innen und Modernisierer_innen gleichermaßen auf Vorstellungen von Authentizität, die wenig Verbindung zur tatsächlichen Geschichte des Tangos haben.

Auch die Salons in Buenos Aires haben sich im Laufe der Zeit dramatisch verändert. Selbst jene Lokale, die jetzt den Anspruch erheben, die „traditionellsten“ von allen zu sein, sind eigentlich ziemlich neuen Ursprungs, denn sie entstanden mit dem Beginn des Tango-Revivals der späten 1980er Jahre. Der aktuelle Stand der Dinge, dem zufolge verheiratete und alleinstehende Frauen in Buenos Aires heute ohne Begleitung in die Salons gehen und dort allein sitzen, ist weniger eine Frage altmodischer Geschlechtertrennung als vielmehr das Ergebnis von Modernisierungs- und Emanzipationsprozessen. In dieser Hinsicht ist es in Argentinien nicht anders als in Amsterdam oder anderen Teilen der Welt. Argentinische Frauen mögen sich zwar – wie ihre europäischen Kolleginnen – für die hierarchische Ordnung der Salons einsetzen, um einen ‚echten‘ Tango tanzen zu können. Sie mögen sich auch bereitwillig auf stundenlanges Warten einlassen, bis ein *Milongero* sie zum Tanzen auffordert („Mauerblümchendasein“), aber sie werden sich wohl genauso lautstark über die Beziehungen zwischen den Geschlechtern beklagen und nur selten bereit sein, Macho-Gehabe außerhalb des Salons zu akzeptieren (Savigliano 1995, Taylor 1998). Argentinische Männer legen eine ähnlich ambivalente Haltung gegenüber der „Tradition“ an den Tag. Wie Tobin (1998) in seiner Ethnographie des Salons sehr scharfsinnig nachgewiesen hat, sind viele der Witze, die *Milongeros* über den Machismo machen, nur in einem Kontext möglich, in dem Männer aus der Mittelschicht sich von einer patriarchalischen Vergangenheit distanzieren und als angemessen modern und aufgeklärt darstellen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Vorstellungen von Authentizität sowohl in Buenos Aires als auch in Amsterdam mobilisiert werden, wenn auch auf unterschiedliche Weise. In Amsterdam wird Authentizität diskursiv mit dem Ort verknüpft: ‚die Salons von Buenos Aires‘. Wenn Tänzer_innen in Amsterdam ‚authentischen Tango‘ tanzen, betreten sie in ihrer Imagination einen exotischen Raum, weit weg von ihrem Alltag. In Buenos Aires, wo die *Argentinidad* des Tangos selbstverständlich ist, Authentizität mit einer Vorstellung von Vergangenheit verbunden und der Art, wie damals Tango getanzt wurde. Wenn die Tänzer_innen in Buenos Aires authentischen Tango tanzen, reproduzieren sie jedoch keine wirkliche Vergangenheit; sie spielen vielmehr in der Gegenwart ein Gefühl von früheren Zeiten (past-ness) – jenseits der Geschichte (Cozarinsky 2007:40). So werden Authentizitätsdiskurse es den Tänzer_innen in beiden Fällen ermöglichen, den Realitäten der Gegenwart

zu entfliehen und einen Raum zu betreten, der weder „jetzt“ noch „damals“, weder „hier“ noch „da“ ist – wie es der bekannte argentinische Schriftsteller Jorge Borges so glänzend formulierte – um im Jetzt zu leben, im Damals und in der Zukunft. In diesem zeitlosen Raum oder diesem ortlosen Augenblick ist es möglich, Nostalgie nach allem zu erleben, was man verloren hat, während man zur gleichen Zeit in einer intensiven und in hohem Maße körperlichen Weise mit einer anderen Person verbunden ist. Das ist „purer als pur“ (Kešić 2012).



Die wohl berühmteste Tangoszene in der Geschichte des Films stammt aus *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), in dem der Stummfilmstar und Herzensbrecher Rudolph Valentino mit der düsteren Schönen Beatrice Domínguez tanzt. Der Schauplatz ist ein verrauchtes Varieté im Boca-Viertel von Buenos Aires voller lüsterner, betrunkenen Männer. Valentino ist wie ein *Gaúcho* gekleidet und verkörpert damit eine raue Macho-Männlichkeit, während sie in ihrem Haar eine Nelke trägt und exotisch in einen bestickten spanischen Schal gewandet ist.⁴³ Der Tanz ist sehr stilisiert und offen sexuell, mit vielen gleitenden Schritten, verschränkten Beinen und leidenschaftlichem Wiegen und Verbiegen. Valentino hat Domínguez ihrem Begleiter „weggenommen“, er spielt sich auf und weidet sich an der Wut seines Rivalen. Die anderen Männer zeigen eine Mischung aus Ehrfurcht und Eifersucht. Der Tanz endet mit einem leidenschaftlichen Kuss, gegen den sie sich wehrt. Valentino schiebt sie angewidert von sich weg und sie landet „in einer ambivalenten Geste des Hasses und der Verzückung“ auf dem Boden zu seinen Füßen (Savigliano 1995:134). Diese Szene, die in vielen anderen filmischen Darstellungen des Tangos recycelt wurde, ist zum Sinnbild dafür geworden, wie wir uns den Tango vorstellen.⁴⁴

43 *Gaúchos* waren Cowboys auf Wanderschaft, welche als Viehhüter das weite Landesinnere Argentiniens durchstreiften. Die Assoziation von *Gaúchos* mit Tango ist historisch irreführend, aber in dem Film verleiht es Valentino eine exotische Note und unterstreicht seinen Machismo.

44 Hier seien nur einige der bekannteren Beispiele angeführt: Martin Brests *Scent of a Woman* (1992) mit Al Pacino; James Camerons *True Lies* (1994) mit Arnold Schwarzenegger; Madonnas unwahrscheinlicher Tango mit Antonio Banderas (als Che Guevara) in *Evita* (1996); Sally Potters *The Tango Lesson* (1997); Carlos Sauras *Tango* (1998); der erotisch aufgeladene, aggressive Tango, der in *Moulin Rouge* (2001) zu den Klängen des Songs „Roxanne“ getanzt wird; Robert Duvall, der auch im wirklichen Leben ein



Abb. 2.1 Rudolph Valentino tanzt Tango mit Beatrice Domínguez in dem Stummfilm *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921, Regie: Rex Ingram).

Was diese Interpretationen des Tangos auf der Leinwand gemeinsam haben, ist die Darbietung von Leidenschaft. Wir erkennen die Leidenschaft an der sinnlichen Art, in der die Tanzpartner_innen einander lange und tief in die Augen schauen, an den Katz-und-Maus-Bewegungen umeinander, mit denen sie sich einander annähern und wieder zurückziehen, an der neckenden Verspieltheit. Wir erkennen sie an der aggressiven Schärfe, mit der ein Tänzer seine Partnerin bedrängt. Und wir erkennen sie an den schwachen Versuchen der Frau, sich ihm zu widersetzen und ihrer letztendlichen – wenn auch ambivalenten – Einwilligung, sich von einem Macho-Mann erobern zu lassen.

Tango-*Aficionado* ist, führt Regie und spielt in *Assassination Tango* (2002); Richard Gere und Jennifer Lopez tanzen zusammen Tango in *Shall We Dance* (2004); und schließlich noch einmal Antonio Banderas in Liz Friedlanders *Take the Lead* (2006).

In unserem Alltagsverständnis gehört Leidenschaft zu dem, worum es im Tango geht. Die Vorstellung, dass Tango mit Leidenschaft zu tun hat, ist ein integraler Bestandteil seiner Repräsentation, nicht nur in Filmen, sondern auch in den Medien, bei Vorführungen und Tango-Shows. Professionelle Tangoperformances lassen sich im Internet finden oder bei Tanzfestivals, wo die tanzenden Paare sich auf überschwängliche Zurschaustellungen von Erotik einlassen.⁴⁵ Diese Darstellungen beziehen sich auf universelle Konventionen der Leidenschaft, sie schlagen Kapital aus den eindeutigen, explosiven und provokanten Aspekten des Tanzes.

Der Tanz beginnt damit, dass die Paare sinnlich zur Mitte der Tanzfläche gehen und einander von Kopf bis Fuß mustern, bevor sie die Arme umeinander legen, und er endet mit wilden Kreisbewegungen und Tritten und in der Regel einer *Sentada* (ein kurzes Aufsitzen auf dem Oberschenkel des Partners). Dies ist nicht der Tango, der in den Salons von Buenos Aires getanzt wird, es ist der Exporttango, der als pikanter, exotischer Tanz für ein internationales Publikum von nicht eingeweihter Außenseiter_innen auf die Bühne gebracht und vermarktet wird (Cara 2009).

Mit dem Exporttango wird die Vorstellung von Tango als *Performance* an urteilsunfähige Tourist_innen verkauft, ebenso wie an Tangotänzer_innen auf der ganzen Welt, die eifrig versuchen, dieses Bild der Leidenschaft nachzuahmen, wenn sie tanzen. Nicht selten kann man auf den Tanzflächen Europas, solche offenkundigen Zurschaustellungen von Leidenschaft beobachten, bei denen Tänzer_innen die Kleidung und die Bewegungen übernehmen, die sie bei professionellen Aufführungen gesehen haben. Ein heißblütig-sehnsuchtsvoller Gesichtsausdruck und unverhohlenen verführerische Bewegungen sind die externalisierten Ausdrucksformen, die sich an ein Publikum richten, das sie als „leidenschaftlich“ entziffert. Während die Argentinier_innen bei sich vor Ort „von Herzen“ Tango tanzen – einen Tango, der Leidenschaft als eine ungemein private Erfahrung internalisiert, denen vorbehalten, die mit dem Tango als Musik und Tanz aufgewachsen sind – scheinen diejenigen, die durch seine Exportfassung zum Tango gekommen sind, zum Tango als einer Performance voller auffälliger Akrobatik und übertriebener Erotik verdammt zu sein (Cara 2009:441).

Nach Savigliano (1998) geht diese übertriebene Darbietung von Leidenschaft im Tango mit einer *Politik* der Leidenschaft einher. Ihrer Auffassung nach ist die Tangoleidenschaft nicht einfach eine private Erfahrung, sie ist vielmehr in Phantasien verstrickt, die postkolonialen ökonomischen und kulturellen Machtverhältnissen entspringen. Das Bild des Tangos als leidenschaftlichem Tanz ist Teil des kolonialisierenden Blicks, der den Tango mit seiner Aura einer aufregenden und leicht skandalö-

45 Leser_innen, die es selbst überprüfen wollen, sollten einfach „Tango Argentino“ in das Suchfeld von YouTube eingeben. Sie werden eine Fülle von Belegen für Leidenschaft als erotisierte Performance finden.

sen Konfrontation mit Differenz in etwas verwandelt, das für die Einwohner_innen des globalen Nordens konsumierbar wird. Leidenschaft wird mit dem Bild der sexy Latina, des sexy Latino verbunden und dieses Bild gibt die Struktur dafür vor, wie die Tänzer_innen sich bewegen, sehen, fühlen und zu *sein* versuchen, wenn sie Tango tanzen. Die dramatischen Schritte, die geschlitzten Röcke, die Netzstrümpfe und der heißblütige Blick sind, so glauben viele Tänzer_innen, unerlässliche Bestandteile der Art und Weise, wie Tango getanzt werden sollte. Dies sind die imaginierten Requisiten des Tangos, die in andere Teile der Welt exportiert werden.

Allerdings entspricht das Bild des Tangos nie ganz der Realität. Paula Villa (2001; 2009) hat die unweigerlich sich herausbildende Trennung der imaginären Tangowelt von der wirklichen Tanzerfahrung analysiert und herausgefunden, dass die Tänzer_innen außerhalb von Buenos Aires sich nie ganz sicher sind, ob das, was sie fühlen, dem entspricht, was sie fühlen sollen. Nicht durch die Imitation des ikonischen Bildes von Tangoleidenschaft kommt die Politik ins Spiel, sondern eher durch die Unfähigkeit der Mächtigen *-Aficionados* und *-Aficionadas* jemals an das Echte (the real thing) heranzukommen, das für die Politik der Leidenschaft zentral ist. Für Villa ist diese Trennung gerade deshalb politisch, weil sie den Konstruktionscharakter des Imaginären unterstreicht und Möglichkeiten für Experimente und sogar für Veränderungen eröffnet. An dieser Stelle kann der Tango seine koloniale Vergangenheit transzendieren – und häufig tut er das auch – und zu einem subversiven, (post-)modernen und sogar queeren Tanz werden.

Tangoforscherinnen wie Ana Cara, Marta Savigliano und Paula Villa haben auf ihre je eigene Art überzeugend dargelegt, dass Darbietung und Politik Hand in Hand gehen, wenn Menschen Tango tanzen. Indem sie aufdecken, auf welche Weise Leidenschaft im Tango und durch ihn vorgeführt wird, zeigen sie, wie viel Arbeit in eine bestimmte Darbietung des Tanzes eingehen muss, damit sie sowohl von den Tänzer_innen als auch von ihrem Publikum als „leidenschaftlich“ verstanden wird. Als Ergebnis ihrer Forschung können wir allmählich einschätzen, auf welche Weise die politische Vergangenheit, in die der Tango eingebettet ist, seine Performance in der Gegenwart unweigerlich prägt.

So wichtig diese Verknüpfung von Leidenschaft mit Performance und Politik ist, möchte ich doch betonen, dass etwas Wichtiges fehlt, wenn man die Tangoleidenschaft verstehen will. Auch aus meiner eigenen Erfahrung in ganz gewöhnlichen Tangosalons in Amsterdam und Buenos Aires (sowie in anderen Teilen der Welt), scheinen mir die erotisierten Zurschaustellungen von Tangoleidenschaft, die oben beschrieben werden und die fester Bestandteil der meisten inszenierten Tangovorführungen sind, in Tangosalons eher die Ausnahme als die Regel darzustellen. In Wirklichkeit kommen sie eher vor, wenn unerfahrene Tänzer_innen ängstlich darauf bedacht sind, einen guten Eindruck zu machen oder wenn Professionelle

versuchen, potentielle Schüler_innen zu beeindrucken (und anzuwerben). Was häufiger zu sehen ist, zeigt sich als wesentlich weniger dramatisch und mehr intim und ähnelt doch sehr dem, was Cara (2009) Herzens-Tango nennt, also den Tango, der „von Herzen“ getanzt wird. Daher mag es zwar Leidenschaft sein, wonach viele Tangotänzer_innen suchen, wenn sie Tango tanzen, aber ihre Leidenschaft lässt sich womöglich nicht besonders gut als Performance à la Rudolph Valentino fassen. Ein solches Konzept von Leidenschaft wird uns kaum helfen zu verstehen, was es mit dem Tango auf sich hat, dass Tänzer_innen ihn so liebend gern tanzen. Es erklärt nicht, warum sie sich dem Tango zuwenden, statt dem Breakdance oder dem Lindy Hop oder auch dem Salsa – Tänzern, die Spaß machen und sogar sexy sind, die aber nicht die gleiche kulturelle Verknüpfung mit „Leidenschaft“ aufweisen wie der Tango.⁴⁶ Leidenschaft muss bei jedem Tanz beteiligt sein, besonders aber bei einem, der nur in jahrelangen mühevollen Unterrichtsstunden erlernt werden kann und so schwierig und anspruchsvoll ist, dass viele erfahrene Tänzer_innen ihn „größer als wir alle“ beschreiben. Was aber macht die *Erfahrung* von Leidenschaft eigentlich aus, eine Erfahrung, die auf den meisten Tanzflächen so selten sichtbar und doch von so vielen Tangotänzer_innen so inbrünstig begehrt wird?

In diesem Kapitel gehe ich der Frage nach, wie *Aficionados* und *Aficionadas* sich selbst ihre Leidenschaft für den Tango erklären. Welche Art von Erfahrung ist diese Leidenschaft für den Tango und wie wird sie erzeugt? Und was bedeutet eine solche Leidenschaft für die Männer und Frauen, die so liebend gerne Tango tanzen? Um diesen Fragen nachzugehen, richte ich in erster Linie an Tänzer_innen in Amsterdam. Zwar tanzen auch meine argentinischen Informanten und Informantinnen leidenschaftlich gern Tango, stellen aber, nicht ganz so hilfreich, das Tangotanzes eher als etwas dar, „das wir eben machen“, und das ist es dann. Im Gegensatz dazu hatten die Tänzerinnen und Tänzer, mit denen ich in Amsterdam sprach, mir viel über Leidenschaft zu erzählen, wenn sie erst einmal angefangen hatten. Sie gingen eher als Novizen und Novizinnen an den Tango heran, für die die Tanzleidenschaft eine neue und ausgesprochen ungewohnte Erfahrung war, die sie erst noch zu ergründen versuchten.⁴⁷

46 Vgl. z. B. Halifa Osumare (2002), Norman Urquia (2005) und Lisa Wade (2011), die alle Tanzen als Tätigkeit beschreiben, der die Teilnehmer_innen leidenschaftlich gern nachgehen, die sich aber vom Tango unterscheidet, was seine Verknüpfung mit und seine Zuschaustellung von Leidenschaft angeht. Mit dieser Unterscheidung werde ich mich im nächsten Kapitel beschäftigen.

47 Ich wurde deutlich an den bekannten Fall Agnes erinnert, den Harold Garfinkel (1967) als eine Illustration dafür vorstellte, wie Geschlecht „gemacht“ wird (is done). Agnes, die sich im Prozess des Übergangs von männlich zu weiblich befindet, hat mehr darüber zu sagen, um was es bei Geschlecht geht als mancher Mann und manche Frau, für die es

Bei meiner Suche nach leidenschaftlichen Tänzer_innen als Interviewpartner_innen habe ich mich nicht auf erfahrene Tangotänzer_innen beschränkt. Oft entdeckte ich eine Leidenschaft für den Tango unter Anfängerinnen und Anfängern, die, durch die Schrittfolgen stolpernd, jenen Ausdruck hingerissener Intensität zeigten, den ich mittlerweile mit der Leidenschaft für den Tango assoziierte. In ihren Gesichtern konnte ich ihre Phantasien darüber erkennen, wie der Tanz sich eines Tages für sie anfühlen würde. Ich habe gezielt auch nach Tänzer_innen gesucht, die regelmäßig *Milongas* besuchen und für die das Tangotanzes ein wichtiger Teil ihres Alltagslebens ist und habe tatsächlich eine Reihe meiner Informanten und Informantinnen buchstäblich von der Tanzfläche rekrutiert, wo ich ihnen beim Tanzen zusah und darüber nachsann, ob sie „es“ hatten oder nicht.

Weil ich den Kreis meiner Informanten und Informantinnen auf Menschen beschränken wollte, die leidenschaftlich gern Tango tanzten, vermied ich Interviews mit denjenigen, deren Engagement für den Tango sich auf eine gelegentliche Tanzstunde beschränkte oder für die der Tango ein zwangloses Hobby war, durchaus gern gemocht, aber ohne weiteres verzichtbar. Ich versuchte mich von Menschen fernzuhalten, die die Salons nicht in erster Linie des Tanzens wegen, sondern aus anderen Gründen zu frequentieren schienen, z. B. Tangolehrer_innen, die potentielle Schüler_innen anwarben oder Tänzer_innen für eine konkurrierende *Milonga* sammelten, oder Menschen, die mehr daran interessiert schienen, die *Milongas* nach potentiellen Sexualpartner_innen zu durchsuchen als Tango zu tanzen, obwohl es dabei natürlich Überschneidungen gab.⁴⁸

Meine Informantinnen und Informanten wiesen eine ziemlich gleichmäßige Verteilung zwischen Männern und Frauen im Alter von dreiundzwanzig bis siebenundsechzig Jahren auf, das Durchschnittsalter lag ungefähr bei fünfundvierzig Jahren. Dies entspricht der Demographie der meisten europäischen Tanz-Communities.⁴⁹ Die Altersgruppe der Dreißig- bis Vierzigjährigen ist in der Tango-Szene am deutlichsten unterrepräsentiert; weil die Gründung einer Familie und die Versorgung kleiner Kinder bringen Verpflichtungen mit sich, die vermutlich schwer mit einem ernsthaften Engagement für die Salonkultur vereinbar sind. Mehr als zwei Drittel

vollkommen selbstverständlich ist. Vgl. auch Susanne J. Kessler und Wendy McKenna (1978/1985).

48 Die Tango-Szene in Amsterdam, einer Stadt mit vielen Singles, zieht viele Menschen an, die Sexualpartner_innen suchen oder Beziehungen, die sich außerhalb des Salons weiterentwickeln. Dies trifft auch auf Buenos Aires zu, wo sehr viele Tänzer, einschließlich der Verheirateten, den Tango für einen Weg halten, über den Sexualkontakte, materielle Vorteile oder berufliche Fortschritte zu erreichen sind.

49 Gabriele Klein und Melanie Haller (2008), Gabriele Klein (2009). Vgl. auch das erste Kapitel.

meiner Informanten und Informantinnen waren ledig, geschieden oder verwitwet. Zwar bestand die Mehrheit aus weißen, der Mittelschicht angehörenden, ethnischen Niederländerinnen und Niederländern, eine beachtliche Anzahl der Informanten und Informantinnen kam aber aus Familien mit Migrationshintergrund, was häufig im Laufe der Interviews erwähnt wurde. Dies war der Fall, wenn etwa eine Tänzerin ihre spanische Herkunft als Grund für ihre Liebe zur Tangomusik bemühte oder wenn ein Tänzer sein Engagement für den Tango auf die „nostalgische Ader“ zurückführte, die er von seinen russischen Großeltern geerbt habe. Ich habe die Namen und Identifikationsmerkmale meiner Informanten und Informantinnen geändert, außer in Fällen, in denen sie ausdrücklich darum baten, unter ihrem eigenen Namen in diesem Buch zu erscheinen.⁵⁰

Ich sprach mit Tangotänzerinnen und -täänzern in ihren Wohnungen, bei mir zu Hause oder in lauten Cafés, in denen wir uns trafen, bevor wir zum Tanzen zur *Milonga* aufbrachen. Als es sich in der örtlichen Tango-Szene herumgesprochen hatte, dass ich daran interessiert war, Tänzer_innen zu interviewen, kamen viele Menschen in den *Milongas* auf mich zu und fragten, ob ich sie interviewen möchte. Es überrascht nicht, dass es mir nicht an Gelegenheiten zu Interviews mangelte, denn schließlich hatte ich Menschen gebeten, über die Sache zu sprechen, die sie am liebsten taten. Umso überraschender ist allerdings, dass ich als Forscherin nie jenen „Sättigungspunkt“ erreichte, den ich von jeder qualitativen Umfrage zu erwarten gelernt habe – also den Punkt, an dem die Interviews nichts Neues mehr zu Tage fördern und die Forscherin weiß, dass sie genug Material und es Zeit ist aufzuhören (Glaser und Strauss 1967). Dass es in der vorliegenden Untersuchung keinen Sättigungspunkt gibt, spiegelt das Thema der Leidenschaft selbst zurück, das automatisch eine Sehnsucht nach mehr auszulösen scheint. Ich habe bis in die letzten Phasen des Schreibprozesses an diesem Buch immer weiter Interviews geführt und tatsächlich habe ich sogar jetzt, während ich diesem Kapitel den letzten Schliff gebe, nicht das Gefühl, das letzte Wort über Tangoleidenschaft sei schon gesprochen.

Obwohl meine Informanten und Informantinnen stets begierig waren, über ihre Leidenschaft für den Tango zu reden, war es nicht immer leicht für sie, die richtigen Worte zur Beschreibung ihrer Erfahrungen zu finden. Die Schwierigkeiten von Tänzer_innen zu verbalisieren, was Tanzen für sie bedeutet, sind Tanzwis-

50 Interessanterweise hatten viele meiner Informant_innen nicht den Wunsch, anonym zu bleiben und wiesen sogar darauf hin, es sei ihnen lieber, in diesem Buch unter ihrem eigenen Namen zu erscheinen. Ein Tänzer sagte zum Beispiel, er habe nichts zu verbergen, er sei „der [der ich bin]“ und wolle seinen Namen behalten. Eine Tänzerin meinte, unter dem eigenen Namen zu erscheinen, bringe ihr Anerkennung für ihre Idee – vergleichbar mit der Bedeutung, die Wissenschaftler_innen dem Zitieren anderer Wissenschaftler_innen in wissenschaftlichen Veröffentlichungen beimessen.

senschaftler_innen schon lange bekannt (Ward 1997). Was die Tanzerfahrung für Tänzer_innen bedeutet, wehrt sich dagegen, in Worte gefasst zu werden. Wenn ich zum Beispiel Informant_innen fragte, mit welchem Gefühl sie Tango tanzten oder was sie daran mochten, kam es vor, dass sie etwas sagten wie „Hm, mal sehen“ oder „Das ist schwer, ich weiß nicht, wie ich es erklären soll“ oder „Ich fühle es eben“. Viele legten während unserer Gespräche Tangomusik auf, die ihnen helfen sollte, über ihre Tanzerfahrungen zu sprechen. Manche sprangen mitten im Interview auf, um mir eine bestimmte Haltung oder Bewegung zu zeigen. Einige begannen sogar zu weinen, wenn sie sich an einen bestimmten Tanz oder einen bestimmten Partner, eine bestimmte Partnerin erinnerten und fuhren dann fort, mir zu erzählen, dass der Tod eines Elternteils oder eines Ehegatten, eine Scheidung oder eben die Sehnsucht nach ihrem Zuhause in ihren Tanzerfahrungen mitschwingt. Die Tangoleidenschaft ist unwiderruflich an den Körper gebunden (embodied)⁵¹ und um sie verständlich zu machen, muss die Tänzerin oder der Tänzer sich vorstellen, ihren oder seinen Körper betreten, um Worte zu finden für das Spüren einer Umarmung, das Hören auf die Musik, das Übersetzen der Musik in Bewegung und nicht zuletzt die Abstimmung dieser Bewegungen mit denen des oder der Partner_in, die Verbundenheit miteinander und mit der Musik. Nicht, dass die Tänzer_innen nicht gewusst hätten, was sie erlebten. Sie wussten es im Gegenteil nur zu gut. Sie mussten nur Wege finden, über die körperliche Erfahrung, in der „eine Praxis als unsichtbare Konstellation von Empfindungen, Bedeutungen und Handeln zum Vorschein kommt“ (Wacquant 2005:466) zu sprechen und diskursiv etwas auszudrücken, das tief empfunden wird, aber schwer zu beschreiben ist.

Die Erfahrung der Tangoleidenschaft beginnt, wenn zwei Menschen die Musik hören, einander in die Arme nehmen und einen Dialog ohne Worte beginnen, und sie endet mit einer Verbundenheit. Diese Verbindung – zwischen den Partner_innen und mit der Musik – schafft den *Cuerpo de baile*, was buchstäblich „Körper des Tangos“ bedeutet. Er ist das, was im Tango über die gemeinsame Bewegung von zwei Menschen hinausgeht, denn durch ihn wird eine „reiche, vielseitige, wenn auch nur vorübergehende Beziehung zwischen Seelen“ geschaffen (Olszewski 2008:69). Verbundenheit ist, was die meisten *Aficionados* und *Aficionadas* begehren und zu erreichen hoffen, wenn sie Tango tanzen. Sie ist das Wesentliche an der Erfahrung der Tangoleidenschaft und zugleich ist sie flüchtig und zerbrechlich. Letzten Endes

51 In manchen Kommentaren wurde die Auffassung vertreten, Waquants „carnal sociology“ sei besonders für Tätigkeiten geeignet, bei denen der Körper im Gegensatz zur Routine auf dramatische Weise beteiligt ist (Eliasoph 2005). Ich habe demgegenüber Vorbehalte. Mir scheint, dass jede Tätigkeit verkörperlicht ist. Darüber hinaus bin ich nicht davon überzeugt, dass die Tangoleidenschaft per definitionem stärker verkörperlicht ist als andere Leidenschaften.

gibt es keinerlei Garantien dafür, dass ein Tanz zu einem leidenschaftlichen Erlebnis führt, und in der Tat haben viele Tänzer_innen Tango keins.

Tangoleidenschaft erfahren

Sicher gehören immer zwei zum Tango, wie das Sprichwort sagt, aber zu Erfahrung der Leidenschaft gehört mehr. Wie die Philosophin und Tanzwissenschaftlerin Erin Manning es darstellt, ist Tango

ein Austausch, der von der Nähe zweier Körper abhängt, die bereit sind, sich aufeinander einzulassen. Es ist ein Drei-Minuten-Pakt, eine sinnliche Begegnung, in der für nichts anderes garantiert wird als für ein Zuhören. Und dieses Zuhören muss auf beiden Seiten geschehen, denn jede Führung ist sinnlos, wenn sie nicht von einem Folgenden erwidert wird. Wie verschiedene *Aficionados* des Tangos hervorgehoben haben, kann die Führung nie mehr als eine Einladung sein, in deren Folge die entgegennende Bewegung improvisiert bleiben wird. Dieser Dialog ist reich und komplex, dem Herzen vielleicht näher als so mancher andere Austausch zwischen Fremden und Liebenden. (Manning 2007:4)

Mit dieser Aussage unterstreicht Manning den Charakter des Tangos als transitorischer Begegnung, deren Ergebnis nicht vorhergesagt werden kann. Im Tango gibt es keine festen Schrittfolgen oder Choreographien. Der Tanz beginnt, wenn zwei einzelne Körper einwilligen, zusammenzukommen, einander zu berühren und zusammen auf die Musik zu hören. Dass dies zu einem unvergesslichen Tanzerlebnis führen wird, ist nicht garantiert. Stattdessen ist der Prozess paradoxerweise genauso unberechenbar, wie er sorgfältig arrangiert ist. Jeder Tänzer hat seine, jede Tänzerin ihre spezifische Rolle zu spielen. Wenn sie sich einander annähern, um eine momentane Beziehung durch den Tanz hervorzubringen und dabei aufmerksam auf den Körper des jeweils anderen hören, gibt es Chancen, dass sie wunderbar zusammen tanzen. Wenn nicht, werden sie Schwierigkeiten haben, einander überhaupt „zu finden“ (Manning 2007:88). Nur durch wechselseitiges Zuhören und Erwidern ist es ihnen möglich, eine Begegnung zu schaffen, die so intensiv ist, dass sie „Leidenschaft“ genannt werden kann.

Musik

Musik ist ein integraler Bestandteil dessen, was den Tango zu einer leidenschaftlichen Begegnung macht. Während der Tango für die meisten Argentinier_innen selbstverständlich mit der Musik anfängt, müssen sich viele Europäer_innen an die

Tangomusik erst annähern. Es ist nicht die Musik, mit der wir aufgewachsen sind und die Texte sind sogar für diejenigen unverständlich, die Spanisch sprechen.⁵² Es ist etwas, das wir erst zu schätzen lernen müssen. Sobald jedoch eine Tänzerin oder ein Tänzer es ernst mit dem Tango meint, spielt die Musik eine wesentliche Rolle in der Erfahrung dieses Tanzes.

Fast jede Tänzerin und jeder Tänzer wird das Gefühl kennen, vor dem Betreten des Salons die ersten Klänge eines Tangoliedes zu hören. Das Herz beginnt schneller zu schlagen, der Atem beschleunigt sich. Man umklammert seinen Schuhbeutel mit einem Gefühl erregter Erwartung, aber auch mit ein bisschen nervöser Vorfreude. Die undeutliche, aber ach-so-vertraute Musik in der Ferne, leicht kratzig von einer klagenden männlichen Stimme gesungen, ist voller Nostalgie des Goldenen Zeitalters, ganz Melancholie, unerwiderte Liebe und Verlangen. Dieser mit der Leidenschaft für den Tango fest verbundene Augenblick ist es, der vielen Tangotänzer_innen – paradoxerweise, auf der Stelle, unwiderruflich und in der körperlich umfassendsten Art – das Gefühl vermittelt, zu Hause zu sein.

Wie ist es möglich, dass Musik von einem anderen Ort und aus einer anderen Zeit es vermag, auf jemanden so stark zu wirken? Für die Argentinier_innen ist Tango Teil ihrer Alltagserfahrung. Er gehört zu „Herz und Verstand“ der Menschen (Ulla 1982; Archetti 1999). Mit dieser Musik in den Ohren sind sie aufgewachsen. Wenn sie zu der Generation gehören, die in den 1960er Jahren erwachsen wurde, haben sie wahrscheinlich nicht davon geträumt, dazu zu tanzen. Sie könnten sich jedoch erinnern, wie ihre Mutter die Lieder sang, während sie das Abendessen kochte oder wie sie ihre Eltern oder Großeltern dazu Tango tanzen sahen. Sie haben die Musik im Radio gehört und viele kennen die Texte auswendig. Die meisten Argentinier_innen sind stolz auf die Poesie der Tangotexte. Im Unterschied zu anderen Formen der populären Musik werden Tangotexte selbst als Kunstwerke betrachtet, einmalig in der lateinamerikanischen Literatur. Als literarische und musikalische Form ist Tango Teil der nationalen Identität: „Niemand kann ohne ihn ein guter Argentinier sein“ (Soriano 1987:140, zit. nach Archetti 1999:143). Der Tango spricht die Sehnsucht und die Traurigkeit der Vergangenheit an, aber auch die dramatischen Erfahrungen und Frustrationen der Gegenwart in einer Weise, die für Argentinier_innen unmittelbar sinnhaft ist (Cozarinsky 2007).

52 Das hängt damit zusammen, dass Tangotexte häufig eine Kombination aus Spanisch und *Lunfardo* sind. Lunfardo bedeutet wortwörtlich Dieb oder Gauner; die Sprache war ursprünglich Teil des Dialekts der Unterschichten in Buenos Aires und wurde später aufgrund ihrer Expressivität und Metaphorik zur Sprache der Wahl für viele Tangotexter (vgl. Baim 2007:29–35).

Aber was bedeutet diese Musik für Tänzer_innen, die nicht in Argentinien geboren wurden? Ein Beispiel dafür, wie die Tangomusik bei jemandem aus einer ganz anderen Kultur und einem ganz anderen Kontext eine Saite zum Klingen bringt, liefert Marcus, ein dreiundfünfzig Jahre alter Arzt, der vor zehn Jahren Tango zu tanzen begann und seitdem „nie zurückgeblickt“ hat. Er erklärt, Tangomusik ihn „hineinzieht“ und es ihm unmöglich macht, *nicht* dazu zu tanzen. „Es ist wirklich fast etwas *Gewaltsames* daran. Ich weiß nicht, wie ich es sonst nennen soll.“ Es „harmoniert mit meinem Bio-Rhythmus.“ Als ich ihn fragte, was das bedeute, sagte er mir, dass er in der zweiten Generation von ungarischen Eltern abstammt. Als Kind hatte er Czárdás getanzt, einen ungarischen Volkstanz, der die gleiche Intensität und Wildheit habe, die er mit dem Tango assoziiert. Der Tango, so sagte er, „verband mich wirklich mit etwas tief in meinem Innern, mit einem Rhythmus, der für mich selbstverständlich war, und von dem ich weiß, dass er nicht *westlich* ist und auch nicht *niederländisch*“ (seine Hervorhebungen). Die Tatsache, dass er seine ersten Tangostunden bei zwei politischen Geflüchteten aus Argentinien nahm, stand mit seiner eigenen Familiengeschichte in Einklang: mit dem Exil seines Vaters während der Diktatur in Ungarn und den Familienerzählungen von der Gefangenschaft seines Onkels nach dem Aufstand von 1956. Das Hören von Tangomusik gibt Marcus Zugang zu seinem eigenen Gefühl, ein Außenseiter zu sein und sich nach etwas zu sehnen, das sich nach Zuhause anfühlt.

Nicht alle meine Informant_innen hatten eine Vorgeschichte von Vertreibung oder Migration wie Marcus. Allerdings stellten sie ausnahmslos fest, dass die Musik einen Widerhall von tief empfundenen Emotionen weckte, die sie mit ihren Lebenserfahrungen verbanden: ein sterbender Elternteil, eine erst kurz zurückliegende Attacke durch Krebs, eine unglückliche Liebe oder eine Scheidung, wiederholte Umzüge. Einer meiner Informanten erinnerte sich an den Tanz mit einer jungen Frau, die mittendrin plötzlich zu weinen begann. Sie erklärte später mit etwas verlegenem Lächeln, die Musik habe sie an ihre erste Liebe erinnert. Tangomusik ruft Traurigkeit hervor und der Tanz bietet einen Raum, in dem der Ausdruck von Traurigkeit zulässig ist und nicht erklärt werden muss. Oder der Tango ist, wie der berühmte Tangotexter Discepolo einmal schrieb: „ein trauriger Gedanke, der getanzt wird“ (Thompson 2005:26).

Umarmung

Tangotänzen setzt allerdings mehr voraus als eine körperliche (embodied) Verbundenheit mit der Musik. Es bedarf dazu zweier Körper, die in einer Umarmung zusammenkommen. Die Umarmung hebt den Tango von anderen Paartänzen ab, in denen die Partner_innen für sich tanzen oder den Bewegungen des anderen folgen, ohne sich wirklich zu berühren. Selbst wenn die Partner_innen mit einem

gewissen Abstand voneinander (offener Stil) tanzen, beinhaltet der Tango immer eine Umarmung, eine physische Verbindung. Oder wie einer meiner Informanten es ausdrückte: „Tango bedeutet, eine andere Person in den Arm zu nehmen.“

Was ist es für ein Gefühl, in diese Umarmung hinein zu gehen? Zunächst wird man sofort von Gerüchen überfallen: einem Hauch von Parfüm oder After-Shave, einem Shampoouduft, einem Pfefferminzduft von Zahnpasta, dem Geruch eines frisch gewaschenen Hemdes. Wie jemand riecht, schafft Voraussetzungen für den Tanz. Viele Informantinnen beschwerten sich über Partner, die kein Deodorant benutzt hatten, Hemden trugen, die nach altem Schweiß stanken („Oh, Gott, das gleiche Hemd, das er das letzte Mal trug“) oder gerade eine Mahlzeit mit Unmengen von Knoblauch und Rotwein verzehrt hatten. Für manche ist der Geruch eines Partners das Entscheidende: „Ich überlasse mich niemandem, der nicht gut riecht. Wenn dies nicht der Fall ist und es nicht gut riecht, wenn ich in seine Arme komme, gehe ich einfach weg.“ Der Geruchssinn ist jedoch nicht der einzige Sinn, der beteiligt ist. Der Klang, die Berührung und in geringerem Maße der Anblick haben auch



Abb. 2.2 Umarmung (Foto: Mirjam van Niel)

einen Einfluss.⁵³ Die Partner_innen können den Atem des anderen hören, sie können den Herzschlag des anderen fühlen. Sie spüren einander Haut an Haut, sie spüren den Kitzel einer Haarsträhne oder das Kratzen einer unrasierten Wange, schwitzende Hände, kantige Schulterblätter unter der Hand, das kissenartige Gefühl von Bauch oder Brüste, wenn die Körper sich aneinander lehnen. Hat der Tanz begonnen, ist das Gefühl sich bewegender Muskeln da, ein Bein gegen das eigene Bein, fast unhörbare Seufzer des Vergnügens, ein plötzlicher Atemstoß bei einem Fehltritt oder ein anerkennendes Kichern bei einer unerwarteten Bewegung. Dies ist eine Intimität ohne Worte (auch wenn ein Tänzer oder eine Tänzerin gelegentlich die Verse eines Tangos leise in das Ohr seiner Partnerin oder ihres Partners singen mag).

In der engen Umarmung des traditionellen Salon-Tangos bilden die Körper ein Dreieck, bei dem die Füße frei bleiben, um Schritte auszuführen. Die Partner_innen drehen sich, als ob sie auf einer einzigen Achse stünden, wobei die Kommunikation über die Brust verläuft. Sie tanzen Wange an Wange, der linke Arm der Frau liegt über der Schulter ihres Partners,⁵⁴ der sie fest, aber sanft in seinem rechten Arm wiegt und auf Augenhöhe ihre rechte Hand mit seiner linken ergreift.⁵⁵ Die Umarmung ist der Anfang. Sie bringt zwei getrennt verkörperte Individuen so zusammen, dass sie wie ein Körper zu der Musik zu tanzen beginnen.

Es ist jedoch nicht einfach, in Tangoumarmung hinein zu gehen. Adele, eine neunundvierzigjährige Fotografin, brauchte nach eigenen Worten sechs Monate, bis sie den Mut dazu aufbrachte. Sie hatte sich schon in die Musik verliebt, sah anderen Menschen beim Tanzen zu und sie war sich sicher, dass sie es auch lernen wollte. Aber: „Es war einfach zu intim. ... Ich wusste, dass es um Intimität ging, nicht nur darum berührt zu werden, und ich musste wissen, dass ich dazu bereit war. ... Man muss die Intimität wollen und akzeptieren, sonst hat Tangolernen keinen Sinn.“

53 Es ist interessant, dass das Sehvermögen zwar der privilegierte Sinn der westlichen Moderne ist (Bowman 2010), dies aber im Tango in gewissem Maße außer Kraft gesetzt ist. Obgleich die äußerliche Erscheinung bei der Partner_innenwahl eine Rolle spielt, können Tänzer_innen beliebt sein, ohne den konventionellen Schönheitsnormen zu entsprechen. In diesem Sinne hat die Art und Weise, wie bestimmte Tänzer_innen sich „anfühlen“, Vorrang vor ihrem „Aussehen“.

54 Ich verwende hier das Wort „Frau“, weil Frauen in der Mehrheit die Folgenden sind. Die neutrale Wendung von „Folgenden“ und „Führenden“ ist eine Neuerung gegenüber dem traditionellen Tango, die mit dem Queer Tango und dem *Tango nuevo* verbunden ist, womit ich mich ausführlich im fünften Kapitel beschäftigen werde.

55 Vgl. Robert Farris Thompson (2005) für eine amüsante Geschichte der Tangoumarmung, die nicht nur die Variationen ihrer Ausführung umfasst, sondern auch die Bedeutungen, die damit verknüpft sind.

Die Intimität der Umarmung ist genau das, was manche Menschen vom Tangotanz abbringt. Nicolas, Ingenieur und leidenschaftlicher Tangotänzer, hält es für vollkommen „un-niederländisch“, derart nah an eine andere Person heranzukommen. Er beschreibt Gespräche mit seinen Kollegen – „lauter Nerds“ – über seine Leidenschaft für den Tango. „Sie sehen mich an, als ob ich über den Mars spräche. Wenn ich zu einem von ihnen sagen würde: ‚Komm in meine Arme‘, würden sie vor Schreck tot umfallen!“ Für Nicolas ist es eine ständige Quelle des Staunens, dass eine vollkommen unbekannte Person „bereit sein kann, in deinen Kreis einzutreten“, in den Raum vorzudringen, der Menschen in der sozialen Interaktion für gewöhnlich voneinander trennt.

Eine erfolgreiche Umarmung bedeutet auch, auf eine Weise zu halten (oder gehalten zu werden), die sich richtig anfühlt. Viele der Frauen berichteten mir, dass sie zu fest gehalten werden, „als würde dir der Atem abgequetscht“ oder „als würde man in einen Käfig gesperrt“. Miranda, eine geschiedene Frau von Anfang Fünfzig, beschwerte sich lachend über Tänzer, die „einen in ihre Arme nehmen, als ob man eine jener aufblasbaren Puppen wäre und einen auf der Tanzfläche herumschleudern. Sie brauchen nicht einmal eine wirkliche Person.“⁵⁶ Andere senden mehrdeutige Signale aus („Kommen Sie näher... Nein, bleiben Sie zurück“) und drücken so Ambivalenz gegenüber der Umarmung aus. Oder sie brauchen ein paar Tänze, um sich an die Körperlichkeit der Umarmung zu gewöhnen, bevor sie sich darauf einlassen können. Viele meiner Informanten beschrieben die Umarmung ähnlich und bemerkten, sie könnten den Augenblick spüren, in dem ihre Partnerin aufhöre, angespannt zu sein und loszulassen beginne. „Es ist, als ob sie sagen würde: ‚Okay, jetzt bin ich bereit. Jetzt können wir es zusammen angehen.‘“

Aber was ist eine „gute“ Umarmung? Reicht es aus, sich in den Armen eines Partners, einer Partnerin wohl zu fühlen? Reicht es für eine zufriedenstellende Umarmung aus, wenn man die Signale des anderen aufgreift? Oder ist etwas Geheimnisvolles oder schwer Fassbares dabei im Spiel? Gabriele Klein und Melanie Haller (2009) zufolge ist die Umarmung für die Erfahrung des Tangos wesentlich, weil dort „Präsenz“ übertragen wird, also das Gefühl einer besonderen Verbindung, die beide Partner_innen aus ihrem Alltag herausnimmt (vgl. auch Bourdieu 1996). Es ermöglicht beiden zu spüren, dass sie vollständig auf den Augenblick setzen und auf die Aktivität des Tanzes vorbereitet sind.

56 Dieser Kommentar hing mir auf unheimliche Weise nach, da er zu einer Praxis zu passen schien, die ich in Buenos Aires häufig beobachtet habe, dass nämlich Männer mit lebensgroßen aufblasbaren Puppen tanzen. Sie bieten damit eine sehr beliebte Form der Unterhaltung an. Man kann sie auf der Plaza Dorrego für Tourist_innen tanzen sehen oder in *Milongas* als Darbietung für die Tänzer_innen.

Für Avi, einen Studenten, der während seiner Sommer-Semesterferien mit Pferden arbeitet, ist Präsenz eine körperliche Aufmerksamkeit, die dem Tänzer Klarheit darüber bringt, was er von seiner Partnerin will. Zur Verdeutlichung verglich er zu meiner Überraschung die Präsenz im Tango mit dem Versuch, ein Pferd („500 Kilo Muskeln“) in Bewegung zu bringen. „Sie können mit dem Pferd nicht sprechen, deshalb müssen Sie mit Ihrem Körper sehr deutlich sein. Sie müssen dem Pferd zeigen: ‚Ich möchte dahin gehen, ich werde jetzt deinen Raum betreten und ich will nicht, dass du mich trittst‘“. Lachend fügte er hinzu, dass er schon Monate lang getanzt habe, ehe er diese – zugegebenermaßen – etwas unerwartete Verbindung hergestellt habe. Es war jedoch „richtig cool“, weil er entdeckt hatte, dass er seine Partnerin in jede von ihm gewünschte Richtung führen konnte. „Da kam mein Lehrer auf mich zu und sagte: ‚Sie haben es raus!‘“

Vom ersten Moment der Umarmung an spüren sowohl die Führenden als auch die Folgenden, ob sie präsent genug sind, dass aus dem Tanz etwas werden kann. Dies ist eine körperliche Empfindung, die auftritt, ohne dass ein Wort gesagt wird. Die Umarmung vermittelt das Gefühl, von allen Ablenkungen frei zu sein, in der Lage zu sein, alles andere hinter sich zu lassen. Als Erfahrung ähnelt sie der Meditation. Oder, wie Chia sagt, eine Yoga-Lehrerin und alleinerziehende Mutter von zwei Kindern, eine gute Umarmung ermögliche es, „völlig im Einklang mit sich selbst zu sein, frei man selbst zu *sein*. Man kann loslassen und ist gleichzeitig ganz mit der anderen Person zusammen.“ Zwar hat die Empfindung eindeutig geschlechtsdifferenzierte Untertöne – so muss die folgende Person die Bereitschaft zum Geführt-Werden vermitteln und die führende Person den Willen zu führen haben – aber das Begehren, in diesem Augenblick zusammen zu sein, ist bei beiden ganz ähnlich. Liz, eine geschiedene Friseurin von Mitte Fünfzig erklärt: „Sie können immer spüren, ob ein Mann bereit ist, sich auf Sie einzustellen. ... Wenn diese Bereitschaft nicht da ist, hat es sich für mich nach einem Tanz so ziemlich erledigt.“ Sie übersetzt die Empfindung, dass ihr Partner im Augenblick „da“ sei, in „für sie da sein“, und genau das wird in der Umarmung verkörpert. Die Umarmung ermöglicht beiden Partner_innen, ihr gegenseitiges Begehren zu *fühlen*, zusammen zu tanzen. Auch für Nicolas ist das Gefühl, dass die Partnerin wirklich für ihn „da“ ist, der Grund zum Tanzen:

Das ist wichtiger, als dass sie eine gute Tänzerin ist. Eigentlich glaube ich nicht einmal, dass das so wichtig ist. Natürlich ist es ein Vorteil, es kann den Tanz angenehmer machen, aber am wichtigsten ist doch, dass sie alles tut, damit man das Gefühl hat, sie will mit mir tanzen ... mit mir zusammen zu der Musik. Ohne diese Intimität sind es nur zwei einzelne Menschen, die über die Tanzfläche wirbeln. Davon habe ich nichts.

Dialog

Die Umarmung mag der Ausgangspunkt sein, aber um tanzen zu können, müssen die Partner_innen einen Weg finden, miteinander zu kommunizieren. Tango erfordert einen ständigen Dialog – einen Dialog ohne Worte. Einen Weg zum beiderseitigen Verstehen zu finden, zur Begegnung durch den Tanz ist die Hauptsache, um die es in der Erfahrung von Tangoleidenschaft geht.

Im Unterschied zum Gesellschaftstanz ist der Tango nicht an eine feststehende Choreographie von Schritten gebunden. Obwohl die Tänzer_innen einige Grundschritte lernen, muss doch jeder Tanz improvisiert werden. Er entsteht aus dem Nichts, entwickelt sich in diesem besonderen Augenblick, als Antwort auf die Musik, durch die aufeinander abgestimmten Aktivitäten der beiden Partner_innen. Mit jedem Tanz lassen sich die Partner_innen erneut auf den gemeinsamen Prozess ein, eine Interpretation der Musik herauszufinden, die sie in Bewegung übersetzen. Die Bewegung des Tanzes wird durch einen Führungsimpuls eingeleitet, durch eine Anweisung oder Eröffnung, auf die die folgende Person reagiert. Die führende Person muss im Bruchteil einer Sekunde aus dem Repertoire an Schritten das, was er (oder sie) hört, in eine Schrittfolge übersetzen. Es reicht allerdings nicht aus, Führung vorzugeben. Man muss auch den Weg finden, seine Partnerin zum Annehmen der Einladung zu verlocken.

Der Dialog beginnt mit der Entdeckung dessen, was die Partnerin oder der Partner tun kann und was nicht, ein Prozess, der sich in den ersten paar Minuten des Tanzes vollzieht. Marcus beschreibt dies als einen Versuch, das Energieniveau seiner Partnerin herauszufinden und diesem sein eigenes Maß an Energie anzupassen:

Einige Frauen reagieren gut auf einen starken Impuls, sonst passiert nichts. Aber es gibt auch Frauen, wo dies das Letzte ist, was Sie tun sollten. Der Beginn des Tanzes ist ein Prozess, bei dem man einen Schritt macht und abwartet, dann macht man einen weiteren Schritt, vielleicht etwas Raffiniertes, und dann wartet man wieder. Dann denke ich: ‚Okay, das ist es‘. Dann kann ich fortfahren. Wenn es gut ist, erfahre ich auch eine Gegenbewegung. Es entsteht eine gewisse Spannung und dann denke ich: ‚Okay, *jetzt* können wir tanzen‘.

Auf den ersten Blick könnte es so aussehen, dass im Dialog zwischen der führenden und der folgenden Person die – stets von Geschlecht und anderen Achsen der Ungleichheit geprägten – Unterschiede in den Vordergrund träten. Dies ist jedoch nicht so eindeutig, wie man erwarten könnte. So kann etwa die folgende Person durchaus vorgeben, wie sie zu tanzen wünscht. Leo, ein Rechtsanwalt von Mitte Sechzig, erinnerte sich an das erste Mal, als er einen Salon in Buenos Aires besuchte und all seinen Mut zusammennahm, um eine bekannte ältere *Milonguera* zum

Tanz zu bitten. Darum bemüht, ihren Erwartungen zu entsprechen, nahm er sie eher behutsam in die Arme. Sobald der erste Tanz beendet war, überraschte sie ihn damit, dass sie seine Hand mit festem Druck packte, so ob sie sagen wollte: „Okay, für den Anfang war das in Ordnung. Aber was glauben Sie, mit wem Sie tanzen? Könnten wir jetzt mit etwas mehr *Pizzazz* fortfahren?“

Viele Männer stellen sich ihre ideale Tänzerin so aufmerksam und konzentriert vor, dass sie ihre Gefühle „lesen“ kann, ohne dass sie ihr etwas sagen müssen. Die ideale Tänzerin ist „leicht“: Sie ist entspannt und lässt sich tragen, sie bewegt sich, „indem sie auf die improvisierte, einfallsreiche, angeregte Bewegung ihres Partners antwortet und trägt damit zu seiner schöpferischen Freiheit bei“ (Carozzi 2013:28). Als Leo darüber nachdachte, welche Art von Partnerin er bevorzugt, sagte er: „Sie weiß einfach alles, was ich denke und fühle. Wir müssen nicht reden.“

Damit scheint die folgende Person auf den ersten Blick in einer feminisierten Passivitätsposition fixiert zu werden, doch trifft dies nicht ganz zu. Der Führende kann seine Partnerin nicht zwingen, seinem Willen zu folgen, er kann sie nur einladen. Sie kann die Einladung annehmen. Aber sie kann es dann auch wieder nicht tun. Viele meiner Informantinnen erklärten, dass es einfacher gesagt als getan sei, die Einladung eines Führenden anzunehmen. Folgen können ist kompliziert und es zu lernen erfordert Monate und sogar Jahre gewissenhafter Anstrengung und Praxis. Miranda, eine erfahrene Tangotänzerin, stellt es so dar: „Für viele Frauen – zumindest für emanzipierte Frauen – ist es am schwersten, ihre Eigeninitiative zurückzustellen. Das war das Erste, was ich als Folgende zu lernen hatte: Keinerlei Initiative übernehmen.“ Folgen bringt die konstante Anweisung an die verschiedenen Körperteile mit sich, zu entspannen, zu warten, wachsam für die Signale des Partners zu sein. Es geht darum, den eigenen Impuls zum Handeln zu verlernen und, wie Carozzi (2013) sagt, „leicht“ zu werden.

Für Frauen, die erfahrenen Tänzerinnen sind, bedeutet ein perfekter Dialog, die Augen schließen zu können und „die Bewegungen des Partners zu spüren, ehe er sie macht.“ Es geht nicht einfach darum, die eigene Initiative zu verbannen, sondern sich auf ein Gespräch einzulassen. Eine Folgende kann die Interaktion dadurch beeinflussen, dass sie einen Tanz verlangsamt, spielerische Elemente mit ihren Füßen einschiebt oder die Intensität des Tanzes mäßigt. Sie kann manche Einladungen ihres Partners ablehnen oder ihn in eine andere Richtung locken. Sie kann sich so leicht wie eine Feder machen („auf Katzenfüßen gehen“) oder sich so eng an seine Körperbewegungen anpassen, dass er sich fühlt, als ob er „mit einem übergezogenen Handschuh tanzte.“ Sie kann ihm am Anfang mitteilen, dass sie „es ihm nicht leichtmachen wird“. Aber sie kann ihm auch zu verstehen geben, dass sie müde ist und nur sanft in den Schlaf gewiegt werden will.

Dieser Dialog hängt von Partnern ab, die – ganz unabhängig von ihrem Geschlecht, ihrem Alter oder ihrer sozialen Herkunft – aufeinander und ihre gemeinsamen Möglichkeiten abgestimmt sind. Genau an diesem Punkt bricht der Dialog aber häufig zusammen. Viele meiner Informanten beschwerten sich über Partnerinnen, die nur „ihrer eigenen Spur folgen“, so dass sie sich als Führende machtlos fühlen. Wenn dies geschieht, können sie nichts mehr tun. Viele erfahrene Führende haben nichts dagegen, mit einer Anfängerin zu tanzen, Bedingung ist jedoch, dass sie „sich gehen lassen“ kann. Ein Informant erklärte: „Wenn sie folgen kann, kann ich sie Dinge tun lassen, von denen sie im Traum nicht gedacht hätte, dass sie sowas tun könnte.“ Natürlich versuchen manche Führende, Missverständnissen im Dialog vorzubeugen, indem sie auf verbale Anweisungen zurückgreifen: „Lassen Sie uns einen *Gancho* versuchen, wollen wir?“⁵⁷ Dies mag zwar die erfolgreiche Ausführung eines bestimmten Schritts gewährleisten, einer leidenschaftlichen Begegnung auf der Tanzfläche ist es aber nicht förderlich. Zu entdecken, wie man ohne Worte kommuniziert und Wege zum Ausgleich durch das Tanzen selbst findet, ist Teil des Prozesses. Eva, eine Web-Designerin in den späten Dreißigern, erinnerte sich an ihre Irritation als Anfängerin, wenn ihre Partner ihr unbedingt sagen wollten, wie sie tanzen oder ihnen Anweisungen geben sollte. „Das ist die Art, die mich unsicher macht. Ganz schutzlos.“

Sicher versuchen manche der älteren erfahrenen Tänzer, jüngere unerfahrene Frauen zu „erziehen“; diese Strategie geht aber nach hinten los, sobald die Frauen Vertrauen in ihre eigenen Tanzfähigkeiten entwickeln. Viele Frauen sehen ein solches Verhalten als Machtspiel an, als eine Zurschaustellung von Dominanz und nicht als einen Dialog, der im Tanz und durch ihn entsteht. Rosemary, einer Krankenpflegerin von Mitte Fünfzig, die seit mehr als zehn Jahren Tango tanzt, wurde plötzlich klar, sie „habe jetzt die Männer echt satt, die mich in eine Schublade stecken wollen.“

Lachend fügt sie hinzu: „Bitte geben Sie mir etwas Raum. Ich bin auch noch da. ... Schauen Sie, wenn jemand versucht, mich zum Schweigen zu bringen, wird es nicht klappen. Ich brauche Raum, um den Tanz zu genießen.“ Das bedeutet nicht, dass sie die Trennung zwischen Führenden und Folgenden aufheben will. Ein stark Führender ist ihr vor allem zu Beginn eines Tanzes willkommen, damit die Schritte in Gang kommen. Allerdings: „Es kommt immer ein Punkt, an dem ich anfangen zu denken: ‚Sie müssen mir etwas Raum geben‘. Ich will mich nicht durch die Grenzen beschränkt fühlen, die er setzt.“

57 Ein *Gancho* ist eine Bewegung, bei der eine Tänzerin oder ein Tänzer ihren oder seinen Unterschenkel um den Oberschenkel des Partners oder der Partnerin legt.



Abb. 2.3 Dialog (Foto: Miriam van Niel)

Tango umfasst einen Dialog zwischen zwei unterschiedlich positionierten Tänzenden. Ein Partner lädt ein und der oder die andere reagiert, doch soll die Bewegung selbst sich anfühlen, als sei sie gemeinsam entwickelt. Der Prozess, in dem man über Differenzen hinweg zusammenkommt, hat zwangsläufig zur Folge, dass die Grenzen jedes Individuums überschritten werden. Aus diesem Grund ermutigt der Tango nicht nur zu Intimität oder sogar Zärtlichkeit und beiderseitiger Leidenschaft, sondern ist auch eine mögliche Quelle von Spannungen und Konflikte. Im schlechtesten Fall liefert er „einer bereits schwierigen Beziehung zwischen dem Selbst und dem Anderen, Frau und Mann, Führendem und Folgendem“ weitere Nahrung (Manning 2007:4).

Wie Savigliano (2010:139) sagt, bringt der Tango Gegensätze hervor, die durch bereits bestehende Unterschiede und Machthierarchien verschärft werden. Die Verstimmungen und Unmöglichkeiten, die ein Kernbestandteil heterosexueller Liebe sind, stellen sich auch beim Tango unverändert ein und bedürfen der Auseinandersetzung. Wenn der Führende, statt die Partnerin zum Annehmen seiner Führung einzuladen, ihre Bewegungen zu kontrollieren versucht, wird sie zum mechanischen Folgen gezwungen, statt mit ihm einen gemeinsamen und schöpferischen Dialog aufzunehmen. Wenn die Folgende sich weigert, die Führung

anzunehmen oder auf ihre eigene Bahn geht, wird der dialogische Charakter des Tanzes ebenfalls gesprengt. Durch den Dialog zwischen den Tänzer_innen werden diese Gegensätze verhandelt, es werden Einladungen angenommen und abgelehnt, Konfrontationen aufgegriffen oder vermieden. Führen und Folgen erfordern einen heiklen Balanceakt, in dem beide Partner_innen die vielfältigen Unterschiede, die sie trennen, überbrücken müssen, um eine Erfahrung von Eins-Sein hervorzu- bringen. Die Leidenschaft dieser Begegnung geht gerade daraus hervor, dass diese Unterschiede weder aufgelöst noch aufgegeben, sondern lediglich vorübergehend in einem wortlosen, beiderseitig getragenen und perfekt abgestimmten Dialog transzendiert werden.

Verbundenheit

Wenn Tango gelingt, schafft er eine einzigartige Verbundenheit. Die Körper der Tanzenden müssen nicht nur in Bezug auf ihre Größe und Haltung zusammenpassen, sie sollen auch in gemeinsamer Bewegung der Musik antworten. Die physikalischen Grenzen zweier getrennter Körper müssen sich auflösen. Diese „einzigartige kinästhetische Verbindung“ (Olszewski 2008:63) erzeugt das „Tangogefühl“, wonach die Tänzer_innen suchen, das, was einen „guten Tanz“ ausmacht. Verbundenheit ist der Inbegriff der Tangoleidenschaft. Oder, wie Marcus sagte: „Verbundenheit, Verbundenheit, Verbundenheit ... darum geht es beim Tango.“

Alle Tänzer_innen, die ich interviewt habe, sprachen von der physisch empfundenen Verbundenheit mit dem Partner oder der Partnerin als körperlichem Eins-Werden, als einem mit der Musik synchronen Organismus: „Man wird zu einem Monster mit vier Beinen.“ Die Verbundenheit wird selbst von den fantasielosesten und nüchternsten meiner Informant_innen mit Worten umschrieben wie „von allem befreit“ (pure), „allumfassend“ und „erhaben“. Dieses Gefühl der Vollkommenheit beruht darauf, dass jede Person ihre eigenen persönlichen Grenzen aufgibt, einen Selbstverlust akzeptiert, um mit dem Anderen eins zu werden. So sagte Jasper, ein geschiedener Stadtplaner, der für die Stadtverwaltung arbeitet, dass die Verbindung „einer anderen Person das Herz öffnet. Es ist, als würde man ihr alle Geheimnisse preisgeben. Die totale Entblößung. Es ist ... Ich weiß nicht, wie ich es anders sagen soll. Es ist einschneidend. Es ist eine Beziehung zwischen Seelen, nicht nur zwischen Körpern.“

Die Verbundenheit beim Tango ruft eine andere Intimität hervor als die, die man normalerweise im Alltag erlebt. Viele Tänzer_innen schildern, wie sie ihre gewöhnlichen Anliegen – Lebensmittel einkaufen, Probleme bei der Arbeit, den nächsten Zug erwischen müssen – zum Verschwinden bringt. „Alles verflüchtigt sich, weil Sie in diesem Augenblick vollkommen mit Ihrem Partner verbunden sind. Sie lassen einfach los, es ist, als würden Sie über dem Boden schweben, zusammen



Abb. 2.4 Verbundenheit (Foto: Mirjam van Niel)

mit dieser anderen Person. Das ist alles, was zu zählen scheint.“ Renate, eine Heilpraktikerin von Ende Vierzig, verglich die Verbundenheit im Tango mit einem Geschaukelt-Werden, ein Bild, das auch in Interviews mit anderen Tänzer_innen vorkam. Es erinnert an eine tief empfundene und geschlechts-transzendente Sehnsucht, in die Arme der Mutter zurückzukehren und auf diese Weise ein verlorenes Gefühl des miteinander Eins-Seins wiederherzustellen.

Verbundenheit ist nichts, was von Anfang an da wäre. Die meisten Tänzer_innen erinnern sich an das erste Mal als den Augenblick, in dem „alles zusammen kam“ und sie begriffen, worum es beim Tango geht. Danny, ein Performance-Künstler von Mitte Vierzig, sagte mir, dass er schon länger als ein Jahr mit derselben Frau getanzt, Unterricht genommen und Schritte geübt hatte, als es plötzlich passierte. Sie starrten einander nur verwundert an:

Es war *so* intim! Wie seltsam, dass ich mit Ihnen so intim sein kann (dachte ich)! ... Ich denke, das ist es, was so süchtig macht; es ist das, was wir alle wollen. Wir handeln normalerweise nicht so, auf der Straße ... mit Menschen, die wir nicht kennen. Aber beim Tango können Sie so verletzlich sein, Sie

müssen verletzlich sein, sonst klappt es nicht. Sie müssen Ihr Herz öffnen.
Und ich denke, das ist, was wir alle wollen.

Diese intime Verbindung kann mit vertrauten Partner_innen zustande kommen – wie in Dannys Fall – aber auch mit völlig fremden Personen. Tatsächlich waren viele Tänzer_innen besonders ehrfürchtig gegenüber der Erfahrung der Verbundenheit mit jemand Fremdem, mit einer Person, die sie noch nie zuvor gesehen hatten (und wahrscheinlich nie wiedersehen würden), oder mit der sie außerhalb des Tanzes nie ein einziges Wort gewechselt oder eine Erfahrung geteilt hatten. Viele Tänzer_innen haben verkörperlichte Erinnerungen an diese Art der Verbundenheit. Sie erinnern sich daran, vor vielen Jahren in einer fremden Stadt mit jemand getanzt zu haben, ohne seinen oder ihren Namen zu kennen oder auch nur ein Gespräch geführt zu haben. Doch können sie sich immer noch genau daran erinnern, wie der Körper der Person sich anfühlte, wie es war, sich mit ihm oder ihr zur Musik zu bewegen. Die Empfindung, mit dieser Person zu tanzen wird im Laufe der Jahre immer wieder durchlebt und überrascht immer neu. Die Erinnerung an einen einzigen Tanz kann tiefer unter die Haut gehen als das Gefühl der Verbundenheit mit Freund_innen und Familie, die sie seit vielen Jahren kennen und lieben. Die Erinnerung an eine außergewöhnliche Verbundenheit mit einer Person, die sie nicht kennen und wahrscheinlich auch nie wiedersehen werden, prägt sich unauslöschlich in den Körper ein.

Tangotänzer_innen suchen – unabhängig von Geschlecht, Alter oder sozialer Herkunft – ausnahmslos nach dem perfekten Tanz, dem ultimativen Tanz, in dem sie mit ihrem Partner oder ihrer Partnerin eine Verbindung ohne jeglichen Rückhalt erleben. Das ist der Tanz, in dem alles – die Musik, das Gefühl, man selbst zu sein, die verkörperlichte Verbindung der Umarmung, die wortlose Kommunikation zwischen den Partner_innen – zusammenkommt. Joachim, ein alleinstehender Mann von Mitte Dreißig, beschrieb mir seinen „perfekten Tanz“ auf folgende Weise:

Das ist, wenn die Musik aufhört und Sie die Umarmung nicht aufgeben wollen. Sie haben getanzt, es ist etwas Besonderes geschehen, etwas Magisches und dann hat es aufgehört. Es war perfekt und dann ist es zu Ende. Der perfekte Tanz? Sie wissen erst, dass er perfekt war, wenn er hinter Ihnen liegt.

Es ist vielleicht gerade die Vergänglichkeit des perfekten Tanzes, aus der ein wesentliches – und vielleicht das wichtigste – Merkmal der Tango-Verbundenheit hervorgeht. Die Verbundenheit meint nicht nur das Zusammenkommen und Eins-Werden mit dem oder der Anderen zur Musik. Es geht auch darum, den Anderen oder die Andere wieder zu verlassen. Nirgends wird dies vollkommener

dargestellt als in Samanthas Geschichte. Samantha, eine attraktive Berufsberaterin von Anfang Vierzig, begann sich nach einer unglücklichen Trennung für den Tango zu interessieren. Sie genoss das Tanzen, aber mehrere Jahre lang wollte sie, wie sie es ausdrückte, „einfach Spaß haben. Es bedeutete nicht so viel für mich.“ Sie hatte andere über den „perfekten Tanz“ sprechen hören, aber noch nie selbst so etwas erlebt. Und dann, plötzlich, war er da, der Tanz, über den alle redeten, bei dem alles zusammen kam.

Es war wundervoll. Fantastisch. Aber wissen Sie, gleichzeitig hat es mich wirklich traurig gemacht, weil es auch wie ein Abschied war. Ich begriff, dass ich dies niemals wieder erwarten könnte. Ich konnte diesen Mann nicht wieder bitten, mit mir zu tanzen und sicher sein, dass ich das gleiche Erlebnis haben würde. So läuft das nicht beim Tango. Es war der schönste Augenblick, aber es war auch der traurigste.

Alles in allem bringen die Musik, die Umarmung, der Dialog und die Verbundenheit die Erfahrung der Tangoleidenschaft hervor. Diese Leidenschaft ist nicht die gleiche Erfahrung wie die Erregtheit einer sexuellen Begegnung oder das Gefühl von Schmetterlingen im Bauch, wenn man verliebt ist. Tango unterscheidet sich davon, indem er den Tänzer_innen die Möglichkeit eröffnet, einen Zustand zu erreichen, den Turner (1964/1987) Schwellenzustand genannt hat. Sie balancieren auf der Schwelle zwischen dem Alten (ihrem normalen Leben, ihrer Persönlichkeit und ihrer sozialen Festlegung) und dem Neuen (einer Verbundenheit, die unvergleichlich ist und doch verdammt dazu, in ein paar Minuten verloren zu gehen). Diese Erfahrung der Transzendenz – des Zwischen-den-Stühlen-Seins – ist es, die den durch vieles voneinander getrennten Partner_innen ermöglicht, in einer Harmonie zusammenzukommen, die in den meisten anderen Bereichen ihres täglichen Lebens unvorstellbar ist. Sie umfasst scheinbar all die Hoffnungen und Träume, die man je in seinem Innersten gehegt hat und fühlt sich an wie der „Augenblick, auf den man sein Leben lang gewartet hat“ (Benzecry 2010:5). Gleichzeitig ist die Tangoleidenschaft paradoxerweise die traurigste aller möglichen Erfahrungen, weil sie mit Abschied, Verlust und dem Ende eines perfekten Augenblicks verbunden ist. Das Paradox der Tangoleidenschaft ist, dass sie in Grenzen gehalten werden muss, damit man sich ihr hingeben kann.

Leidenschaft und ihre Grenzen

Tangoleidenschaft ist immer ein bisschen unbändig, denn ständig droht sie die Grenzen des Tanzes zu überschreiten. Aus diesem Grund müssen Tangotanzende Wege finden, mit den Gefühlen fertig zu werden, die der Tango erzeugen kann und ihre Leidenschaft unter Kontrolle halten – zumindest solange der Tanz andauert, manchmal aber auch, wenn er vorbei ist. Leidenschaft hängt von Grenzziehungen ab, damit sie wohltuend intensiv sein kann, aber nicht so intensiv, dass sie den Tanz selbst beschädigt.

Fast alle Tänzer_innen, mit denen ich sprach, ob sie nun allein oder in einer Partnerschaft lebten, auf der Suche nach einer Beziehung waren oder sorgsam darauf bedacht, Verbindlichkeiten zu vermeiden, räumten ein, es müsse Grenzen geben dafür, wie weit man im Tango gehen kann. Inmitten der schwärmerischsten und überschwänglichsten Beschreibungen perfekter Tanzmomente und unvergesslicher Tanzpartner_innen erschien meist eine kleine – oft humorvolle – Randbemerkung. So konnte etwa ein Tänzer einen großartigen Tanz mit einem Orgasmus vergleichen, nur um mir anschließend zu versichern: „Es ist natürlich kein sexueller.“ Eine Tänzerin charakterisierte die Intimität eines Tanzes als „von allem befreit“ (pure), „allumfassend“, „vollkommen“ oder „mit nichts jemals zu vergleichen“, nur um dann etwas hinzuzufügen wie „aber Gott sei Dank müssen Sie mit Ihrem Partner am Ende der *Milonga* nicht ins Bett krabbeln.“ Ein anderer Tänzer bestand darauf, dass „Tango die perfekte Beziehung ist, aber es ist eine *Mini-, Mini-*Beziehung.“ Tangotanz ist „wie sich verlieben, aber nur fünfzehn Minuten lang.“

Wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, kann die Organisation des Salons es erleichtern, die Tangoleidenschaft zu steigern oder einzuschränken. Die durch die Codes gesetzten Grenzen ermöglichen es den Tänzer_innen, die Spannungen zu bewältigen, die beim Tangotanz unweigerlich auftreten: Nähe und Distanz, Verbundenheit und Trennung, Intimität und Anonymität, das Erhabene und das Profane. Tänzer_innen können sich durch eine enge Umarmung verbinden, wohl wissend, dass sie sich trennen und zu ihren Plätzen zurückkehren müssen, sobald die *Cortina* beginnt. Sie können sich mit Hingabe überlassen, weil die Salonetikette sie vor unerwünschten Intimitäten schützen wird. Sie können die Begegnung gerade deshalb als vollkommen und einzigartig erleben, weil sie wissen, dass sie auf den Augenblick des Tanzes begrenzt sein wird und nicht in ihren Alltag überschwappt. Wie einer meiner Informanten sagte: „Sie verlieben sich in Ihre Partnerin, aber nicht als Person, sondern als Tänzerin, im Tanz, in diesem Augenblick.“

Es ist natürlich nicht immer einfach, mit diesen Grenzen in der Praxis umzugehen. Tango ist ein sinnlicher Tanz und die Grenzlinie zwischen einer Tanzleidenschaft und einem verführerischen Vorspiel zum sexuellen Kontakt ist nicht

immer eindeutig. In einer engen Umarmung zu tanzen kann verwirrend sein, es kann alles Mögliche auslösen, von ungelegenen Erektionen bis zu unerwünschten Annäherungsversuchen. Es bedarf daher andauernder Grenzverhandlungen, wobei jede Tänzerin und jeder Tänzer austarieren muss, welches Maß an Abstand oder Nähe für ihn oder sie sich angenehm anfühlt. Zum Beispiel erklärte Avi, er finde es schwierig, „so nah an eine andere Person heranzukommen, ohne dass es allerlei bedeutet.“ Tänzer_innen, die Schwierigkeiten haben, Sex aus dem Tanz herauszuhalten, wählen vielleicht einen weniger intimen Tanzstil beim Tango, bei dem beide Partner_innen etwas entfernt voneinander „um ihre eigenen Achsen“ tanzen lässt, statt sich wie bei traditionelleren Formen des Tangos in der Umarmung aneinander anzulehnen.⁵⁸ Aber auch wenn die Partner_innen keine enge Umarmung wählen, werden sie Wege finden müssen, Sexualität während des Tanzens zu neutralisieren. Manche Tänzer_innen genießen es, während einer *Tanda* zu flirten, die meisten fühlen sich aber unwohl, wenn ihre Partner_innen sie in unangemessener Weise berühren oder beim Tanzen offen sexuell wird. Eine Hand, die zu nah an die Brust der Partnerin gelegt oder ein Bein, das zu eng um das Bein des Partners geschlungen wird, fühlt sich aufdringlich und nicht intim an. Einer meiner Informanten sagte: „Beim Tangotanz geht es nicht darum, Sex mit der Partnerin zu haben. Es ist ein Spiel mit der Verführung. Sie versuchen nicht, ein bestimmtes Ziel zu erreichen, sondern Sie spielen mit der Möglichkeit.“

Offensichtlich kann oder will aber nicht jeder Tänzer und jede Tänzerin die Grenzen aufrechterhalten, oder zumindest nicht die ganze Zeit. Viele Tänzer_innen verkehren auch außerhalb der *Milonga* miteinander. Andere lassen sich auf sexuelle Affären mit Menschen ein, denen sie beim Tanzen begegnet sind. Manche entwickeln sogar intime Beziehungen zu ihren Tanzpartner_innen. Allerdings hat es einen Preis, wenn die Trennlinie zwischen Leidenschaft im Tanz und Leidenschaft im Alltag überquert wird. So verliebte sich zum Beispiel Helene, eine attraktive geschiedene Journalistin, in einen ihrer bevorzugten Tanzpartner. Zuerst wurde das Tanzen durch die Beziehung zu ihm sogar noch besser. „Ich fühlte mich wie im Himmel“, sagte sie. Doch nach einigen Monaten begannen die Probleme. Er wollte nicht, dass sie mit anderen Männern tanzte und machte jedes Mal viel Aufhebens darum, dass sie ohne ihn in einen Salon ging. Zunächst akzeptierte Helene sein Verhalten. Sie sagte, „Tango ist ein Tanz der Leidenschaft, es ist eine Menge Sinnlichkeit dabei

58 Dies ist natürlich nicht der einzige Grund, in offenem Stil zu tanzen. Der offene Stil ermöglicht den Partner_innen beim Tango eine ausgeprägtere Auftrittsinszenierung, weil sie nicht mit ihrem Gleichgewicht kämpfen müssen und kunstvollere Schritte ausführen können. Sie können im Tanz Erotik darstellen, ohne mit den erotischen Gefühlen kämpfen zu müssen, die das intensive Tanzen in enger Umarmung hervorrufen kann.

und das kann bei einer Person Eifersucht erwecken.“ Jedoch zu ihrer Bestürzung konnte sie viel schwerer akzeptieren, dass sie nicht mehr so gerne mit ihm tanzte, seit sie im wirklichen Leben Partner geworden waren:

Sie tanzen mit dem gleichen Mann und er tanzt immer gleich. Sie langweilen sich [lacht]. Das ist das Ende vom Lied. Sie fangen an, sich nach einem anderen Mann zu sehnen, der Sie wiedermit Haut und Haaren verführt. Und es ist für die Männer das Gleiche, wissen Sie. Wer will denn die ganze Zeit mit seiner Frau tanzen?

Danny, der mit seiner langjährigen Partnerin und zwei Kindern zusammenlebt, kam zu einem ähnlichen Ergebnis:

Würde ich mit meiner besten Freundin tanzen wollen? Oder sogar mit meiner Partnerin? Nein, nein, nicht wirklich. ... Es ist fast so, als müsste man die Dinge auseinanderhalten. Man muss an der Anonymität festhalten, sodass der Tango unverfälscht bleiben kann.

Sowohl für Helene als auch für Danny verändert eine zu enge Beziehung zu einem Tanzpartner oder einer Tanzpartnerin die Qualität des Tanzes; paradoxerweise nimmt dessen Leidenschaftlichkeit dadurch eher ab als zu.

In diesem Kapitel haben wir gesehen, dass die Intimität der Umarmung, der wortlose Dialog zwischen zwei verschiedenen situierten Menschen und die Intensität einer Verbundenheit die Ingredienzien der Leidenschaft im Tango bilden. Dies macht die einzigartige Erfahrung des Zusammenkommens in einem transzendenten Augenblick außerhalb von Zeit und Raum möglich, in dem man sich selbst verliert und eine andere Person findet. Damit es jedoch glücken kann, müssen beide Partner_innen – wie ungern auch immer – Maßnahmen ergreifen, um diese Erfahrung gegen Ablenkungen durch Sexualität, Beziehungskonflikte und Alltagsanforderungen abzusperrern. Oder, wie Savigliano (2003:162) sagt, die *conditio sine qua non* (notwendige Bedingung) des Tangos ist genau dieser paradoxe Zustand, sich dem Augenblick zu überlassen und doch die Kontrolle zu behalten. Auf diese Weise wird es den Tänzer_innen möglich, den Kuchen zu essen und ihn gleichzeitig zu behalten.

Nachträglicher Einfall

Als ich darüber nachdachte, wie ich dieses Kapitel beenden und die verschiedenen Stränge von Leidenschaft als Performance, Erfahrung und Politik zusammenführen sollte, erinnerte ich mich an den folgenden Vorfall.

Ich saß in einer *Milonga* in Buenos Aires. Es wurde Musik von Oswaldo Pugliese gespielt, die angeblich der Inbegriff der Leidenschaft ist.⁵⁹ Diese Musik ist extrem langsam, mit plötzlichen Rhythmuswechseln. Immer wenn Pugliese gespielt wird, entsteht eine andere Form von Energie auf der Tanzfläche, weil alle sich mit ihren Fertigkeiten brüsten. Dies ist die Musik für *Ganchos* und all jene aufwendigen Schritte, die normalerweise dem Show-Tango vorbehalten sind.

Persönlich mag ich es nicht, wie alle wild zu werden scheinen, sobald sie Pugliese hören. Seine Musik scheint mir zu einer Darstellung zu führen, bei der das exzessive Drama des Tanzes von dem abgelöst wird, was ich für das „Wahre“ (the real thing) halte: der *Erfahrung* der Leidenschaft. Denn eine bloße Darstellung von Leidenschaft ist nicht das, wonach ich beim Tangotanz suche. Ich hatte mich schon darauf eingestellt, den folgenden Satz auszulassen, als Ricardo, ein erfahrener *Milonguero*, meinen Blick einfing und ich beschloss, doch einen Versuch zu wagen.

Was folgte, war – für mich – eine ganz andere Begegnung mit Pugliese. Es gab lange, nachdenkliche Momente vollkommenen Stillstands, ein Schritt wurde nur wenn unbedingt nötig gemacht. Und dann, ganz plötzlich, konnte es eine spielerische Drehung oder Wendung geben, einen dramatischen Bogen oder Schieber. Ich begann, die Musik auf neue Weise zu hören, sie schien komplex und nuanciert zu sein und nicht bloß theatralisch. Auf diese Art sollte Pugliese also getanzt werden. So zu tanzen vermittelte mir das Gefühl, außer mir selbst zu sein, nichts anderes mehr wahrzunehmen als die Verbundenheit mit meinem Tanzpartner und der Musik, bis mich Ricardo plötzlich am Ende des Satzes vollkommen überrumpelte und leicht auf die Lippen küsste. Ich muss angesichts dieser offensichtlichen Verletzung der Salon-Etikette schockiert ausgesehen haben, denn er lachte, drehte seine Augen nach oben und zuckte in gespielter Verlegenheit die Achseln. Er schlug die Hand vor den Mund und flüsterte „Ups“. Und dann sagte er, mit einem schelmischen Glitzern in den Augen, „Pugliese!“

Diese Begegnung verdeutlicht einige komplizierte Verwicklungen der Tangoleidenschaft. Sie hatte alle notwendigen Ingredienzien für eine leidenschaftliche *Erfahrung*: die sublimale Verbindung, das Gefühl, außerhalb von Zeit und Raum zu sein, das Vergnügen, sich verlieren zu können, alles laufen zu lassen und sich den

59 Oswaldo Pugliese (1905–1995) war ein Tangokomponist und Pianist, der für seine dramatischen Arrangements berühmt ist.

Freuden des Augenblicks zu ergeben. Indem Ricardo jedoch einen Tanz, der schon intensiv gewesen war, mit einer spielerischen, aber überzogenen Performance (der Kuss, das reumütige Achselzucken, das verschlagene Lächeln) beendete, brachte er mich mit einem Ruck auf den Boden der Wirklichkeit zurück. Er schien mir zu zeigen, dass ein bisschen Ironie hier durchaus nicht verkehrt wäre, dass ich die Sache mit der Leidenschaft nicht *zu* ernst nehmen sollte, dass eine Tänzerin imstande sein sollte, über sich selbst zu lachen und etwas Abstand zu gewinnen.⁶⁰ Auf diese Weise verwandelte Ricardo die Tanzerfahrung geschickt in eine humorvolle Performance und indem er dies tat, konnte er auf spielerische Weise die Leidenschaft abkühlen, die möglicherweise zuvor ein klein wenig außer Kontrolle geraten war.

Die Begegnung mit Ricardo machte nicht nur meine frühere Überzeugung zunichte, dass eine leidenschaftliche Performance von Pugliese nichts mit der (realen) *Erfahrung* von Leidenschaft zu tun hat, sondern – was noch wichtiger ist – sie verhalf mir auch zu einer beunruhigenden Konfrontation mit der *Politik* der Leidenschaft. Wie Savigliano (1995) so scharfsinnig analysiert hat, sind alle Tangotänzer_innen an Prozessen eines exotischen „Veranderns“ (Othering) beteiligt. Sie zeigt, dass der Exotismus das von beiden Seiten herbeigeführte Ergebnis der ungleichen Begegnungen zwischen Tänzer_innen aus dem globalen Norden und dem globalen Süden ist und gibt damit dem Sprichwort „zum Tango gehören immer zwei“ eine neue Wendung (Savigliano 1995:75). Aus dieser Perspektive könnte Ricardos Verstoß gegen die als verständliche Reaktion darauf gesehen werden, dass er als leidenschaftlicher und geheimnisvoller Latino exotisiert wird: „Wenn *Sie* mich auf diese Weise sehen, dann will *ich* mich auch so geben.“ Es zeigt sich, dass Begegnungen zwischen Ortsansässigen und Ausländer_innen in der Tango-Szene in Buenos Aires unweigerlich in die komplizierten globalen Geografien des Begehrens und der Macht eingebettet sind. Als Ortsansässiger könnte Ricardo mich als Ausländerin ausgenutzt haben, bei der davon auszugehen war, dass sie mit den *Codigos* der Tango-Szene in Buenos Aires nicht vertraut ist und hätte mich dadurch mit einem Schlag von einer begehrenswerten Tanzpartnerin in eine naive Touristin verwandelt. Oder seine Motive hätten auch noch prosaischer sein können. Er hätte mich einfach als potenzielle Einnahmequelle betrachten können, als eine Besucherin, die vielleicht bei einem erfahrenen ortsansässigen *Milonguero* wie ihm Unterricht nehmen will. Seine auf meinem Tisch hinterlassene Visitenkarte deutete taktvoll darauf hin, dass war bei der ganzen Angelegenheit nicht nur Tangoleidenschaft im Spiel war. Für eine Person, die sich als ernsthafte Tangotänzerin versteht, ganz abgesehen von ihrem Selbstverständnis als kritische

60 Vgl. Rosalind Gill (2007:266) für eine interessante Diskussion über Ironie als Heilmittel dagegen, sich selbst zu ernst zu nehmen.

feministische Wissenschaftlerin, war diese Erkenntnis ernüchternd. Und dennoch nimmt mir mein Unbehagen – damals und heute, in der Erinnerung – an der Politik der Leidenschaft nicht die einvernehmliche Freude, die der Tango bietet. Ricardos spitzbübischer Hinweis diente dazu – zumindest für den Augenblick – die der transnationalen Begegnung innewohnenden Gegensätze zu vermitteln, indem er die Kontrolle wiederherstellte und mich daran erinnerte, dass letzten Endes doch Pugliese an allem schuld ist.



Für alle, die verstehen wollen, auf welcher dramatischen Weise der Tango das Leben eines Menschen beeinflussen kann, ist der japanische Film *Shall We Dansu?* von 1996 als Einstieg ideal.⁶¹ Der Film zeigt einen erfolgreichen aber unglücklichen Buchhalter, Herrn Sugiyama, mit einer Familie und einem Haus in der Vorstadt, wie er eines Abends auf dem Heimweg von der Arbeit durch das Fenster eines To-kioter Pendlerzuges eine schöne Frau erblickt, die mit melancholischem Ausdruck aus dem Fenster eines Tanzstudios schaut. Nach langem Zögern und nachdem er viele Male durch die erleuchteten Fenster beobachtet hat, wie die Tänzer_innen sich über die Tanzfläche bewegen, nimmt er schließlich seinen ganzen Mut zusammen, geht in das Tanzstudio und fragt nach Tanzstunden. Der Film widmet sich nun seinen Mühen, Gesellschaftstanz zu lernen und den Komplikationen, die daraus entstehen, dass er sein Engagement vor Frau und Tochter zu verbergen sucht. Als seine Leidenschaft für das Tanzen wächst, nimmt sein Leben eine neue Bedeutung an; die Art, in der er sich selbst, seine Arbeit und seine Beziehungen empfindet,

61 „Shall We Dansu?“ in der Regie von Masayuki Suo kam 1995 in Japan in die Kinos, wo der Film sehr erfolgreich war und vierzehn Auszeichnungen erhielt, die der Bedeutung der Academy Awards entsprechen. Als er ein Jahr später in den USA in die Kinos kam, waren sechszwanzig Szenen herausgeschnitten und seine Laufzeit von 136 Minuten auf 119 Minuten gekürzt worden. Eine Stimme aus dem Off erzählt am Anfang der japanischen Originalversion des Films und die Geschichte des Gesellschaftstanzes. Die Erzählung wird unterlegt mit einer Aufnahme von Blackpool, das seit 1920 der Ort des renommiertesten Wettbewerbs für Gesellschaftstanz in Europa ist. In der US-Version wird diese Erzählung durch eine Erklärung ersetzt, warum Gesellschaftstanz in Japan „mit Vorurteilen belegt“ sei. Umarmungen in der Öffentlichkeit würden dort als „unangenehm“ empfunden und es sei sogar für Ehepaare „peinlich“, zusammen zu tanzen (nach Goldstein-Gidoni und Daliot-Bul 2002:69).

verändert sich. Sein Geheimnis wird schließlich gelüftet, nachdem seine Frau einen Privatdetektiv engagiert, um herauszufinden, was ihr Mann denn eigentlich tut. In einem verzweifelten Versuch zu verstehen, was mit der Person geschehen ist, die sie zu kennen glaubte, besuchen sie und ihre Tochter einen Amateur-Wettbewerb im Tanzen, an dem er teilnimmt. Das Ende ist chaotisch, aber – wie vorherzusehen war – glücklich, denn seine Frau bittet ihn, ihr das Tanzen beizubringen. Der Held genießt einen letzten bittersüßen Tanz mit der schönen Tanzlehrerin, deren Erscheinen am Fenster viele Monate zuvor das Leben Herrn Sugiyamas so unwiderruflich verändert hatte.

Dieser Film wirft Fragen auf, die auch das Herzstück der vorliegenden Untersuchung bilden. So etwa die Frage, warum ein unauffälliger, gut angepasster und sogar eher konventioneller Mensch von einem fremden Tanz so gefesselt sein kann, dass er sich sein Leben nicht ohne ihn vorstellen kann. Der Film befasst sich mit der rätselhaften Tatsache, dass dieser Mensch bereit ist, monatelang kostspielige und mühsame Übungsstunden zu ertragen und unzählige Demütigungen auszuhalten, um sich in eine fremde Tanzkultur hinein zu arbeiten und des Weiteren auf sich nimmt, mit dem Unglauben, dem Schock und den Sorgen seiner Familie, Freund_innen und Kolleg_innen zu kämpfen, die sich fragen, was der Person



Abb. 3.1 Still aus dem Film *Shall We Dansu?* (1996, Regie: Masayuki Suo)

passiert sein mag, die sie kannten und liebten. Der Film befasst sich auch mit dem verlockenden Mysterium, wie gemeinsames Tanzen so unwiderstehlich, ja sogar so suchterzeugend wirken kann, dass eine sonst ganz normale Person bereit ist, alles andere beiseite zu schieben, um dabei zu sein und in diesem Prozess ein anderer Mensch zu werden als sie vorher war.

Sicher ist *Shall We Dansu?* eigentlich kein Film über den argentinischen Tango.⁶² In vieler Hinsicht fängt er jedoch mehr vom Geist des argentinischen Tangos ein als manche Tango-Filme, die seit den Anfängen des Tanzes in Umlauf sind. Diese Filme fokussieren immer auf romantische und sexuelle Begegnungen, oft über kulturelle Grenzen oder Klassenschranken hinweg, wozu der Tango dann – im wahrsten Sinne des Wortes – die Hintergrundmusik liefert. Es wird suggeriert, dass dort, wo Tango ist, sich bald auch Liebe einstellen wird.⁶³ Im Mittelpunkt der Handlung stehen nicht so sehr die Anstrengungen der Protagonist_innen, den Tanz zu erlernen, als vielmehr ihre Mühe, die Probleme einer Romanze durch zu arbeiten. Interessanterweise überträgt sogar das US-Remake *Shall We Dance?* (2004) den Plot in eine Hollywood-Liebesgeschichte zwischen einem gelangweilten Workaholic mittleren Alters (Richard Gere) und einer sexy Tanzlehrerin (Jennifer Lopez).⁶⁴ Im Gegensatz zu dieser „Wohlfühl-Romantik“, wie ein Kritiker es genannt hat, beginnt die ursprüngliche japanische Version mit der unerwiderten Liebe des seriösen Herrn Sugiyama für die schöne Mai. Nachdem sie ihm in scharfer Weise mitgeteilt hat, er solle besser gehen, wenn sein Interesse am Tanz nur durch sein Interesse an ihr als Frau motiviert sei, entdeckt Herr Sugiyama, dass das Tanzen selbst für ihn tatsächlich mehr bedeutet. Denn dies ist es, was ihm, wie er sagt, das Gefühl vermittelt, „von Tag zu Tag lebendiger zu sein“.

Shall We Dansu? unterscheidet sich von anderen filmischen Repräsentationen des Tangos, weil er zeigt, wie Menschen Tango wirklich tanzen lernen.⁶⁵ Wir können

62 Gesellschaftstanz wurde von britischen Tanzlehrer_innen während der 1930er Jahre für britische Expatriat_innen nach Japan gebracht. Später wurde er bei der neu entstandenen japanischen Mittelschicht populär und es kamen Elemente aus der französischen Tradition hinzu, die vom argentinischen Tango beeinflusst waren. Nach Savigliano verfolgten beide Traditionen das Ziel einer „Verwestlichung“ Japans (Savigliano 1992:242; vgl. auch Savigliano 1995:169–206).

63 Dieses Schema ist auch in dem wachsenden Genre der Tango-Memoiren zu finden, in denen der Tango den Hintergrund für Liebesgeschichten bildet. Vgl. z. B. Marina Palmer (2006), Camille Cusamano (2008), Dyv Saraza (2008), Patrizia Chen (2009), Marleen De Vries (2009).

64 Regie: Peter Chelsom.

65 Vgl. z. B. Sally Potters Film *The Tango Lesson*, mit dem ich mich im sechsten Kapitel ausführlich befasste. Abgesehen davon, dass der Film ein ziemlich typisches Beispiel

uns vorstellen, wie perplex ein unauffälliger Mensch sein kann, wenn er begreift, dass er einen Tanz erlernen will, vor allem einen, der als peinlich oder sogar als leicht geschmacklos gilt. Wir sind nicht überrascht, dass die meisten Menschen ungeschickt in ihren Tanzstunden herumtappen und es nicht herausbekommen, wo sie ihre Füße hinstellen oder wie sie ihre Partner_innen in die richtige Richtung bewegen sollen. Wir können das Unbehagen einer Person mit Tänzen nachvollziehen, bei denen stets mehr Frauen als Männer auf der Tanzfläche sind und die Frauen sogar von Tanzanfängern erwarten, auf sie „acht zu geben“. Im weiteren Verlauf des Films werden die Zuschauer_innen von der Entschlossenheit des Protagonisten, seine Tanzstunden fortzusetzen, unweigerlich gefangen genommen und verfolgen amüsiert, wie seine Leidenschaft für das Tanzen sein Leben und seine Persönlichkeit verändert: Es fängt mit seinen Füßen an, die sich bei der Arbeit unter dem Schreibtisch nach den Rhythmen einer imaginierten Musik bewegen. Es geht weiter mit seinen Tanzübungen auf dem Bahnsteig, wo er im Regen allein auf den nächsten Zug wartet (Gene Kelly lässt grüßen) und endet schließlich mit der ultimativen Belohnung für all seine Anstrengung: seiner Teilnahme einem Amateur-Tanzwettbewerb.⁶⁶ Wir möchten, dass er diese seltsam absurde und doch genussvolle Tätigkeit fortsetzt, die ihn aus der Spurrille herausgeholt hat, in der er steckte, seine Depression vertrieben und ihm einen Geschmack von Freiheit gegeben hat.

Herrn Sugiyamas Leidenschaft ist in diesem Kapitel ein Ausgangspunkt, um darüber nachzudenken, wie ganz durchschnittliche Männer und Frauen sich vom argentinischen Tango fesseln lassen. Seine Geschichte wird aus dem urbanen Japan, wo Gesellschaftstanz als exotisch und leicht anrühlich gilt, in ein anderes städtisches Zentrum, nach Amsterdam, transponiert, wo der argentinische Tango ebenfalls als exotisch und leicht anrühlich gilt, wenn auch aus anderen Gründen.⁶⁷ Zwar sind die Geschichten dieser Tänze an beiden Orten verschieden, sie waren

dafür ist, wie der Tango benutzt werden kann, um eine Liebesgeschichte zu erzählen, bagatellisiert er die Schwierigkeiten des Tangelernens. Potter, die auch die Hauptrolle spielt, beherrscht den Tanz innerhalb weniger Wochen und wird sogar von dem berühmten argentinischen Meister Pablo Verón gebeten, als seine Partnerin auf der Bühne aufzutreten.

66 Siehe Julia A. Ericksen (2011) für eine Historie der Wettbewerbe wie das Tanzfestival Blackpool und ihre gelungene Analyse der Bedeutung derartiger Wettbewerbe für Amateurtänzer_innen.

67 Tanzen finden nicht nur manche Menschen in Japan geschmacklos, sondern auch manche Europäer_innen. Wie ich in der Einleitung geschrieben habe, deuteten die Reaktionen meiner eigenen Kolleg_innen auf eine gewisse Verlegenheit hin, wenn eine feministische Wissenschaftlerin wie ich an einem so sexistischen Tanz wie dem Tango teilnimmt.

und sind jedoch stets auch miteinander verschränkt. Wie Savigliano (1995) zeigt, ist der argentinische Tango immer gereist und wurde im Laufe seiner Reisen für den Konsum in Europa domestiziert, bevor er als Gesellschaftstanz nach Japan transportiert wurde. Doch ganz gleich, welche Form er annimmt, der Tango zieht *Aficionados* und *Aficionadas* an, für die seine Exotik reizvoll ist – in Japan, weil sie den „Westen“ repräsentiert, in Amsterdam, weil sie aus dem „Süden“ kommt – aber auch wegen der Möglichkeiten, die er bietet, außerhalb der Verpflichtungen und Routinen des Alltags eine alternative Realität aufzusuchen.

Standen im vorhergehenden Kapitel die Ingredienzien der Tangoleidenschaft im Mittelpunkt, so ist Gegenstand dieses Kapitels, wie Leidenschaft eine Person in eine Verlaufsbahn hineinziehen kann, die außerhalb ihrer oder seiner bewussten Kontrolle verläuft. Dafür entlehne ich das Konzept der Verlaufskurve (*trajectory*) von den Soziologen Anselm Strauss und Barney Glaser (1970). Sie entwickelten es zur Beschreibung von Prozessen, die das Leben einer Person so durcheinander bringen, dass eine radikale Rekonstruktion ihrer Identität erforderlich wird. Der Begriff wurde ursprünglich verwendet, um Leidensprozesse, körperliche Krankheiten, Einschränkungen und Dislokation zu verstehen, oder Ereignisse, die zu einer „Abwärtsspirale“ und zu „biographischer Unordnung“ führen; dies sind jedoch keineswegs die einzig möglichen Verlaufsformen. Wie Gerhard Riemann und Fritz Schütze (1991) argumentiert haben, können Verlaufskurven („Trajekte“) alles von einer Liebesbeziehung über die Erschaffung eines Kunstwerks bis zu einem neuen Berufsweg umfassen – kurzum alles, was ein Gefühl von Schicksalhaftigkeit in das Leben einer Person bringt und die Situation, in der sie sich befindet und ihre Erwartungen an die Zukunft umgestaltet (ebd.:338). Zwar wird es selten als Abwärtsspirale gelten, wenn jemand Tangotänzer_in wird, trotzdem kann es biographische Unordnung, Identitätsveränderungen und veränderte Erwartungen an die Zukunft hervorrufen, was charakteristisch für trajektorische Prozesse ist.

Um diesen Prozess zu verstehen, werde ich den Tänzer_innen folgen, von ihrer ersten Tanzstunde über ihre immer häufiger werdenden Besuche bei lokalen *Milongas*, bis sie zu vollwertigen *Aficionados* und *Aficionadas* geworden sind, die jeden Abend tanzen, bereit sind, zum Tanzen überall hin zu reisen und sich ein Leben ohne Tango kaum mehr vorstellen können. Offensichtlich ist dieser Prozess nicht bei jeder Person gleich, die Tango tanzt und nicht jede leidenschaftliche Tänzerin, jeder leidenschaftliche Tänzer wird schließlich so süchtig nach Tango sein, dass er oder sie alles aufgeben wird, um Tango zu tanzen. Doch manche Tänzer_innen werden – nicht anders als der fiktive Herr Sugiyama – so sehr vom Tango fasziniert sein, dass ihre Beziehungen, ihr soziales Umfeld und ihr Gefühl von sich selbst sich radikal verändern werden. Anhand von Interviews mit Tänzer_innen aus Amsterdam sowie Tänzer_innen, die zum Tanzen nach Buenos Aires gegangen

sind, erkunde ich, wie diese Tango-Verlaufsbahnen zustande kommen. Ausgehend von einer ersten Begegnung mit dem Tango möchte ich den mühseligen Prozess des Tanzenlernens und das allmähliche Eintauchen in die Tango-Kultur sichtbar machen bis zu den Exil-Tango-Tanzenden am extremeren Ende des Kontinuums, die für den Tango nach Buenos Aires gezogen sind und die Vertrautheit ihres Zuhauses für den Tanz aufgegeben haben. Ich werde zeigen, dass das Tangotanz die allertiefsten Bedürfnisse einer Person gerade deshalb erfüllen kann, weil es die Normalität des Alltagslebens erschüttert und die Chance für etwas Neues und Anderes eröffnet.

Erste Begegnungen

Die erste Begegnung mit dem Tangotanz ist häufig eine Mischung aus Zufall, zur rechten Zeit am richtigen zu sein, und Faszination von einer Tätigkeit oder einer Atmosphäre, die als fremd, aber verführerisch erscheint. Viele der befragten Tänzer_innen behaupteten, ihr Wunsch Tango zu erlernen sei nahezu in einem Augenblick entstanden, dem Erlebnis einer „Liebe auf den ersten Blick“ vergleichbar. Kaum hatten sie Leute beim Tangotanz gesehen, wussten sie, dass es das war, was sie tun wollten. Avi, der dreiundzwanzigjährige Student aus dem vorigen Kapitel, begann zu tanzen, als er in die Höhere Schule kam. Er wusste allerdings schon mit acht Jahren, dass er es lernen wollte. Seine Eltern hatten ihn im Urlaub nach Paris mitgenommen und er erinnert sich, wie Menschen am Flussufer tanzten. „Ich wusste damals nicht, was es war, aber ich sah, wie sie in dieser komischen Umarmung tanzten und das blieb einfach hängen. Ich habe mich immer daran erinnert und später fand ich heraus, dass es Tango war. Ich wusste sofort: ‚Das ist mein Tanz.‘“ Auf die Frage, woran es lag, dass gerade die Umarmung so viele Jahre in seinem Gedächtnis geblieben war, erklärte er:

Diese Leute befanden sich in diesem anderen Zustand, in diesem traumähnlichen Zustand, mitten in der Stadt mit ihrem Verkehrslärm und allen möglichen anderen Dingen, und sie hielten einander einfach ganz fest in den Armen und tanzten. Ich war richtig verwundert darüber. Es hat mich wirklich angesprochen.

Viele meiner Informant_innen erzählten ähnliche Geschichten, wie sie zufällig Tangotanz beobachtet hatten und davon so fasziniert waren, dass sie es selber lernen wollten. Für andere war die erste Begegnung mit dem Tango weniger eine

dramatische „Liebe auf den ersten Blick“ als vielmehr Teil eines allmählichen Prozesses. Manche hatten Erfahrungen im Gesellschaftstanz, mit lateinamerikanischen Tänzen, mit Rock'n Roll oder einfach mit dem Tanzen auf Partys. Andere führen ihr Interesse für Tango auf ihren Ballettunterricht in der Kindheit zurück. Und wieder andere schreiben ihr Interesse ihrer „Natur“ oder der Tatsache zu, dass sie immer schon gern getanzt haben. So sagt Rosemary, die wir schon im vorigen Kapitel kennenlernten: „Ich bin eben ein Tanzmädchen. Seit ich klein war, fing ich sofort an mich zu bewegen, sobald die Musik losging. Mich zu bewegen ist meine Art, mich auszudrücken.“ Andere beziehen sich auf ihre Vorfahren und verleihen ihrem Tangotanz damit eine Art kulturelle Unvermeidbarkeit – wie Marcus, der sein Engagement für den Tango auf seine Kindheitserfahrungen mit ungarischen Volkstänzen zurückführte.

Natürlich sehen nicht alle den Tango als etwas, das ihnen schon „im Blut“ lag. Für einige Tänzer_innen hängt die Entscheidung für den Tangotanz mehr vom Zufall und ihren besonderen Lebensumständen ab als von irgendeiner „natürlichen“ Veranlagung. Einige kamen zum Tango durch Freund_innen, die sie zu einer *Milonga* einluden („Tango ist genau das Richtige für dich“). Andere hatten davon gehört, die Information aber lediglich zur späteren Verwendung abgespeichert. Samantha etwa beschreibt eine Situation voll „loser Enden“: Sie hatte ihr Studium beendet, war in einer beruflichen Sackgasse und erholte sich gerade von einem gebrochenen Herzen. Sie entschied sich, eine Liste von Tätigkeiten aufzustellen, die sie aus ihrer Isolation herausholen könnten in dieser, wie sie sagte, „dunklen Zeit meines Lebens“.

Ich wollte reiten, wollte es mit Malunterricht versuchen, ich wollte dies, ich wollte das. ... Zufällig war ich gerade in diesem Café und sah die Werbung für einen Tangosalon und dachte: ‚Hey, das ist etwas, das ich schon immer versuchen wollte. Ich werde eine Tangostunde nehmen.‘

Zwar mag die jeweilige Entscheidung, mit dem Tangotanz zu beginnen willkürlich sein. Die meisten Tänzer_innen, mit denen ich sprach, beschrieben jedoch, einen Punkt in ihrem Leben erreicht zu haben, an dem ihnen der Tango als Lösung für ihre Probleme erschien, als Möglichkeit, „etwas an [ihrer] Situation zu ändern“. Ihr Leben verlief nicht so, wie sie gehofft oder geplant hatten; sie hatten das Gefühl in einer Krise zu sein. Einige hatten zu viel gearbeitet und brauchten ein Hobby. Andere waren deprimiert, weil sie ihre Arbeit verloren hatten, in Ruhestand gingen oder weil ihre Kinder auszogen. Wieder andere hatten sich vor kurzem von einem Partner oder einer Partnerin getrennt oder sich nach langen Ehejahren scheiden lassen. Manche hatten gerade einen Verlust (den Tod eines Elternteils oder eines

Ehegatten) erlitten und sahen den Tango als einen Weg, um ihre Trauer oder Einsamkeit zu bewältigen. Sie brauchten mit anderen Worten etwas, um die Lücke zu füllen. Für sie schien der Tango einen Ausweg aus ihrer Krise zu bieten, eine Strategie, um ihr Leben wieder auf Kurs zu bringen. Ein typischer Fall ist Marta, eine elegante sechsundfünfzigjährige Kostümbildnerin, gelegentlich auch Schauspielerin, die mit dem Tango anfangt, nachdem ihr Mann gestorben war. Sie erinnert sich, dass sie nach seinem Tod sechs Monate lang nur weinte, bis schließlich einige Freund_innen sie überredeten, mit ihnen zu einem Tangosalon zu gehen. Sie begann Unterricht zu nehmen und entdeckte zu ihrer Überraschung, dass sie nicht nur gern tanzte, sondern sogar gern allein zu *Milongas* ging. „Es war ein allmählicher Prozess, wissen Sie. Aber was geschah, war dies: Wenn ich heute weinen muss, kann ich meine Trauer durch Melancholie ersetzen. Es ist eine andere Empfindung.“

Ganz gleich, ob Tänzer_innen ihren Wunsch Tango zu tanzen als etwas beschreiben, das sie „schon immer hätten tun sollen“ oder als etwas, dem sie sich eher allmählich genähert haben, das Tanzen wird in ihren Schilderungen rückschauend als Neuanfang aufgefasst – als Ausgangspunkt für etwas Gutes, für ein neues Leben, ja sogar für eine neue Identität.⁶⁸ Tangotanz erscheint als ein Weg, der einen hartnäckigen Anfall von Depression zu überwinden hilft, auf dem man (endlich) jemanden trifft, den man wirklich mag oder etwas dramatischer, auf dem man sein wahres Selbst wieder entdeckt („Ich bin immer ein Tanzmädchen gewesen“). Tango tanzen zu wollen ist jedoch nur der Anfang; es gehört noch mehr dazu, um eine Tänzerin oder einen Tänzer auf die Verlaufsbahn einer echten *Aficionada* oder eines echten *Aficionado* zu katapultieren.

Tanzen lernen

Tango ist kein leicht zu erlernender Tanz. Die meisten angehenden Tänzer_innen brauchen jahrelangen Unterricht, um ihn zu erlernen. Es genügt nicht, nur die Grundsätze zu beherrschen, wie es zum Beispiel beim Salsa der Fall ist. Angehende Tangotänzer_innen nehmen nicht nur Tanzstunden, manchmal öfter als einmal in

68 Anthony Giddens (1991:74–86) würde die Entscheidung zum Tangolernen unter die kalkulatorischen Strategien einordnen, die moderne Individuen routinemäßig zur Lebens- und Zukunftsplanung einsetzen. Derartige Strategien sind im Kontext der späten Moderne notwendig, in der Identitäten nicht mehr so fixiert sind und nicht von sozialen und familialen Zwängen beherrscht werden. Die Individuen müssen heute selbst herausfinden, wie sie eine kohärente Identität ausbilden und mit ihr umgehen. Vgl. dazu auch das sechste Kapitel.

der Woche, sondern sie verbringen auch Stunden um Stunden damit, ihre Schritte zu Hause auszuprobieren oder, wie Herr Sugiyama, in den Mittagspausen bei der Arbeit zu üben. Sie nehmen an Workshops mit (Gast)Lehrer_innen teil, schieben manchmal eine oder zwei Privatstunden ein und besuchen regelmäßig *Milongas*, um ihre „Kilometer zu machen“.

Angehende Tänzer_innen werden häufig von erfahrenen Mitgliedern der Tango-Community gewarnt, es könne bis zu fünf Jahren dauern, ehe man in der Lage sei, gut Tango zu tanzen. Tango zu lernen kostet Zeit und Mühe. Manche Tänzer_innen schrecken bei dem Gedanken an eine solche Verpflichtung zurück und entscheiden sich lieber für einen offenen Tanzstil, der weniger einschüchternd und leichter zu lernen ist, weil er weniger Balance erfordert und schneller zu Ergebnissen führt als der traditionelle Tango. Diejenigen, die sich eher für den klassischen Stil entscheiden, haben möglicherweise jahrelang mit den Grundlagen zu kämpfen („Einfach losgehen“) und werden sich schließlich fragen, ob das ganze Unterfangen nicht vielleicht doch eine unmögliche Aufgabe (*mission impossible*) ist.

Ein besonders rührendes Beispiel ist Tim, der sich selbst beschreibt als „einen Menschen, der keine Verbindung zwischen dem herstellen kann, was ich höre und dem, was ich mit meinem Körper machen will“. Er erklärt, er habe den Dreh nicht rausbekommen, Schritte zu lernen und der Versuch, eine ganze Abfolge von Schritten auf der Tanzfläche zu entwickeln, habe ihn noch konfuser gemacht. In den ersten eineinhalb Jahren war jede Tanzstunde „reine Panik“. Er erinnert sich, wie er vor seiner Partnerin stand, die ihn aus hohlen Augen ansah, als wolle sie sagen: „Okay, und was jetzt?“ In den ersten vier Jahren klebten seine Augen am Boden, nur an seine Schritte denkend – „nicht an meine Partnerin, nicht an die Musik, nicht an die Leute auf der Tanzfläche“. Noch schlimmer war es, zu *Milongas* zu gehen. Das war ein echter „Dschungel“; sich einer Frau zu nähern und sie zum Tanzen aufzufordern, war eine „Tortur“. Auf die Frage, wie er es geschafft habe durchzuhalten, erklärte er: „Ich habe Unterricht in Rock’n’Roll genommen und es war genau das Gleiche. Aber ich wusste immer, dass die Tortur an einem bestimmten Punkt vorbei sein würde, sodass ich einfach weiter machte.“

In der Regel haben Männer (oder Führende) mehr Probleme damit, Tango zu lernen, aber Frauen haben es auch nicht leicht. Susan, eine geschiedene Ingenieurin von Mitte Vierzig, die seit neun Jahren tanzt, beschrieb das Tangolernen als Verlaufskurve. Sie hatte angefangen Stunden zu nehmen, um aus ihrer Scheidungsdepression heraus zu kommen und allmählich wieder Männer zu treffen. Sie hatte bereits Swing getanzt, aber davon bekam sie die Schwindelkrankheit. Sie beschloss, es mit Tango zu versuchen, „packte es aber nicht sofort an“. Sie erinnert sich, es sei in den ersten Jahren „nur ein Ventil, nicht mehr“ gewesen. Sie nahm Gruppenunterricht und versuchte, die Grundlagen zu erlernen. Nach etwa

drei Jahren begann sie regelmäßig zu *Milongas* zu gehen. Tango wurde zu einem ernsthafteren Teil ihres Lebens. Sie wurde, wie sie sagt, zu einer „mittelmäßigen, zuverlässig Folgenden“ mit einem guten Verständnis für die Musik. Sie begann, Freundschaften mit anderen Tänzer_innen zu entwickeln und fing sogar an, ihren eigenen Salon zu organisieren. Erst nachdem sie schon sechs Jahre lang mit dem Tango zugange war, veränderte sich ihre Beziehung zu diesem Tanz in dramatischer Weise. Sie war immer mehr unzufrieden mit ihren eigenen tänzerischen Fähigkeiten und unglücklich über das Niveau der Tänze, die ihr in den Salons geboten wurden. „Ich saß fest und ich kam nicht weiter.“

Sie erkannte, dass sie den Tango entweder ganz aufgeben oder einen Weg finden musste, um weiterzukommen. Sie beschloss, bei einem Lehrer vor Ort ein paar Privatstunden zu nehmen. Die ersten zwei Wochen ließ er sie einfach nur vor seinen Augen auf und ab gehen („wenn Sie beim Tanzen gut sein wollen, müssen Sie genau das tun“). Sie erinnerte sich, dass sie bei mehr als einer Gelegenheit in Tränen aufgelöst aus dem Unterricht gekommen war. Doch sie blieb dabei und wuchs schließlich im Tanzen dermaßen über sich hinaus, dass die Leute Bemerkungen darüber begannen, wie viel besser sie geworden sei. „Es war einfach unglaublich. Und da dachte ich: Okay, das ist eine Sache für *das ganze Leben*.“

Je weiter fortgeschritten ein Tänzer oder eine Tänzerin ist, desto eher wird er oder sie begreifen, wie viel mehr es noch zu lernen gibt. Joachim, dem wir schon im vorigen Kapitel begegneten, hatte bereits seit mehreren Jahren getanzt, aber je mehr er tanzte, desto mehr erkannte er:

Es gibt für den Tango kein *Limit*. Man weiß nicht, wie weit man gehen kann. Man kommt an einem bestimmten Punkt an und dann steckt man den Kopf nach draußen und es gibt immer noch mehr zu tun. Es ist, als ob man um die Welt reisen und versuchen würde, den Horizont zu erreichen, aber man fährt immer weiter und kommt einfach niemals dort an. ... Ich dachte, ich wäre weit fortgeschritten. ... Ich dachte, ich könnte rennen und dann sagte mir ein Tanzlehrer, gehen wäre wahrscheinlich besser [lacht]. Also muss ich jetzt wieder gehen lernen.

Tango zu lernen wird oft als ein „unendlicher Prozess“ dargestellt und viele Tangotänzer_innen sind bereit, endlose Stunden an ihrer Balance zu arbeiten, ihre Techniken zu verbessern, ihre Musikalität zu steigern oder einfach mit einem privaten Tanzlehrer oder einer Tanzlehrerin etwas für die „Feinabstimmung“ zu tun. Für ernsthafte Tänzer_innen ist es nicht ungewöhnlich, zu den Grundlagen zurückzukehren und wieder Stunden für Anfänger_innen zu nehmen. Für einige mag dies Grund zur Entmutigung sein und ein Anstoß, sich nach einem einfacheren

Tanz umzusehen; andere macht die Ahnung süchtig, dass es immer noch einen weiteren Gipfel zu ersteigen gibt. Für diese Tangotänzer_innen wird der Prozess des Lernens zu einer starken Kraft an und für sich, welche die Einzelnen auf der Suche nach „Mehr“ immer wieder zurückeilen lässt. Der Tango verwandelt sich aus einer spannenden und etwas beängstigenden Möglichkeit oder einem angenehmen, aber austauschbaren Hobby in den Ausgangspunkt einer Verlaufsbahn (Trajekt, Riemann und Schütze 1991:337) – einer „schicksalhaften Geschichte“, in der Tänzer_innen die Kontrolle zu verlieren beginnen und keine andere Wahl haben als, wie Tim sagt, „solange weiter zu gehen, bis man ankommt“.

Milongas besuchen

Sobald man ein ernsthafter Tangotänzer, eine ernsthafte Tangotänzerin zu werden beginnt, ist die Teilnahme an *Milongas* fast ein Muss. Obwohl einige Paare anscheinend damit zufrieden sind, einfach Stunden zu nehmen oder gelegentlich zu einem Workshop oder Festival zu gehen, nehmen die meisten Tänzer_innen Unterricht, weil sie irgendwann zu *Milongas* gehen wollen. Das Ziel der Unterrichtsstunden sind die *Milongas* und nicht irgendeine andere Aktivität. Obwohl viele Tänzer_innen ihren ersten Besuch in einem Tangosalon kaum erwarten können, kann es am Anfang entmutigend sein, in der Öffentlichkeit zu tanzen. Tim erinnert sich zum Beispiel, wie er als relativer Neuling zu seiner ersten *Milonga* ging und es als Tortur erlebte, „die lange Strecke über die Tanzfläche gehen [zu müssen], um jemanden zum Tanzen einzuladen“.

Und manchmal schüttelten sie sogar schon den Kopf, bevor ich sie erreicht hatte. Wissen Sie, so [er deutet es mit einer kurzen Kopfbewegung an]. Einfach *nein!* Das ist das *Schlimmste*. Es war wie: ‚Habe ich etwa Lepra? Wo sind meine Flecken?‘

Für viele Anfänger_innen sind *Milongas* bedrohlich. Nicolas, dem wir im vorigen Kapitel begegneten, brachte mehr als ein Jahr damit zu, in Salons herumzuhängen, bevor er sich zu tanzen traute. Er erinnert sich, wie er seine Schritte auf dem Gehweg vor dem Salon übte: „Eins, zwei, drei [...] Ich musste wissen, was ich später tun würde, bevor ich hineinging.“

Sobald die Tänzer_innen jedoch anfangen, *Milongas* zu besuchen, werden *Milongas* schnell zu einem festen Bestandteil ihres Wochenprogramms. Manche halten sich einen besonderen Abend für den Tango frei („Meine Samstage sind mir

heilig, da habe ich meine Salonnacht“). Für andere ist ein Abend bei weitem nicht ausreichend. Es ist nicht ungewöhnlich, dass ernsthafte Tänzer_innen zwei oder drei *Milongas* in der Woche besuchen, manche gehen sogar jeden Abend dorthin. So hat zum Beispiel Joachim sofort zu Beginn des Tangotanzens fast jeden Tag Stunden genommen und danach *Milongas* besucht. Sobald er die Grundlagen erlernt hatte, begann er freiwillig, auch mit Anfänger_innen in anderen Kursen zu tanzen. „Bei allem, was mit dem Tango zu tun hatte, war ich dabei!“

Er ging zu *Milongas*, um zu tanzen, um Leute zu beobachten, um sich zu entspannen. Er nennt die *Milongas* auch seinen „Tempel“ und erklärt, dass er dorthin geht, wenn er eine wichtige Entscheidung zu treffen hat – was alles sein kann: ob er in den Niederlanden bleiben, allein in eine Wohnung ziehen oder mit seiner Freundin Schluss machen soll – auch nur zum Entspannen und Meditieren. Er drückt es so aus:

Unter der Woche ist es mir unmöglich, irgendetwas anderes als Tango zu organisieren. Wenn es also eine *Milonga* gibt, gehe ich zu der *Milonga*. Wenn es Kurse gibt, gehe ich in einen Kurs. Wenn ich Urlaub mache, kann ich ohne Tango [lacht] überleben. Aber dann ist es überleben, nicht leben [lacht]. Ich kann nicht anders. Ich mag Tango tanzen.

Maya, eine Physiotherapeutin mittleren Alters und Mutter zweier Teenager, sprach von ähnlichen Gefühlen: „Ein Tag ohne eine *Milonga* ist für mich ein verlorener Tag.“ Für sie beeinflusst das Wissen, dass sie am Abend tanzen wird, wie sie sich tagsüber fühlt. Ihre Arbeit geht ihr schneller von der Hand, wenn sie sich auf eine *Milonga* am Abend freuen kann. Zwar versichert sie mir rasch, dass sie ihre Arbeit gern macht und sich sehr für ihre Patient_innen engagiert, aber sie gibt doch zu, dass es für sie das Wichtigste ist, zu einer *Milonga* zu gehen. „Es ist einfach das Schönste, was ich mir vorstellen kann. Den Rest mache ich eigentlich nur nebenbei.“

Viele Tangotänzer_innen gehen gern auf Reisen, um neue *Milongas* zu besuchen. Oder sie nehmen in anderen Teilen Europas an Workshops und Festivals teil, einschließlich der immer beliebter werdenden Tango-Urlaube, bei denen an malerischen Orten voller Sonne und Sand Unterricht und *Milongas* angeboten werden.⁶⁹ Tänzer_innen kombinieren das Tangotanzes routinemäßig mit dem Familienurlaub oder mit arbeitsbedingten Reisen. Der Besuch einer Konferenz oder eine Geschäftsreise in ein anderes Land bieten willkommene Tanzgelegenheiten. Einer

⁶⁹ Tango-Urlaube beruhen auf der gleichen Logik wie Schönheitsoperationen und andere Formen des medizinischen Tourismus in exotische Regionen. Vgl. z. B. John Connell (2006).

meiner Informanten erzählte mir, er sei in Japan bei einem wichtigen Geschäftstermin gewesen, an das sich ein Abendessen mit seinen Kolleg_innen anschloss.

Es war wirklich piekfein, wissen Sie, mit gutem Essen und Wein und förmlichen Reden. Der ganze Kram. Und alles, woran ich denken konnte, war, dass ich tanzen wollte. Ich sah ständig auf meine Uhr und wartete auf den Moment, an dem ich gehen konnte. Als er kam, sprang ich in ein Taxi und stürzte in die nächstgelegene *Milonga*. Ich konnte es einfach nicht erwarten zu tanzen.

Wie zentral die Teilnahme an *Milongas* im Leben von Tänzer_innen werden kann, wird vielleicht am deutlichsten, wenn sie wegen einer Krankheit oder einer Familienverpflichtung nicht tanzen können. So erinnert sich Liz, die wir schon im vorigen Kapitel trafen, dass sie am Fuß operiert wurde. Sie hatte den chirurgischen Eingriff nicht gewollt, aber es gab schließlich keine Möglichkeit mehr, ihn zu umgehen, wollte sie künftig ohne Schmerzen tanzen. Es bedeutete allerdings, dass sie mindestens sechs Wochen nach der Operation nicht auf den Beinen sein durfte. Und „das war das eigentliche Drama“, erklärte sie. Zu Hause bleiben zu müssen und die *Milonga* zu verpassen, fühlte sich an wie ein „kalter Entzug“. Als ihre Chirurgin ihr sagte, sie könne wieder zu tanzen beginnen – „aber langsam“ – war Liz „blitzartig“ wieder auf den Beinen. Sie übertrieb, weil sie stundenlang tanzte und ihren gerade erst wiederhergestellten Fuß ruinierte. „Es war eine verdammte Scheiße“, erinnert sie sich, „Ich hätte länger warten sollen, aber“ – mit einem Achselzucken und etwas reumütigem Lachen – „ich konnte es einfach nicht!“

Am Ende einer *Milonga*, sagt Danny, der selbsternannte Familienmensch aus dem vorigen Kapitel, sei jedes Mal sein erster Gedanke: „Wann kann ich wieder hingehen?“ Zu einem bestimmten Zeitpunkt besuchte er so oft *Milongas*, dass es „an der häuslichen Front Beschwerden gab: ‚Oh nein! Tangotanzten? Nicht schon wieder!‘“ Obwohl er seine Familie liebt und sich auf rationaler Ebene darüber im Klaren ist, dass er ein Gleichgewicht zwischen häuslichem Leben und der *Milonga* finden muss, gibt er zu, dass er sich ohne Familie oder Partnerin vollkommen dem Tango überlassen würde: „Ich würde jeden Tag tanzen. Es ist wahrscheinlich wie bei jeder Sucht. Man braucht immer mehr, um den Kick zu bekommen. So ein ‚Oh ja! Boah ey!‘ Man braucht ständig eine höhere Dosis.“

Sind die Tänzer_innen erst einmal in die *Milonga*-Szene verstrickt, beginnt die Erfahrung des Tangotanzens den Wirkungen zu ähneln, die der Einnahme einer angenehmen, aber sehr süchtig machenden Droge folgen. Viele meiner Informant_innen haben Wörter und Beschreibungen gewählt wie „Obsession“, „Sucht“, „unwiderstehlich“ und „etwas, ohne das man nicht leben kann“, um ihr

Eingebunden-Sein in den Tango auszudrücken. Nicolas erklärt, dass er vollkommen versteht, „was ein Junkie meint, wenn er sagt, er braucht einen Schuss.“

Manchmal sitze ich auf dem Heimweg von einer *Milonga* in meinem Auto und dieses Gefühl überwältigt mich einfach. Ich spüre es in meinem *Herzen*. Ich sehne mich schon nach einem weiteren Salon, damit ich die Erfahrung wiederholen kann.

Wenn dieser Punkt erst einmal erreicht ist, verwundert es nicht, dass der Tango im Leben der Tänzer_innen die Oberhand gewinnt und andere Aktivitäten beiseite drängt. Sie geraten in eine Verlaufsbahn, die ihr früheres Leben Störungen aussetzt, häufig mit dramatischer Wirkung auf ihre Beziehungen und Alltagsroutinen. Dies geht mit dem Bewusstsein einher, dass sie nicht mehr die Menschen sind, die sie vorher waren und dass ihr Leben sich radikal verändert hat. Ihre Biographie wird in ein „Vorher“ und „Nachher“ geteilt, wodurch der „Anspruch, sich selbst aus einer vertrauten, gewohnheitsmäßigen Perspektive zu sehen, erlischt und man weiß, dass diese Art von Erfahrung einen ... jederzeit wieder beschleichen kann“ (Riemann und Schütze 1991:345).

Lebensstil

Der Tango bringt nicht auf einen Schlag „Störungen“ in das frühere Leben einer Person. Eher löst er als eine allmähliche Entfernung von ihren Alltagsgeschäften aus. In diesem Prozess beginnt die Person zu erkennen, dass er oder sie eine andere Person geworden ist. Wenn eine Verlaufsbahn unangenehme Krankheits- oder Leidensprozesse umfasst, kann das als desorientierend und sogar angsteinflößend erlebt werden: Die Person verliert jede Verbindung mit ihrer früheren Identität und erkennt die Person nicht mehr, zu der er oder sie geworden ist (Riemann und Schütze 1991:350). Obwohl Tangotänzer_innen ihre Identitätsveränderungen mit Begriffen beschreiben, die sich nach negativen Verlaufskurvenpotential anhören – zum Beispiel als zunehmende „Sucht“ – erleben sie ihre Sucht nach Tango doch selten als negativ.

Nicolas gibt zum Beispiel zu, dass er ein Tango-Junkie ist, wie wir oben gesehen haben. Er gesteht sogar ein, dass der Tango sein Leben vollkommen beherrscht. Er hat natürlich weiterhin seine Arbeitsstelle, aber sein restliches Leben hat kaum einen anderen Inhalt als Salonbesuche und häufig auch weite Reisen, um an einem neuen Ort zu tanzen. Er geht kaum ins Kino und sieht fast gar keine Freund_innen mehr,

die nicht auch auf Tango stehen. Er erkennt, dass dies wahrscheinlich „einseitig“ klingt, aber: „Ich kann nichts dran ändern ... Tango ist alles, was es gibt. Für mich gibt es nichts außer Tango.“

Ich habe jetzt diese riesige Sammlung Tangomusik – 540 CDs. Jedes Mal, wenn ich nach Buenos Aires fahre, bringe ich wieder hundert mit. Das ist alles, was ich höre. Früher habe ich klassische Musik gehört, *Die Matthäuspassion*, *Vier letzte Lieder* von Strauss, Opern. Mein Leben bestand eigentlich nur aus klassischer Musik, aber das ist jetzt alles Schnee von gestern. Ich kann ganz bestimmt sagen, dass es nur noch um Tangomusik geht.

Obwohl Nicolas angesichts der neuen Richtung, die sein Leben angeschlagen hat, ziemlich optimistisch ist, hält er seine Sucht aber nicht für ganz „normal“. Wie Riemann und Schütze (1991) schreiben, müssen Menschen häufig eine Art von „Reparaturarbeit“ leisten, wenn sie über ihre Verlaufskurven sprechen, um zu rechtfertigen, was mit ihnen geschieht. Sie heben zum Beispiel hervor, dass der ihr früheres Leben verstörende Prozess sich kumulativ oder schrittweise vollzog; es ging alles langsam, nach und nach, bis sie plötzlich begriffen, dass alles anders war. Auf die gleiche Art beschrieben viele meiner Informant_innen ihre Tangobesessenheit als einen langsamen Prozess, in dem sie allmählich keine andere Musik mehr hörten und immer mehr Zeit auf Tango-bezogene Tätigkeiten verwandten, etwa Tanzaufführungen auf YouTube anzusehen und sich an Tango-Blogs zu beteiligen. Ihre Facebook-Freund_innen schienen plötzlich alle zur Tango-Community zu gehören, wobei der größte Teil ihrer Kommunikation sich um den Austausch von Tanzfotografien drehte und darum, sich wechselseitig zu informieren, wo man an einem bestimmten Tag tanzen wird. Wie Adele, die wir schon aus dem vorigen Kapitel kennen, sagt:

Es vergeht kein Tag, an dem ich keine Tango-Videos ansehe. Ich sehe sie und höre sie mir auch ab. Es ist wichtig zu sehen, wie professionelle Tänzer und Tänzerinnen sich bewegen, verschiedene Tangostile kennenzulernen. Das hat mir bei der Zusammenstellung meiner eigenen Tangokurse geholfen. Ich nehme mir dafür immer ein bisschen Zeit, bevor ich ins Bett gehe, aber auch während des Tages. Ich versuche immer, Zeit dafür zu schaffen. ... Ich höre auch viel [Tango] Musik. Jeden Tag. Im Auto. Zu Hause, wenn ich Zeit habe. Ja, mir wird gerade bewusst [lacht], wie unglaublich viel Zeit und Energie ich bereit bin, dafür her zu geben.

Der Tango verdrängt nicht nur alle anderen Aktivitäten und Interessen. Er verändert auch die Art und Weise, wie eine Person lebt. Viele Tänzer_innen richten ihre Wohnräume im Hinblick auf ihr Engagement für den Tango ein. An den Wänden des Wohnzimmers ist möglicherweise Tango-Kunst zu sehen und die im Laufe der Zeit gesammelten Tanzschuhe können kunstvoll in einer Glasvitrine als eine Art Altar der Tango-Religion angeordnet und ausgestellt werden. Die meisten Tänzer_innen sorgen dafür, in ihren Wohnungen genügend freie Bodenfläche zu behalten, damit sie ihre Schritte üben können. Das Mobiliar wird auf ein Minimum reduziert oder an die Wand geschoben, sodass es beim Tanzen nicht stört. Einer meiner Informanten hatte sein ganzes Wohnzimmer auf einen leeren Fußboden reduziert, der von einem hochmodernen Sound-System umgeben wird. Mit Ausnahme eines kleinen und entschieden unbequemen Liegestuhls gab es keinen Platz zum Sitzen, geschweige denn dafür, sich mit anderen Menschen zu unterhalten. Sein Privatraum wurde vollständig von seiner Leidenschaft für den Tango beherrscht.

Der Tango verändert auch die Art, wie Tänzer_innen sich kleiden. Das Tango-tanzen kann ihnen Gelegenheit bieten, sich in einer Weise zu kleiden, die für sie in ihrem normalen Leben unvorstellbar wäre. So stellten berufstätige Frauen, die in der Regel bei der Arbeit unaufdringliche Hosenanzüge und niedrige Absätze trugen, plötzlich fest, dass jetzt kurze Röcke mit Schlitz, Tops mit Dekolleté und Netzstrümpfe in ihrer Garderobe überwogen. Einige meiner Informantinnen behaupteten, der Tango hätte sogar ihre Beziehung zu Kleidung im Allgemeinen verändert. So erklärt Elly, eine geschiedene Ernährungswissenschaftlerin von Mitte Fünfzig:

Ich gehe jetzt mit anderen Augen in Kleiderläden. Ich denke dann nur daran, ob ich in diesem Oberteil oder jenem Rock tanzen kann. Ich würde sagen, drei Viertel meines Kleiderschranks sind jetzt für den Tango da und ein Viertel für mein restliches Leben.

Lust auf Schuhe ist allgegenwärtig bei Frauen, die Tango tanzen und sie kann solche Ausmaße annehmen, dass eine Person sich selbst nicht mehr wiedererkennt. Viele meiner Informantinnen versicherten mir, dass sie eine Vorliebe für bequeme Schuhe besessen hätten, bevor sie anfangen Tango zu tanzen. Sie wollten bequem und leicht herumlaufen können und bedachten andere Frauen, die auf hohen Absätzen herumwankten, eher mit abschätzigen Blicken. Viele von ihnen hätten sich niemals vorstellen können, Paar um Paar völlig unpraktischer, aber atemberaubend schöner Tanzschuhe zu besitzen. Ebenso wenig konnten sie sich vorstellen, ungeahnte Mengen an Zeit und Geld für Fußpflege, Cremes und Reflexzonenmassagen, orthopädische Schuheinlagen und Schuhpads aus Silikon zu aufzuwenden. Das Tangotanzen hatte jedoch ihre pragmatische Haltung in Bezug

auf Schuhe als Mittel zum Zweck (Gehen) in die Entschlossenheit verwandelt, nun so viele fantastische Schuhe zu besitzen wie nur irgend möglich. Sie waren bereit, wunden Füßen, entzündete Fußballen oder andere Fußbeschwerden in Kauf zu nehmen um des Vergnügens willen, wunderschöne Schuhe zu tragen. Wie Kate sagte, eine Tänzerin mittleren Alters mit einer beeindruckenden Schuhkollektion und chronischen Fußproblemen: „Manche meiner Kolleginnen und Freundinnen können nicht glauben, welchen Preis ich für diese Schuhe zu zahlen bereit bin, aber [lacht] ich denke nur: Was wissen *die* schon?“

Tangotanz verändert das Leben und die Identität der einzelnen Tänzerinnen und Tänzer schrittweise, wobei Aktivitäten, Interessen und Werte, die früher wichtig waren, plötzlich als unwichtig erscheinen. Tangotänzer_innen stellen etwa fest, dass sie den Kontakt zu ihren Freund_innen und ihrer Familie verlieren, die ihre Leidenschaft für den Tango nicht zu verstehen, geschweige denn zu teilen vermögen. Sie ertappen sich dabei, wie sie bei gesellschaftlichen Zusammenkünften ihre nicht tanzenden Freund_innen mit Geschichten über ihre Tangoabenteuer beglücken, nur um zu entdecken, dass diese Freund_innen zwar höflich lächeln, sie aber mit glasigem Ausdruck in den Augen ansehen und in jeder Hinsicht genauso verwirrt sind wie Frau Sugiyama angesichts der Verwandlung jener Person, die sie zu kennen glaubten.



Abb. 3.2 Schuhe einkaufen (Foto: Cody Simms)

Eva, eine Tänzerin von Ende Dreißig, erzählte mir zum Beispiel, wie begeistert ihre Freund_innen anfangs gewesen seien, als sie mit dem Tango begann. Es schien das perfekte Hobby für jemanden in ihrer Position zu sein: eine alleinstehende Frau mit einem Hochleistungsjob und nicht viel Zeit für Beziehungen. Als sie sich ernsthafter auf den Tango einließ, sah sie ihre früheren Freund_innen seltener, da sie in ihrem neuen Leben eine zunehmend randständige Rolle spielten. „Sie haben einfach andere Interessen. Sie sind alle damit beschäftigt, Häuser zu kaufen und Babys zu bekommen ... Ich hatte regelmäßig Kontakt mit ihnen, telefonierte und sendete SMS, aber dann gab ich auf. Wir sind jetzt schlicht zu verschieden.“

Mayas Leidenschaft für den Tango war oft der Anlass für Reibereien in ihrer Familie. Sie erinnert sich, dass sie mit ihrem Mann (und damaligen Tangopartner), ihren Kindern im Teenageralter und der Familie ihrer Schwester in die Ferien fuhr. Wie üblich hatte sie herausgefunden, wo sie in der Nähe des Campinggeländes Tango tanzen könnte. Sobald sie fertig zu Abend gegessen und den Tisch abgeräumt hatten, begann sie nach einer Gelegenheit zu suchen, sich mit ihrem Mann davonzuschleichen. „Es war nicht so, dass wir den ganzen Haushalt für unsere Tanzerei aufgeben wollten, aber wir dachten, wir hätten alle Pflichten erfüllt. Alle waren satt und bettfertig, sodass für uns das Nachtleben beginnen konnte.“ Das sah ihre Familie allerdings nicht so. Die Kinder waren höchst erstaunt: „Mama, du bist im Urlaub!“ Als Maya sich an den Vorfall erinnert, lacht sie und bemerkt, dass es „einfach Grenzen gebe, wie weit [sie] für die Familie zu gehen bereit ist.“

Es war einfach *unmöglich* für mich, drei Wochen auf einem Campingplatz zu verbringen, ohne zu tanzen ... Jetzt habe ich also einen schlechten Ruf im Kreis meiner Familie, okay. Sie hängen nicht am Tango und können nicht verstehen, dass ich immer versuchen werde, tanzen zu gehen, so schön es mit ihnen zu Hause auch sein mag.

Wie viele meiner Informant_innen hatte Maya keine Schwierigkeiten einzugestehen, dass der Tango für sie zu einer Sucht geworden war. Aber, so sagt sie: „So viele Dinge machen süchtig. Ich habe geraucht. ... Ich trinke öfter mehr Wein, als gut für mich ist. ... Ich denke, man könnte sagen, dass ich eine Suchtpersonlichkeit bin. Aber Tango ist das Beste, was ich mir vorstellen kann.“

Sobald der Tango nicht mehr bloß ein – wenn auch leidenschaftlich betriebenes – Hobby ist, sondern sich in einen Lebensstil verwandelt hat, scheinen die Einzelnen die Störungen zu akzeptieren, die er in ihr Selbstgefühl, ihre Beziehungen und ihr soziales Umfeld hineinträgt. Sie können zu „Anpassungsstrategien“ (Kowalska 2010) greifen, um das prekäre Gleichgewicht zwischen ihrem Alltagsleben und ihrer

Tangoleidenschaft auszubalancieren.⁷⁰ Doch wie bei jeder Verlaufsbahn könnte es sein, dass es immer schwieriger wird, sich von der „Sucht“ zu befreien, sobald sie einmal begonnen hat – vorausgesetzt, sie wollen das überhaupt. Freilich ist ihr Leben außer Kontrolle geraten, doch wird der Tango selten als eine Abwärtsspirale wahrgenommen, wie es für Verlaufsbahnen einer unheilbaren Krankheit, einer Vertreibung oder der Einsamkeit nach dem Verlust eines geliebten Menschen der Fall ist (Riemann und Schütze 1991:342–43). Tatsächlich scheinen viele Tänzer_innen die Unordnung und den Bruch zu begrüßen, die mit dem Tango entstehen und legen eine bemerkenswerte Bereitschaft an den Tag, sich von ihrer früheren Existenz zu verabschieden.

Natürlich kann das Durcheinander an einem bestimmten Punkt zu viel werden, so wie es bei dem armen Herrn Sugiyama der Fall war, als er mitten in seinem Auftritt bei dem Amateur-Wettbewerb für Gesellschaftstanz mit Frau und Tochter konfrontiert wurde. Er war so voller Schuldgefühle und so erschüttert, dass er das Tanzen beinahe ganz aufgegeben hätte. Um besser einzuschätzen, wie dramatisch der Tango das Leben seiner *Aficionados* und *Aficionadas* verändern kann, möchte ich mich nun spektakuläreren Formen des Umbruchs zuwenden, nämlich den zeitweiligen und manchmal auch dauerhaften Aufhalten in Buenos Aires.

Reisen nach Buenos Aires

Ganz gleich, ob man eine Tangotänzerin oder ein Tangotänzer ist, die oder der gerne verreist, an einem bestimmten Punkt ist eine Reise nach Buenos Aires fast obligatorisch. Unter ernsthaften Tangotänzer_innen ist ganz offenkundig das Gefühl verbreitet, dass dies das Mekka ist, das man aufsuchen muss, um herauszufinden, wie Tango „wirklich“ getanzt werden sollte. Diese Ausflüge werden durch die Erklärung gerechtfertigt, Buenos Aires sei der Ort, an dem der „Tango seine Wurzeln hat“ oder „wo alles anfing“. Manchmal machen sich Tänzer_innen Sorgen, ob sie wohl gut genug vorbereitet sind, dorthin zu gehen; sie fürchten – wie einer meiner Informanten es ausdrückte – dass das Tanzen in Buenos Aires „eine Nummer zu

70 Marta Kowalska (2010) beschäftigt sich mit den Anpassungsleistungen, die Individuen mit transnationalen Biographien erbringen müssen, wenn sie mit unerwarteten Situationen konfrontiert werden, in denen sie alte und neue Beziehungen in neue Kontexte einpassen und ihre Zukunft neu erfinden müssen. Globale Szenarien zu übernehmen kann ihnen helfen, ihrem Leben einen Sinn zu geben. Ein Tangotänzer oder eine Tangotänzerin, der oder die Teil einer globalen Tanzgemeinschaft wird, kann als ein gutes Beispiel dafür gesehen werden, wie derartige „Anpassungsstrategien“ funktionieren.

groß für mich“ sein könnte. Andere nehmen eine widerspenstige Haltung ein – so wie die im ersten Kapitel beschriebene Tänzerin, die meinen begeisterten Geschichten über Tango in Buenos Aires mit Skepsis begegnete und fragte, ob es unbedingt notwendig sei, nach Buenos Aires zu gehen, um eine gute Tänzerin zu werden. Allerdings scheint in jedem Fall ein Konsens zu bestehen, dass jede Tangotänzerin, jeder Tangotänzer, die oder der etwas auf sich hält, mindestens einmal im Leben in Buenos Aires gewesen sein sollte. Renate zum Beispiel, die viele Male in Buenos Aires gewesen ist, erinnert sich an ihre erste Reise als einen unvermeidlichen Schritt im Prozess ihrer Entwicklung zu einer ernst zu nehmenden Tangotänzerin.

Ich hatte noch nicht sehr lange getanzt, aber ich war dem Tanz schon verfallen. Ich begann, bei argentinischen Lehrern Unterricht zu nehmen. Plötzlich war es: *Wooooowwww!* Und es änderte sich wieder, als ich nach Buenos Aires ging. Ich kam zum ersten Mal und ich dachte: Oka-a-a-y [lacht]. Das hier ist etwas anderes. Ich musste mich wieder ganz auf null stellen, wissen Sie. Sodass man plötzlich erkennt: Okay!

Renate ist nicht allein mit ihrer Einschätzung, dass Tanzstunden nicht ausreichen und dass es wichtig ist, Buenos Aires zu besuchen, um wirklich zu verstehen, wie Tango getanzt werden muss. Viele Tangotänzer_innen fahren regelmäßig zum Tanzen nach Buenos Aires und verbinden diese Ausflüge mit einem Besuch in Iguazú oder anderen Gegenden Argentiniens und Südamerikas. Diese Reisen sind zwar durch den Tango motiviert, bieten aber auch die Möglichkeit, Spanisch zu lernen und mehr von der argentinischen Kultur und Geschichte zu entdecken. Jeanette, eine Künstlerin in den Endvierzigern, ist sechs Mal in Buenos Aires gewesen. Sie fährt jedes Jahr hin, wenn es Winter in Amsterdam und Sommer in Argentinien ist. Sie nimmt jedes Jahr privaten Tango-Unterricht bei demselben Lehrer, hat Freund_innen gefunden, mit denen sie während der übrigen Zeit des Jahres korrespondiert und genug Spanisch gelernt, um sich unterhalten zu können. Sie schwärmt für die Argentinier_innen, die „durch ihre Herzen leben, im Augenblick“. Doch als ich sie frage, ob sie auch nach Buenos Aires ginge, wenn sie nicht Tango tanzte, stellt sie fest, dass es „letztendlich der Tango ist, der mich immer wieder zurückbringt. Die Möglichkeit, an einem Tag an so vielen verschiedenen Orten zu tanzen. Genau diese Möglichkeit.“

Es ist nicht unüblich, dass Tänzer_innen wiederkommen möchten, sobald sie Buenos Aires einmal besucht haben. Die Reisen können süchtig machen und mit jedem Aufenthalt ein bisschen länger dauern. So kann zum Beispiel ein erster Besuch drei Wochen dauern, einschließlich eines Aufenthalts in einem Tango-Hotel und einiger touristischer Aktivitäten zwischendurch. Später könnte die Tänzerin

oder der Tänzer für drei Monate oder eventuell für ein halbes Jahr kommen, eine Wohnung mieten oder sich sogar nach irgendeiner freiberuflichen Tätigkeit umsehen. Robert, ein Geschichtsprofessor von Anfang Sechzig, arrangierte eine Lehrtätigkeit an der Universität von Buenos Aires, damit er für einen längeren Zeitraum bleiben konnte. Es war idyllisch; er würde, wie er sagte, „zurückkehren, ohne einen Augenblick zu zögern“. Traurig den Kopf schüttelnd fügte er hinzu, dies werde wahrscheinlich nicht so bald geschehen. Seine Frau, keine Tangotänzerin, hatte sich einmal bereit erklärt, ihn auf eine Reise nach Buenos Aires zu begleiten; es wurde ihr schnell langweilig, sodass er jetzt auf sich allein gestellt sei. Paare, die die Leidenschaft für den Tango nicht miteinander teilen, müssen ihren Urlaub wohl aushandeln nach dem Muster: „Bekommst du dieses Jahr die Karibik, fahren wir im nächsten Jahr nach Buenos Aires.“⁷¹

Alleinstehende Tänzer_innen haben es wohl leichter, ihre Reisen nach Buenos Aires zu organisieren, aber auch sie müssen Wege finden, ihren Wunsch in Buenos Aires zu tanzen mit den Anforderungen ihres Alltagslebens in Einklang zu bringen. Nehmen wir zum Beispiel Susan, die ich während ihrer dritten Reise in Buenos Aires traf. Die ersten beiden Reisen waren relativ kurz gewesen, jeweils nur ein paar Wochen, und mit Reisen in der Region verbunden gewesen. Diesmal konnte sie jedoch für längere Zeit kommen, weil sie sich zu Hause zwischen zwei beruflichen Engagements befand. Sie erklärte mir, dass sie jetzt über den „Essen-Schlafen-Tango-Rhythmus“ hinaus sei, einige argentinische Freund_innen gefunden habe und in einer eigenen Wohnung lebe. Aber obwohl sie diese Erfahrung sehr schätze, zögere sie, für einen vierten Besuch zurückzukommen.

Bis vor ein paar Jahren hätte ich nie zugegeben, eine Leidenschaft zu haben, die Tango heißt. Ich bin so eine langweilige, vernünftige, pragmatische Person. Ich halte meine Finanzen und andere Dinge in Ordnung. ... Gelegentlich will ich es mir immer noch nicht eingestehen, weil ein Teil von mir ein ausgeglichenes Leben haben möchte und wenn man erst einmal anfängt, vier oder fünf Mal pro Woche zu *Milongas* zu gehen, vernachlässigt man andere Teile in seinem Leben, die, wie ich meine, genauso wichtig sind. Daher ist der Gedanke, *nur* zum Tanzen nach Buenos Aires zurückzukommen, für mich vergleichbar damit, zu viel auf nur eine Seite der Waage zu legen. ...

71 Manche Paare teilen vielleicht die Leidenschaft für das Tangotanzten, haben aber trotzdem Vorbehalte, zusammen nach Buenos Aires zu gehen, um an der Salon-Kultur teilzuhaben. Sie werden sich entscheiden müssen, ob sie zusammensitzen und ausschließlich miteinander tanzen wollen oder ob sie sich trennen und allein sitzen, um dann zu sehen, wie sie mit der allgemeinen Flirterei in der Tanz-Szene zurechtkommen.

Aber die Leidenschaft in meinem Herzen sagt: ‚Du wirst zurückkommen, Mädchen. Gib doch einfach auf. Du wirst zurückkommen [lacht]‘.

So stark die Leidenschaft dieser Tänzer_innen für den Tango auch sein mag, sie kämpfen doch weiter darum, ein Gleichgewicht zu finden zwischen ihrem Engagement für den Tango und ihrem Wunsch, ein Leben außerhalb des Tangos zu haben, zwischen ihrer Sehnsucht nach dem, was Buenos Aires zu bieten hat und der Notwendigkeit, zu Hause ein „normales“ Leben zu führen. Sogar die leidenschaftlichsten Tangotänzer_innen machen sich von Zeit zu Zeit Sorgen, dass der Tango von ihrem Leben vollkommen Besitz ergreift. Sie müssen sich daher vergewissern, dass sie sich immer noch unter Kontrolle haben und auf die Bremse treten können, falls sie dies wünschen.

Aber was ist mit den Tänzer_innen, deren Leidenschaft für den Tango schon zu weit fortgeschritten ist? Oder was passiert, wenn eine Person, wie Riemann und Schütze (1991:351–52) sagen würden, nicht in der Lage ist – oder im Falle des Tangos nicht bereit ist – das Vorwärtsdrängen (oder die Abwärtsspirale) ihrer Verlaufsbahn zu beeinflussen? Was passiert, wenn „Entrinnen“ keine Option mehr ist?⁷²

Ins Exil gehen

Die meisten Tänzer_innen finden einen Weg, den Tango in ihr Leben zu integrieren. Sie haben weiterhin einen Arbeitsplatz, Familien und Freund_innen, die nicht an Tango interessiert sind. Sie fahren oft nach Buenos Aires, kehren aber am Ende immer wieder nach Hause zurück. Es gibt allerdings eine kleine, aber signifikante Gruppe von Tänzer_innen, die beschlossen haben, alle Brücken hinter sich abubrechen und den Sprung ins kalte Wasser zu wagen. Dies sind die Menschen, die – in Buenos Aires als „Stammgäste“ bezeichnet – anders als die gelegentlichen Besucher_innen oder nullachtfünfzehn-Tangotourist_innen beschlossen haben, ihre Koffer zu packen und nach Buenos Aires zu gehen, um dort zu leben.

Ein typischer Fall ist Paul, ein fünfundsechzig Jahre alter deutschen Geschäftsmann, der schon seit vier Jahren in Buenos Aires lebte, als ich mit ihm sprach. Er ist

72 Natürlich ist es einfacher, von einem Nicht-entkommen-Können aus einer Verlaufskurve zu sprechen, wenn es um Kranksein und Sterben geht. Beim Tanz fehlt das Gefühl der Fatalität, wie auch bei anderen Formen der Abhängigkeit, etwa Drogen oder Alkohol. Wie jedoch Riemann und Schütze betonen, kann „Entkommen“ auch bedeuten, neue Netzwerke aufzubauen, welche die bezwingende Kraft einer besonderen Verlaufsbahn neutralisieren oder reduzieren, so dass der Begriff auch auf den Tango anwendbar ist.

im Ruhestand und geschieden, seine Kinder sind erwachsen. Er erzählt, sein Leben sei in eine Phase gekommen, in der er das Gefühl hatte, er sollte tun wozu er Lust habe. „Und so stellte ich mir die Frage: Was will ich *wirklich* tun?“ Er machte eine Liste mit Dingen, die er noch tun wollte und Tango war eines davon. Nachdem er den üblichen Weg über Tanzunterricht und *Milongas* in seiner Heimatstadt gegangen war, machte er seinen ersten Ausflug nach Buenos Aires. Er entdeckte, dass er „wirklich begeistert war“ und begriff, dass „Tango für mich der Weg ist, mir selbst etwas zu gönnen und zu tun, was ich wirklich gern tue“. Er begann, alle drei Monate nach Buenos Aires zu fahren, bis er den Punkt erreichte, wo ihm klar wurde, er könne genauso gut alles zusammenpacken und endgültig dorthin umziehen.

Es ist irgendwie verrückt, aber ich dachte: Was hält mich eigentlich in Deutschland? Meine Kinder sind alle dort, das wäre also ein Grund gewesen zu bleiben. Auf der anderen Seite haben sie ihr eigenes Leben und sie wollen sowieso nicht, dass ich da ständig herumhänge. So begann ich, nach einer Wohnung zu suchen [...] und der Rest ist Geschichte.

Viele ausländische *Aficionadas* und *Aficionados* wie Paul verlegen ihren Wohnsitz nach Buenos Aires. Sie kommen aus der ganzen Welt – den USA, Europa, Japan, Australien und aus anderen Teilen Südamerikas (zum Beispiel Chile oder Brasilien). Für viele von ihnen hatten sich in ihrem derzeitigen Leben Bindungen aufgelöst. Sie waren geschieden oder seit kurzem verwitwet. Manche waren arbeitslos und ohne Aussicht auf einen neuen Job entlassen worden. Andere waren freiberuflich oder selbstständig tätig, was ihnen ermöglichte, in Buenos Aires zu arbeiten. Zwar versuchten einige auch eine Arbeitsstelle in Buenos Aires zu finden, aber die ökonomische Situation in Argentinien ist für die Suche nach Beschäftigung nicht immer günstig. Allerdings waren viele, mit denen ich sprach, im Ruhestand und verfügten über eine Rente oder genügend Erspartes, um sich in Buenos Aires ein komfortables Leben zu ermöglichen. Andere nahmen bereitwillig einen bescheidenen Lebensstil hin, wenn sie dafür in der Stadt ihrer Träume leben konnten. Angesichts globaler ökonomischer Ungleichheiten ist Buenos Aires ein attraktiver Standort für Nordamerikaner_innen und Europäer_innen. Aber selbst wenn die finanziellen Mittel für einen Umzug vorhanden sind, bedeutete die Entscheidung, weit weg von zu Hause ein Tangoleben aufzunehmen, für die Übersiedler_innen unweigerlich, die Bande zu ihrem früheren Leben, ihren früheren Beziehungen und ihrem früheren Selbstgefühl zu kappen. Es war beängstigend und berauschend, ein Kopfsprung in unbekannte Gewässer.

So gab etwa Barbara, eine erfolgreiche kanadische Professorin, ihre unkündbare Stellung mit vielen Zusatzleistungen an der Universität und eine Wohnung in Toronto

auf, um in Buenos Aires zu leben. Sie war mit ihrem Leben als Wissenschaftlerin zunehmend unzufrieden („Wenn ich noch ein Gutachten schreiben muss, schreie ich!“), hatte eine Reihe gescheiterter Beziehungen hinter sich, die meisten ihrer Freund_innen verteilten sich über verschiedene Kontinente und so entschied sie, dass „es einfach nichts gab, was mich dort wirklich halten konnte“. In einem wagemutigen Augenblick („Ich war selbst von mir überrascht“) beantragte sie den Vorruhestand, verkaufte ihre Bücher, wurde ihre Wohnung los und machte sich auf den Weg Richtung Süden.

Was geschieht mit diesen Exilierten, von denen viele mittleren Alters oder älter sind und an einem anderen Ort lange Lebensgeschichten voller persönlicher und beruflicher Verpflichtungen hinter sich lassen? Wie ergeht es ihnen, wenn sie versuchen, in Buenos Aires wieder von vorne anzufangen? Einige kaufen Wohnungen, die oft weniger luxuriös sind als ihre vorherigen. Aber, wie einer meiner Informant_innen sagte, der neue Raum muss nicht groß, nur gut genug sein. „Es muss in der Nähe einer U-Bahn-Haltestelle sein, sodass ich leicht zu den *Milongas* kommen kann und ich möchte mir keine Gedanken darüber machen müssen, wie ich nachts allein nach Hause komme.“ Andere ziehen von einer Mietwohnung zur nächsten, oft leben sie aus dem Koffer. Sie haben genug Geld, um zurecht zu kommen, aber ihr Lebensstil hat sich radikal verändert.

Ein typischer Fall ist Sam, ein etwas herunter gekommener, aber attraktiver Fünfundfünfzigjähriger, der eine gut bezahlte Stellung in der Kommunikationstechnologie und ein Haus in Australien aufgab, um in Buenos Aires zu leben (und zu tanzen). Ich lud ihn im Tausch gegen ein Interview zum Mittagessen ein und beobachtete, wie er einen Hamburger mit solcher Begierde hinunterschlang, dass ich dachte, er habe lange Zeit nichts gegessen. Er erzählte, wie er mit seiner Frührente und seinen Ersparnissen in Buenos Aires gerade so „über die Runden kommen“ könne, solange er seine Krankenversicherung von zu Hause behielte. Er hat eine Ein-Zimmer-Wohnung im Stadtzentrum gemietet, plant aber bald umzuziehen, weil die Umgebung so laut ist. Am Ende des Interviews steckte er die Portionsbeutel Zucker und Ketchup vom Tisch in die Tasche und erklärte, er hasse es, „wenn sie in den Müll geworfen“ würden. Als wir zur nächstgelegenen Bushaltestelle gingen, erfreute er mich mit einer Aufzählung von Orten in Buenos Aires, wo ich eine preiswerte Mahlzeit („mit so viel Essen wie Sie schaffen und preiswertem Bier“) bekommen könne.

Die Veränderung der materiellen Verhältnisse in Sams Leben kam mir dramatisch vor, aber ich entdeckte bald, dass andere im Exil lebende *Aficionados* und *Aficionadas* ähnliche Geschichten zu erzählen hatten. Auch Menschen mit schönen Wohnungen und genug Geld, um ihren von früher gewöhnten Lebensstil aufrecht zu erhalten, mussten mit bedeutenden Veränderungen fertig werden.

Die zuvor erwähnte Barbara, die an die Workaholic-Routine einer typischen Akademikerin gewöhnt gewesen war, musste plötzlich damit klarkommen, „nie eine Arbeit zu Ende zu bringen“. Wenn sie ihre Einkäufe getätigt, ihre Wohnung geputzt und ein paar Telefonanrufe gemacht hatte, musste sie sich schon fertig machen, um tanzen zu gehen. Andere haben ein aktives soziales und kulturelles Leben zugunsten einer relativ randständigen Existenz als Exilierte aufgegeben. Helene, der wir im zweiten Kapitel begegneten, musste mit ihrer neuen Existenz in Buenos Aires zurechtkommen, nachdem sie früher in Paris hart gearbeitet und ein aktives soziales und kulturelles Leben geführt hatte. Sie erinnert sich an ihr früheres Leben, das wie ein Hamsterrad gewesen sei: „Arbeiten, nach der Arbeit einen Drink nehmen, endlos mit Leuten über x-beliebige Sachen reden, ins Kino gehen.“ In Buenos Aires ist ihr Leben völlig anders. Sie malt ein wenig, schreibt gelegentlich etwas, trinkt mit einem Freund Kaffee oder macht ihre Yogaübungen. Aber am wichtigsten ist, dass sie zu *Milongas* geht, die „gesellig sind, ohne gesellig zu sein. Man trifft Leute, aber das ist nicht der Grund, warum ich hingeh“. Für sie machen ihre regelmäßigen Besuche der *Milongas* immer noch „einfach das Leben leichter, vor allem als alleinstehende Frau“.

Wenn ich mit einem Mann tanze, ist es einfach unglaublich angenehm und das macht mich glücklich. Dann kann ich wieder nach Hause zurückkommen und tun, was ich zu tun habe. Ein gutes Buch lesen oder was auch immer. ... Das macht mein Leben mehr zu einem *Leben*, als es vorher der Fall war. ... Okay, es ist irgendwie oberflächlich, aber wie viele tiefgehende [Beziehungen] hat man im Leben überhaupt?

Die Tango-Kultur in Buenos Aires bietet den angehenden Exilierten den Rahmen für tägliche Erlebnisse von Intimität und Abenteuer, aber auch einen Raum, sich eine neue Identität zu fertigen, neue Beziehungen zu schmieden und sogar ein Gemeinschaftsgefühl zu entwickeln. So mag die Biographie eines oder einer Tango-Exilierten zwar – wie Riemann und Schütze (1991) sagen würden – „durcheinander“ sein, ist aber weit entfernt von dem Leid und der Verzweiflung, die viele andere Verlaufsbahnen kennzeichnen. Auch die Tango-Exilierten, die ihr altes Leben verlassen und häufig ein prekäres Dasein an einem ungewohnten Ort führen, neigen dazu – paradoxerweise – ihr neues Leben als die Möglichkeit darzustellen, „nach Hause zu kommen“. Nirgendwo wird dies deutlicher als in den romantischen Worten von Paolo, einem fünfundzwanzigjährigen italienischen Kunststudenten, der Heim und Familie verlassen hat, um in Buenos Aires zu leben, zu arbeiten und zu tanzen:

Tango fühlt sich für mich wie zu Hause an, weil es immer die gleichen alten Tangos geben wird, die man wieder und wieder spielt. Vielleicht als ob man dieselbe alte Geschichte hört, welche die Eltern vorlasen, als man ein Kind war und die man nie müde wurde zu hören. Man fühlt sich sicher, wenn man sie vernimmt und schläft ein. Auch wenn ich mit einer neuen Person tanze und dabei neue Dinge entdecke, fühle ich mich im Tango sicher.

Sich Verlieren und nach Hause Kommen

Dieses Kapitel begann mit der Geschichte eines unauffälligen japanischen Buchhalters, der sich vom Tanz so faszinieren ließ, dass sein ganzes Leben auf den Kopf gestellt wurde. Ausgehend von dieser unwahrscheinlichen Leidenschaft für den Tanz habe ich gezeigt, dass der Tango auch für Menschen aus anderen Teilen der Welt zu einer Verlaufsbahn werden kann. Die Liebe zum Tango kann einen Prozess in Gang setzen, der in einigen Fällen außer Kontrolle geraten und das Leben eines Menschen in unerwarteter und dramatischer Weise verändern und sogar aus dem Gleichgewicht bringen kann. Freilich widerfährt dies nicht allen, die mit dem Tango anfangen. Einige testen bloß das Wasser, um dann zu entdecken, dass der Tango letztlich nichts für sie ist. Andere können erhebliche Anstrengungen und Kosten auf sich nehmen, um tanzen zu lernen, werden sich aber nie auf die Salon-Kultur einlassen. Natürlich werden so manche Tänzer_innen nach Buenos Aires reisen, das Tanzen in den Salons genießen und am Ende mit dem Gefühl nach Hause zurückkehren, dass es mehr gibt im Leben als ausgerechnet Tango. Eine kleine, aber nicht unbedeutende Gruppe von *Aficionadas* und *Aficionados* verstrickt sich allerdings dermaßen in das Tangotanz, dass es zu einem Lebensstil wird. Dadurch brechen ihre Alltagsroutinen auseinander, ihr Leben gerät in Unordnung und sie werden ihrem früheren Selbst entfremdet. Für sie wird der Tango zu etwas, das „größer ist als wir“.⁷³

Wie sollen wir das verstehen? Was hat es mit dem Tangotanz auf sich, dass unauffällige, hart arbeitende und sogar etwas konventionelle Menschen wie unser fiktiver Herr Sugiyama völlig aus dem Häuschen geraten?

73 Mit diesem häufig zu hörenden Ausdruck machen *Aficionadas* und *Aficionados* deutlich, warum es nie ein Ende geben wird, hat man erst einmal mit Tango angefangen. Er kann auch dazu dienen, Anzeichen einer unangemessenen Überheblichkeit einzudämmen. Er deutet nämlich an, dass – ganz gleich wie gut eine Tänzerin oder ein Tänzer auch sein mag – sie oder er diesen Tanz niemals vollkommen beherrschen wird.

Sich auf den Tango einzulassen kann der Beginn einer Verlaufsbahn sein, eines sich entfaltenden Prozesses, in dem eine Person allmählich die Kontrolle über sich und ihr Leben verliert und gezwungen wird, neue Perspektiven auf sich selbst, auf ihre Beziehungen und ihre Lebensweise zu entwickeln. Man ist versucht, diese Leidenschaft für den Tango mit dem zu vergleichen, was Drogenabhängigen geschieht, die häufig als Wochenendkonsument_innen beginnen und mit der Zeit gewahr werden, dass die Droge ihr Leben beherrscht, bis sie schließlich vollwertige Mitglieder einer Subkultur werden, sich der Außenwelt entfremden und ganz zu Sklaven ihrer Sucht werden (Darke 2011). In der Tat weist die Verlaufsbahn eines leidenschaftlichen Tangotänzers, einer leidenschaftlichen Tangotänzerin tatsächlich einige Ähnlichkeiten mit der eines oder einer Drogenabhängigen auf – und wie wir gesehen haben, bezeichnen sich viele *Aficionadas* und *Aficionados* auch selbst als „Süchtige“. Es gibt aber einen wichtigen Unterschied. Tangotänzer_innen erkennen, dass ihre Leidenschaft ihr Leben beherrscht, scheinen aber den Kontrollverlust zu begrüßen, der ihr Alltagsleben mit Unordnung bedroht. Sie lassen weder Anzeichen von Reue oder Trauer erkennen darüber, welche Wendung ihr Leben genommen hat, noch scheinen sie sich im Ernst von ihrer „schlechten Angewohnheit“ trennen zu wollen. Im Gegenteil, viele haben ihre Entwicklung zu *Aficionados* und *Aficionadas* des Tangos als das „Beste“ erlebt, „was [ihnen] je passiert ist“.

Dies deutet darauf hin, dass die Verlaufsbahn eines Tangotänzers oder einer Tangotänzerin eher Prozessen gleicht, durch die Menschen von einer Leidenschaft ergriffen werden (zum Beispiel die Verlaufsbahn einer angehenden *Aficionada*). Eine solche Leidenschaft ist keine feste Größe, sondern ein aktiver Prozess, bei dem eine Person eine intensive Bindung an etwas entwickelt, sodass sie oder er ihre oder seine Autonomie willentlich aufgibt. Im Anschluss an Georg Simmel argumentiert Claudio Benzecry (2011), dass solche leidenschaftlichen Trajekte weit darüber hinausgehen, etwas gerne zu tun – wie etwa beim Hobby oder einem bevorzugten Zeitvertreib. Sie umfassen vielmehr eine „intensive, körperliche Anhänglichkeit, die eine besondere Art der Auseinandersetzung mit der Welt mit sich bringt, wodurch bestimmte Handlungslinien ausgewählt und andere verworfen werden“ (ebd.:184).⁷⁴ Leidenschaftliche Trajekte entwickeln sich in einem sozialen Kontext, in dem gleichgesinnte *Aficionadas* und *Aficionados* eigens um einer Erfahrung willen zusammenkommen, die in der Gesellschaft, der sie angehören, im

74 Claudio Benzecry ist mit jenen Soziolog_innen nicht einverstanden, die Leidenschaft mit Macht oder Status vermengen, statt die naheliegende Frage zu stellen: Wie kommen Menschen dazu, etwas *mit Liebe* zu tun? In Kontrast zu jenen schenkte Georg Simmel (1919) der Sehnsucht der Menschen nach einem persönlichen Abenteuer Aufmerksamkeit, das sie aus dem Bereich des profanen Alltagslebens herausführt.

Allgemeinen nicht vorkommt oder ihnen vielleicht sogar verwehrt wird. Solche Leidenschaften fordern eine Person dazu heraus, alles Vertraute aufzugeben, um das zu tun, was ihr oder ihm schon immer zu tun bestimmt war. Kurz gesagt, bei einem leidenschaftlichen Trajekt geht es darum, dass man sich selbst verliert, während man nach Hause kommt.

Damit steht immer noch die spannende Frage im Raum, warum eine bestimmte Gruppe von Menschen zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt das Tango tanzen einer anderen Tätigkeit gegenüber vorzieht, die – würde sie mit der gleichen Leidenschaft verfolgt – zu einer ähnlichen, ebenso unordentlichen Verlaufsbahn führen könnte. Natürlich gibt es viele Arten von Leidenschaft und vermutlich haben auch sie das Potenzial, gefährliche Freuden und wunderbare Unordnung zu erzeugen. Warum also der Tango? Dieser Frage werde ich mich in den folgenden Kapiteln zuwenden.



Performanzen von Weiblichkeit und Männlichkeit

4

Im Jahr 1992 kam Martin Brests Film *Scent of a Woman* in die Kinos, später mit dem Oscar ausgezeichnet. In dem Film fordert ein zynischer blinder Veteran (gespielt von Al Pacino), der nach einem letzten Liebesabenteuer in New York Selbstmord begehen will, eine schöne junge Frau (gespielt von Gabrielle Anwar), die in einem noblen Restaurant allein an einem Tisch sitzt, zu einem Tango auf. Und zu was für einem Tango: voller leidenschaftlicher Blicke und schwungvoller Bewegungen, endend mit ihrem Bein verführerisch um seines geschlungen – und zu einer original argentinischen Tangomelodie getanzt, die ein *Orchestra typica* spielt.⁷⁵ Es ist viel erotische Spannung im Raum, wenn Al Pacino die zögernde („Ich glaube, ich hätte ein bisschen Angst... einen Fehler zu machen“), aber dennoch bereitwillige (von ihrem Freund versetzte) Frau auf die Tanzfläche lockt. Als der Freund schließlich eintrifft, ist an dem erröteten Gesicht seiner Freundin zu erkennen, welcher Mann ihr Herz gewonnen hat – zumindest für den Augenblick.

Scent of a Woman erschien auf der Kinoleinwand mehr als siebenzig Jahre nach Rudolph Valentinos berühmt-berüchtigtem Tango, den ich zu Beginn des zweiten Kapitels beschrieben habe. Die Filme spielen zu verschiedenen Zeiten (einer am Anfang, der andere am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts) und an verschiedenen Orten (einer in einem schäbigen Café in Buenos Aires, der andere in einem gehobenen Restaurant in New York); beide nutzen sie den Tango als Motiv, das immer wieder erfolgreich aufbereitet werden kann, um den Beziehungen zwischen den Geschlechtern Bedeutung zu verleihen.

75 Die Melodie ist „Por una cabeza“, einer der beliebtesten Tangos, den Carlos Gardel 1935 komponiert und gesungen hat, mit einem Text von Alfredo Le Pera. Der Titel „Um den Kopf [eines Pferdes]“ stammt aus der Welt des Pferderennens und vergleicht die Abhängigkeit von Pferdewetten mit der Abhängigkeit von schönen Frauen.

In beiden Filmen führt der Mann beim Tango und die Frau folgt. Er ist aktiv, er bestimmt, wo es langgeht, indem er sich gezielt über die Tanzfläche bewegt; sie ist passiv, wartet seine Signale ab, hält die Augen geschlossen. Der Tanz ist sexy, von erotischer Leidenschaft erfüllt. Er greift hegemoniale Heterosexualität auf und gibt ihr eine zusätzliche machohafte Wendung: Selbstbewusste Männer mit geschwellter Brust und hyperfeminine Frauen in tief ausgeschnittenen Kleidern mit Seitenschlitz und hohen Absätzen treten auf. Die Unterschiede zwischen den Geschlechtern werden nicht nur durch die Bewegungen und die Kleidung der Tänzer_innen, sondern auch durch die Liedtexte und die Konventionen auf der Tanzfläche verschärft. Männer schauen sich um und entscheiden, wen sie auffordern; Frauen warten geduldig, bis sie gefragt werden.



Abb. 4.1 Al Pacino und Gabrielle Anwar tanzen Tango in *Scent of a Woman* (1992, Regie: Martin Brest).

Gleichzeitig deuten Unterschiede in der Darstellung der Tangos darauf hin, dass die Beziehung zwischen Tango und Geschlecht alles andere als gleichbleibend ist. Neben den vielen Entsprechungen zwischen diesen beiden filmischen Darbietungen des Tangos gibt es auch bemerkenswerte Differenzen. Al Pacino ist trotz seines nach hinten gegelten Haares und seiner Latino-Aura ein blinder und etwas heruntergekommener älterer Mann und damit weit entfernt von dem kräftigen Macho Rudolph Valentino in seinem Gaucho-Aufzug. Pacino benimmt sich wie ein Gentleman, er erobert das Herz seiner Partnerin mit Ritterlichkeit und nicht mit Gewalt. Er macht sie ihrem Freund abspenstig, tut dies aber mit Komplimenten und Charme und nicht mit Drohungen. Die Leidenschaft, so scheint es, ist zivilisiert worden (Elias 1939). Die Frau ist bei Pacino als Partner gut aufgehoben. „Es gibt keine Fehler beim Tango“, sagt er beruhigend. „Wenn Sie einen Fehler machen und sich verheddern, machen Sie einfach weiter.“⁷⁶ Als der Tanz vorüber ist, stößt er seine Partnerin nicht wie Valentino verächtlich beiseite, sondern bringt sie zu ihrem Freund zurück und erweist sich als ein Mann von so guten Manieren, dass der Freund als ungehobelt erscheint. Respekt und Rücksicht gegenüber der Frau scheinen das konkurrenzhaftere Draufgängertum ersetzt zu haben. Und die Frau? Sie ist nicht unterwürfig, sondern kehrt zu ihrem Freund und ihrem Alltagsleben zurück, allerdings nicht ohne eine Kostprobe davon bekommen zu haben, was der Tango vermag. Der Tanz hat sie durcheinander gebracht und wir werden den Verdacht nicht los, dass sie zumindest einen Augenblick lang versucht ist, ihren langweiligen Yuppie-Freund für einen Mann zu verlassen, der ihr das Gefühl vermittelt, weiblich und attraktiv zu sein, aber auch behütet und wertgeschätzt.

So unterschiedlich die Beziehungen von Valentino und Pacino zu ihren Partnerinnen auch sein mögen, sobald in einem Film Tango getanzt wird, erwarten wir, dass Geschlecht auf irgendeine Weise ins Spiel kommt. Tangos werden in Filmen gerade deshalb eingesetzt, weil die Filmemacher_innen sich auf ein globales Verständnis des Tanzes als ultimative Darstellung leidenschaftlicher und erotischer Beziehungen zwischen den Geschlechtern verlassen können (Young 1996; Washabaugh 1998; Thompson 2005). Diese Repräsentationen auf der Leinwand haben den Tango zu einer wirkungsvollen und weit verbreiteten Metapher für heterosexuelle Leidenschaft gemacht. Können wir jedoch davon ausgehen, dass die Performanzen von Geschlecht beim Tango auf der Leinwand und im Leben identisch sind? Mir scheint, um das *Doing Gender* (West und Zimmerman 1987) oder die Performanz von Geschlecht (Butler 1989) von Männern und Frauen zu verstehen, die im wirklichen Leben Tango tanzen, müssen wir untersuchen, wie sie mit den (hyper-) heterosexuellen und hierarchischen Bedeutungen von Männlichkeit und Weiblichkeit umgehen,

76 Zitiert nach Ning Zhao (2008:640). Vgl. auch Richard A. Young (1996).

die im kulturellen Gepäck des Tangos so zentral sind. Anders gesagt, wie prägen die historischen und geographischen Kontexte, in denen Tango getanzt wird, die Performanz von Männlichkeit und Weiblichkeit?

Feministische und andere Wissenschaftler_innen in unterschiedlichen Feldern, von den Performance Studies über Geschichte und Literaturkritik bis zur Soziologie und den Kulturwissenschaften, haben der Performanz von Geschlecht im Tango ihre kritische Aufmerksamkeit gewidmet.⁷⁷ In ihrer bahnbrechenden Studie hat die US-argentinische Wissenschaftlerin Marta Savigliano (1995) die Überschneidungen von Geschlecht, Klasse und race in der Geschichte und Entwicklung des Tangos analysiert. Sie sieht den Tango in im Kontext der Unsicherheiten und Spannungen zwischen den Geschlechtern in Argentinien in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, als die Frauen unabhängiger wurden und in den öffentlichen Raum vordrangen (manchmal, um Tango zu tanzen). Sie beschreibt ihre Erinnerungen an ihren Großvater, der jederzeit bereit war, zu einer *Milonga* zu gehen und seine (anständige) Frau und die Familie zurückzulassen, um mit den kraftvollen und sexy *Milongueras* in den Salons zu tanzen. In ihrer Analyse von Tangotexten aus dieser Zeit zeigt Savigliano, wie das Geschlechterverhältnis in den Stereotypen des Mannes als „weinerlichem Raufbold“ und der Frau als „rebellischem Weibsbild“ reproduziert wurde. Männer mit feuchten Augen sangen davon, wie sie von unzuverlässigen Frauen (von denen viele später einem *crime passionnel* zum Opfer fielen) betrogen worden waren und priesen zugleich die Vorzüge ihrer Mütter. Die sexuelle Arbeitsteilung, die Kontrolle der weiblichen Sexualität und die Phantasien von der guten Frau (Mutter) und der schlechten Frau (*Milonguita*) waren die Hauptbestandteile des Goldenen Zeitalters des Tangos (Savigliano 1995:48–69).

Savigliano sieht die Tangotexte kritisch, die Frauen entweder als Objekte männlicher Leidenschaft oder als Opfer des Machismo darstellen, findet aber auch Belege für die Rebellion der Frauen. Wie sie schreibt, lehnten Frauen sich ganz klar auf, um ihren Wunsch nach Unabhängigkeit durchzusetzen. Wäre dies nicht der Fall gewesen, hätten „die weinerlichen Geständnisse keinen Bezug und die Vorwürfe kein Ziel“ gehabt (Savigliano 1995:69). Sie gibt Beispiele für die mutigen „Strategien des Aufbruchs“ bei den frühen *Milongueras*, die etwa mit einem *Niño bien*⁷⁸ weglaufen und den Ehemann aus der Arbeiterklasse sitzen ließen, die sich der Anpassung an

77 Vgl. z. B. Donna J. Guy (1990), Jane C. Desmond (1997), Jeffrey Tobin (1998, 2009), Eduardo P. Archetti (1999), Paula-Irene Villa (2001, 2009), Lucy Fischer (2004), Magali Saikin (2004), Anahi Viladrich (2006,2013), Erin Manning (2007), Maria Törnquist (2011, 2012, 2013) und Maria Julia Carozzi (2013).

78 Ein *Niño bien* („netter Junge“) ist ein wohlhabender junger Mann, der sein geschütztes Milieu verlässt, um in den Slums von Buenos Aires Tango zu tanzen.

die Normen der sexuellen Monogamie und der Ehe verweigerten, ihre Zuhälter betrogen und vieles mehr. Kurzum, Saviglianos Geschichte des Tangos ist keine Erzählung über die unangefochtene Macht des Patriarchats. Vielmehr zeigt sie die widersprüchliche Geschichte eines beständigen Kampfes zwischen den Geschlechtern, zwischen Reich und Arm, zwischen „Weißen“ und „Schwarzen“ und zwischen „Zivilisierten“ und „Barbaren“ darstellt (Savigliano 1995:71).

In ihrer späteren Arbeit zeigt Savigliano (2003), dass die zeitgenössische Tango-Szene in Buenos Aires „rebellischen Weibsbildern“ und „weinerlichen Raufbolden“ immer noch Raum bietet, obwohl die Geschlechterbeziehungen sich dramatisch verändert haben. Tango ist weiterhin ein heterosexuelles Spiel der Geschlechter, aber die Tänzer_innen sind in Bezug auf Klasse, Bildung und kulturelles Kapital anders ausgerichtet. Während Tango noch immer zu Texten getanzt wird, die abfällig gegenüber Frauen sind, und die Organisation der *Milonga* den Machismo noch immer unterstützt, sind die Frauen in der Realität die gesellschaftliche Leiter hinaufgestiegen und die realen Beziehungen zwischen Männern und Frauen haben nur noch wenig Ähnlichkeit mit den geschlechterbezogenen Benimmregeln beim Tango.

Die Männer sind patriarchalisch und autoritär, aber oft sind sie auch ökonomisch abhängig und besessen von ihrem Aussehen und ihren Fähigkeiten als Verführer. Frauen sind häufig wohlhabender, besser ausgebildet und eher unternehmerisch tätig als ihre Partner, aber nachsichtig und romantisch verblendet ... bis sie genug haben und die Männer für einen besseren Fang oder ein geruhsameres Dasein verlassen (Savigliano 2003:190).

Während Savigliano nicht viel mehr über Männer schreibt, als deren Besessenheit mit dem Kult der Macho-Potenz herabzusetzen, hat sie über das vergeschlechtlichte Stereotyp der schikanierten Frauen als passiven Objekten männlicher Phantasie sehr viel zu sagen.⁷⁹ Sie sieht die heutigen *Milongueras* als gelehrige Akteurinnen, die zum Schein in die Normen der herkömmlichen Weiblichkeit einwilligen, diese aber aktiv übertreten, wenn sie ihr Begehren zum Ausdruck bringen. Die *Milonguera* von heute ist nicht passiv, sondern wählt eher ihre Partner sorgfältig aus. Sie ist wie eine Spielerin, die es riskiert, abzuwarten bis der richtige Mann kommt, der Mann nämlich, der sie als begehrenswert erkennen und aus einem hässlichen

79 Vgl. Jeffrey Tobin (1998), demzufolge die meisten Frauen, die über Tango schreiben, die Auseinandersetzung mit Machismo lieber dessen Anhängern überlassen oder hoffen, dass er von alleine aussterben wird. Dies sei für ihn als „Mann und Außenseiter“ Grund genug, sich damit „abzumühen“ (ib.:102). Seine scharfsinnige und unparteiische Analyse ist wirklich sehr lesenswert.

Mauerblümchen in eine göttliche *femme fatale* verwandeln wird, in eine „Göttin für eine Nacht“ (Savigliano 2003:189).

Seit Saviglianos bahnbrechender Analyse nehmen Wissenschaftler_innen ihre Arbeit zum Ausgangspunkt, um die Funktionsweisen von Geschlecht in den heutigen Tango-Szenen außerhalb Argentiniens zu erforschen.⁸⁰ Paula Villa (2001) zum Beispiel weitet Saviglianos Analyse auf die Performanz von Geschlecht in europäischen Tangosalons aus. Wie Savigliano betrachtet auch Villa den Tango (zumindest in seiner traditionellen Form) als einen Tanz, der auf hierarchischen Unterschieden zwischen den Geschlechtern beruht.⁸¹ Sie argumentiert, für eine Frau sei es bei diesem Tanz unmöglich, zum vollständigen Subjekt zu werden, wenn sie bereits durch unpraktische Kleidung und hohe Absätze unbeweglich gemacht worden sei. Wie kann sie schließlich anders als unterwürfig und passiv sein, wenn sie gezwungen ist, der Führung ihrer (männlichen) Partner zu folgen, statt selbst die Initiative zu übernehmen? Und wie kann sie sich anders als unterdrückt und unglücklich fühlen, wenn sie in einem kleinen Raum eingeschlossen ist, über den sie keine Kontrolle hat und gezwungen wird, mit geschlossenen Augen Schritte rückwärts zu machen? In Villas Sicht setzen die Rollentrennung beim Tanz wie auch die Geschlechterordnung der Salon-Kultur traditionelle Geschlechternormen voraus, die als natürlich, unveränderlich und essentiell für die Erzeugung von Leidenschaft behandelt werden (Villa 2001:249). Europäische Tänzer_innen scheinen ein rückwärtsgewandtes Geschlechterregime als Bestandteil dessen zu akzeptieren, was den Tango „authentisch“, das heißt „typisch argentinisch“ macht. Villa interessiert sich mehr als Savigliano dafür, warum moderne, aufstrebende, nicht-argentinische Tangotänzer_innen bereit sein könnten, ein – für sich selbst – so seltsames Verhalten zu übernehmen, geht in ihrer Analyse jedoch nicht über die Behauptung hinaus, der Tango biete ein exotisches „Geschlechter-Spiel“ für heutige Tänzer_innen, die es sich leisten können, aus ihrem normalen Leben herauszutreten, um traditionelle Geschlechterrollen aus der Vergangenheit zu inszenieren.⁸² Europäische Männer

80 Vgl. Ramón Adolfo Pelinski (2000), Gabriele Klein und Melanie Haller (2008), Gabriele Klein (2009), Elia Petridou (2009) und Maria Törnquist (2013).

81 Paula Villa legt dar, dass es dem Queer Tango tatsächlich gelinge, Geschlechterhierarchien zu überwinden – eine Position, zu der ich meine Einwände im nächsten Kapitel vorbringen werde.

82 Paula Villa impliziert, dass dieses Dilemma in Buenos Aires nicht auftritt. Wie ich jedoch im ersten Kapitel gezeigt habe, müssen auch die Argentinier_innen die Spannungen bewältigen, die integraler Bestandteil der Geschlechterverhältnisse in der Spätmoderne sind. Sie „spielen“ zwar auch mit traditionellen Formen von Männlichkeit und Weiblichkeit wenn sie Tango tanzen, sind aber nicht stärker in der Vergangenheit verhaftet als ihre europäischen Pendants.

und Frauen seien so fest von ihrer Autonomie und Unabhängigkeit überzeugt, dass sie nach ihren eigenen Wünschen mit verschiedenen Identitäten spielen können. Für sie bietet der Tango eine angenehme Abwechslung, bei der sie gelegentlich ganz andere und viel restriktivere Rollen übernehmen können (Villa 2001:257–58).

Savigliano und Villa tragen beide wertvolle Einsichten zu einem kritischen transnationalen Verständnis dessen bei, wie Gender im Tango und durch ihn wirkt. Saviglianos Historie der Entstehung und der frühen Reisen des Tangos und ihre Ethnographie der zeitgenössischen Tango-Szene in Buenos Aires werden durch Villas Analyse der Wiederbelebung des Tangos in Europa weiterentwickelt. Während Savigliano untersucht, wie Männlichkeit und Weiblichkeit in den Liedtexten konstruiert werden und damit Einblicke in das kulturelle Imaginäre des Tangos weltweit bietet, liegt der Fokus von Villas Analyse darauf, wie Geschlecht im Tanz und durch den Tanz selbst inszeniert wird. Diese Analysen haben uns wertvolle Einsichten in die Zusammenhänge zwischen Gender und Tango gewährt, lassen aber auch einige Fragen unbeantwortet.

Die wichtigste – und banalste – ist, ob Frauen (und Männer) von heute tatsächlich eine rückwärtsgewandte Weiblichkeit und Männlichkeit darbieten, wenn sie Tango tanzen. Oder anders gesagt, lassen sich diese Performanzen von Geschlecht durch Rückgriff auf die Vergangenheit des Tangos zureichend erklären? Sollten die Spannungen in den Beziehungen zwischen Männern und Frauen einer anderen Zeit und an einem anderen Ort als Vorlage dienen zum Verständnis der Geschlechterverhältnisse in einer Zeit und an einem Ort, die sich davon gänzlich unterscheiden? Aber selbst wenn es tatsächlich das ist, was moderne Tangotänzer_innen tun (wie Villa behaupten würde), warum würden sie es tun wollen? Wie bringen sie solche lasterhaften Vergnügungen und „politisch unkorrekten“ Auftritte mit ihrem Leben als emanzipierte und aufgeklärte Mitglieder einer spätmodernen Gesellschaft in Einklang?

Um diese Fragen zu beantworten, werde ich einen anderen Zugang wählen. Ich möchte in diesem Kapitel untersuchen, was die Performanz von Weiblichkeit und Männlichkeit im Tango uns ganz allgemein über die komplizierten Funktionsweisen der Geschlechterdifferenz und des (heterosexuellen) Begehrens im gegenwärtigen transnationalen Kontext der späten Moderne zu sagen hat. Zu diesem Zweck beziehe ich mich auf Interviews mit Tangotänzerinnen und -tänzern, in denen sie ihre eigene Performanz von Männlichkeit und Weiblichkeit bei leidenschaftlichen Begegnungen auf der Tanzfläche beschreiben und rechtfertigen. Zwar habe ich sowohl mit Tänzerinnen und Tänzern in Amsterdam wie in Buenos Aires gesprochen, doch werden die Aussagen meiner Informant_innen aus Amsterdam in diesem Kapitel ein bisschen stärker ins Gewicht fallen. Dies hat nichts damit zu tun, dass die Geschlechterverhältnisse in Buenos Aires eher „traditionell“ wären (wie dies Villa

nahezulegen scheint), sondern damit, dass Tänzerinnen und Tänzern außerhalb von Argentinien sich oft bemüßigt fühlen zu erklären, warum sie bereit sind, ihre gewöhnlichen Rollen als emanzipierte Frauen und Männer beiseite zu schieben, um Tango zu tanzen. Gerade dass sie ihr „seltsames Verhalten“ rechtfertigen müssen, bietet einen guten Ausgangspunkt darüber nachzudenken, was auf dem Spiel steht, wenn Frauen und Männer Tango tanzen.⁸³

Tango und Weiblichkeit

Es ist allgemein anerkannt, dass ein Tangosalon ein perfekter Ort ist, um Weiblichkeit in Aktion zu beobachten. Es ist ein Raum, wo Weiblichkeit in einer übertriebenen und hoch sexualisierten Form dargeboten wird. Zwar gibt es Ausnahmen (Queer Tango, *tango nuevo*), in den meisten klassischen *Milongas* aber geben sich Frauen große Mühe, sich als weiblich zu präsentieren.⁸⁴ Sie tun dies durch freizügige Kleidung, die verführerische Art, in der sie ihre Körper bewegen und die koketten Interaktionen mit ihren Partnern auf und neben der Tanzfläche.

Helene, die Journalistin, der wir bereits begegnet sind, ist aus Frankreich nach Buenos Aires gezogen und lebt bereits seit mehreren Jahren dort. Sie stellt fest, dass die *Milongas* ihr immer das Gefühl geben, „sehr deutlich Frau zu sein“. Sie sagt dies mit einiger Überraschung, denn in ihrer Zeit in Paris, vor dem Tango, hatte sie sich eher lässig gekleidet. In ihrem Freund_innenkreis, hauptsächlich Künstler_innen und Intellektuelle, trugen die Leute gewöhnlich Jeans, auch im Theater oder bei der Einladung zu einem Abendessen. In den seltenen Fällen, in denen sie sich feinemachte, trug Helene stets *Haute Couture*, Designer-Kleidung von ausgezeichneter Qualität, aber nicht ausgesprochen sexy. Beim Tangotanzten lernte sie jedoch unter anderem, dass „es sexy sein muss“. Sie erinnert sich daran, als sie in Buenos Aires zum ersten Mal ein neues Kleid kaufte. Es war „sehr *décolleté*“. Zu ihrer Verblüffung entdeckte sie, dass sie nun viel häufiger zum Tanzen aufgefordert wurde. „Es machte einen *großen* Unterschied.“ Als unausgesprochene Regel beim Tango zu sein scheint ihr, dass „Sie etwas zeigen müssen: ein bisschen Bein, Brüste, einen freien Rücken.“ In Buenos Aires haben die ortsansässigen Tänzerinnen offenbar keine Bedenken, wenn sie einen explizit femininen Look kultivieren: lange offene Haare, viel Make-up, Spitzenunterwäsche und nackte Haut

83 Vgl. Michael Billig (1988; 1991) für eine gute Analyse, warum Alltagsrhetorik eine sehr gute Gelegenheit bietet, Wirkungsweisen von Ideologien aufzudecken.

84 Ich werde dies im nächsten Kapitel ausführlicher diskutieren.

(Savigliano 2003), womit sie europäischen Frauen wie Helene die Erlaubnis geben, sich in einer Weise zu kleiden, die sie sich zu Hause wohl nicht so ohne weiteres zu eigen machen würden. Aber auch in Europa und anderen Teilen der Welt geht die allgemeine Tendenz in der Tango-Szene dahin, Weiblichkeit eher zu betonen als herunterzuspielen, selbst wenn es nur bedeutet, die beste (und engste) Jeans und die höchsten Absätze zu tragen.

Und doch bedarf es offenbar einer gewissen Rechtfertigung, ein „weiblicheres“ Verhalten anzunehmen. Zum Beispiel erklärt Susan, die geschiedene Ingenieurin, der wir schon im dritten Kapitel begegneten, dass sie sich nie als besonders weibliche Person gesehen habe. Ein zurückhaltendes Äußeres war bei der Art von Arbeit, die sie verrichtete, immer funktional gewesen. „Ich flirtete nicht, trage keine sexy Kleider und ich lasse meine Titten nicht raushängen.“ Aus diesem Grund war eines der Dinge, die sie beim Tango schon immer besonders schwierig fand, „gesehen“ zu werden. „Ich bin es gewohnt, unsichtbar zu sein. Wo ich herkomme, bist du als achtundvierzig Jahre alte Frau unsichtbar. Aber beim Tango bist du schön.“ Für Susan war das Tragen femininer Kleidung beim Tangotanz nicht so sehr, wie Villa (2001) es sieht, eine Inszenierung rückwärtsgewandter Geschlechterstereotypen, sondern eher eine Möglichkeit, „sich weiter auszudehnen“, eine Seite von sich zu erforschen, die bisher „keine Chance hatte zu wachsen“. Aus dieser Perspektive wird die Performanz von Weiblichkeit zu einer Möglichkeit, einen Teil ihrer Ich-Identität zum Ausdruck bringen, die sie in ihrer Arbeitssituation und in ihrem Alltagsleben unter Verschluss halten musste.

Viele Schilderungen von Frauen, die ich außerhalb von Buenos Aires sprach, zeigten eine ähnliche Haltung, wie sie beim Tango die Aufteilung nach Geschlecht in männliche Führende und weibliche Folgende bewältigten. Als Folgende muss eine Frau ihren eigenen Willen aufgeben und akzeptieren, dass ihr Partner die Vorgaben machen wird. Dies vermittelt anfangs das Gefühl, die Kontrolle zu verlieren und zum bloßen Objekt der Absichten einer anderen Person zu werden, *seines* Tanzstils und *seiner* Interpretation der Musik. Für manche Frauen kann das Folgenlernen eine unüberwindbare Hürde darstellen. Miranda, eine geschiedene Sozialarbeiterin von Anfang Fünfzig, stellte es so dar:

Sie können sich vorstellen, was es für uns mehr oder weniger emanzipierte Frauen bedeutet ... von der eigenen Initiative abzusehen, ja eigentlich überhaupt keine Initiative mehr zu ergreifen. ... Das war das Schwerste für mich. Ich hatte wirklich Mühe, das zu lernen.

Die meisten meiner Informantinnen versicherten mir ausführlich, dass sie gewohnt waren, in ihrem Alltag, ihrer Arbeit und ihren Beziehungen die Kontrolle

innezuhaben. Ob sie sich nun ausdrücklich als „emanzipiert“ oder „feministisch“ bezeichneten oder nicht, sie deuteten jedenfalls an, dass das Tangotanzes ihnen Verhaltensweisen abverlangte, die zu ihrem normalen Verhalten in völligem Gegensatz standen. Sie teilten jedoch nicht die Einschätzung von Villa, dass sie durch das Folgen beim Tango jede eigene Handlungsfähigkeit aufgeben. Viele der Frauen, mit denen ich gesprochen habe, beschrieben den Akt des Folgens als etwas, das sich leicht mit ihrer Identität als aktive Subjekte verbinden ließ. Ein typischer Fall ist Bea, eine Wissenschaftlerin in einer hochkarätigen, verantwortungsvollen akademischen Position. Sie erklärt, dass sie bisher immer die Führung übernehmen musste, nicht nur bei der Arbeit, sondern auch in ihrer Ehe, in der sie in der Regel die Entscheidungen trifft. Allerdings haben sich die Dinge geändert, seit sie und ihr Mann zusammen Tango tanzen.

Ich liebe es ... dass ich ihm diese Verantwortung überlassen kann. Es [der Tango] hat mich gelehrt, wie ich Kontrolle aufgeben kann, ohne etwas gegen meinen Willen tun zu müssen ... sogar einen Weg, ich selbst sein zu können, ohne die Kontrolle haben zu müssen.

Bea verortet die – für sie ungewöhnliche – Aktivität, keine Kontrolle auszuüben, deutlich vor der Kulisse ihrer normalen Identität als einer Person, die eher oft als selten die Verantwortung hat. Der Tango erfordert nicht, dass sie auf ihre frühere Identität als kompetente, autarke Frau verzichtet. Auch scheint ihre Unabhängigkeit nicht gefährdet zu sein, wenn sie Tango tanzt. Sie muss sich nicht – wie in anderen Situationen – Sorgen machen, dass Leute von ihr Dinge verlangen, die sie nicht tun will oder dass sie „auf sich aufpassen muss“. Der Tango bietet jene Art von Raum, in dem sie zwanglos etwas ausprobieren, sich ungenutzte Potenziale erschließen und letzten Endes auch eine vollständigere Person werden kann – also eine Person, die sowohl führen als auch folgen kann.

Chia, die wir schon im zweiten Kapitel trafen, geht einen Schritt weiter, indem sie den Tango als idealen Ort benennt, um Schwierigkeiten in den Beziehungen zwischen den Geschlechtern zu überwinden. Sie erinnert sich an mehrere unglückliche Liebesaffären aus ihrer Zeit in Chile, ehe sie nach Buenos Aires umzog und ist überzeugt, dass der Tango ihr dazu verholfen hat, einige der Schwierigkeiten, die ihr oft bei Männern begegneten, besser zu bewältigen. „Der Tango bringt die Dinge unter ein Vergrößerungsglas“, erklärt sie. Sie erinnert sich, wie sie als angehende Tänzerin unbedingt mit einem bestimmten Mann tanzen wollte, mit dem sie ein erinnerenswertes Tanzerlebnis gehabt hatte. Obwohl er sie gelegentlich zum Tanzen aufforderte, übergang er sie häufig, um mit versierteren Partnerinnen zu tanzen. So schwer es Chia fiel, dies zu akzeptieren, so erinnert sie sich doch, einen „Augenblick

der Befreiung“ erlebt zu haben, als sie begriff, dass er nur das tat, was sie selbst auch wünschte: einem unvergesslichen Tanzerlebnis nachgehen. Dies brachte die nicht zum Bedauern, dass er als Tanzpartner nicht zur Verfügung stand, sondern ließ sie erkennen, dass es ihr möglich war, „sehr tief zu fühlen“. Sie konnte unerwiderte Sehnsucht nach jemandem erfahren, ihn zugleich aber „gehen lassen“ und den Block auf das richten, was wohl an der nächsten Ecke auf sie wartete. Seitdem hat sie ihr Vermögen entdeckt, Männer aktiv wissen zu lassen, wenn sie mit ihnen tanzen will, aber auch zu akzeptieren, dass – wie sie lachend sagt – „meine beharrlichen Blicke manchmal ignoriert werden.“

Chia leugnet nicht, dass die Salon-Kultur infolge der Konvention, dass Männer ihre Partnerinnen zum Tanzen auffordern können, voller geschlechtstypischer Asymmetrien ist, während Frauen darauf warten müssen, aufgefordert zu werden. Allerdings hält sie diese Ungleichheit nicht für ein Hindernis. Sie stellt im Gegenteil das Salon-Regime für sich selbst als den idealen Raum dar, um eigene Begehren zu verfolgen sowie Verhaltensweisen einzuüben, die es braucht, um als alleinstehende Frau in einer Außenwelt voller kurzlebiger Liaisons und Angst vor Verbindlichkeit zu überleben. Der Tango kann, wie Chia sagt, eine Frau besser mit dem ausstatten, das sie braucht, „um zu bekommen, was sie will.“

Natürlich sehen nicht alle Frauen die Geschlechterbeziehungen beim Tango so hoffnungsfreudig wie Chia. Wie wir in den vorangegangenen Kapiteln gesehen haben, sind viele Frauen – und in Amsterdam ganz bestimmt – der Meinung, dass sie ein Recht zu tanzen haben. Sie leiden, wenn sie zu lange auf einen Tanz warten müssen und ärgern sich über die Privilegien, die Männer in den Salons genießen. Viele von ihnen hätten kaum Skrupel, einen Mann zum Tanzen aufzufordern. Jeanette, eine alleinstehende Künstlerin von Anfang Vierzig, beschwert sich, dass Tango für Frauen ohne festen Partner schwierig sei. Wenn sie ein gutes Salonerlebnis haben will, so hat Jeanette gelernt, wird sie Männer zu einem Tanz auffordern müssen. Sie besteht darauf, dass dies „nur fair“ sei. Allerdings bedeutet es nicht, dass sie in der Wahl desjenigen völlig frei ist, den sie auffordert. Sie achtet darauf, sich Männern zu nähern, mit denen sie vorher schon getanzt hat und von denen sie weiß, dass sie freundlich sind. „Sie werden nicht ablehnen. Auf diese Weise werde ich immer ein paar Tänze bekommen und mein Abend ist okay. Aber wenn ich ehrlich bin, muss ich zugeben, dass ich lieber aufgefordert werde.“

Frauen hadern damit, dass sie ihren Wunsch zu tanzen – ihr Anrecht („Warum sollte ich weniger tanzen als die Männer?“) – aushandeln müssen und sie haben eine – oft unausgesprochene – Präferenz dafür, von einem Mann als Tanzpartnerin gewählt zu werden, anstatt ihn zum Tanz zu bitten. Diese Präferenz hat weniger mit einer plötzlichen Entgleisung ihrer Verpflichtung auf die Gleichstellung der Geschlechter zu tun, sondern vielmehr mit ihrem Begehren, nicht nur zu tanzen,

sondern auch begehrt zu werden (Savigliano 2003). Für die meisten Frauen ist Tanzen allein nicht genug. Sie wollen auch das Gefühl haben, dass sie unter allen anderen anwesenden Frauen auserwählt wurden. Frauen sind mit anderen Worten auf der Suche nach der – wenn auch illusorischen – Erfahrung, die Begehrteste und Begehrenswerteste von allen zu sein.⁸⁵

Und wie stellen Männer es an, dass Frauen sich begehrenswert fühlen? Meine Informantinnen hatten dazu einiges zu sagen. Sie erklärten, dass sie sich „sicher und beschützt“ fühlen müssten, wenn sie tanzen und dass „ein Partner mit mir vollkommen auf einer Wellenlänge liegen muss.“ „Er muss für mich da sein, ganz mit mir zusammen sein und nicht draußen auf seiner eigenen Bahn.“ Für Kate, eine Wissenschaftlerin und erklärte Feministin, fühlt sich ein perfekter Tanz so an, „als ob mir nichts Schlimmes passieren wird. Ich kann meine Augen schließen und einfach genießen, dass dieser Typ auf mich aufpassen und dafür sorgen wird, dass ich alles habe, was ich eventuell brauchen könnte.“ Lachend vergleicht sie diese Situation mit „wirklich perfektem Sex“:

Ich weiß, dass man zu zweit ist und dass es wichtig ist, die andere Person zu befriedigen. Ich weiß, dass es so ist. Aber ich erzähle Ihnen hier gerade von meinen eigenen Wünschen. Ich wäre vollkommen glücklich, mich einfach zurückzulehnen und es [den Sex] zu genießen. Ich kann das auch beim Tango so sehen. Ich habe keine Probleme damit, umsorgt zu werden, mir Lust machen zu lassen.

Während dies auf den ersten Blick der Inbegriff weiblicher Passivität zu sein scheint, stellt Kate sich doch auch als eine Person dar, die „weiß“, dass sie eine aktive Rolle übernehmen muss (vermutlich beim Sex ebenso wie beim Tango). Sie beschreibt, wie sie auch dafür sorgt, dass der Tanz für ihren Partner lustvoll ist, indem sie ihm zum Beispiel hilft, bei einer besonders schwierigen Drehung seine Balance zu halten. Oder sie bringt bei einem Schritt eine ausgefallene Verzierung an, wenn sie mit einem Neuling tanzt, sodass er das Gefühl bekommt, er „könne wirklich Tango tanzen.“ Doch ihr tiefstes Begehren wird nicht von den Regeln der Gleichheit beherrscht und der Tango bietet einen sicheren Raum, um dieses Begehren zu erkunden.

85 *Schneewittchen* lässt grüßen (Shades of Snow White) aus den bekannten Szenen mit der Königin, Schneewittchens böser Stiefmutter, bänglich vor dem Spiegel stehend mit der Frage, wer die „Schönste im ganzen Land“ ist. Vgl. Shuli Barzilai (1990) für eine interessante feministische Analyse.

Frauen beziehen sich auf Diskurse über Heterosexualität, um ihre Leidenschaft für den Tango zu erklären, aber sie tun dies in einer Weise, die die Vorstellungen von weiblicher Passivität und männlicher Aktivität durcheinander bringt. Renate zum Beispiel erinnert sich an einen Tanz mit einem sehr bekannten *Milonguero* in Buenos Aires. Er bewegte sie immer wieder von einer Seite zur anderen und forderte sie auf, die Führung zu übernehmen, während er verführerisch raunte: „*Asi, asi. Anda, anda. Bailame.*“ („Ja, so. Gehen Sie. Gehen Sie. Tanzen Sie mich.“) „Es war, als würde er sich selbst in dieses schöne Objekt verwandeln“, erklärt Renate. Zwar schien er sich ihr durch sein Handeln zu überantworten, indem er sich selbst zum passiven Objekt machte und ihr damit ermöglichte, das aktive Subjekt zu sein, aber darum ging es bei ihrer Interpretation der Situation eigentlich gar nicht und es war auch nicht das, was den Tanz für sie so aufregend machte. Wie sie es schilderte, hatte er sie „animiert, so zu tanzen, wie ich wollte. Da haben Sie dann das Gefühl, dass Sie zu der Person werden, die Sie wirklich sind, alles, was Sie sind, alles, was zu Ihnen dazugehört.“

Die Tanzerfahrungen der Frauen sind verschieden und eigenwillig, doch betonen viele den Wunsch, von ihren Tanzpartnern umsorgt zu werden und ihre Bedürfnisse erfüllt zu bekommen. Das Gefühl vermittelt zu bekommen, sichtbar oder wunderschön oder als Tänzerin sensationell zu sein, ist Teil dessen, wonach sie sich sehnen und was ihnen der Tango ermöglicht. Zur Erfüllung dieses Wunsches bedarf es allerdings mehr als der romantischen Phantasie, vom Partner auf einen Sockel gestellt zu werden. Im Gegensatz zum Geben und Nehmen im täglichen Leben denkt der ideale Tanzpartner nicht an sich selbst (an *seine* Schritte, *sein* Aussehen, *seinen* Ruf als Tänzer). Vielmehr ist er vollkommen auf *ihre* Wünsche konzentriert und sein einziges Ziel besteht scheinbar darin, sicherzustellen, dass ihnen entsprochen wird. Auf diese Weise kann sie in ihrem eigenen privaten Raum bleiben, verwöhnt und geliebt, ohne an jemand anderen denken oder sich um ihn kümmern zu müssen.

Interessanterweise lieferte Bruce, einer meiner Informanten, eine der scharfsinnigsten Beschreibungen davon, was Tango für Frauen bedeutet, zumindest für Frauen, die im Tango die Position der Folgenden einnehmen. Wir sprachen über die Bedeutung von Pugliese für den Tango und warum es – vor allem in Buenos Aires – für Frauen so wichtig ist, den „Pugliese-Satz“ zu tanzen.⁸⁶

Für Frauen ist es die romantische Märchenphantasie. ... Sie wird vom Märchenprinzen über die Tanzfläche gewirbelt ... sie hält die Augen geschlossen, sodass sie nicht sehen kann, wie dick oder klein der Typ ist ... dass sie eine

86 Vgl. auch Kapitel 2.

Kröte erwischt hat. ... Sie können Ihre Augen schließen und ins Märchenland verschwinden. ... Pugliese ist der Gipfel dieser Vorstellung. Alle Motive, warum Frauen zur *Milonga* gehen, lassen sich damit erklären, sie werden alle durch den Pugliese-Satz erfasst.

„Aber was ist mit den Männern?“, frage ich. „Was bedeutet Pugliese für sie?“ Lachend erklärt Bruce:

Verantwortung. Sie sind mit dieser Person zusammen, die ins Märchenland entfliehen will. Das hinzukriegen ist nicht einfach. Ich habe mit vielen Leuten gesprochen, sowohl mit Männern als auch mit Frauen und ich meine mit Bestimmtheit sagen zu können, dass Frauen von Pugliese mehr begeistert sind als Männer.

Tango und Männlichkeit

Wenn Frauen mit dem Darstellen von Weiblichkeit beschäftigt sind, wie verhält es sich dann bei den Männern? Wie „tun“ sie Männlichkeit, wenn sie Tango tanzen? Die Performanz von Männlichkeit ist in den Salons von Buenos Aires relativ einfach auszumachen. Der gute *Milonguero* stellt seine Männlichkeit nicht dadurch dar, dass er einfallsreiche Schritte vollführt, sondern seine Partnerin zufriedenstellt. Wenn sie in seinen Armen der Ohnmacht nahe kommt, mit einem Ausdruck der Verzückung im Gesicht die Augen geschlossen hält, so fällt dieser Glanz auf ihn zurück. Ihre Zufriedenheit bringt seine Fähigkeiten als Mann zur Geltung. In den Tangosalons von Buenos Aires wird Männlichkeit in erster Linie zur Schau gestellt, damit andere Männer das genießen können (Tobin 1998). Ich erinnere mich, wie ich einen bekannten *Milonguero* in einem Salon in Buenos Aires beobachtete, der vor einem Tisch tanzte, an dem seine Freunde saßen. Während der Pause zwischen den Liedern rief er ihnen von der Tanzfläche aus etwas zu und machte Witze, während seine Tanzpartnerin geduldig neben ihm wartete. Als die Musik einsetzte, ließ er sie buchstäblich vor seinen Freunden tanzen, er öffnete die Umarmung, damit sie einen ausgefallenen Schritt vorführen konnte. Er lächelte seinen Freunden komplizenhaft zu, die ihn anfeuerteten, Dann spulte er seine Partnerin wieder in seine Arme zurück und tanzte mit ihr davon. Während dieser Performance musste die Frau nichts anderes tun als lächeln, ihn voller Bewunderung anschauen und seiner Führung folgen. Sie ließ ihn gut aussehen, indem sie zeigte, dass sie ihr in seinen Armen gut ging.

In Buenos Aires sind der Tanz, die nach Geschlecht trennende Salonorganisation und die Codes darauf eingeschworen, zusammen eine spezifische Form von Männlichkeit hervor zu bringen.⁸⁷ Mein oben erwähnter Informant Bruce, ein in Buenos Aires lebende Expat aus Australien von Mitte Dreißig, gab eine interessante Erklärung der Funktion der Codes und wie sie die Performanz von Männlichkeit erleichtern. Wir sprachen darüber, was passiert, wenn es auf der Tanzfläche zu einer Kollision kommt. Der unausgesprochene Code ist, dass die Männer einander anblicken und wenn der Schuldige leicht mit dem Kopf nickt, dient dies als „visueller Handschlag“ und der Tanz kann weitergehen. Wenn er seinen Fehler jedoch nicht eingesteht, wird der andere Mann anhalten und ihn anstarren, mit aggressivem Blick und manchmal sogar mit geballten Fäusten, bis endlich die Entschuldigung kommt. Nachdem dieser Ausführung erzählte ich ihm, dass ich manchmal versuche, meinen Partner nach einer Kollision „beschwichtigen“, indem ich ihn bedaure, aber – etwas erstaunt – feststellen musste, dass meine Partner mein Mitgefühl selten zu schätzen scheinen. Bruce sah mich überrascht an.

Aber das ist doch so *klar*. Es kann sein, dass ich zu viel für selbstverständlich halte. Das tut mir leid. Es ist nicht leicht zu wissen, was man für selbstverständlich halten soll und was nicht. Aber sehen Sie. Ich tanze also mit einer Frau und es ist meine Aufgabe, sie um jeden Preis zu beschützen. Diese kostbare, erlesene Blume, die sich um nichts zu kümmern braucht, weil ihr nichts passieren wird. Und wenn jemand mich anrempelt oder, was noch schlimmer ist, *sie* anrempelt, dann ist das ein *großes* Problem, weil ich meinen Job nicht richtig gemacht habe. Also ist mein Stolz verletzt und ich muss mich in die Brust werfen und blöderweise versuchen, meinen Stolz durch aggressives Verhalten wiederaufzurichten, indem ich das Benehmen dieses Kerls angreife. Es muss etwas geschehen.

Das Darstellen von Männlichkeit (doing masculinity) in den Tangosalons außerhalb von Buenos Aires verlangt von Männern, Konventionen zu entsprechen, die nicht als selbstverständlich gelten. Männer, die in Amsterdam Tango tanzen, stützen sich ebenfalls auf Diskurse über Macho-Männlichkeit, die ihrer Imagination

87 Vgl. insbesondere Jeffrey Tobin (1998; 2009) für eine ausgezeichnete Diskussion des Verhaltens von Männern im Salon und der Bedeutungen von Männlichkeit in der gegenwärtigen Tango-Szene in Buenos Aires. Eine eingängige und recht scharfsinnige Darstellung aus der Perspektive eines Tangotouristen gibt Brian Winter (2007).

nach in Buenos Aires verbreitet ist.⁸⁸ Argentinische Männer verfügen angeblich „von Natur aus“ über den Machismo („liegt ihnen im Blut“) oder aufgrund ihrer „Kultur“. Europäische Männer jedoch müssen ihn erst auf die harte Tour lernen, wenn sie Tango tanzen möchten. Sie denken, dass Machismo den Tango besser macht oder zu seiner Darbietung sogar notwendig ist („Brust raus, zeigen Sie, was Sie haben!“). Dies lässt sich jedoch nicht auf direktem Wege erreichen, sondern muss im Hinblick auf ihre Identität als aufgeklärte europäische Menschen bewältigt werden. Viele meiner niederländischen Informanten erklärten mir, der Tango erlaube ihnen, ihre „Macho-Seite“ zu entdecken – Jasper zum Beispiel, ein geschiedener Stadtplaner, der sich selbst einen „langweiligen Fachidioten“ nennt, der bei Frauen noch nie besonderen Erfolg gehabt habe. Immer noch mit den Nachwirkungen einer chaotischen Scheidung beschäftigt, die ihn aus seiner Sicht dermaßen „beschädigt“ hat, dass er eine dauerhafte Beziehung nie wieder anstrebt, hält er sich für grundsätzlich unsicher und schüchtern. „Ich hätte nie gedacht, dass ich ein ‚Macho-Mann‘ bin. Das waren immer ganz andere Männer als ich.“ Doch der Tango bewirkte eine Veränderung.

Ich glaube, ich habe etwas von einem Macho in mir. ... Gleichzeitig bin ich aber überhaupt keiner. Ich könnte tatsächlich ein bisschen mehr davon gebrauchen ... aber in dem Augenblick, wenn ich anfangen zu tanzen, kommt es zum Vorschein. ... Das ist fantastisch, nicht wahr?

Der Tango ermöglicht Männern, die außerhalb der *Milongas* vielleicht als unattraktiv, unsicher oder sogar als soziale Verlierer gelten, auf der Tanzfläche eine neue Identität zu entdecken. In Anbetracht des fast chronischen Überschusses an Tänzerinnen in den meisten Salons sind Männer oft ausgesprochen gefragt, die gute Tänzer sind. Frauen, die sie außerhalb des Salons nicht ein zweites Mal an-

88 Machismo ist ein umstrittener Begriff, der erhebliche Kontroversen hervorgerufen hat (vgl. z. B. Daniel Balderston und Donna Guy 1997). Marta Savigliano definiert den argentinischen Machismo als einen „Kult authentischer Virilität, der sich aus einem Gefühl des Verlusts speist“ (1995:43). Jeffrey Tobin (1998) erweitert Saviglianos Auseinandersetzung mit den homoerotischen Wurzeln des Machismo im Tango, indem er sich kritisch auf die Arbeit von Judith Butler (1995) über heterosexuelle Melancholie bezieht. Unter Berufung auf seine ethnographischen Studien in Tangosalons in Buenos Aires argumentiert Tobin, dass er den „unbetrauten Verlust homosexuellen Begehrens“ im männlichen Gehabe seiner Informanten nicht entdecken konnte (1998:101). Stattdessen fand er heterosexuelle Männer vor, die sich spielerisch auf übertriebene Zurschaustellungen von Männlichkeit einließen und ganz ungezwungen über latente Homoerotik sprachen. Ein solches Verhalten ist, so meine These, Männern weniger leicht zugänglich, die außerhalb von Buenos Aires Tango tanzen.

sehen würden, wetteifern plötzlich um eine Gelegenheit, mit ihnen zu tanzen. So erklärte ein unauffällig aussehender, etwas dicklicher Mann mittleren Alters mit schütterem Haar, der im Ruhestand ist und seit kurzem geschieden: „Wir wollen uns nichts vormachen, wo sonst dürfte ein Kerl wie ich jeden Tag in der Woche so viele schöne und tolle Frauen in den Armen halten?“

Leo, der fünfundsechzig Jahre alte Anwalt, dem wir bereits begegnet sind, bezeichnet sich selbst als „Softie“, aber er spricht über seine Erfahrungen mit Frauen auf der Tanzfläche in einer Weise, die sein Verhalten außerhalb des Salons eindeutig Lügen straft. Er vergleicht zum Beispiel das Tanzen mit einer Frau mit dem Spielen einer Geige, was er als Teenager mit großer Begeisterung getan hat. „Ich glaube, man könnte sagen, dass ich ein anderes Instrument gefunden habe, um meine Geige zu ersetzen. [...] Eigentlich habe ich viele Geigen, die ich jetzt spielen darf. Und manche Geigen sind leichter zu spielen als andere.“ Obwohl Leo alle Anforderungen an einen modernen aufgeklärten Mann zu erfüllen scheint, hat er offenbar keine Schwierigkeiten, seine Partnerinnen mit einem leblosen Objekt zu vergleichen. Noch beunruhigender ist, wie er seine ideale Tänzerin als völlig passiv beschreibt: „Sie wird nichts tun, wozu ich sie nicht führe. Sie wird nichts von selbst tun. Es ist, als würde sie sagen: ‚Führe mich! Tu es mit mir! Lass es mich erleben! Du kannst es! Lass es mich machen!‘“

Die Sprache der Eroberung ist hier unverkennbar – er ist aktiv und sie ist passiv. Er „spielt“ sie und sie „lässt“ es ihn tun. Er ist für ihre Erfahrung des Tanzes verantwortlich. Er bringt sie zur Ekstase; ihre Erfahrung liegt buchstäblich in seinen Händen. Er beschreibt es folgendermaßen:

Die Zügel in der Hand zu haben ... das gefällt mir daran. Führung passt zu mir, ich bin eher ein *Führender* als ein *Folgender*. Das ist einfach mein Charakter und beim Tangotanz muss ich mich in dieser Hinsicht nicht *verteidigen*. Es wird *erwartet*, nicht wahr? [Lacht] Je besser Sie führen, desto besser ist es. Das *letzte*, was Sie tun sollten, ist *nicht* zu führen. Als Führender müssen Sie charmant sein und Komplimente machen, Sie müssen dafür sorgen, dass Ihre Dame entspannt ist. Es gehört zum Wesen des Tangos. ... Sie müssen es nicht rechtfertigen.

Leo weiß zwar genau, was er will, aber er begreift auch, dass dies einer gewissen Rechtfertigung bedarf. In anderen Zusammenhängen, zum Beispiel in einem kollektiven Arbeitsumfeld, ist Führung kompliziert und muss fast immer erklärt werden. „Wenn nicht, heißt es, sich als Chef aufzuspielen. Es muss demokratisch zugehen.“ Selbst wenn er zu wissen glaubt, was für die Kund_innen oder für die Firma am besten ist, muss er sich immer mit seinen Kolleg_innen beraten, um

sicherzugehen, dass alle seine Entscheidung mittragen. „Aber beim Tango müssen Sie führen, müssen Sie entscheiden. Sie müssen sich nicht beraten. Sie werden danach beurteilt, ob Sie es gut machen oder nicht.“

Bemerkenswert ist hier nicht, dass Leo beim Tango die Rolle des Führenden annimmt. Schließlich muss immer irgendjemand führen – wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, sogar beim Queer Tango. In Buenos Aires ist es selbstverständlich, dass in den meisten Salons Männer die Führenden sind. Doch in Amsterdam, wo man sich auf ideologischer Ebene (wenn auch nicht immer auf der praktischen) für Gleichheit und egalitäre Beziehungen zwischen den Geschlechtern einsetzt, ist Führung etwas, das der Rechtfertigung bedarf. Tangotänzen bietet Männern wie Leo, die (insgeheim) gern führen, die zeitlich begrenzte Gelegenheit, einer Ausdrucksform von Männlichkeit nachzugehen, die außerhalb des Salons problematisch wäre. Sie können mit anderen Worten eine Form männlichen Verhaltens in Anspruch nehmen, das für ihr Selbstwertgefühl wesentlich zu sein scheint, aber aufgrund gesellschaftlicher Konventionen abgemildert oder unterdrückt werden muss.

Natürlich hat nicht jeder Mann wie Leo das Gefühl, dass Führen ein Bestandteil seines Charakters ist, der nur darauf wartet, durch den Tango freigesetzt zu werden. Für einige Männer ist das Übernehmen einer Führungsrolle samt symbolischem Beiwerk mit Schwierigkeiten beladen. Nirgends fällt dies mehr ins Auge als in den Schwierigkeiten vieler niederländischer Männer, die Auswahl ihrer Tanzpartnerinnen zu erklären. Während das männliche Vorrecht, die Tanzpartnerin auszuwählen und zu entscheiden, wann man mit ihr tanzt, in Buenos Aires vermutlich keine weitere Überlegung nach sich zieht, fühlen sich niederländische Tangotänzer verpflichtet, ihre privilegierte Stellung gegenüber ihren Partnerinnen zu rechtfertigen. Wie Danny, den wir schon aus den vorhergehenden Kapiteln kennen, sagt:

Ich finde es schwierig, dass es so ein ungünstiges Zahlenverhältnis zwischen Frauen und Männern gibt. Es sind einfach zu viele Frauen da. Als Mann bin ich natürlich in einer luxuriösen Position. Ich kann immer tanzen. Aber auf der anderen Seite kann es auch schwierig sein. Ich fühle mich manchmal sehr unter Druck, keinen Satz auszulassen, weil damit eine weitere Frau die Gelegenheit zu tanzen verlieren würde.

Wenn ich meine Informanten fragte, wie sie ihre Tanzpartnerinnen auswählen, beteuerten sie oft, dass sie „soziale Tänzer“ seien („Ich habe von meiner Mutter gelernt, die Frauen aufzufordern, die noch keinen Tanz gehabt haben.“). Sich beim Tanzen sozial zu verhalten ist ein Weg, „wie ich Punkte sammle“, sagte mir ein Tänzer mit nach oben erhobenen Augen, als ob eine Gottheit mitzählen würde. Viele Männer gehen Verpflichtungen gegenüber Frauen ein, die regelmäßig einen

bestimmten Salon besuchen und müssen ihre Liste „abarbeiten“, bevor sie das weitere Umfeld erkunden. Jedoch erklärte einer der Männer: „Ich kann an einem Abend nur sechs Frauen meinen Dienst erweisen. Wenn mehr Frauen da sind, die tanzen wollen, kann ich das einfach nicht leisten.“ Obwohl viele Männer Einfühlungsvermögen gegenüber der Not der Mauerblümchen zu erkennen geben, genießen sie eindeutig das Privileg, sich ihre Tanzpartnerinnen aussuchen und wählen zu können. Ob sie mit einer Frau tanzen wollen, weil „sie die bessere Dame ist“ („Oh je, sorry, das klingt so negativ“) oder weil sie eine Anfängerin ist („Das macht manchmal auch Spaß“), die Männer genossen es durchaus, diejenigen zu sein, die entscheiden können.

Obgleich die Performanz von Männlichkeit beim Tango mit Kontrolle verbunden ist, behaupteten viele meiner Informanten, ihnen gefiele es beim Tango viel besser, Kontrolle zu verlieren statt sie zu behalten. Bruce zum Beispiel investiert viel, um sicherzugehen, dass er im Salon bekommt, was er will. Er sitzt auf dem gleichen Platz, sucht sich seine Partnerinnen aus, mit welcher und wann er mit ihr tanzen will und ist froh, dass er nicht wie die Frauen an der Seitenlinie sitzen und darauf warten muss, aufgefordert zu werden. Zugleich ist seine liebste Tanzerfahrung jedoch eine, die ihn, wie er sagte, „aus den Socken haute“, sodass er nachher tagelang völlig durcheinander war. „Ich glaube, man könnte sagen, dass es das ist, wonach ich beim Tango wirklich suche.“

Einer der überraschendsten Züge meiner Interviews mit Tänzern war die Art, in der sie die Beziehungen zu ihren Tanzpartnerinnen ausformulierten. Der Tango verwandelt sie in Romantiker, die sich danach sehnen, „mit ihrer Partnerin eins zu werden“, „alle ihre Geheimnisse zu offenbaren“ und „die Seele eines anderen Menschen zu berühren“. Wie Nicolas sagt: „Sie müssen romantisch sein, um Tango zu tanzen. Er ist nur etwas für Menschen, die gefühlvoll sind. Das ist eigentlich selbstverständlich. Sonst könnte es Sie nicht so berühren.“ Während viele Männer in ihrem normalen Leben zögern, das „L-Wort“ zu gebrauchen, scheinen sie beim Tango kaum Skrupel zu haben, ihn mit Begriffen der Liebe zu beschreiben. So erklärt etwa Miles, ein in Buenos Aires ansässiger geschiedener Lehrer aus Kanada, dass er zwar keine Beziehung zu seinen Tangopartnerinnen außerhalb der *Milonga* suche, sich aber in sie verlieben wolle, wenn er mit ihnen tanze. Er erinnert sich an einen Vorfall, bei dem er seine Tanzpartnerin unumwunden fragte, ob sie sich vielleicht – „nur für eine Viertelstunde“ – in ihn verlieben könnte. Sie war völlig verblüfft, aber er überredete sie, es zu versuchen, weil immer noch etwas fehlte, obwohl sie so gut zusammen getanzt hatten. „Ich wollte, dass sie tanzte, als ob sie in mich verliebt wäre. Das ist es, was ich mir wünsche.“

Dies deutet darauf hin, dass Liebe und Romantik zwar für gewöhnlich mit Frauen in Verbindung gebracht werden, der Tango dieses unbekannte Gelände aber auch

für Männer zu öffnen scheint.⁸⁹ Er versetzt sie in die Lage, die affektive Intensität einer Liebesbeziehung zu erleben und sie zugleich gefahrlos von jenen Belastungen zu trennen, die unvermeidbarer Bestandteil von Beziehungen außerhalb der *Milonga* sind. Im Unterschied zu den Frauen, die einen guten Tanz manchmal mit „gutem Sex“ oder „perfekter Freizügigkeit“ vergleichen und sagen, sie täten damit „etwas für sich selbst“, suchen die Männer nach Liebe und nach der Erfahrung, „umgehauen zu werden“. Alles in allem scheinen heutige Frauen und Männer sich dem Tango mit unterschiedlichen Bedürfnissen und Erwartungen zu nähern.

Was haben uns diese Unterschiede über die Geschlechterbeziehungen im Kontext der Spätmoderne zu sagen? Und zugespitzter formuliert, können diese Unterschiede unser Verständnis davon voranbringen, warum Männer und Frauen von heute Tango tanzen wollen?

Geschlecht, Begehren und Tango in der Spätmoderne

Tango ist nicht nur eine Tanz-Performance, er umfasst auch die Performanz von Gender. Wie Jane Desmond (1997:42) argumentiert, bringt das Tanzen immer auch die Aushandlung von Geschlechterhierarchien mit sich, neben Hierarchien verschiedener Klassen, Ethnien und Nationalitäten. Wenn Tänze an andere Orte reisen – wie es beim Tango der Fall war – geht es nicht einfach darum, an Choreographien, Musik oder soziale Bräuche anzuknüpfen, die aufgenommen, umstrukturiert und verändert werden. Der Tanz wird auch im Hinblick auf veränderte Geschlechterbeziehungen, die mit neuen Möglichkeiten und Verboten zusammenhängen, dem neuen Kontext angepasst. Um daher die Wirkungsweise von Gender im Tango heute zu verstehen, sowohl in Buenos Aires als auch in anderen Ländern, müssen wir nicht nur untersuchen, wie heutige Tänzer_innen sich beim Tangotanz alte Geschlechtervorstellungen ausborgen, sondern fragen auch, inwiefern ihre Geschlechterperformanz den neuen Kontext widerspiegelt und ihrem Tanz spezifische und unverwechselbare Formen gibt.

In Buenos Aires wie auch außerhalb sind die Tage der „rebellischen Weibsbilder“ und „weinerlichen Raufbolde“ des argentinischen Tangos lange vorbei (vgl. Savigliano 1995). Jedoch werden Männlichkeit und Weiblichkeit immer noch ebenso

89 Die Literatur über die von Frauen und Romanzen ist ausgesprochen umfangreich. Vgl. z. B. Tania Modleski (1982), Janice Radway (1984) und für eine postfeministische Analyse der Romanze Rosalind Gill (2007:218–48). Vgl. auch Eva Illouz (1998, 2012), auf die ich in diesem Kapitel noch eingehen werde.

beharrlich vorgeführt wie in der Vergangenheit. In Buenos Aires scheinen die Tänzer_innen in der Zurschaustellung überbetonter Weiblichkeit und machohafter Männlichkeit zu schwelgen. Sie kultivieren den *Kitzel* (*frisson*) von Verführung und Leidenschaft um eines guten Tanzes willen. Zwar ist der Machismo den heutigen Argentinier_innen als Teil ihres kulturellen Gepäcks vertraut, aber das frühere Verhaftet-Sein in Virilität und männlicher Vorherrschaft hat doch erhebliche Wandlungen durchgemacht (Savigliano 1995:43–48). Um den Machismo in der Gegenwart zu verstehen, müssen reaktionäre und progressive Muster in der Darstellung von Männlichkeit entwirrt und mit dem historischen und sozioökonomischen Kontext einer bestimmten Kultur verbunden werden (Mora 2012:439). So können zum Beispiel die heutigen *Milongueros* auf der Tanzfläche herumalbern, sich in einer unverhohlenen Zurschaustellung von Machismo vor ihren Freunden produzieren, nur um ein derartiges Gehabe Minuten später als etwas abzutun, das nicht allzu ernst genommen werden sollte (Tobin 1998:101). Aus dem gleichen Grund können sich argentinische Frauen über den Machismo ihrer Tanzpartner beklagen, sie als traditionell oder ungebildet bezeichnen. Allerdings fügen sie schnell hinzu, dass sie „die Spielchen für nichts auf der Welt hergeben“ möchten. Die heterosexuellen Geschlechterspiele sind zumindest ein Teil dessen, was den Tango so vergnüglich macht. In dieser Hinsicht ähnelt die Performanz von Männlichkeit und Weiblichkeit beim Tango der Art von Performanz in sadomasochistischen Beziehungen, in denen einvernehmlich zum wechselseitigen Genuss der Beteiligten eine Szene von Dominanz und Unterwerfung entworfen wird.⁹⁰ Man könnte mit anderen Worten behaupten, für argentinische Tangotänzer_innen sei die Darstellung der „traditionellen“ Geschlechterrollen eine Frage des Spiels, eine etwas freche und nostalgische „Auszeit“ von ihren normalen Beziehungen, eine Möglichkeit, außerhalb der normalen Zeit und des normalen Raums zu sein und die Transzendenzerfahrung zu verwirklichen, die das Wesen des Tangos ausmacht (Cozarinsky 2007). Die Codes und die Salon-Ordnung sollen diese „Überschreitungen“ der moderneren Geschlechterbeziehungen, wie sie im kosmopolitischen Buenos Aires vorherrschen, vom übrigen Leben der Tänzer_innen deutlich abgrenzen und sicher trennen.

Wie in den meisten Ländern Europas fehlt auch in Amsterdam die Tradition des Salons mit seinen Verhaltenscodes für Männer und Frauen. Ein starkes Bekenntnis zur individuellen Autonomie spricht gegen ein striktes Verhaltensreglement, wie etwa an einem bestimmten Tisch sitzen zu sollen oder jemanden nicht direkt zum Tanz auffordern zu dürfen. Die Norm ist, dass sich jeder Mann und jede Frau so frei

90 Vgl. z.B. Patrick Hopkins (1994) und Nils-Hennes Stear (2009) für eine interessante Auseinandersetzung, inwiefern Sadomasochismus sich mit dem Wunsch nach Geschlechtergleichheit und Autonomie der Frauen vereinbaren lässt.

bewegen kann, wie er oder sie will. Darüber hinaus verlangt die Verpflichtung zur Gleichstellung der Geschlechter – zumindest prinzipiell – dass Frauen und Männer gesellig zusammensitzen. Als Folge davon wird in den Salons außerhalb von Buenos Aires nicht jener Abstand zwischen Männern und Frauen geschaffen, der die Praxis des *Cabeceo* mit koketten Blicken und verführerischen Bewegungen unterstützt.

Erwartungsgemäß wird die Performanz hyper-heterosexueller Männlichkeit und Weiblichkeit im Tango in einem Kontext problematisch, in dem die Gleichstellung der Geschlechter die Norm und Egalitarismus die Praxis ist, durch die heterosexuelle Beziehungen ausgehandelt werden. Allzu offenkundige Zuschaustellungen von Machismo oder übertrieben feminines Gebaren würden in einem Salon in Amsterdam lächerlich gemacht werden. Wie wir gesehen haben, sind Tänzer_innen außerhalb von Buenos Aires oft hin- und hergerissen, wie sie Geschlecht im Tango „tun“ (*doing gender*) sollen. Dies wird durch ihre ausgeprägte Tendenz belegt, beständig erklären, verteidigen und begründen zu wollen, warum sie vor dem Hintergrund ihrer *außerhalb* des Tangos „normalen“ – aufgeklärten und emanzipierten – Identitäten *im* Tango „traditionelle“ männliche und weibliche Rollen übernehmen möchten. Wie jede Soziologin und jeder Soziologe bestätigen wird, deutet ein so widersprüchliches diskursives Verhalten auf ein Thema hin, das alles andere als geklärt oder einfach ist (Billig 1987, 1988; und Jefferson 2000). Frauen gestanden freimütig ein, aufreizende Kleider, unpraktische Schuhe und „das Gefühl, eine Frau zu sein“ zu mögen, wenn sie in einen Salon gehen. Aber sie fühlten sich auch genötigt zu beteuern, dass sie sich zu Hause, bei der Arbeit oder im „normalen“ Leben *nicht* so kleideten und auch nicht so verhielten. Sie priesen die Wonnen des entspannten Tanzens mit geschlossenen Augen, bestanden aber immer darauf, dass dies das Erste – und das Schwerste – gewesen sei, was sie beim Tango hätten lernen müssen, weil sie so daran gewöhnt waren, überall sonst die Verantwortung zu übernehmen. Sie vertrauten mir an, dass ihre perfekten Partner in der Lage wären, sie zu „beschützen“, sodass sie „loslassen und ihm alles überlassen“ könnten. Sie beschrieben dies aber nicht als passives oder unterwürfiges weibliches Verhalten, sondern stellten es eher so dar, als würden sie damit etwas „für [sich selbst]“ tun.

Die Schilderungen der Männer wiesen ähnliche Anzeichen von Ambivalenz auf. Sie gaben zu, insgeheim erfreut zu sein, ihren „inneren Macho“ durch den Tango zu entdecken, aber sie bemühten sich auch zu erklären, dass sie „im Herzen feministische Männer“ seien. Sie fanden großen Gefallen an jenen Besonderheiten, die ein männliches Privileg beim Tango sind: eine große Anzahl von Frauen auf Abruf zu haben und Verantwortung zu übernehmen, während sie zugleich ein schlechtes Gewissen hatten, dass die Situation im Salon Frauen gegenüber unfair sei, die natürlich die gleichen Rechte wie Männer haben sollten. Sie wurden zunehmend

poetisch, wenn sie ihre Tanzerfahrungen beschrieben, indem sie von „perfekten“ Verbindungen, „reinen“ Beziehungen und „idealen“ Liebesaffären berichteten. Diese Männer waren offenbar keine traditionellen Machos, die sich Sorgen machen, von untreuen Frauen verraten zu werden, sondern eher unverbesserliche Romantiker mit der Sehnsucht, sich – wenn auch nur für eine Viertelstunde – zu verlieben, aber ohne am Ende des Abends ins Bett springen zu müssen. Der Tango schien sie von ihren Bindungsängsten zu befreien und ihnen die Tür zu einer Liebe ohne Komplikationen mit Sexualität, einem gemeinsamen Haushalt oder Kindern zu öffnen.

Solche widersprüchlichen Rechtfertigungen durchsetzten die Darstellungen der Tangotänzer_innen in Amsterdam in einer Weise, die sich vollkommen von der reumütigen oder spielerischen Sachlichkeit unterschied, mit der argentinische Tänzer_innen an das Thema der Geschlechterbeziehungen im Tango herangingen. Das soll nicht heißen, dass die Gleichstellung der Geschlechter in Amsterdam oder in anderen Teilen des globalen Nordens zur unumstrittenen Realität geworden ist und schon gar nicht, dass sie nicht auch von vielen Frauen und Männern in Buenos Aires ebenso gewünscht wird. Doch für die Tänzer_innen in Amsterdam ist die Gleichstellung der Geschlechter die dominante, wenn auch implizite Norm, sodass jede offene Manifestation von Ungleichheit zwischen Männern und Frauen problematisch, das heißt sozial inakzeptabel, altmodisch oder „politisch inkorrekt“ ist. Es ist also nicht verwunderlich, dass sie Wege finden mussten, um ihre egalitäre Einstellung mit der Geschlechtertrennung, die im Tango so allgegenwärtig ist, in Einklang zu bringen.

Wenn es wirklich ein solches Problem ist, die Performanz von Männlichkeit und Weiblichkeit mit einem Engagement für die Gleichstellung der Geschlechter zu vereinbaren, so ist es freilich erstaunlich, warum man überhaupt Tango tanzen will. Offensichtlich haben manche Männer und Frauen aus diesem Grund eine Abneigung gegen das Tangotanz. Und tatsächlich haben sogar einige Tangotänzer_innen, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, so viele Probleme mit den geschlechtsspezifischen Ungleichheiten des Tangos, dass sie beschlossen haben, ihn im Sinne der Gleichstellung der Geschlechter zu verändern (Queer Tango). Aber wie verhält es sich mit den ansonsten emanzipierten und kosmopolitischen Individuen, welche die Mehrheit der gegenwärtigen Tangotänzer_innen stellen, die trotz der archaischen Zurschaustellung von Männlichkeit und Weiblichkeit auf jeden Fall auch weiterhin traditionellen Tango tanzen wollen? Ist es die Exotik des Tangos, die sie anzieht? Oder bietet der Tango ihnen eine Möglichkeit, komplikationslose Verbundenheit zu erleben? Oder befriedigt er vielleicht ein tieferes Bedürfnis – eine unerfüllte Sehnsucht nach Leidenschaft, die in der Spätmoderne fehlt?

Eine exotische „Auszeit“

Eine erste Erklärung, warum die heutigen Europäer_innen bereit sind, beim Tango dem Anschein nach rückwärtsgewandte Geschlechterrollen zu übernehmen, ist die Suche nach einer Art „Auszeit“ von ihren gewöhnlichen Identitäten als emanzipierte Individuen in der Spätmoderne (Villa 2009). Der Tango ermöglicht es ihnen, Geschlechterbeziehungen einer anderen Zeit und von einem anderen Ort nachzuahmen: jene im fernen Buenos Aires an der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert. Beim Tangotanz können sie mit einem Exotismus „herumspielen“, den sie mit den vermeintlich traditionelleren Geschlechterbeziehungen assoziieren, die im globalen Süden vermutet werden. Sie können dies natürlich nur aufgrund ihrer privilegierten Stellung als wohlhabende, gebildete Europäer_innen tun, die sich ihrer Identität als moderne, weltoffene Individuen gewiss sind. Aus dieser Sicht leben Menschen aus dem globalen Norden, wenn sie Tango tanzen, ihren unerfüllten Wunsch aus, „den exotischen ‚Anderen‘ zu dominieren oder zu erobern“ und sich selbst darüber zu vervollständigen. Die globalen Unterschiede zwischen Nord und Süd, mit ihren Wurzeln in der kolonialen oder imperialen Vergangenheit, haben den Tango zwangsläufig zu einem „erotischen Spiel [gemacht], das zwischen ungleichen Partnern gespielt wird“ (Savigliano 1995:75–76).

Diese Erklärung hat zwar viele Vorzüge, wird aber den heutigen Bedingungen nicht gerecht, unter denen Tango auf der ganzen Welt getanzt wird. Als der Tango in den 1900ern erstmals nach Paris kam, war sein Reiz eng mit seiner Neuheit als einem auf exotische Weise erotischer Tanz verbunden, der „zivilisiert“ genug war, um die imperialistische bürgerliche Mentalität der modernen Europäer_innen anzusprechen. Savigliano formuliert es so: „Der Tango konnte in Frack und Satin gekleidet werden. Aber er konnte auch an seinen Platz gewiesen werden: als Ort der Zivilisierung der Kolonisierten ... [Er] konnte die Manieren der Kolonisatoren annehmen, während er zugleich die Leidenschaft der Kolonisierten bewahrte“ (Savigliano 1995:111). Aber gilt diese koloniale oder imperialistische Mentalität weiterhin für die Art, wie Tango heute getanzt wird? Könnte es nicht sein, dass die Bereitschaft der heutigen Tangotänzer_innen, rückwärtsgewandte Geschlechterrollen zu übernehmen, keine einfache Spiegelung der Kolonialgeschichte Europas oder auch der imperialen Vergangenheit der Vereinigten Staaten und Japans ist, sondern vielmehr eine Antwort auf die Gegenwart – das heißt auf die Bedingungen und Widersprüche der Spätmoderne (Törnqvist 2013)?

Verbundenheit ohne Verpflichtung

Das bringt mich zu der zweiten Erklärung, die den Tango nicht so sehr mit der Vergangenheit verbindet, sondern eher als Reflektion dessen, was sich Männer und

Frauen in der Spätmoderne wünschen – nämlich Verbundenheit ohne Verpflichtung. Die Attraktion des Tangos besteht eben genau in der Art von Begegnung, die er ermöglicht. Er bietet physischen Kontakt, Intimität und emotionale Intensität und zwar ohne das Durcheinander mit Sex, langfristigen Verpflichtungen und Kindern. In der Spätmoderne sind intime Bindungen vorübergehend, fragil oder fluide geworden (Giddens 1991, 1992; Bauman 2000, 2003; Beck und Beck-Gernsheim 2002). Mit den Erosionen von Gemeinschaftszwängen, Familienwerten und Traditionen hat sich die „reine“ Beziehung entwickelt, die um ihrer selbst willen geführt wird und fortwährender Verhandlungen zwischen autonom Handelnden bedarf, die nur für sich selbst zuständig sind. Wie auch immer die Wechselhaftigkeiten dieser Beziehungen sein mögen, sie haben moderne Individuen mit einer unstillbaren Sehnsucht nach Intensität, Risiko, Aufregung und Gefahr auf sich zurückverwiesen (Beck 1992; Boutelier 2002). So gesehen bietet der Tango mit seiner endlosen Wiederaufbereitung intensiver Verbundenheit, auf die „einfache Abgänge“ folgen (Törnqvist 2013), die perfekte Begegnung. Der Tango könnte tatsächlich als Paradebeispiel für die „flüchtige Moderne“ (Bauman 2000) betrachtet werden.

Zwar erklärt diese Theorie, warum der Tango zeitgenössische Tänzer_innen ansprechen könnte, sie erklärt aber nicht, wie sie mit dem Genderproblem umgehen. Sie lässt die Diskrepanz zwischen der normativen Verpflichtung zur Gleichstellung der Geschlechter – die in vielen spätmodernen Gesellschaften verbreitet ist und von Männern und Frauen geteilt wird – und der Realität der Ungleichheit außen vor. Zwar wünschen sich sowohl Männer als auch Frauen Autonomie und zögern, sich auf eine lebenslange Beziehung einzulassen, Männer aber genießen eine privilegierte Position auf dem sexuellen Spielfeld. Sie können ihre Partnerinnen aus einem breiteren Altersspektrum wählen und es sich leisten, länger zu warten, bis sie sich häuslich niederlassen. Frauen dagegen müssen sich Sorgen machen über die allgegenwärtigen Auswirkungen von Altersdiskriminierung – ganz zu schweigen davon, einen Partner zu finden, bevor es zu spät ist, Kinder zu bekommen. In der Spätmoderne hat die „Bindungsphobie“ der Männer epidemische Ausmaße angenommen, sodass Frauen über eine geringere Auswahl an möglichen Partnern verfügen, emotional stärker leiden und sich nach Anerkennung sehnen (Illouz 2012). Während also die „Verbundenheit ohne Verpflichtung“-These erklären mag, warum Männer sich beim Tangotanz vergnügen (weil es ihre Bindungsphobie lindert), erklärt sie nicht, warum Frauen dazu bereit sein sollten, ihre hart erkämpfte Autonomie einzubüßen, um archaische Formen von Weiblichkeit in ihrem Tanzen wieder einzuführen.

Leidenschaft Wiederentdecken

Eine dritte Erklärung ist, dass der Tango *sowohl* Männern *als auch* Frauen ermöglicht, Leidenschaft zu erfahren, gerade *weil* er die Geschlechterdifferenz wieder in Kraft setzt. Heutige Menschen haben eine Sehnsucht nach Leidenschaft, die durch die kulturellen Werte der Spätmoderne (Gleichheit, Autonomie, Rationalität) beeinträchtigt wurde. Dieses etwas kontroverse Argument wird von Eva Illouz (2012) vertreten, die sich – anders als die zuvor erwähnten Theoretiker_innen der Spätmoderne – speziell mit der Rolle von Geschlecht in der Kultur der Moderne befasst.⁹¹

Die Moderne hat eine gemeinsame kulturelle Weltanschauung erzeugt, die ein Bekenntnis zur Gleichstellung der Geschlechter, Autonomie, Konsensfähigkeit und – vor allem – Rationalität umfasst. Von Männern und Frauen wird erwartet, dass sie sich einander als autonome Individuen nähern, die ihre Beziehungen in einvernehmlicher und transparenter Weise eingehen und aushandeln. Intime Beziehungen sind dementsprechend rationalisiert worden – das heißt stabil, handhabbar und planbar gemacht. Dieser Rationalisierungsprozess hat fraglos viele Vorteile gehabt – nicht zuletzt den, dass die Geschlechterverhältnisse egalitärer geworden sind – er hatte aber auch die ungeplante Konsequenz, die Struktur des heterosexuellen Begehrens zu zerreißen.

Rationalisierung gerät in Konflikt mit den Formen, in denen Männer und Frauen traditionell Leidenschaft erfahren und ausgedrückt haben (Illouz 2012:335). Geschlechtsdifferenz ist in die Identitäten von Männern und Frauen eingelassen und bringt Männlichkeit und Weiblichkeit als „dichte Identitäten“ hervor, die jene Bedeutungsregime bereitstellen, welche das heterosexuelle Begehren kodieren.⁹² Historisch gesehen beruhte das heterosexuelle Begehren jedoch nicht nur auf der Geschlechtsdifferenz. Es war auch mit der Ungleichheit der Geschlechter verknüpft, wobei das, was Männer und Frauen als erotisch erlebten, die Macht der Männer und die Machtlosigkeit der Frauen war. Zum Beispiel gehören viele der Rituale und Praktiken in den Geschlechterbeziehungen – wie Galanterie, Koketterie, Verführung und die Hingabe des Selbst an den Anderen, die den Kern des hetero-

91 Kontrovers deshalb, weil Eva Illouz Feministin ist. Ihre Studie könnte leicht in die anti-feministische Gegenbewegung einfließen, welche die in ihren Augen negativen Folgen der Frauenemanzipation beklagt.

92 Eva Illouz (2012:335–345) benutzt den Begriff „dichte Identitäten“, um darauf hinzuweisen, wie Geschlechtsidentitäten mit Bedeutungen überladen werden – Bedeutungen, die sie nicht nur als natürlich erscheinen lassen, sondern auch wesentlich sind für das Gefühl, wer man ist. Dass diese Identitäten historisch sedimentiert und stark kodiert sind, bedeutet, dass sie nicht beständig verhandelt werden müssen, weshalb sie gut zur Doppeldeutigkeit von Verführung, Erotik und der Ästhetisierung von Macht und (hetero)sexuellem Begehren passen.



Abb. 4.2 und 4.3 Tango tanzende Männer und Frauen (Fotos: Mirjam van Niel)

sexuellen Begehrens ausmachen – zu lange bestehenden, sich aber ständig verändernden kulturellen Traditionen, die auf der Unterordnung von Frauen unter Männer beruhen. Es ist eben diese Dynamik, die in der Spätmoderne mit ihrer normativen Verpflichtung auf Gleichstellung der Geschlechter und Egalitarismus auseinandergebrochen ist. Mit der normativen Verpflichtung zur Gleichstellung der Geschlechter werden Machtunterschiede „politisch inkorrekt“, wodurch es schwierig wird, Rituale wieder aufzugreifen, die aus der Performanz von Geschlecht früher eine erotische und lustvolle Angelegenheit machten (Illouz 2012:338). So stehen Männer und Frauen in der Spätmoderne mit leeren Händen da, wenn sie Praktiken brauchen, um ihr Begehren auszudrücken, und zugleich mit einer unerfüllten Sehnsucht nach Leidenschaft.

Aus dieser Perspektive ist leicht zu erkennen, auf welche Weise der Tango den heutigen Tänzer_innen ermöglichen könnte, die Leidenschaft zu erleben, die ihnen in ihrem Leben fehlt. Weil er die Geschlechtsdifferenzen betont, die in der Spätmoderne problematisch geworden sind, fördert der Tango die Entstehung von Leidenschaft. Seine Aufforderungsrituale (der *Cabeceo*) stützen sich auf die gleichen ambivalenten Techniken des Flirtens – verführerische heimliche Versprechen.

Die Kommunikation zwischen Führenden und Folgenden erinnert mit ihren spielerischen Neckereien von Anziehung und Zurückstoßen an eine Verführung. Und schließlich ermöglicht und verlangt die enge Umarmung des Tangos eben jene Hingabe des Selbst an den Anderen oder die Andere, die in der Spätmoderne mit ihrer Norm autonomer Individuen, die ihr Schicksal selbst beherrschen, verloren gegangen ist. Tango lebt von der Differenz, er erlaubt Partnern und Partner_innen, sich über den Abgrund hinweg, der sie trennt, zu begegnen und einen Ort außerhalb von Zeit und Raum zu finden, wo alle Grenzen auf magische Weise verschwinden (Savigliano 1995). Die Performanz von Männlichkeit und Weiblichkeit versetzt moderne Männer und Frauen in die Lage, Leidenschaft zu entdecken, auszudrücken und zu erfahren. Doch können sie all dies tun, ohne dabei ihre Autonomie außerhalb der Welt des Tangos zu verlieren. Sie können mit anderen Worten den Kuchen aufessen und ihn zugleich behalten.

Abschließend möchte ich argumentieren, dass Tango nicht als Wiederholung traditioneller Geschlechterverhältnisse betrachtet werden kann, die zu einer anderen Zeit und an einem anderen Ort bestanden. Er ist auch nicht einfach ein Spiegelbild der Beziehungen zwischen Männern und Frauen, wie sie in der Spätmoderne existieren. Vielmehr bietet der Tango heutigen Menschen eine Gelegenheit, etwas zu erfahren, das in ihrem Alltagsleben fehlt. Er bietet ihnen einen Ausweg aus den Normen der Gleichheit und kommt ihrem Begehren nach Leidenschaft entgegen. Der Tango ermöglicht Beziehungen zwischen den Geschlechtern, die weder rück-

wärtsgewandt noch emanzipiert sind, sondern einen Teil der Kosten ausgleichen, die die der Spätmodernemit sich bringt.

Nirgendwo wird dies besser illustriert als in der Tango-Szene aus dem Film *Scent of a Woman*, mit der dieses Kapitel begann. Diese Szene bereitet die Tangophantasie verwandelnd wieder auf, die zu Zeiten Valentinos populär war – was uns heute nur zum Lachen bringen würde – und ersetzt sie durch eine Tangophantasie, die zur Wirklichkeit der Geschlechterbeziehungen der Spätmoderne passt. Der Tango wird als eine kurzzeitige Entschädigung für manche Kränkungen von Männlichkeit und Weiblichkeit dargestellt. Was könnte beruhigender für moderne Männer sein als das Bild eines einsamen, alternden „Verlierers“, der zu einem romantischen Helden wird und imstande ist, eine schöne junge Frau im Sturm zu erobern? Und was könnte für eine Frau vor dem Hintergrund von unverbindlichem Sex, ablaufenden biologischen Uhren und männlicher Bindungsangst tröstlicher sein, als geschätzt und verehrt zu werden, nachdem sie gerade versetzt worden ist? Für beide ist der Tanz eine vorübergehende Flucht aus dem gewöhnlichen Leben, die ihnen einen flüchtigen Einblick gibt, wie beider Leben besser sein könnte.



Es war 2002 oder 2003 – ich kann mich nicht mehr genau erinnern – als ich in der Plaza Bohemia saß, einer meiner Lieblings-*Milongas* in Buenos Aires. Der DJ spielte klassische Tangomusik aus dem Goldenen Zeitalter. Die älteren *Milongueros* saßen an Tischen zusammen und tranken Bier, während die Frauen einzeln auf der anderen Seite des Raumes saßen und darauf warteten, aufgefordert zu werden. Gloria, die mütterliche Wirtin des Salons, begrüßte freundlich die Gäste, brachte sie an ihre Tische und sorgte dafür, dass sie sich zu Hause fühlten. Alles war wie immer, als plötzlich zwei schöne junge Männer, Augusto Balizano und Miquel Moyano, in tief ausgeschnittene Oberteile und hautenge Hosen gekleidet, auf die Tanzfläche gingen und anfangen, zu Musik von Pugliese zu tanzen.⁹³ Es war eine Ehrfurcht gebietende Vorführung, die ich nie vergessen werde. Sie war perfekt ausgeführt, elegant und bewegend, aber mit einem bittersüßen Beigeschmack, der bei der leicht aggressiven Tango-Performance zwischen einem typischen Macho-Mann im Nadelstreifenanzug und einer glamourösen *Milonguera* in geschlitztem Rock und mit hohen Absätzen häufig fehlt. Die Verschränkungen dieser beiden Männer im Tango waren eher traurig als antagonistisch und wurden dargeboten, als ob die Tänzer beständig Gefahr liefen, auseinandergerissen zu werden. Die Performance, die heute vermutlich als prototypisch „queer“ wahrgenommen würde, schien den Konflikt zwischen der Reproduktion und Anfechtung von Heterosexualität als Norm aufzugreifen, wobei die Tänzer die Spannungen zwischen „Werden“ und „Steckenbleiben“, zwischen Melancholie und (der Möglichkeit des) Glücklichen

93 Augusto Balizano sollte später zum Mitbegründer von La Marshall, der ersten schwulen Milonga in Buenos Aires, werden und zu einem der Organisatoren von Queer Tango Festivals, die inzwischen regelmäßig in Buenos Aires stattfinden.

sein(s) in Szene setzten (Blackman 2011:197).⁹⁴ Ich erinnere mich, dass ich diesen Tänzern mit einem Kloß im Hals zuschaute, weil ich in ihre Vorführung etwas hineinlas, das in meiner Imagination einer langen Geschichte des Machismo und der Homophobie in Argentinien entsprach.⁹⁵ Noch bewegender war aber vielleicht der Umstand, dass zwei Männer in einem traditionellen Tango-Salon zusammen tanzten, ohne dass das Stammpublikum irgendein spürbares Anzeichen von Unbehagen, geschweige denn Ablehnung oder Feindseligkeit gezeigt hätte. Offenbar änderte sich etwas in der Welt des argentinischen Tangos. Könnte es sein, fragte ich mich, dass der Tango, scheinbar so fest in den Regimen der Heteronormativität verwurzelt, dabei war, queer zu werden?

Keine Hetero-Milonga

Mehrere Jahre nach dieser diese Performance in der Plaza Bohemia befand ich mich eines Abends in La Marshall, der ersten homosexuellen *Milonga* in Buenos Aires. Die *Milonga* war 2002 entstanden und nach der Schauspielerin Niní Marshall (1903–1996) benannt, einer Ikone für viele Homosexuelle in Argentinien, etwa wie Judy Garland in den Vereinigten Staaten. Dieses Mal war der Salon voller Tango-Tourist_innen, die das IV. Internationale Queer-Tango-Festival in Buenos Aires besucht hatten. Verglichen mit den traditionellen *Milongas* in Buenos Aires fiel dieser Salon durch seine Ungezwungenheit auf. Die Besucher_innen wurden nicht zu einem Tisch geführt, sondern es wurde erwartet, dass sie sich selbst ihren Platz suchten. Es gab keine erkennbare Trennung nach Geschlecht. Gruppen von Männern oder Frauen, die anscheinend miteinander befreundet waren, verteilten sich über den ganzen Salon, dazwischen saßen Paare. Vergeblich hätte man nach den Frauen gesucht, die darauf warteten, zum Tanzen aufgefordert zu werden – es gab sie nicht. Die Leute gingen locker von Tisch zu Tisch und blieben stehen, um einen Plausch zu halten oder sich auf einen Stuhl zu setzen. Die Atmosphäre war entspannt und freundlich. Das Publikum war heterogener als dasjenige, das normalerweise in den heterosexuellen Salons zu finden war: Männer in engen

94 Die Vorstellung von „Steckenbleiben“ bezieht sich auf Arbeiten Judith Butlers (1989, 1993) und beschreibt, wie manche Mitglieder der Gesellschaft bestimmte Normen so stark besetzen, dass es schwierig wird, sie zu verändern und ein im Verhältnis zur Normalität lebenswertes Leben zu schaffen. Vgl. Sara Ahmed (2004) für eine ausführlichere Darstellung der „Klebrigkeit“ im Zusammenhang mit der affektiven Dimension der Heterosexualität, die sich bekanntermaßen gegen Veränderung sperren kann.

95 Vgl. z. B. Salessi (1997, 2000) und Saikin (2004).

schwarzen Lederhosen und Muskelshirts, Frauen mit geschorenen Haaren, Cargo-Hosen und Sportschuhen, ausgefallen gekleidete junge Leute mit lila Haaren und Tätowierungen zusammen mit eher traditionell gekleideten Frauen in sexy Röcken und hohen Absätzen sowie Männer in lässigem Schwarz mit zurückgekämmten Haaren. Es waren deutlich mehr Tourist_innen als Ortsansässige da und das Publikum war jünger als in den traditionelleren Salons in Buenos Aires. Auch die Codes der Einladung zum Tanz waren andere. Zwar gab es prüfendes Umherschauen nach potenziellen Partner_innen, der *Cabeceo*, die traditionelle Methode jemanden mit einem Nicken aufzufordern, fehlte jedoch bemerkenswerterweise. Stattdessen gingen die Tänzer_innen direkt aufeinander zu, indem sie zu einem Tisch liefen, eine Hand ausstreckten und fragten: „Wollen wir tanzen?“ Männer hatten nicht das unumstrittene Vorrecht der Wahl, mit wem und wann sie tanzen wollten, auch Frauen ergriffen die Initiative und forderten Tanzpartner auf. Aber der auffälligste Unterschied von allen war vielleicht der Anblick der Tanzfläche selbst. Es waren zierliche Tänzerinnen zu sehen, die mit großer Bestimmtheit Männer führten, welche sich mit geschlossenen Augen führen ließen. Jede Kombination war vorstellbar: zusammen tanzende Männer, Frauen folgende Männer, zusammen tanzende Frauen, alte und junge Salontänzer_innen und Professionelle dazwischen – einschließlich Augusto Balizanos, der den *Tango Espectacolo* mit seinen großen Schritten und komplizierten Bewegungen vorführte, aber ohne die Dramatik der oben beschriebenen Performance. Die meisten Tänzer_innen waren im Tanzen nicht besonders geübt und schienen mit den Schritten zu kämpfen, wobei sie häufig darüber verbal verhandelten, wer führen und wer folgen sollte.

Mein erster Tanz an diesem Abend war mit einem jungen *Porteño*, was mich ein bisschen überraschte, da ältere Frauen selten von jüngeren Männern zum Tanzen aufgefordert werden, zumindest nicht in den traditionellen *Milongas*. Er war eindeutig ein Anfänger, aber er hatte ein gutes Gespür für die Musik und der Tanz war entspannt und angenehm. Sobald der Satz beendet war, machte ich ihm das Kompliment, von dem ich meinte, jeder Argentinier wisse es zu schätzen – nämlich, dass er mit „Herz“ getanzt habe. Er sah mich etwas verblüfft an, lachte und sagte: „Oh, es ist nur Tango. Das ist alles. Ich hatte gute *Maestros*.“

Obwohl meine erste Begegnung mit dem Queer Tango in Buenos Aires eine willkommene Abwechslung von den Regeln und dem Regime der traditionellen heterosexuellen *Milonga* war, hinterließ La Marshall bei mir auch einige gemischte Gefühle. So erfreulich der Abend gewesen war, hatte ich doch einige der Elemente vermisst, die Bestandteil meiner Leidenschaft für den Tango sind: die spielerische Koketterie des *Cabeceo*, der emotionale Nervenkitzel einer wortlosen Begegnung mit einem Unbekannten, die enge Umarmung, die Unterschiede zwischen den Partner_innen vorübergehend durch eine einzigartige Intimität überbrückt und

die Grenzerfahrung, außerhalb von Zeit und Raum zu sein. Die Sachlichkeit und das Konsenshafte beim Queer Tango ließen ihn seltsam keusch erscheinen: „kein Herumstolzieren auf der Suche nach einem Opfer, keine Angst aufgefördert zu werden, keine Annäherungsversuche, denen widerstanden werden muss, keine offensichtlichen Verhandlungen in Bezug auf sexuelles Beutegut oder Trophäen“ (Savigliano 2010:143). Möglicherweise hatte ich Unterströmungen nicht mitbekommen, die vorhanden, mir als heterosexueller aber Frau nicht zugänglich waren. War ich zu sehr in der Macho-Kultur der traditionellen *Milongas* sozialisiert worden, um den Queer Tango würdigen zu können? Wenn dies allerdings wahr wäre, warum fühlte sich der Queer Tango dann so vertraut, so wenig ungewöhnlich und so ungefährlich an? Er erinnerte mich an die Art der gesellschaftlichen Zusammenkünfte und Feiern, die ich regelmäßig mit meinem Freund_innen und Bekannten besuche, die nicht Tango tanzen. Paradoxerweise schien der Queer Tango mit seiner ausdrücklich auf Veränderung angelegten Agenda mit meinem normalen Leben besser vereinbar zu sein als die eher traditionellen Varianten des Tangos. Wie konnte das sein?

Offensichtlich bedarf das Phänomen des Queer Tango eines genaueren Blicks. Der Begriff „queer“, der in den 1990er Jahren aufkam, um den Bereich der „gay and lesbian studies“ auf alle nicht-normativen Formen von Sexualität zu erweitern, wird auf sehr verschiedene, gelegentlich widersprüchliche Weise verwendet.⁹⁶ Es kann eine modische Art sein, über Homosexualität zu sprechen, wobei „queer“ ein Synonym für „homosexuell“ oder „lesbisch“ ist. Oder der Begriff kann verwendet werden, um alle Kategorien (Mann, Frau, Latina, Jude, butch, femme), alle Gegensätze (Mann vs. Frau, homosexuell vs. heterosexuell) und Gleichungen (Gender = Sex) in Frage zu stellen, auf denen konventionelle Vorstellungen von Identität und Sexualität beruhen (Hennessy 1993:964). Allgemeiner und radikaler ausgedrückt bezieht sich „queer“ auf den Widerstand gegen alle „Regime des Normalen“ (Warner 1991:16), wodurch „queer“ alles abdeckt, was „anti-normal“ oder „nicht normal“ ist und den Status quo destabilisiert. Als lokale Erscheinung in Buenos Aires wie auch in der weltweiten Tango-Community stützt der Queer Tango sich auf diese Bedeutungen in widersprüchlicher Weise, die einige Inkonsistenzen in Queer-Theorie und -Politik allgemein widerspiegelt.

96 Es ist unmöglich, der umfangreichen Literatur im Bereich von Queer Theorie und Queer Politik gerecht zu werden. Einige der am häufigsten zitierten Arbeiten sind Judith Butler (1989, 1993), Eve Kosofsky Sedgwick (1990), Theresa De Lauretis (1991) und Michael Warner (1994). Einen guten Überblick gibt Suzanna Danuta Walters (1996).

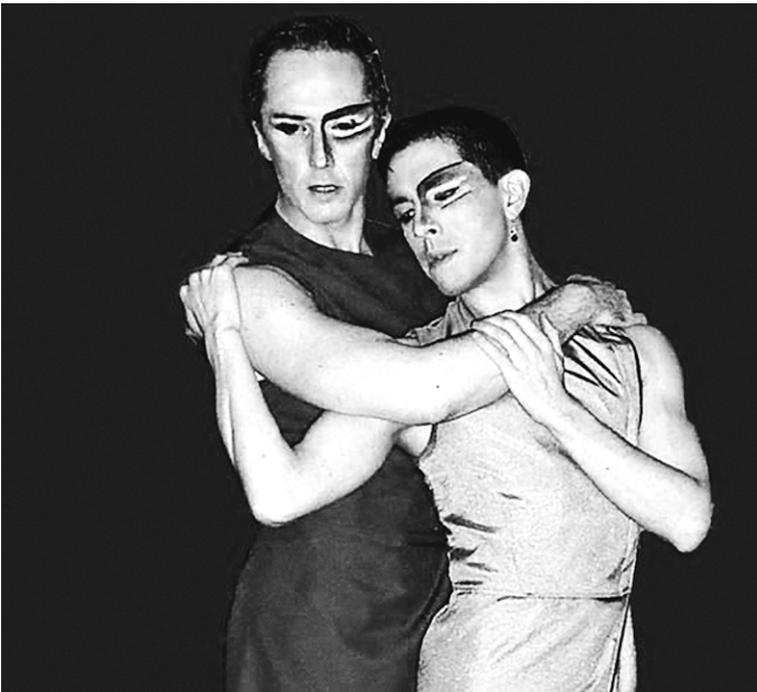


Abb. 5.1 und 5.2 Performances von Augusto Balizano und Miquel Moyano (mit freundlicher Genehmigung von Augusto Balizano; Abb. 5.1 von Daniel Machado)

In diesem Kapitel untersuche ich, wie der Queer Tango den Tango als Tanz, aber auch die Interaktionen zwischen den Tänzer_innen und die Regime des Salons verändert hat. Gestützt auf Interviews mit *Aficionados* und *Aficionadas* gehe ich darauf ein, warum manche Tänzer_innen sich für den Queer Tango statt für den heterosexuellen Tango entscheiden und zeige, wie der Queer Tango die Geschlechterhierarchien zu erschüttern versucht, die für den argentinischen Tango so zentral waren. Die kniffligste Frage aber ist eine, die bisher weder von den *Aficionados* und *Aficionadas* des Queer Tango noch von kritischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aufgeworfen wurde – ob es nämlich dem Queer Tango gelungen ist, den heterosexistischsten aller Tänze auf lange Sicht doch „politisch korrekt“ zu machen.

Von homosozial zu homosexuell

Der Tango ist nicht immer ein unangefochtenes Terrain heterosexueller Paare gewesen. Tatsächlich beinhaltet der Ursprungsmythos des Tangos immer zwei Männer, die an der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert in den Slums von Buenos Aires miteinander Tango tanzen. Dieser Mythos wird in der Regel von der „beruhigenden“ Bemerkung begleitet, dass diese Männer nicht aus homoerotischem Begehren handelten, sondern vielmehr aus einer Notwendigkeit, die aus dem demografischen Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern zu jener Zeit hervorging. Infolge der massiven Einwanderung nach Buenos Aires gab es damals ein Übermaß an alleinstehenden Männern im Alter zwischen zwanzig und vierzig (Guy 1990:40 f.).⁹⁷ Die ersten Tangotänzer kamen aus dieser riesigen Menge von „Hafenarbeitern und Zuhältern, von Maurern und politischen Drangsalierern, von *Criollos* und ausländischen Musikern, Metzgern und Kupplern“, die sich so weit weg von zu Hause einsam fühlten und Unterhaltung brauchten (Sábado, zit. nach Salessi 1997:158). Diese Männer tanzten zusammen aus Not an Alternativen, oder (so wird erzählt), weil sie miteinander um die Aufmerksamkeit der wenigen zur Verfügung stehenden Frauen konkurrierten, von denen die meisten Prostituierten

97 Die Volkszählungsunterlagen von 1914 zeigten, dass fast 78 Prozent der männlichen Erwachsenen Ausländer waren, bei einer Zahl von insgesamt 78 046 ausländischen Einwohnern. Davon waren 23 572 Frauen und 54 474 Männer (Salessi 1997:159). Zwischen 1914 und 1936 kamen in der Stadt auf 100 Frauen 150 argentinische und 125 ausländische Männer (Guy 1990, vgl. auch Pellarolo 2008:417).

waren, die in den Bordellen von Buenos Aires arbeiteten. Ihr Umgang miteinander war unberechenbar und von Rivalität, Konkurrenz und Gewalt geprägt.

Zeitgenössische Tangoforscher_innen haben gegen diese keimfrei gemachte Geschichte der homosozialen Ursprünge des Tangos Einspruch erhoben mit dem Argument, Männer seien keineswegs einfach gezwungen gewesen, mangels Partnerinnen miteinander zu tanzen (Salessi 1997; Tobin 1998; Saikin 2004). Homoerotik sei vielmehr historisch im kulturell – Imaginären der argentinischen Mittelschicht eingebettet und ein Ergebnis der Überschneidung von Diskursen zu Sexualität und Kriminalität in der Geschichte der Einwanderung. Da immer mehr Ausländer auf der Suche nach Arbeit in Buenos Aires ankamen, war die argentinische Elite darauf bedacht, die „Reinheit“ der nationalen Identität vor einer „Ansteckung“ aus dem Ausland zu schützen. Ihre Fremdenangst verdichtete sich in dem Glauben, dass die Einwander_innen in die Bevölkerung unerwünschte kriminelle und sexuelle Entartungen hineinbrächten, von der Prostitution bis zu sexuellen Abweichungen in Gestalt von Päderastie, „sexueller Inversion“ und Homosexualität (Guy 1990). In der Vorstellungswelt der Öffentlichkeit war der Tango mit der Welt der Außenseiter_innen, dem Subversiven und Verbotenen verbunden; und tatsächlich enthalten die Liedtexte der frühen Tangos reichlich Belege für einen homoerotischen Subtext des Tangos (Savigliano 1995; Saikin 2004).

Die offizielle Sprachregelung in der Welt des Tangos ist heute, dass es ein Tanz für Heterosexuelle ist. Wenn argentinische Männer bei Gelegenheit miteinander tanzen, nennen sie dies „Üben“ – ein paar Schritte lernen oder Tanzkünste auffrischen. Das „richtige“ Tanzen ist dem heterosexuellen Paar vorbehalten; um wirklich Tango zu tanzen, braucht ein Mann eine Frau. Doch nach Tobin (1998) werden die homoerotischen Wurzeln des Tangos zwar verleugnet, prägen aber auch weiterhin die Leidenschaft, die durch den Tanz erzeugt wird, indem sie ein Gefühl des Verlustes hervorbringen, eine „Trauer um nicht gelebte Möglichkeiten“ (Tobin 1998:99, vgl. auch Butler 1995). Diese Interpretation wird durch die Popularität von öffentlichen Darbietungen ausschließlich männlicher Tangos gestützt, wobei die Ursprungsgeschichte von den miteinander tanzenden Männern neu aufgelegt wird. Bei diesen Darbietungen können zwei Männer zusammen Tango tanzen, ohne dass sie die Geschlechterdifferenz zur Vermittlung des „Wesens des Tangos“ (*Tanguidad*) brauchen (Savigliano 2010:141). Ausschließlich männliche Tango-Paare werden manchmal „von einem stilistischen Gesichtspunkt aus als die harmonischsten und schönsten“ gesehen, gerade weil die Partner beide die Einladungen des jeweils anderen aufgreifen können, wodurch sie eine ausgewogenere und vollständigere Improvisation von Herausforderung und Verbundenheit bieten. „Mann-Mann – Tangos sind Tangos, weil Tango eine *Macho*-Form ist“ (ebd.).

Im Gegensatz zu diesen männlichen Tangos werden ausschließlich weibliche Paare bemerkenswerterweise mit Argwohn betrachtet und sind sowohl bei Performances als auch in *Milongas* nicht gern gesehen.⁹⁸ Wie Savigliano schreibt, wird der Diskurs der *Tanguidad* durch miteinander tanzende Männern potenziert, während er durch miteinander tanzende Frauen abgeschwächt wird (Savigliano 2010:141). Nicht nur bieten weibliche Paare für den männlichen Blick ein überaus erotisches und sogar leicht pornografisches Spektakel, sondern verraten auch das Wesen des Tangos, wenn Männer als Führende nicht mehr benötigt werden. Führung durch Frauen untergräbt und ruiniert womöglich die weibliche Fähigkeit, auf Männer zu reagieren. Während Frauen also bei Tanzkursen oder Familientreffen miteinander Tango tanzen können, beschränken sich die Tänze, die sie in einem Salon miteinander tanzen, auf Rock'n'Roll oder Volkstänze wie die *Chacarera*, in denen Verführung auf spielerische Art zum Ausdruck kommt und es keinen direkten Körperkontakt zwischen den Partnerinnen gibt.⁹⁹ Alles in allem scheint Weiblichkeit im Tango deutlich weniger leicht einzudämmen als Männlichkeit.

Diese Asymmetrie beim gleichgeschlechtlichen Tanzen spiegelt sich in der homosexuellen Tangoszene in Buenos Aires wider, wo der Raum in den *Milongas* von Anfang an sowohl der Zahl als auch dem Verhalten nach von schwulen Männern dominiert wurde. Wie eine meiner lesbischen Informantinnen sagte, die sich an die erste Zeit in La Marshall erinnerte: „Nicht, dass die Jungs direkt gegen uns waren, sie haben uns nur einfach nicht gesehen.“ Sie beschrieb, wie schwierig jene Zeit für zwei zusammen tanzende Frauen war; oft fanden sie sich von den durchsetzungsfähigeren männlichen Tänzern von der Tanzfläche gedrängt. „La Marshall ist für schwule Männer, egal was man Ihnen sagt. Es ist ein maskuliner Raum. Nehmen Sie die maskuline Energie einer heterosexuellen *Milonga* und multiplizieren Sie diese mit zwei. Das ist La Marshall.“

Mariana DoCampo, eine Tänzerin, Schriftstellerin und Professorin für Literatur, erinnert sich, wie sie die erste *Milonga* für Frauen (*Milonga Mujeres*) in Buenos Aires eröffnete. Sie war davon überzeugt, dass Frauen einen Raum brauchten, wo sie andere Frauen als Partnerin wählen, führen lernen und all jene Elemente

98 Während des Goldenen Zeitalters des Tangos traten zwar auch einige wenige Tangosängerinnen auf, aber auch sie kleideten sich als Männer, um jede Andeutung zu vermeiden, eine Frau könne Liedtexte singen, die sich an eine andere Frau richteten. Sogar heute wird die Führende bei ausschließlich weiblichen Tango-Performances männliche Kleidung anlegen (vgl. Viladrich 2006).

99 Salons in Buenos Aires bieten regelmäßig einen Satz mit *Chacareras* an, meistens am Ende einer *Milonga*. Volkstänze sind vor allem im Inneren Argentiniens, aber auch in Buenos Aires beliebt, wo man sie für das ländliche und authentischere Gegenstück zum städtischen, kosmopolitischen Tango hält. Vgl. z. B. Delaney (2002).

beseitigen können, die mit dem Machismo verbunden sind und nicht nur traditionelle, sondern auch homosexuelle *Milongas* für Tango tanzende Frauen ungastlich machten. So begann sie Kurse für Frauen anzubieten, die führen lernen wollten, und organisierte einmal in der Woche eine *Milonga* für Frauen.

Unterdessen war Buenos Aires auf dem besten Wege zu einem Mekka für homosexuellen Tourismus zu werden und tausende schwule und lesbische Menschen strömten jedes Jahr in die Stadt. Argentinien gab mit Stolz bekannt, als erstes lateinamerikanisches Land Restriktionen gegenüber homosexuellen Lebenspartnerschaften abzuschaffen und die gleichgeschlechtliche Ehe zu legalisieren (Sivori 2005). Ein umfangreicher Abschnitt im Lonely Planet – Reiseführer für Argentinien widmet sich dem homosexuellen Tourismus und enthält enthusiastische Berichte darüber, wie „schwulenfreundlich“ Buenos Aires geworden sei, wo es ein pulsierendes homosexuelles Nachtleben gäbe und zahlreiche Hotels, Cafés und Restaurants, die homosexuelle Kund_innen bedienen. Im Mai 2012 hieß es auf der offiziellen Website für Tourismus in Buenos Aires, homosexuelle Besucher_innen könnten erwarten, mit „offenen Armen“ in der Stadt empfangen zu werden, um sich „wohler als in Rio de Janeiro zu fühlen“. „Die Schwulenkultur des Ghettos gehört der Vergangenheit an. ... Die Heterokultur ist freundlich, sie beruht auf Toleranz und nicht auf Diskriminierung ... und auf den gemeinsam geteilten Lebensstilen“ (<http://www.bue.gob.ar>).

Die Kombination von zunehmender sozialer und rechtlicher Akzeptanz von Homosexualität in Argentinien mit dem Anstieg des internationalen homosexuellen Tourismus bewirkte, dass der homosexuelle Tango aus seiner heimlichen Existenz herausgeholt wurde (Ceconi 2012). Männliche Tanzpaare wurden regelmäßig eingeladen, Vorführungen in traditionellen TangoSalons zu geben und den meisten lokalen Tänzer_innen war das Phänomen des homosexuellen Tangos bekannt, auch wenn sie es nicht ganz akzeptierten. Das heißt jedoch nicht, dass die traditionellen Salons gleichgeschlechtliche Paare mit offenen Armen empfangen. Miranda, eine meiner niederländischen Informantinnen, erinnert sich zum Beispiel, dass sie und ihre Partnerin in einer bekannten *Milonga* in Buenos Aires zusammen tanzten, als der Veranstalter auf der Tanzfläche erschien und sie bat, die *Milonga* zu verlassen. Überrascht wies Miranda darauf hin, dass sie schon seit mehreren Wochen regelmäßig zur *Milonga* gekommen waren. Der Veranstalter zuckte lediglich mit den Schultern und sagte: „Es tut mir leid, aber wir tun *das* hier nicht.“ Dieser Vorfall war extrem – üblicher ist es, dass gleichgeschlechtliche Paare zwar toleriert, aber nicht mit einbezogen werden. Wie das funktioniert, wurde mir klar, als eine österreichische Freundin, die beim Tanzen die Rolle der Führenden übernimmt und gewohnt ist, in ihrem heimischen Tango-Salon mit Frauen zu tanzen, ihre Erfahrungen beim Besuch einiger eher traditioneller Salons

in Buenos Aires beschrieb. Es war „schlicht unmöglich“, eine Frau zu finden, die bereit war, mit ihr zu tanzen. „Nicht, dass ich keine gute Tänzerin wäre; das bin ich. Aber die Frauen wollten mich nicht einmal ansehen.“ Nachdem ich das gehört hatte, fragte ich eine meiner argentinischen Informantinnen, welche Folgen es wohl hätte, wenn ich in einer der *Milongas* mit einer Frau tanzen würde. Sie lachte und sagte: „Wenn ich Sie wäre, würde ich es nicht versuchen. Es wäre für Sie das Ende jeder Möglichkeit, dort noch einmal zu tanzen. Kein *Milonguero* würde Sie danach noch auffordern.“ Es ist kein Wunder, dass die Diskrepanz zwischen dem offiziellen Diskurs der Toleranz gegenüber Homosexuellen und die fortbestehende Realität der Ungastlichkeit in den traditionellen Tango-Salons dazu beigetragen hat, in Buenos Aires an eigenen Orten als Treffpunkt für gleichgeschlechtliche Tangotänzer_innen festzuhalten.

Queer Tango im Ausland

Schon früh gehörte der Queer Tango als selbstverständliches Element zum globalen Tango-Revival dazu. In Europa begann es im Jahr 2001, als in Hamburg die erste schwul-lesbische *Milonga* als Raum organisiert wurde, in dem gleichgeschlechtliche Paare Tango tanzen konnten. Im selben Jahr fand das First International Queer Tango Argentina Festival in Berlin statt und führte „queer“ als Konzept in den gleichgeschlechtlichen Tanz ein. Seitdem werden Queer-Tango-Festivals auf der ganzen Welt organisiert: in San Francisco, Toronto, New Orleans, Sydney, London und Stockholm und viel später auch in Amsterdam. Diese Festivals zogen Tänzer_innen aus vielen Ländern an und inspirierten dadurch viele lokale queere Tango-Szenen in verschiedenen Teilen der Welt. Die Festivalprogramme boten nicht nur Workshops und Performances von berühmten Tänzer_innen an, sondern auch Foren und Diskussionen, Filme und Vorträge. Diese sollten die Teilnehmenden ermutigen, kritisch darüber nachzudenken, wie der Tango von seiner heteronormativen Last befreit und für einen Dialog über die Gleichstellung von Tanzenden unabhängig vom Geschlecht empfänglicher gemacht werden kann. Diese Festivals unterschieden sich von den eher kommerziellen Festivals der heterosexuellen Tango-Szene durch ihre ideologische Ausrichtung und ihr Beharren darauf, dass der Tango modernisiert werden müsse (Hille und Walter 2006).

In Amsterdam gelang dem Queer Tango zunächst keine so vielversprechende Entwicklung wie in Deutschland. Ein internationales Festival wurde im Jahr 2006 veranstaltet und in kleineren Städten außerhalb der Hauptstadt entstanden mehrere queere *Milongas*. Auffällig war allerdings, dass Queer Tango als separate

Tanzkultur in Amsterdam noch bis kurz zuvor gar nicht existierte. Denn im Gegensatz zu Buenos Aires war es in den meisten Tango-Salons nicht ungewöhnlich, Frauen mit Frauen und Männer mit Männern tanzen zu sehen oder Frauen zu beobachten, die Männer führten. Diese Toleranz für alles irgendwie „Queere“ war zum Teil darauf zurückzuführen, dass es innerhalb des niederländischen Kontextes als wünschenswert gilt, sich in progressiver Färbung darzustellen. Das nationale Image der Niederlande präsentiert sich als freundlich gegenüber Homosexuellen, tolerant und kosmopolitisch. Gleichgeschlechtliche Tänzer_innen bewahrten eine *Milonga* also davor, *allzu* traditionell und heterosexuell zu erscheinen, genauso wie People of Colour auf der Tanzfläche einen beruhigenden Touch von Post-Rassismus mit sich brachten in einer Gesellschaft, die als farbenblind wahrgenommen werden wollte. Wenn auch viele Salons in Amsterdam die Vorstellung von Authentizität zu bedienen suchten (indem sie zum Beispiel auf ihrer Website ankündigten, es werde Tango getanzt „wie in Buenos Aires“), war den meisten niederländischen Tangotänzer_innen doch jede Vermutung unangenehm, sie könnten eine traditionelle Einstellung zum Geschlechterverhältnis haben; vielmehr verfolgten sie eine das-Beste-aus-beiden-Welten-Strategie. Wie wir im vorigen Kapitel sahen, ist es für niederländische Tangotänzer_innen nicht ungewöhnlich, dass sie zwar eingestehen, gerne mit den herkömmlichen Geschlechterhierarchien zu „spielen“, gleichzeitig aber darauf bestehen, dass „man nach Buenos Aires gehen muss, um ‚den echten Tango‘“ vorzufinden. Nirgends ist diese Ambivalenz deutlicher geworden als im Falle des Queer Tango, der seinen plötzlichen, wenngleich einigermaßen verspäteten Auftritt in Amsterdam im Jahr 2008 in Form von Workshops hatte, den ein bekannter Tangolehrer und Veranstalter von Salons initiierte. Wie er sagte, war sein Interesse, einen neuen Markt zu erschließen und in die Tango-Szene in Amsterdam „frisches Blut“ zu bringen. Er verglich den Queer Tango mit dem in Holland üblichen „indonesischen Essen“ – anders, aber schmackhaft. Sein Anliegen war nicht, einen speziellen Raum für Tänzer_innen des Queer Tango zu schaffen, sondern Wege zu finden, die den Tango noch schicker und amüsanter für alle machten, ob für Heterosexuelle und Queers gleichermaßen.

Zurück nach Buenos Aires

Das Aufkommen des Queer Tango als internationalem Phänomen fand in der homosexuellen Tangoszene in Buenos Aires Widerhall. Mariana DoCampo erinnert sich, dass sie zunehmend unzufriedener wurde mit der in ihren Augen etablierten Ghettoisierung des schwulen, lesbischen und nur für Frauen reservierten Tangos.

Da immer weniger Lesben einen ausschließlich für Frauen bestimmten Tango-Salon besuchen wollten, hielt sie es für wenig aussichtsreich, Tango-Salons allein für das – wie sie es nennt – „homosexuelle Leben“ zu organisieren. Sie hatte an mehreren internationalen Queer Tango-Festivals in Hamburg und Berlin teilgenommen und war durch die Entwicklungen in der queeren Tango-Szene in Europa inspiriert. Durch ihre wissenschaftliche Arbeit als Professorin für Geschlechterstudien war sie schon mit der Queer Theorie vertraut und dies trug zu ihrer Überzeugung bei, dass queer – statt schwul, lesbisch oder nur für Frauen – die Richtung war, in die es gehen müsste. DoCampo hatte bald eine neue *Milonga* in San Telmo ins Leben gerufen, die sie „Tango queer“ nannte. Sie erinnert sich, dass sie sich am Anfang als Pionierin fühlte:

Ich dachte: ‚Ich muss das tun. Ich musste es erklären. Anderen homosexuellen Menschen. Augusto [Balizano]. Sogar den Leuten in Hamburg.‘ Ich meine, dass wir mehr über Queer Theorie und über Queer Tango nachdenken müssen. ... Es war wie etwas, womit sich niemand auskannte. Dann können wir anfangen, Verbindungen herzustellen ... Ideen zu entwickeln, zu diskutieren ... über Machtverhältnisse nachzudenken und wie sie nicht nur mit dem Geschlecht zu tun haben.

Es dauerte nicht lange, bis der Queer Tango in Buenos Aires „in“ war. Innerhalb relativ kurzer Zeit überwand er seine relative Unsichtbarkeit innerhalb der Grenzen der homosexuellen Subkultur und wurde zu einem angesagten Bestandteil der modernen Tango-Szene. Der Queer Tango wurde öffentlich von bekannten *Milongueros* und *Milongueras* unterstützt, die nicht nur selbst häufig queere *Milongas* besucht, sondern auch an queeren Tango-Festivals teilgenommen hatten. Im Jahr 2007 wurde das erste internationale Festival des Queer Tango in Buenos Aires organisiert, ein wichtiger Meilenstein für die lokale Queer Tango-Szene. Zwar traten einige der ortsansässigen Profis bei den Festivals auf, öffentliche Zustimmung fand der Queer Tango in Buenos Aires jedoch aufgrund der internationalen Verbindung.¹⁰⁰ Mariana DoCampo bemerkt etwas trocken: „Weil Argentinier immer so denken. Wenn etwas draußen [das heißt in Europa] geschieht, wollen sie wissen, was los ist. So ist das. Nachdem wir als Ehrengäste nach Deutschland zum Queer Tango-Festival eingeladen waren, wurde hier viel Aufhebens davon gemacht.“

100 Ein Paradebeispiel dafür ist Aurora Lubiz, die viele meiner Informant_innen mit unverstellter Ehrfurcht als „unsere Schutzheilige“ bezeichneten. Lubiz war eine der ersten professionellen lokalen Tänzerinnen, die den Queer Tango offen unterstützten und regelmäßig auf Queer Tango-Festivals auftraten.

Auf frappierende Weise erinnert dies an die vorherige Historie des Tangos, den man als unmoralischen Tanz für die Unterschichten in Buenos Aires zunächst gemieden hatte und der erst akzeptiert wurde, nachdem er sich in der gehobenen Gesellschaft Europas großer Beliebtheit erfreute. Auch der Queer Tango benötigte eine ausländische Verbindung, ehe er zu Hause willkommen geheißen wurde. Die Verlaufskurven sind verschieden, sie veranschaulichen jedoch, dass der Tango immer gereist ist – wenn auch nicht immer in die gleiche Richtung.

Nachdem ich kurz die Reisehistorie des Queer Tango betrachtet habe, frage ich nun, was es tatsächlich bedeutet, den Tango „queer“ zu machen. Wie erleben und rechtfertigen Tänzer_innen den Queer Tango als besondere Nische in der Tango-Community? Und auf welche Weise übersetzt der Queer Tango die weitgreifenden theoretischen und normativen Debatten der Queer-Theorie und -Politik in eine lokale Tanzkultur? Anders gesagt, wie queer ist der Queer Tango und wie queer kann Tango überhaupt sein?

Queer Tango: Was ist das?

Um sich vom traditionellen (oder heterosexuellen) Tango einerseits und vom schwulen, lesbischen oder Frauen-Tango andererseits zu unterscheiden, stützt sich der Queer Tango in unterschiedlicher und oft widersprüchlicher Weise auf Queer-Theorie und -Politik.¹⁰¹ Am meisten verbreitet ist die Darstellung des Queer Tango als queer-freundlicher Raum zum Tangotanz, wo selbst Menschen, die angesichts ihres Lebensstils oder ihrer sexuellen Identität das Tangotanz nicht einmal im Traum in Erwägung ziehen würden, sich an dem erfreuen können, was der Tango in puncto Bewegung, Ausdruck und Leidenschaft zu bieten hat. Indem er sich auf den Begriff „queer“ bezieht, macht der Queer Tango sich etwas zunutze, was Suzanna Danuta Walters (1996:831) die „neue queere Sensibilität“ nennt: eine Welle homosexueller Präsenz, die um die Welt geht und Homosexualität in eine schicke, glamouröse, ja fantastische Identität verwandelt. Der Begriff „queer“, der seinen Ursprung in den Vereinigten Staaten hat und sich dann in Europa und

101 Außer nordamerikanischen und europäischen Untersuchungen zum (Queer) Tango (Villa 2008, Savigliano 2010) sind in den letzten Jahren in Argentinien vermehrt wissenschaftliche Studien zum Queer Tango in Buenos Aires entstanden, die ausgiebig von der anglo-amerikanischen Queer Theory Gebrauch machen (Arrizon 2006; Pellarollo 2008; Liska 2009; Cecconi 2012). Damit liefern sie nicht nur ein Beispiel dafür, wie kulturelle und soziale Praktiken wie das Tangotanz sich von Ort zu Ort bewegen, sondern auch dafür wie Theorien reisen.

anderen Teilen der Welt ausbreitete, scheint den homosexuellen Tango in etwas Kosmopolitisches zu verwandeln, indem er ihn mit einer angesagten internationalen Fassade versieht.

Während diese Darstellung des Queer Tango lediglich eine Neuauflage der alten homosexuellen *Milonga* in einer moderneren Form zu sein scheint, gehen manche Verlautbarungen des Queer Tango noch einen Schritt weiter, indem sie eine Transformation der Tanzpraxis selbst versprechen. Diese Veränderung zielt nicht nur auf die Vorführung des Tangos durch einzelne Tänzer_innen, sondern bringt auch eine anders vergeschlechtlichte Tango-Choreographie hervor. Der Tango erfordert wie jede Tanz-Performance, dass Individuen die geschlechtlichen Codes und Konventionen nachvollziehen, indem sie die nach Geschlecht strukturierten Choreographien nachahmen (Foster 1998). Während der Tango dem individuellen Handeln im Sinne der Improvisation immer Raum gegeben hat, bleibt seine Struktur starr vergeschlechtlicht. Im Gegensatz dazu befreit der Queer Tango nicht nur die einzelnen Interpret_innen von den Zwängen der traditionellen Tango-Choreographie, sondern versucht in seiner durchdachtesten Form auch, die Choreographie des Tangos umzuschreiben.¹⁰² Er löst die Verbindung zwischen Geschlecht, Heterosexualität und den Rollen des Führens und Folgens auf, indem er Tänzer_innen in die Lage versetzt, die Rolle, in der sie tanzen wollen, ebenso frei zu wählen wie den Partner oder die Partnerin, mit dem oder der sie tanzen wollen. Unweigerlich reißt der Queer Tango das heterosexuelle Paar, als *sine qua non* des traditionellen Tangos, bei dem der Mann immer führt und die Frau folgt, auseinander. Stattdessen können männliche Tänzer eine passive oder rezeptive Rolle annehmen und sich mit geschlossenen Augen über die Tanzfläche führen lassen, während Frauen die Rolle der Führenden übernehmen, zuständig für die Interpretation der Musik, die Anregung von Schritten, das umsichtige Bewegen auf der Tanzfläche und verantwortlich für das Wohlbefinden ihrer Partner. In diesem Sinne wird der Queer Tango zur Verkörperung des „Gender Trouble“ (Butler 1989).

Eine andere Möglichkeit, den Queer Tango zu präsentieren ist eher politisch aufgeladen, zumindest aus feministischer Sicht. Queer Tango ist ein Weg, um die Vorstellung männlicher Dominanz zu erschüttern, die nicht nur in den traditionellen heterosexuellen Salons wirksam ist, sondern auch in schwulen Tango-Salons fortbesteht. Wie wir gesehen haben, legen rein männliche Paare oft die gleiche

102 Vgl. Horowitz (2013) für eine interessante Kritik queerer Performativität als einer besonderen Art der Performanz. Sie setzt sich für eine Perspektive ein, die Queerness, Heterosexualität, Weiblichkeit und Männlichkeit als gleichermaßen verkörpert ansieht – ob auf der Bühne, auf der Straße oder im Unterrichtsraum. Kurzum, wo immer Menschen durch ihre Körper miteinander interagieren. Diese Perspektive passt eher zu meiner Argumentation in diesem Kapitel.

Macho-Energie an den Tag, die ein wesentliches Element des traditionellen Tangos ist. Da beide Partner beim Tanz eine aktive Rolle einnehmen, können beide Vorschläge machen und zurückweisen oder sich extravaganen und gemeinsam initiierten Formen der Improvisation hingeben. Im Kontrast dazu fordert die Betonung der Gleichheit beim Queer Tango beide Geschlechter heraus, sich vergeschlechtlichte Stereotype von Dominanz und Unterwerfung neu zu vergegenwärtigen. Zwar betrifft diese Transformation theoretisch sowohl Tänzer als auch Tänzerinnen, aber die Bedeutung der Veränderung ist für Frauen folgenreicher. Solange Frauen keine Gelegenheit gegeben wird, Führungsfähigkeiten zu erlernen, werden sie nicht einmal die Option haben, mit anderen Frauen zu tanzen. Es geht nicht nur darum, auf eine Rolle beschränkt zu sein; die Möglichkeit entschwindet, überhaupt zu tanzen. In ihrem Blog „What is tango queer?“ argumentiert DoCampo, dass es gerade die „Unmöglichkeit der Frau-Frau-Formel“ sowohl beim schwulen wie beim heterosexuellen Tango sei, die der Queer Tango unterlaufe, wodurch der dem Tanz inhärente strukturelle Sexismus in Frage gestellt werde. Der Queer Tango erlaubt allen – ob schwul, lesbisch oder heterosexuell – mit Geschlechterrollen zu experimentieren und ermöglicht dadurch den „Austausch von Differenz ohne Machtungleichheiten“.¹⁰³

Die radikalste und zugleich durchdachtste Interpretation des Queer Tango beansprucht, alle „Regime des Normalen“ (Warner 1991) zu sprengen. Wie DoCampo es ausdrückt: „Was hier ‚normal‘ ist, ist die Differenz.“¹⁰⁴ Das geht über gleichgeschlechtliches Tanzen hinaus und auch über ‚Frauen führen Männer‘; sowohl homo- wie auch heterosexuelle Normen werden aufgehoben (Cecconi 2012). Von den Teilnehmer_innen wird nicht nur erwartet, dass sie tanzen, mit wem sie wollen und die Rolle übernehmen, die sie bevorzugen; sie können die Rollen auch in Übereinstimmung mit der Musik oder ihrer augenblicklichen Stimmung jederzeit vertauschen. Sie haben die Freiheit, mit der Choreografie zu experimentieren, die Umarmung der Partner_innen zu öffnen, um ein kühneres Tanzen zu ermöglichen und verschiedene Arten von Musik auszuprobieren (Liska 2009). Es wird davon ausgegangen, dass Führen und Folgen zwischen gleichwertigen Partner_innen je nach ihren individuellen Wünschen flexibel ausgehandelt werden und nicht nach dem Diktat traditioneller Geschlechterrollen in Stein gemeißelt sind. Auf diese Weise befreit der Queer Tango den Tango von der Heteronormativität des traditionellen Salons mit seinem altmodischen Regime von Regeln und Codes, die die Kommunikation und Interaktion der Einzelnen ebenso einschränken wie die Art von Musik, die gespielt wird, und die Choreografie des Tanzes selbst.

103 Vgl. <http://www.tangoqueer.com/>

104 Ebenda.

Wie zu erwarten, bewegt sich der Queer Tango oft in der Nähe von anderen Versuchen, den Tango zu modernisieren – wie dem *Neo Tango*, der Musik aus einer Vielzahl anderer Genres aufnimmt – offeneren, performativen Tanzstilen und Tango-Festivals, die neben Tanzvorführungen und Tanzunterricht auch kulturelle und literarische Veranstaltungen bieten. Kurzum, der Queer Tango hat nichts mit der Entdeckung eines „authentischen Tangos“ zu tun und ist auch nicht auf Tänzer_innen einer bestimmten Identität beschränkt. Beim „going queer“ geht es darum, innovativ zu sein und sich regelüberschreitend zu verhalten.

Queere Schritte gehen

Queer Tango steht theoretisch wie auch praktisch allen offen, die bereit sind, mit den Grenzen von Sex und Gender, mit Sexualität und dem Tanz selbst zu experimentieren. Man muss nicht homo- oder heterosexuell sein, um Queer Tango zu tanzen, sondern sich dazu bekennen, „anti-normal“ zu sein. Indem er sich sowohl von der Heterosexualität des traditionellen Salons als auch der Homosexualität des schwulen Salons löst, zieht der Queer Tango ein breites Tanzpublikum an: Männer und Frauen, die über den Tango mit Geschlechterrollen experimentieren wollen, Tänzer_innen, die das strenge Regime der traditionellen Tango-Salons leid sind und in einer entspannten Art und Weise Tango tanzen wollen und Tänzer_innen, die an der Erneuerung des Tangos interessiert sind. Die Bandbreite der Tänzer_innen in der Queer Tango-Szene von Buenos Aires reicht von Tourist_innen, die ihre ersten Schritte versuchen, bis zu semi-professionellen Tänzer_innen, die auf der ganzen Welt bei Queer Tango-Festivals auftreten. Manche Tänzer_innen fangen mit dem Queer Tango an und kommen nie auf frühere Varianten zurück, aber die meisten haben bereits einige Erfahrungen mit dem Tangotanz in traditionellen Salons gemacht. Bei ihnen ist die Unzufriedenheit mit heterosexuellen *Milongas* oft der Hauptgrund für ihr „going queer“.

Unzufriedenheit mit heterosexuellen Salons

Für viele meiner Informantinnen war das als ungerecht empfundene Leiden an einem erzwungenen Dasein als „Mauerblümchen“, während Männer so viel und mit wem tanzen können, wie sie wollen, Anlass genug, nach Alternativen zum starren Regime der traditionellen Tango-Salons zu suchen.

Rosemarie, der wir in den vorangegangenen Kapiteln schon begegnet sind, erklärt, dass sie am Anfang aus einem Gefühl der Frustration heraus zu führen lernte („die Rolle des Mannes“), weil sie und ihre Freundinnen in den Salons einfach nicht genug

zum Tanzen kamen. Nachdem sie jedoch einmal angefangen hatte, mit anderen Frauen zu tanzen, wurde das Führen zu einem Selbstzweck. In Erinnerung an ein Erlebnis, bei dem sie weit weg von zu Hause mit einer Freundin eine (europäische) *Milonga* besuchte, beschreibt sie ihren Augenblick der Erleuchtung:

Wir hatten plötzlich einfach keine Lust, mit den Jungs da zu tanzen. Also sagte ich: ‚Weißt du was? Lass uns zusammen tanzen, wir sind zusammen hier und es geht uns gut und dafür brauchen wir keine Männer. ... Und wissen Sie, wenn ich mit ihr tanze ... ist es immer gut ... sodass wir wirklich unabhängig sind, wir müssen nicht wie Mauerblümchen am Rand sitzen, ob mit oder ohne Falten [lacht]. ... Und wenn Sie mich fragen, ist es *das*, was den Tango feministisch macht.

Besonders für Tänzerinnen, die viele Jahre lang Salons frequentiert haben und die sich als gute Tänzerinnen verstehen, ist es entmutigend, nicht zum Tanzen aufgefordert zu sein, während jüngere, weniger geübte Tänzerinnen über die Tanzfläche gewirbelt werden.

Aber auch Frauen, die zum Tanzen aufgefordert werden, können von den Ungleichheiten des Salon-Regimes dazu gebracht werden, nach einem Ort zu suchen, wo „jede Frau tanzen kann, ohne zu warten“. Ana, eine attraktive Lesbe von Anfang Vierzig, fuhr viele Jahre lang zum Tanzen nach Buenos Aires. Als junges Mädchen war sie in vielen der traditionellen, heterosexuellen Tango-Salons eine regelmäßige Besucherin. Als beliebte Tänzerin hatte sie keine Schwierigkeiten, von einigen der besseren *Milongueros* aufgefordert zu werden. Die Interaktion zwischen Männern und Frauen in den Salons „törnte [sie] ab“. Sie erinnert sich an einen einschlägigen Fall, wo sie in „einem wirklich traditionellen Salon“ am Rande der Hauptstadt (Buenos Aires) mit einem „alten Mann“ tanzte, der ein Top-Tänzer war:

Und alle Frauen saßen da nur herum und tanzten nicht. Ich erinnere mich, dass sie mich hassten. Ich war das junge Mädchen. Sie wollten das nicht, aber sie waren es einfach müde zu warten. Und das wollte ich aufbrechen.

Obwohl einige der erfahreneren *Milongueras* in Buenos Aires erklärten, dass sie nicht jeden Satz tanzen müssten und eigentlich auch ziemlich wählerisch seien, mit wem sie tanzen („zwei oder drei gute Tänzer an einem Abend sind genug“), waren auch sie unzufrieden damit, dass es von Männern abhängen soll, ob ein Salon ihnen Freude macht oder nicht. Ihnen bietet der Queer Tango eine Möglichkeit, sich unabhängig zu fühlen *und* Tango zu tanzen.

Aber nicht nur Frauen ärgern sich über die Einschränkungen in den traditionellen Salons. So setzte zum Beispiel Paolo, der italienische Kunststudent aus dem dritten Kapitel, nach seinem Umzug nach Buenos Aires zunächst seine Laufbahn als Tango-Tänzer in traditionellen Tango-Salons fort. Obwohl er sich als schwul bezeichnet, „aber nicht viel in der schwulen Szene unterwegs“, brachten ihn die überhebliche Haltung von Männern gegenüber Frauen in den traditionellen *Milongas* und sein eigenes Bedürfnis nach einem „weniger strengen Ambiente“ schließlich dazu, es mit Queer Tango zu versuchen.

Der Tango entstand im letzten Jahrhundert, aber damals gab es auch andere soziale Regeln. Ich habe Männer in [traditionellen] *Milongas* tanzen sehen, die gegenüber Frauen in einer wirklich üblen Weise beständig ihre Macho-Macht hervorkehrten. Aber ich glaube nicht, dass Tango so sein soll. Er sollte nicht eine Gesellschaft widerspiegeln, die mehr als hundert Jahre alt ist. Ich denke, Tango sollte sich den neuen Regeln der Gesellschaft anpassen.

Rollenwechsel

Die Fähigkeit zum Rollenwechsel beim Führen und Folgen ist von zentraler Bedeutung für die Theorie wie auch für die Praxis des Queer Tangos. Die Überschreitung heterosexuell geprägter Geschlechtergrenzen positioniert die Körper der Tänzer_innen dermaßen um, dass konventionelle Erwartungen völlig durcheinandergeraten und sich neue Möglichkeiten für den Tanz selbst eröffnen.

Sowohl Führende(r) als auch Folgende(r) ... fragen sich, wo die Bewegung herkommt. Nun wird der Führende nicht mehr an erster Stelle als die physische Verkörperung von Männlichkeit identifiziert, sondern vielleicht als ein Körper, der über Intensität, Geschwindigkeit, Präzision, Fürsorglichkeit verfügt. ... Der oder die Folgende folgt nicht mehr einfach nur, sondern von ihm oder ihr geht eine eigene Bewegung aus, die Engagement, Kreativität, Freude hervorruft. (Manning 2007:89)

Wer erfahrene Tänzer_innen dabei beobachtet hat, wie sie diesen Wechsel vollziehen; wird sich ebenso über die Flüssigkeit und Leichtigkeit wundern, mit der sie sich in die Rollen hinein und hinaus bewegen, wie auch darüber, wie dies die Qualität des Tanzes selbst vollständig verändert. Vor relativ kurzer Zeit hatte ich bei einem meiner Besuche in Buenos Aires Gelegenheit, es selbst zu versuchen. Eine meiner Informantinnen, Marlene, eine extravagante, geschiedene *Milonguera* von Ende Sechzig, verkündete, sie lerne jetzt zu führen und habe angefangen, in den queeren

Tango-Salon zu gehen. Fasziniert fragte ich sie, ob ich sie noch einmal interviewen könnte. Sie war einverstanden, schlug aber mit einem schelmischen Glitzern in ihren Augen vor, dass ich erst einmal mit ihr zusammen eine Stunde nehmen sollte. „Es ist der einzige Weg, um wirklich zu verstehen, worum es geht.“ Wir machten uns zusammen auf zu ihrem Donnerstagabend-Kurs; die Teilnehmenden – die meisten Anfang Zwanzig – erwiesen sich als eine Mischung aus Ortsansässigen und Tourist_innen und verfügten über ein unterschiedliches Maß an Erfahrung. Wir drängten uns alle um die Lehrerin, die Schritte vorführte und im Takt der Musik mit den Fingern schnippte, während sie uns die Dynamik von Führen und Folgen erklärte. Jeder Teilnehmer und jede Teilnehmerin sollte beides tun, und während des gesamten Unterrichts tauschten wir mit unseren Partner_innen die Rollen. Ich legte mit meinem ersten Partner buchstäblich auf dem falschen Fuß los, weil nicht klar war, wer die Führung übernehmen würde. In „meiner“ Runde als Führende gab er den Schritt immer noch vor, bis ich schließlich etwas irritiert fragte, wer denn nun eigentlich führe. Die Lehrerin kam herbei, lachte und erklärte laut genug, damit alle es hören konnten: „Beim Queer Tango müssen Sie im Voraus entscheiden, wer führen wird. Also, *immer, immer* zuerst fragen!“

Für manche ist das Erlernen beider Rollen mit dem Wunsch verbunden, bessere Tänzer_innen zu werden, ähnlich wie viele Tango-Lehrer_innen sich beide Rollen aneignen, weil es sie zu besseren Lehrer_innen macht. Viele Tänzer lernen zu folgen in der Annahme, sie könnten ihre Fähigkeit zu führen verbessern, weil sie sensibler dafür werden, was ihre Partnerinnen erwarten. Harry, ein fünfunddreißig Jahre alter heterosexueller Webdesigner aus Amsterdam, der häufig zum Tangotanz verweist, erklärte, dass er anfangs folgen wollte, um den Genuss zu verstehen, den die Frauen verspüren („wie es ist, mit geschlossenen Augen zu tanzen“). Er erinnert sich, eine der Organisatorinnen einer queeren *Milonga* zum Tanzen aufgefordert zu haben, da er wusste, dass sie führen konnte und er hoffte, das Folgen zu üben. Sie lehnte ab, weil sie zu beschäftigt sei, aber er könne stattdessen mit ihrem Mann tanzen. „Das war meine erste Tanzerfahrung mit einem Mann. Es war in Ordnung – nicht sinnlich, aber gut. Ich dachte: ‚Okay. Diese Brücke habe ich jetzt überquert.‘“

Die Frauen, mit denen ich sprach, hatten oft weniger Hemmungen, mit anderen Frauen zu tanzen, auch wenn sie sich als heterosexuell definierten. Allerdings bedauerten sie, das Folgen aufgeben zu müssen. Miranda zum Beispiel bestand darauf, dass sie am liebsten folgt; dennoch erlernte sie das Führen, damit sie jederzeit sowohl mit Männern als auch Frauen tanzen kann. Es stellte sich jedoch heraus, dass Führen, wie sie sagte, „eine ganz andere Sportart“ ist, die eine andere Energie verlangt und Fähigkeiten, die sie nicht hatte („etwa auf der Tanzfläche um meinen Platz zu kämpfen“). Einer der am meisten beängstigenden Aspekte des Führens war, mit den Männern umzugehen, mit denen sie zuvor als Folgende getanzt hatte:

Ich tanzte als Führende, aber ich konnte immer noch folgen. Mein ehemaliger Tanzpartner hatte zu führen, natürlich, aber er konnte sich nicht immer daran erinnern, was zu tun ist, also half ich ihm. Sagte ihm, was er tun sollte [lacht]. Sie wissen, worauf das hinausläuft, nicht wahr? *Das* war einfach nicht in Ordnung. Er war wirklich ein netter Kerl, aber es ging dann nicht mehr.

Auch Paolo sagte, er habe zunächst die ganze Idee des Rollenwechsels abgelehnt. Er war daran gewöhnt zu führen und fand es schwierig, einfach zu entspannen und seinem Partner oder seiner Partnerin die Verantwortung zu überlassen. Irgendwann entdeckte er jedoch, dass er gern geführt wird und es in einigen Fällen sogar bevorzugt („Wenn ich müde bin, bin ich froh, wenn eine andere Person für alles zuständig ist ... oder wenn es wirklich gute Tänzer sind, dann ist das eine Möglichkeit, ihrem Können Achtung zu erweisen“). Das Wechseln ermöglichte es ihm, einen Partner oder eine Partnerin führen zu „lassen“, der oder die führen will, während er dadurch das Folgen lernt und zu einem besseren Tänzer wird. „Ich kann dafür sorgen, dass mein Partner oder meine Partnerin sich gut unterhält. Und das ist es, worum es beim Tango gehen sollte; es ist ein sehr *großzügiger* Tanz.“

Während viele Tanzende – vor allem in den frühen Stadien des Erlernens beider Rollen – die Positionen am Anfang des Satzes aushandeln (wie zuvor beschrieben) und dann zwischen den Stücken (*Temas*) tauschen, werden Partner in Fortgeschrittenenkursen ermutigt, auch mitten im Tanz zu wechseln. Paolo beschreibt den Prozess des Wechselns auf folgende Weise:

Normalerweise fordert eine Person Sie auf und fragt, ob Sie führen wollen oder folgen und die andere Person sagt: „Was immer Sie wünschen.“ Dann spielen wir diesen Tanz mit den Armen [lacht], wissen Sie, wir demonstrieren den Arm eines Führenden, die Umarmung eines Führenden oder die Umarmung eines Folgenden. Aber wenn die Musik einsetzt, erscheint es als ganz natürlich. Sie können es jederzeit tun, aber am Ende der *Tanda* [Satz von drei oder vier Stücken] ist es wesentlich auffälliger. Dort [...] wechselt man normalerweise. Man tanzt den ersten Satz als Führender, den zweiten als Folgender und so weiter.

Der Rollenwechsel mitten im Tanz erfordert eine sorgfältige Abstimmung, bei der die Arme gewechselt und die Körperpositionen verändert werden, während man mit der Musik in Kontakt bleiben und Kollisionen auf der Tanzfläche vermeiden muss. Dies ist in einer engen Umarmung sehr schwer zu bewerkstelligen, weshalb die Tanzenden möglicherweise mehr Aufmerksamkeit auf ihre eigenen Achsen verwenden als auf die Intensität der Umarmung. Daher ist es beim Queer Tango

auch eher verbreitet, in einer offenen Umarmung zu tanzen, die Augen auf die Brust des Partners oder der Partnerin geheftet.

Viele Tanzende schätzen beim Queer Tango die gleichen Elemente wie beim traditionellen Tango – die Musik, die Umarmung, den Dialog, die Verbundenheit – es besteht aber kein Zweifel, dass der Rollenwechsel in gewissem Maße die Umarmung als wesentlichen Bestandteil des *Cuerpo de Baile* ersetzt (Olszewski 2008). Der Rollenwechsel ist die *raison d'être* des Queer Tango. Er ist ein Standardmerkmal jeder Performance, ob in einer Unterrichtsstunde, bei einer Vorführung auf einem Festival oder einfach auf der Tanzfläche. Der Rollenwechsel ruft beim Publikum ausnahmslos bewundernde „Ohs“ und „Ahs“ hervor. Was er veranschaulicht, ist jedoch nicht so sehr die Verkörperung von TangoLeidenschaft, sondern die dem Geschlecht inhärente Fluidität und dessen Verwandlung durch den Tanz. Die Verbundenheit zwischen den Partner_innen manifestiert sich in ihrer Fähigkeit, mit verschiedenen Positionen zu spielen, statt einander in einer engen Umarmung zu begegnen.

Wie anders die Verbundenheit erfahren wird, illustriert ein Gespräch mit Marlene bei unserem Besuch im Queer Tango Salon. Wir saßen an einem Tisch und beobachteten die Tänzer_innen auf der Tanzfläche. Nachdem ich festgestellt hatte, dass die meisten von ihnen im offenen Stil tanzten und mich daran erinnerte, wie Marlene von der Bedeutung des *Abrazo* (enge Umarmung) schwärmte, als ich sie als „straight“ Tänzerin (die führen gelernt hatte) interviewt hatte, fragte ich sie, was die Umarmung nun für sie bedeute. Sie zögerte einen Moment und antwortete dann, dass es natürlich „immer noch wichtig [sei], aber...“. Noch ehe sie ihren Satz beenden konnte, begannen ihre Augen über die Tanzfläche zu schweifen. Sie deutete aufgeregt auf eine der Tänzerinnen, die zuvor geführt hatte und nun zu folgen schien. Wir sahen, wie das Paar seine Positionen wieder veränderte und Marlene rief aufgeregt: „Da, sehen Sie mal! Das ist es. Der Wechsel. Toll!“

„Man geht gerne hin“

Der Queer Tango umfasst jedoch mehr als nur eine Veränderung des Paartanzens. Er bietet auch einen willkommenen Ausweg aus dem traditionellen Regime des Tango-Salons. Beim Queer Tango wird ein Treffpunkt angeboten, wo jeder und jede, der oder die Tango tanzen will, sich wohlfühlen und entspannen, „einfach [er oder sie] selbst sein kann“. So entdeckte etwa Marlene, die zunächst queere *Milongas* aufsuchte, weil sie das Warten leid war und von sich aus tanzen wollte, dass ihre Beweggründe sich änderten, je länger sie hinging. Sie stellte fest, dass ihr es auch gefiel, mit ihren Freund_innen zusammen zu sitzen, Musik zu hören oder einfach ein Bier zu trinken. Sie sagte:

Wenn ich zu einer normalen *Milonga* gehe, muss ich als Frau gehen. Verstehen Sie mich nicht falsch, ich stehe nicht auf Mädchen [lacht], aber ich kann hier einfach ich selbst sein. Ich muss mir keine Sorgen machen, wie ich aussehe oder mich in einer bestimmten Weise benehmen. Und ich muss mich nicht die ganze Zeit um männliche Egos kümmern. Es steht nichts auf dem Spiel.

Viele meiner Informant_innen beschrieben die queere Tango-Szene als eine Gemeinschaft von Freund_innen. Paolo erklärt, wenn er in die queere *Milonga* gehe, fühle er sich, als komme er „nach Hause“. Ehe er entscheidet, wo er sitzen will, macht er erst einmal die Runde an den Tischen, um alle zu grüßen und zu küssen. „Es ist ein Moment wie in einer Familie, wenn man sich sieht, immer die gleichen Gesichter und alle fühlen sich wohl miteinander. Das Eis ist gebrochen.“ Dieses Ritual macht den gesamten Prozess des Aufforderns und Aufgefordert-Werdens viel einfacher und nicht so anstrengend.

Auch Ana unterstreicht den Gemeinschaftsaspekt des Queer Tango als eine seiner attraktivsten Eigenschaften. Sie drückt es folgendermaßen aus:

In die heterosexuelle *Milonga* gehen Sie alleine zum Tanzen. Beim Queer Tango müssen Sie Freundschaften schließen, um zu tanzen. Sie werden immer die gleichen Leute treffen und Freunde und Freundinnen werden. Dann werden Sie tanzen, wenn Sie Lust dazu haben. Und manchmal wollen Sie einfach nur dasitzen.

In den traditionellen *Milongas* ist die Atmosphäre voller sexueller Anspielungen und Flirts und es wird sorgfältig darauf geachtet, dass die Trennung zwischen Salon und Alltagsleben bestehen bleibt. Im Unterschied dazu, erzählten viele meiner Informant_innen, werden beim Queer Tango oft Kontakte geknüpft. Es ist nicht unüblich, nach der *Milonga* zusammen noch etwas zu trinken oder zum Abendessen zu gehen oder sich unter der Woche zum Kino zu treffen oder sogar zusammen in den Urlaub zu fahren. Allerdings gibt es eine Einschränkung: Die Mischung von Freundschaft und Tango kann gelingen mit Hilfe der unausgesprochenen Regel, keinen Sex mit Tanzpartner_innen zu haben. Für viele *Aficionados* und *Aficionadas* ist der Queer Tango eine kleine Gemeinschaft und eine Affäre könnte leicht Freundschaften und die gesellige Atmosphäre der *Milonga* zerstören. Paolo erklärt:

Sex ist okay mit Ausländern, die kommen und gehen, aber mit Ortsansässigen, da gibt es ein Tabu ... das Gefühl, wenn man auf einander trifft, das Unbehagen, wenn man sich vor allen Leuten begrüßt und versucht, sich normal zu fühlen, als ob nichts geschehen wäre ...[lacht]. Es hat wahrscheinlich damit

zu tun, dass der Tango selbst so voller sexueller Spannung ist. Sobald dieser Zauber gebrochen und in Realität verwandelt wird, nimmt man dem Tango alles, was sein Wesen ausmacht.

Paolos Gefühle geben wieder, was viele meiner heterosexuellen Informant_innen, Singles genau wie Paare, ebenfalls betonen: das Tangotanzes solle besser nicht mit realem Sex vermischt werden. Die queere TangoSzene ist jedoch besonders dadurch gekennzeichnet, dass Teilnehmer_innen der Gemeinschaft so hohe Bedeutung beimessen. Freundschaft und Tango scheinen weniger strikt getrennt und die Tänzer_innen betrachten die Tango-Community wird als Netzwerk von Freundschaften. Wie wir im zweiten Kapitel gesehen haben, schützt der Code, der die Vermischung von realem Sex mit Tangotanzes untersagt, den Grenzbereich, der für die Erfahrung der Tango-Leidenschaft notwendig ist; beim Queer Tango wird der gleiche Code so umformuliert, dass er die Hauptstütze bei der Entwicklung einer tragfähigen Gemeinschaft darstellt. Paolo sagt: „Die *Milonga* ist mein sicherer Ort. Natürlich wird man dort auch neue Dinge ausprobieren, aber sie vermittelt ein Gefühl von Sicherheit. Man fühlt sich angenommen. Sie ist [...] wie eine Familie.“

Offenkundig lassen sich Tänzer_innen aus vielerlei Gründen auf den Queer Tango ein; der Wunsch, mit einem Partner oder einer Partnerin des gleichen Geschlechts zu tanzen, ist nur einer davon. Gemeinsam ist ihnen eine deutliche Unzufriedenheit mit den starren Geschlechtercodes der traditionellen Tango-Salons. Der Queer Tango bietet eine Alternative: eine entspannte Atmosphäre, in der die Teilnehmer_innen sich kleiden können, wie sie wollen und ungezwungen miteinander umgehen, ein Ort für Geselligkeit und Tanz gleichermaßen. Und, nicht zuletzt, befreit Queer Tango Tänzer_innen von den Zwängen des „doing gender“ (West und Zimmerman 1987) und von den antagonistischen Spannungen, die den von Männlichkeit und Weiblichkeit auf der Tanzfläche innewohnen.

Natürlich sind alternative Praktiken nicht nur von Vorteil; sie haben auch ihren Preis. Nach Saviglianos Ansicht bringt der Queer Tango eine andere Art von Vergnügen mit sich. Er ist sinnlich, ästhetisch ansprechend und spielerisch – aber es geht dabei vor allem darum, eine gute Zeit zu haben. Da sie jedoch die „angespannte, erotisch aufgeladene Atmosphäre der zwanghaft heterosexuellen *Milongas* und ihre heteronormativen Tanzvorschriften ... in Grenzen halten“, argumentiert sie, nehmen queere *Milongas* oft „eine ungefährliche, sogar prude Patina“ an (Savigliano 2010:142). Ironischerweise überschreitet der Queer Tango zwar die Normen der traditionellen Tangowelt, zähmt aber auch etwas die Intensität des traditionellen Tangos ein – eine Intensität, die gerade durch die erotisch aufgeladenen Konfrontationen mit Geschlechterdifferenz entsteht.

Was der Queer Tango zurücklässt

Der Queer Tango ist nicht für alle reizvoll; auch will keineswegs jeder Mensch, der sich für queer hält, unbedingt beim Tango „queer gehen“. Nora, eine fünfzigjährige Wissenschaftlerin, die in einer langjährigen Beziehung mit einer Frau ist, erklärte, dass sie und ihre Partnerin seit Jahren Tango tanzen wollten, sich aber von der Vorstellung abschrecken ließen, sie müssten mit „einem Haufen Heteros“ zusammen tanzen. Als sie die Möglichkeit hatten, einen queeren Tango-Workshop zu besuchen, packten sie die Gelegenheit beim Schopfe. Entgegen ihren – zugegebenermaßen hohen – Erwartungen wurden sie enttäuscht. „Wir mussten die ganze Zeit die Rollen wechseln. Jedes Mal, wenn der Lehrer rief ‚Nun tauschen alle die Rollen‘, sahen wir einander bloß an und stöhnten. Meine Partnerin will führen und ich möchte folgen. Wir wussten das auf Anhieb.“

Viele Tangotänzer_innen, ob homosexuell oder heterosexuell, Argentinier_innen oder nicht, haben eine starke Präferenz für eine Rolle und so wird das Prinzip des Wechsels, das mit der Philosophie des Queer Tango eng verbunden ist, für sie problematisch. Die Betonung des Rollenwechsels und das Beharren darauf, dass jeder und jede imstande sein soll, beide Rollen zu tanzen, empfinden sie eher als ideologischen Zwang und nicht als etwas, das ihren tiefsten Begehren entspricht – Begehren, das sie im und durch den Tangotanz auszudrücken hoffen.

Ein typischer Fall ist Shani, eine leidenschaftliche niederländische Tangotänzerin von Anfang Zwanzig, die als Folgende anfing und später beschloss, dass ihr das Führen lieber sei. Ihre Ambivalenz gegenüber dem Queer Tango, obwohl sie sich selbst als „ziemlich queere“ Person bezeichnet („Ich hasse es wirklich, wie sehr Männlichkeit oder Weiblichkeit den Ausschlag dafür geben, was wir tun können oder nicht. ... Es gibt so viel Grau.“), ist aufschlussreich für das Verständnis so mancher „Kosten“ des Queer Tango. Shani war unerbittlich in ihrem Urteil, dass der Queer Tango nicht nur für sie persönlich keinerlei Reiz habe, sondern sogar das „Wesen“ des Tangos zerstöre. Für sie bedürfen die Rollen des Führens und Folgens einer je eigenen Art der Präsenz, die notwendig ist, um gut zu tanzen. „Beim Tango geht darum, männlich und weiblich zu sein. ... Ich sage das sehr ungerne, aber so *ist es*.“ Weil das Tangotanz das ist, was ihr am meisten bedeutet, sieht sie sich genötigt zu akzeptieren, dass es voneinander getrennte und verschiedene Geschlechter gibt, obwohl sie dies in ihrem sonstigen Leben für problematisch hält. Aus ihrer Sicht ist es einfacher, jene Art von „vergeschlechtlichter Präsenz“ zu entwickeln, die sie in einem traditionellen Hetero-Salon benötigt, als die Präsenz, die sie für den Queer Tango bräuchte:

In einem queeren Salon müssen Sie versuchen herauszufinden, ob der Mann dort drüben mit Ihnen tanzen will, weil er gerne mit Männern tanzt oder

weil er Sie führen möchte oder weil er von Ihnen geführt werden will. Sie müssen das *herausfinden* [lacht]. Sie wissen, dass das eine Menge Arbeit ist. Es erfordert Hirntätigkeit und das ist keineswegs entspannend. Sie müssen fragen, Sie müssen sprechen, Sie müssen nachdenken. Und weil es nicht klar ist, wer Sie sind und wer Sie sein wollen, passiert es häufig, [dass] Sie auf jemanden zugehen müssen und nachfragen. Es ist dann also schon jemand in Ihrem Nahraum und es wäre sehr unhöflich, dann nein zu sagen.

Für Shani zerstört der Rollenwechsel beim Queer Tango das, was sie beim Tango am meisten schätzt: eine wortlose Verbundenheit mit ihrem Partner. Diese Verbundenheit wird durch die Mobilisierung des „Universums der Möglichkeiten“ verstärkt, welche die vergeschlechtlichten Positionen des Führens oder Folgens enthalten.¹⁰⁵ Mit anderen Worten: Die Verbundenheit beim Tango wird vertieft, wenn man sich auf die Geschlechterdifferenzen einlässt und sie wird verflacht, wenn man diese Differenzen abschafft. Oder, wie Shani mit Entschiedenheit vorbringt: „Wir brauchen den Tango nicht zu revolutionieren. Er muss nicht wirklich verändert werden. Wenn Sie Wände niederreißen müssen, um einen Zustand der Vollkommenheit zu finden, suchen Sie in der falschen Richtung.“

Undoing Gender: Überschreitung oder Zähmung?

Am Anfang dieses Kapitels habe ich die Frage aufgeworfen, ob der Queer Tango den Tango von seinen geschlechtlichen Asymmetrien und seiner Heteronormativität reinigen und in einen „politisch korrekten“ Tanz umwandeln kann. Diese Frage hat nicht nur Tangotänzer_innen beschäftigt, die darauf bedacht sind, den Tango zu modernisieren, sondern ist seit einiger Zeit auch Gegenstand wissenschaftlicher Debatten feministischer Wissenschaftler_innen und Queer Theoretiker_innen. Ich werde daher nun einen Blick darauf werfen, wie kritische (Tango-)Wissenschaftler_innen die heikle Frage angehen, wie queer die Praxis des Queer Tango tatsächlich ist.

Wie wir gesehen haben, führt der Queer Tango ein „undoing gender“ auf der Tanzfläche vor. Es beginnt damit, dass die hierarchischen Geschlechterpositionen des Führens und Folgens, die beim Tango zentral sind, erst in Szene gesetzt und dann unterlaufen werden, wenn die Tanzpartner_innen die Rollen wechseln. Queer

¹⁰⁵ Shanis Verwendung des Begriffs „Universum“ steht im Einklang mit Illouz' Analyse von Gender als einer dichten Identität von historisch abgelagerten und stark kodierten Bedeutungen. Dies wurde im vorhergehenden Kapitel diskutiert.

Tango beruht auf der Wiederholung dieser spielerischen und oft stark ästhetisierten Performanz von Geschlecht und dessen Auflösung (undoing). In diesem Sinne hat der Queer Tango alle Voraussetzungen einer Gender-Performanz à la Judith Butler – das heißt, einer Performanz, die Heteronormativität imitiert und sie durch Parodie entnaturalisiert (Butler 1993:230–32). Nach Butlers Vorstellung ist eine Performanz nicht deshalb queer, weil sie geschlechtslos ist, sondern weil sie die Aufmerksamkeit auf die Konstruiertheit der Geschlechterrollen lenkt. Auf diese Weise entsteht eine Kluft zwischen der Norm und der tatsächlichen Praxis des Geschlechts, wodurch die Möglichkeit für Subversion, Widerstand oder „Gender Trouble“ eröffnet wird (Butler 1989, 1993).

Paula Villa greift Butlers Begriff der Performativität auf, kommt aber zu einem etwas anderen Ergebnis, wenn sie ihn auf den Queer Tango anwendet. Nach Villa (2009) wurde der traditionelle argentinische Tango allein schon dadurch „queer gemacht“, dass ihn neue Generationen von (nicht-argentinischen) Tänzer_innen aufgegriffen haben, die nicht bereit sind, die im traditionellen Tango repräsentierten vergeschlechtlichen Normen zu erfüllen. Sie überschreiten eigentlich beständig die traditionellen Formen von Männlichkeit und Weiblichkeit, wenn sie Tango tanzen. Dies tun sie zum Beispiel, wenn sie androgyne Sportschuhe und Cargo-Hosen anziehen oder wenn Frauen sich weigern, geduldig sitzen zu bleiben und zu warten, bis Männer sie zum Tanzen auffordern oder wenn eine Folgende während des Tanzes eigene Schritte einschleibt. Villa ist der Ansicht, der Queer Tango führe diese eher routinemäßigen Abläufe von „Gender Trouble“ nur einen Schritt weiter. Ihr zufolge stellt der Queer Tango eine noch radikalere Subversion der Geschlechternormen dar, weil er die geschlechtliche Binarität zwischen Führen und Folgen sprengt. Dadurch entnaturalisiert der Queer Tango nicht nur Geschlecht, sondern er entgeschlechtlicht (de-genders) auch den Tango (Villa 2010:162).

Wenn also nicht von vorneherein festgelegt ist, wer nach vorne läuft, wer den Überblick hat oder wer den Takt der Bewegung vorgibt, wenn es egal ist, welche ‚Rolle‘ man tanzt (weil es sie nicht mehr gibt) und wenn es egal wird, ob er den rechten Arm so oder so hält, ob sie hohe oder flache Schuhe, Kleid oder Hose trägt, dann, und nur dann, wäre die Rede vom Scheitern [der Anpassung an die Geschlechternormen] wirklich nicht mehr sinnvoll (Villa 2009:120).

Dementsprechend führt Villa Butlers Vorstellung von „queer“ weiter aus, indem sie nahelegt, „queering“ erfordere keine Wiederholung von Geschlecht, sondern könne Geschlecht überhaupt aufheben. Sie widerspricht der Vorstellung, die Geschlechterdifferenz sei für den Tango notwendig und behauptet stattdessen, dass gerade die fortwährende Verwandlung des Tangos schon immer sein bestimmendes

Merkmal gewesen sei. In der Tat sagt sie, „sollte der Tango jemals zum Stillstand kommen, dann wäre er tot“ (Villa 2010:163).¹⁰⁶

Sehen wir für einen Augenblick von der Frage ab, ob es den Tango transgressiver machen würde, wenn man ihn entgeschlechtlicht, so bleibt die Frage, ob es möglich ist, die Geschlechterdifferenz aus dem Tango herauszunehmen. Einige Kritiker_innen der Queer-Theorie und Queer-Politik haben in der Tat ihre Zweifel daran geäußert, „Geschlecht“ sei durch „queer“ zu ersetzen (Hennessy 1993; Martin 1994; Walters 1996). Die herkömmlichen Grenzen von Sex und Gender zu verwischen oder zu bestreiten läuft nicht automatisch darauf hinaus, dass die komplexen verkörperlichten Historien des Begehrens und die Identifikationen ausgelöscht werden, auf denen das Begehren beruht. Die parodistischen Rebellionen, die eine Besonderheit der Queer-Politik sind, können das Geschlecht destabilisieren, indem sie seine Listigkeit herausstellen, aber das ist nicht gleichbedeutend damit, Geschlecht zu überwinden. Queering ist ein Akt der Kulturpolitik, der die Machtstrukturen nicht beseitigt, die das Unbewusste kolonisieren und das Begehren und die Lust in den Dienst von Dominanz und Unterordnung zwingen (Hennessy 1993; Martin 1994; auch Walters 1996:866). Wie wir gesehen haben, können sowohl heterosexuelle als auch homosexuelle Tänzer_innen sich mit einer bestimmten Rolle (Führen oder Folgen) identifizieren, aus Gründen, die mit ihren eigenen körperlichen Erfahrungen verbunden sind, mit Geschichten und Identifikationen, die alle durch Geschlecht geprägt sind. Sie können bereit sein – und sich sogar wünschen – ihr Begehren zu führen oder zu folgen aufzugeben, um sich entspannt zu fühlen, Teil einer Gemeinschaft von Gleichgesinnten zu sein oder einfach nur eine „Auszeit“ zu haben und sich nicht immer wie ein „richtiger“ Mann oder eine „richtige“ Frau verhalten zu müssen. Nicht jeder und jede ersehnt das Gleiche beim Tango und dazu gehört auch die Erfahrung der Leidenschaft. Doch bei denjenigen, die im Tango die Erfahrung von Leidenschaft suchen, kann das ideologische Versprechen des Queer Tango, das Tangotänzen von Geschlecht und Partner_innenwahl loszulösen, die Leidenschaft paradoxerweise eher einschränken als ermöglichen.¹⁰⁷

106 Anm. d. Ü. (RO): Die Übersetzung gibt bisher wieder, was im englischen Text steht, aber dies entspricht nicht der Aussage Villas im deutschen Original ihres Aufsatzes. Dort heißt es: „Denn die Kluft zwischen Diskurs und Körperpraxis, zwischen Konstitution und Konstruktion bietet viel Raum für tänzerische und semantische Bewegungen. Kämen diese zum Stillstand, wäre der Tango tot.“

107 Natürlich sucht nicht jeder Tangotänzer und jede Tangotänzerin nach Leidenschaft, wenn er oder sie Tango tanzt. Viele queere und heterosexuelle Tangotänzer_innen engagieren sich im Gesellschaftstanz, ganz abgesehen von einem gelegentlichen Mitleidstanz, aus Gründen, die gar nichts mit Leidenschaft zu tun haben. Ich bin Judith Stacey für diesen Hinweis zu Dank verpflichtet.

Wie wir in den vorhergehenden Kapiteln gesehen haben, scheint die Tangoleidenschaft bei Begegnungen mit Differenz(en) in enger Umarmung und einem ohne Worte kommunizierten Dialog zu gedeihen. Natürlich ist Geschlecht nicht die einzige Differenz, die für die Entstehung einer leidenschaftlichen Begegnung wichtig sein könnte, bietet jedoch eine an Bedeutungen und Verhaltensweisen reiche Geschichte, auf die sich die Erfahrung der Leidenschaft im Tango beziehen kann. Aber auch wenn andere Unterschiede diese Funktion genauso gut erfüllen, bleibt die Frage bestehen, ob der Queer Tango ohne Geschlechterdifferenz zurechtkommt. Die Queer-Theoretikerin Bidy Martin (1994) zum Beispiel argumentiert, es könne schwieriger und nicht einfacher für Individuen werden, Ausdrucksmöglichkeiten für die Komplexität des eigenen Begehrens zu finden, wenn Geschlechterdifferenz und erotische Spezifität als ideologisch problematisch (das heißt als durch Heteronormativität eingeschränkt) verworfen würden.

Es kann also sein, dass der Queer Tango trotz seines Beharrens darauf, subversiv zu sein, weil er den Unterschied zwischen den Geschlechtern beseitigt, den Tango am Ende gerade von jenen Bestandteilen befreit, deren es bedarf, um Leidenschaft zu erzeugen. Auch Savigliano, die den Gender-Asymmetrien beim Tango sehr kritisch gegenübersteht und die entspannte Atmosphäre des Queer Tango schätzt, wirft die Frage auf, ob die Erotik des Queer Tango nicht vielleicht zu subtil und sogar ein wenig „lahm“ wird, wenn man die Aggressionen gegen das Anderssein (otherness) und die (Un-)Möglichkeiten erwideter heterosexueller Liebe im traditionellen Tango aufgibt. Wie sie sagt, überschreitet der Queer Tango nicht nur die Normen der Tangowelt, sondern zähmt auch die Aggressionen des Tangos gegen das „Anderssein“ (otherness) (Savigliano 2010:143). Mit anderen Worten, zu wenig Raum für die „Differenz“ im Tanz selbst kann beseitigen, was für die Erfahrung der Tangoleidenschaft wesentlich ist.

Aber muss der Queer Tango so zahm oder sogar lahm sein, wie Savigliano nahelegt? Theoretisch sollte es möglich sein, die erotischen Möglichkeiten außerhalb von Heteronormativität aufzugreifen und den Tango zu nutzen, um sich für die Spannungen und Antagonismen des queeren Begehrens zu öffnen. In diesem Sinne hat Lisa Blackman darauf hingewiesen, dass queere Performances eine Bereicherung erfahren könnten, wenn Performativität nicht entweder als Reproduktion von Geschlechternormen oder Protest dagegen verstanden würde (Blackman 2011:196). Als Beispiel bezieht sie sich auf den Film *Happy Together* (Wong Kar-Wei 1997), der die problemgeladene Beziehung zwischen zwei schwulen Männern aus Hongkong behandelt, die zusammen nach Argentinien reisen, um einen Neuanfang zu machen.¹⁰⁸

108 Für eine ausgezeichnete Diskussion darüber, in welcher Weise die Trope „neu anfangen“ im Film durch den Tanz in Szene gesetzt wird siehe Manning (2007:19–48). Sie argu-

Der Tango erscheint (wie sollte es anders sein?) als Kulisse und Metapher für ihre sich auflösende Beziehung wie auch allgemeiner für das Problem, in neoliberalen, kapitalistischen Gesellschaften wie dem postkolonialen Hongkong Intimität herzustellen. In einer denkwürdigen Szene begegnen die beiden Männer einander bei einem ekstatisch zärtlichen Tango, den sie in der Küche ihrer Wohnung zu den trübsinnigen Tönen von Piazzollas *Tango Apasionado* tanzen. Es ist ein außerordentliches Moment in einer ansonsten missbräuchlichen Beziehung, in dem der geduldige, fürsorgliche Lai seinen untreuen und gleichgültigen Liebhaber Ho vorübergehend in seine Wohnung und seine Arme aufnimmt. Die Beziehung ist zum Scheitern verurteilt, weil beide so sehr unterschiedliche Bedürfnisse und Erwartungen haben, und doch fängt der Moment, in dem sie zusammen tanzen, etwas davon ein, was den Tango zu so einer guten Metapher für Leidenschaft macht: das Gefühl vollendeter Zusammengehörigkeit und unausweichlichem Verlusts, das für alle Ewigkeit anhalten wird, aber nur als Erinnerung (Kraicer 1997). Von diesem Film als typischem Beispiel ausgehend argumentiert Lisa Blackman, dass Tango zu „queeren“ mehr braucht als die performative Auflösung von Heteronormativität oder den utopischen Versuch einer Entgeschlechtlichung (wie Villa vorschlagen würde).



Abb. 5.3 Zwei Liebende tanzen zusammen in dem Film *Happy Together* (1997, Regie: Wong Kar-Wei).

mentiert, dass die improvisatorische Qualität des Tangos den Raum für queere Formen von Relationalität schafft.

Vielmehr argumentiert sie, dass queere Performances sich auf die komplizierten geopolitischen Historien von Geschlecht, Heteronormativität und Begehren einlassen müssen. Tango als Tanz ermöglicht die Performanz von Trennung und Zusammenkommen und gedeiht in einem Kontext, der von Differenz, „Andersheit“ (otherness) und Antagonismus geprägt wird. Als solcher bietet er einen idealen Ort, um Differenz als flüchtige Mischung aus Begehren und Sehnsucht, Traurigkeit und Aggression, Freude und Verzweiflung auszuleben und zu ergründen.

Abschließend lässt sich sagen, dass sowohl der ergreifende Tango in *Happy Together* als auch die dramatische Tanzperformance zu Beginn dieses Kapitels zeigen, dass der Tango nicht inhärent heterosexuell ist; er eignet sich auch hervorragend für die leidenschaftliche Auseinandersetzung mit der Komplexität und Dynamik homosexuellen Begehrens. Ist die Darbietung des Queer Tango „politisch korrekter“ als die des traditionellen heterosexuellen Tangos? Vielleicht. Wenn sie aber subversiv ist, so nicht deshalb, weil sie die (Geschlechter-)Differenz eliminiert oder Gleichheit und Konsenshaftigkeit zwischen den Tanzpartner_innen wiederherstellt. Wie diese queeren Performances beweisen, akzeptieren die Tanzpartner_innen bereitwillig gefährliche Differenzen, gehen Risiken ein und spielen mit dem Verbotenen. Das ist es, was Leidenschaft im Tango ausmacht – ob hetero oder queer, traditionell oder modern – und es ist diese Leidenschaft, die den Tango letztlich immer und überall ein wenig queer macht.



Im Jahr 1997 kam der Film *The Tango Lesson* der britischen Filmemacherin Sally Potter in die Kinos.¹⁰⁹ Im Film spielt Potter sich selbst und stellt dar, wie sie sich in den argentinischen Tango verliebt. Um eine Krise (eine Schreibhemmung bei der Arbeit an ihrem neuesten Drehbuch) zu überwinden, geht sie nach Buenos Aires, wo sie in die Tango-Szene eintaucht, Unterricht nimmt und Salons besucht. Dort begegnet sie einem Tanzlehrer, gespielt von dem berühmten argentinischen Tangotänzer Pablo Verón, in den sie sich verliebt. Die Filmhandlung entwickelt sich zwar entlang einer Reihe von Tangostunden, ihr wichtigster Fokus liegt aber auf Potters turbulenter Liebesbeziehung zu Verón und den Kämpfen, in denen sie ihre Identität als beruflich erfolgreiche und emanzipierte Frau mit dem Machismo des Tanzes und der Person Veróns zu vereinbaren versucht. Nach vielen Trennungen und Versöhnungen, die nach London, Paris und wieder zurück nach Buenos Aires führen, wird Potter schließlich von Verón eingeladen, in einer Tangoshow als seine Partnerin aufzutreten. Sie wiederum bittet ihn, die Hauptrolle in ihrem Film zu spielen. Am Ende kann die interkulturelle Romantik jedoch nicht überleben. In der letzten Szene sehen wir Potter und Verón, wie sie entlang der Uferbefestigung des Hafens von Buenos Aires ihren letzten bittersüßen Tango tanzen, zu einer Tangomelodie, die Sally Potter komponiert und auch gesungen hat.

Tango Lesson war ein umstrittener Film, der bei Kritiker_innen und Wissenschaftler_innen gleichermaßen sowohl positive als auch negative Reaktionen hervorgerufen hat. Anfangs wurden feministische Wissenschaftlerinnen sowohl

109 Sally Potter schrieb das Drehbuch und führte Regie in *The Tango Lesson* von 1997. Der Film gewann mehrere Preise, darunter den Preis Bester Film des Jahres 1997 beim Internationalen Filmfestival von Mar del Plata sowie einen American Choreography Award.

wegen seiner kritischen Erforschung der heterosexistischen Tango-Dynamik auf ihn aufmerksam als auch, weil er sich nachdrücklich für das Recht von Frauen einsetzt, ihren eigenen Begehren nachzugehen (Fisher 2004, Guano 2004). Im Laufe der Entdeckung ihrer Tangoleidenschaft liefert Potter fortlaufend Belege für ihre Entschlossenheit, sich vom Machismo des Tanzes nicht unterkriegen zu lassen. So sehen wir sie zum Beispiel bei ihrer ersten Tango-Unterrichtsstunde in Buenos Aires mit zwei bekannten Tangotänzern, Gustavo Naveira und Fabian Salas. Zwar bleiben beide Männer liebenswürdig, als Potter ihren Widerstand gegen die männliche Führung demonstriert und sich gegen den Zwang wehrt, die weibliche Rolle als Folgende übernehmen zu müssen, bitten sie aber doch, sich zu mäßigen. Dies hat jedoch kaum eine Wirkung, denn Potters Handlungsfähigkeit beim Vordringen in das „Neuland des Tangos“ „schimmert stets durch“ wie Guano (2004:465) bemerkt. Potter setzt ihren Kampf gegen das Schema männlicher Herrschaft und weiblicher Duldung in ihrer Tango- und Liebesbeziehung mit Pablo Verón fort. Sie bedrängt ihn, ihre Führung zu akzeptieren und lehrt ihn, sich auf eine – für ihn vermutlich seltene – Selbstreflexion einzulassen; es gelingt ihr sogar, sich den Tango noch weiter anzueignen, indem sie eigene Liedtexte schreibt und singt.¹¹⁰ Nach langwierigem Beziehungsgerangel dreht Potter den Spieß schließlich um. Sie sagt: „Ich bin dir im Tango gefolgt. Aber um einen Film zu machen, musst du mir folgen.“

Mit ihrer Betonung der Handlungsmächtigkeit (agency) von Frauen warf Potter nicht nur die heterosexuellen Konventionen um den Tango herum über Bord, sondern regte auch ein Umdenken in Bezug auf Alter, Geschlecht und Ethnizität an. Allein die Vorstellung von einer 40-jährigen Frau, die – wie ein Rezensent es ausdrückte – „kein *Babe*“ mehr ist, in einer Liebesbeziehung zu einem jüngeren und sehr attraktiven argentinischen Mann löste Reaktionen von Ungläubigkeit bis zu regelrechter Abscheu aus („Manche Dinge sollte man besser für sich behalten.“).¹¹¹ Manche Kritiker_innen waren kaum in der Lage zu ergründen, wieso ein berühmter Maestro wie Verón eine Tango-Novizin mittleren Alters wie Potter als seine Tanzpartnerin auf die Bühne bitten und sich auch noch auf eine romantische/sexuelle Liaison mit ihr einlassen konnte. Es wäre wohl nicht schwierig, sich einen

110 Damit überschreitet sie ebenfalls (Geschlechter-)Grenzen. Es hat seit 1910 zwar viele Tangosängerinnen gegeben, aber sehr wenige Tangos wurden tatsächlich von Frauen geschrieben. Viele Darstellerinnen zogen allerdings Männerkleidung an, wenn sie in der Öffentlichkeit sangen und gingen mit Humor und Sarkasmus daran, die erniedrigenden Schilderungen von Frauen als Gewaltopfer oder verräterische *Femmes fatales* zu unterlaufen. Vgl. Anahí Viladrich (2006).

111 Zitiert nach Lori Hopkins (2002:121).

Europäer mittleren Alters mit einer viel jüngeren argentinischen Frau vorzustellen; die Rollenumkehr ist jedoch, wie es scheint, wesentlich schwerer zu verkräften.¹¹²

Die größte Kontroverse unter den kritischen Wissenschaftler_innen entstand aber über die Frage, ob ein Film über die Leidenschaft einer weißen Europäerin für den argentinischen Tango und ihre interkulturelle Beziehung zu einem argentinischen Mann nicht möglicherweise einer unzulässigen kolonialen Perspektive entsprungen sei, die nur dürftig von einem feministischen Mäntelchen verhüllt wird. Obwohl Potter sich über die ökonomischen Ungleichheiten zwischen Nord und Süd im Klaren war,¹¹³ kommt ihr Film einer Nachbildung des kolonialen Projekts der Europäer des 19. Jahrhunderts gefährlich nahe, die den Exotismus „ihrer“ kolonialen Untertanen zur eigenen Belustigung aufgriffen (Savigliano 2003, Guano 2004).¹¹⁴ Zum Beispiel wird Verón als ein stereotyper Latino – machistisch, sinnlich, selbstbewusst – präsentiert, den Potter vor einem internationalen Publikum buchstäblich zur Schau stellt (Podalsky 2002, Savigliano 2003, Guano 2004). Außer seinem Wunsch, im Film mitzuspielen und seiner Einsamkeit als Exilierter in Paris (die Potter ausbeutet, indem sie sie mit ihrer eigenen jüdischen Abstammung vergleicht), werden Veróns Motive im Film nicht untersucht. Es ist Potter, die im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Sie porträtiert sich selbst als beruflich stark beanspruchte Frau, die nach einem Weg sucht, aus ihrer ständigen Kopfarbeit herauszukommen und wieder eine Verbindung zu ihrem Körper herzustellen.

112 Dies wird durch den wachsenden Literaturkorpus zu internationalem Tourismus belegt, in dem wohlhabende Männer aus dem globalen Norden sich auf sexuelle und ökonomische Transaktionen mit jüngeren Frauen aus dem globalen Süden einlassen. Für einen guten Überblick siehe Annette Pritchard et al. (2007). Eine Illustration dafür, was passiert, wenn die Rollen vertauscht werden, bietet der Film des österreichischen Filmemachers Ulrich Seidl *Paradies Liebe* (2012), der ältere europäische Frauen („sugar mamas“) auf der Suche nach jungen afrikanischen Männern für romantische Begegnungen zeigt. Seidl verknüpft seine begründete Kritik an den ausbeuterischen Beziehungen, die aus den ökonomischen, politischen und sozialen Ungleichheiten zwischen globalem Norden und Süden hervorgehen, mit einer Darstellung dieser Frauen als naiv, rassistisch, fettleibig – und in der Tat lächerlich.

113 Potter arbeitete z. B. mit verschiedenen anderen nationalen Produktionsgesellschaften zusammen, in dem Versuch, weniger territorial zu sein. Ihre Idee war, dass der Film nicht ihr, sondern jeder der beteiligten Gesellschaften gehören sollte, da sie ihn als eine multinationale Kooperation betrachtete, ganz im Geiste des Tangos als globalem Tanz. Eine kritische Auseinandersetzung damit findet sich bei Lori Hopkins (2002:126 f.).

114 Vgl. z. B. Marianna Torgovnick 1990; Robert Young 1990, 1995; Anne McClintock et al. 1997 und Ann Laura Stoler 2002, um nur einige wenige zu nennen.



Abb. 6.1 Sally Potter und Pablo Verón in *The Tango Lesson* (1997, Regie: Sally Potter)

Wie sie ihrer Leidenschaft für den Tango und für romantische Abenteuer nachgeht, stützt sich auf jene rassialisierte Binarität, die Europäer_innen mit Geist und Rationalität und Nicht-Europäer_innen mit Körpern und Sinnlichkeit auf eine Art und Weise gleichsetzt, die beim internationalen Publikum Anklang findet. So stellt Potter nicht nur das Kulturprodukt einer anderen Nation in den Dienst ihrer eigenen narzisstischen Phantasie und ihres Selbstverwirklichungsplans, sondern sie evoziert auch tiefsitzende Vorstellungen europäischer Überlegenheit aus der Zeit der Aufklärung, die den „Blick der ‚selbstbestimmten‘ Europäerin auf das, was sie als das sinnliche, lateinamerikanische Andere konstruiert“, abermals bestätigen (Guano 2004: 472). Einige Kritiker_innen überlegten, ob der Preis für Potters Aneignung des argentinischen Tangos als „Rohstoff für ihr eigenes künstlerisches und auf die ‚Erste Welt‘ zugeschnittenes Produkt“ nicht „Kulturimperialismus“ sei (Hopkins 2002:123). Wie Podalesky (2002) bemerkt, scheitert *The Tango Lesson* daran, dass der Film es versäumt, die symbolischen Hinterlassenschaften des Kolonialismus und Imperialismus aufzudecken.

Für jede Begegnung über nationale und kulturelle Grenzen hinweg, die ein echtes „Projekt wechselseitiger Selbstfindung“ sein soll, wäre es notwendig, die historisch ungleichen Machtverhältnisse zu befragen, die sowohl die symbolischen

Konventionen wie die Interaktionen zwischen Individuen aus dem globalen Norden und Süden strukturieren. Potters Tango-Abenteuer tut dies nicht. Stattdessen bleibt sie in einem Diskurs verhaftet, der ihr Privilegien verleiht, die sie weder eingesteht noch verantworten zu müssen glaubt (Savigliano 2003:224).

Ich habe *The Tango Lesson* deshalb so ausführlich diskutiert, weil der Inhalt und die Absicht des Films, ebenso wie die Kontroversen, die er auslöste, eine willkommene Einführung in das Thema dieses Kapitels bieten. Der Film und seine kritische Aufnahme wirft Fragen auf, die dieses Buch bis zu diesem Punkt immer wieder heimgesucht haben: Ob nämlich die weltweite Wiederbelebung des Tangos am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts einfach ein erneutes Durchspielen der kolonialen Impulse von Menschen aus den USA und Europa bedeutet, „Andere“ zu exotisieren und damit die eigene Überlegenheit intakt zu halten, oder aber im gegenwärtigen Globalisierungskontext mit all seinen Fallstricken und Möglichkeiten zu verorten ist. Mit anderen Worten: „Tanzen wir zu derselben alten Melodie, indem wir uns mit immer denselben müden Schritten durchschleppen und uns und die ‚Anderen‘ auf dieselbe alte Art und Weise positionieren?“ (Podalsky 2002:20). Oder sollte der Tango nicht eher als ein kosmopolitischer Schauplatz gesehen werden, der Möglichkeiten für wechselseitig zuträgliche Begegnungen zwischen Weltbürger_innen bietet und auf dem kreative hybride Praktiken und neue Formen der Vorstellung von Welt gedeihen können (Cheah und Robbins 1998)?

Um diesen Fragen nachzugehen, werde ich den Tango als Kontaktzone für transnationale Begegnungen behandeln, wobei unterschiedlich lokalisierte Menschen in einem Raum zusammenkommen, in den bereits eine Geschichte grenzüberschreitender Zugehörigkeiten „eingedrungen“ ist (Clifford 1998:367). Mein Fokus liegt darauf, wie sich das jüngste Revival des Tangos auf Buenos Aires – die unumstrittene Heimatstadt des Tangos – und die lokalen Tänzer_innen auswirkt, die – auch wenn sie zu Hause geblieben sind – in ihren Tanzlokalen dennoch mit dem Zustrom von Fremden konfrontiert werden, die nach einer bestimmten Art von Tango-Erfahrung suchen. Auf der Grundlage von Michael Burawoys (2000) Bezugsrahmen für globales Denken werde ich zunächst zeigen, wie soziale, politische und wirtschaftliche Kräfte die neueste Wiederbelebung des Tangos als globalem Tanz hervorgebracht haben. Ich wende mich dann den tatsächlichen Begegnungen zwischen Tangotourist_innen und lokalen Tangotänzenden in Buenos Aires zu und beschreibe, wie die Ortsansässigen ihre Kontakte mit Fremden erleben und verhandeln. Und schließlich gehe ich auf das Imaginäre des Tangos als „authentisch argentinischen“ oder „weltweit verbreiteten“ Tanz ein und frage danach, was dies auf beiden Seiten des Atlantiks bedeutet.

Tango-Revival in einer globalen Perspektive

Zwar hat sich der Tango in seiner langen Geschichte schon immer über nationale und kulturelle Grenzen hinaus bewegt; sein jüngstes Revival als globaler Tanz wird jedoch meistens auf das Jahr 1983 datiert, als eine Gruppe von dreiunddreißig Tangosängerinnen und -sängern, Musikern und Musikerinnen, Tänzerinnen und Tänzern nach Paris flog, um *Tango Argentino* vorzuführen.¹¹⁵ Sie waren entschlossen, die alten Traditionen des Tangos wieder zu beleben und sie mit der Musik des *Nuevo Tango* von Pugliese und Piazzolla zu verbinden.¹¹⁶ Die Mitwirkenden der Show kamen in einem alten Militärflugzeug, von unwirschen Soldaten in Uniform umgeben und mit nur einer Mahlzeit im Bauch. Sie erwarteten nicht viel: eine Woche Show im Théâtre du Châtelet und wahrscheinlich „ein Publikum von heimwehkranken Argentinierinnen und Argentinern aus ganz Europa“ (Thompson 2005:266). Zu ihrer Überraschung war die Show jedoch schon am ersten Abend und viele Abende danach ausverkauft, zahlreiche Menschen saßen drinnen auf den Gängen und noch mehr standen außerhalb des Theaters und wollten unbedingt in die Vorstellung. Die Tournee wurde von einer Woche auf eine ganze Saison ausgedehnt. Danach kehrten alle auf Luxusreiseniveau nach Buenos Aires zurück, um zu entdecken, dass in Argentinien niemand etwas von ihrem atemberaubenden Erfolg gehört oder gelesen hatte.

Die Presse fand die Show wohl nicht der Aufmerksamkeit wert, denn in Argentinien war der Tango längst nicht mehr in Mode. Tango war vor dem Militärregime von den Peronist_innen als politische Ideologie zur Zementierung der nationalen Identität, der *Argentinidad*, wie sie sich in den Liedtexten des Tangos darstellt, benutzt worden (Anzaldi 2012a:97–140). Zwar war im Radio Tangomusik zu hören und viele Liedzeilen waren in die Alltagssprache der Argentinier_innen übernommen worden, aber Mitte der 1960er Jahre war aus den USA und Großbritannien der Rock'n'Roll gekommen und bei der jüngeren Generation zu einem beliebten Tanz geworden. Damian, einer meiner argentinischen Informanten, sagte: „Tango zu tanzen war vollkommen out.“

115 Robert Farris Thompson (2005) stellt eine lebendige und fesselnde Beschreibung dieses Ereignisses einschließlich einer Darstellung der Tanzroutinen und der Tänzer_innen bereit.

116 *Nuevo Tango* bezieht sich auf eine Musik, die klassische und Jazzmusik mit traditioneller Tangomusik verbindet. Er kann sich auch auf neue Tanzstile beziehen, zu denen Bewegungen schräg zur Achse, Verspieltheit, Aufmerksamkeit für Melodie und Rhythmus und eine stärkere Betonung des Improvisationsgeschicks von Frauen beim Tanz gehören.

Es war etwas für die Generation meiner Eltern. Ich erinnere mich an meinen Vater, der, als ich zwölf Jahre alt war, zu mir sagte: ‚Okay, jetzt ist Tango-Zeit und ich werde dir beibringen, wie man eine Frau hält‘. Und ich sagte: ‚Oh, nein, Papa, das will ich nicht‘. Als er sah, dass ich [es] nicht tun würde, bestand er nicht weiter darauf.

Der Niedergang des Tangos in Argentinien wurde durch die Militärjunta forciert¹¹⁷, die 1976 an die Macht gekommen war und eine Zeit der Repression und des Terrors in Gang gesetzt hatte. Selbst für diejenigen, die noch Tango tanzen wollten, war die Atmosphäre für Treffen an öffentlichen Orten nicht günstig. Oder, wie mir einer meiner Informanten versicherte: „Niemand hatte mehr Lust zum Tanzen.“

Obwohl der Tango in Argentinien inzwischen fast der Vorgeschichte angehörte, zu einem „Genre der Vergangenheit ohne Zukunft“ (Anzaldi 2012a) geworden war, lief er mit der internationalen Produktion des *Tango Argentino* auf und davon und überall hin. Die Show wurde vor begeistertem Publikum in New York, Rom, Berlin und vielen anderen Städten weltweit aufgeführt, was eine wahre Renaissance der Tangomusik und des Tanzes hervorbrachte. Zusammen mit der wachsenden Popularität des *Nuevo Tango* verwandelte sich Tango von einer altmodischen, etwas staubigen nationalen Tradition in einen exotischen, avantgardistischen Tanz, der ein weltweites Publikum kosmopolitischer *Aficionados* und *Aficionadas* anzieht.¹¹⁸

Im Zuge dieses neu entstehenden Interesses am Tango und seiner Verbreitung in den urbanen Zentren rund um den Globus begannen auch die Argentinier_innen selbst sich für eine Wiederaufnahme des Tangos zu interessieren. Einige von ihnen waren politische Geflüchtete, die den Tango – den Tanz oder die Musik – als Teil ihrer Überlebensstrategie unter den Bedingungen des Exils sahen. Vor dem Hintergrund ihrer Interviews mit Argentinier_innen im Exil schreibt Cara (2009), dass

117 Julie Taylor (1998:187) verknüpft die „Abwesenheiten“ und den „Kummer“ des Tangos mit der endlos fortgesetzten Gewalt des Militärregimes während des „Schmutzigen Krieges“. Sicher kann ihre Analyse dazu beitragen, einige der Gefühle heutiger Argentinier_inn zu erklären, wenn sie im aktuellen nationalen Kontext Tango tanzen, in dem versucht wird, mit der gewalterfüllten Vergangenheit zurecht zu kommen. Ich bezweifle aber, dass sie viel darüber aussagt, was der Tangotanz zu Zeiten der Militärdiktatur für Tänzer_innen bedeutete.

118 Das ganze Buch hindurch habe ich *Aficionado/Aficionada* als Begriff für argentinische und nicht-argentinische Tangotänzer_innen mit einer Leidenschaft für den Tango verwendet. Als „Tangotourist_innen“ werden Menschen bezeichnet, die auf Besuch in Buenos Aires Tango-Shows besuchen, Tangoschuhe kaufen oder Tangomusik hören, ohne selbst zu tanzen. „Besucher_innen“ oder „besuchende Tänzer_innen“ dagegen sind Ausländer_innen, die zu lokalen *Milongas* gehen und sich aktiv mit der lokalen Tango-Kultur befassen.

viele Menschen, die zu Hause weder Tango getanzt noch gehört hatten, feststellten, dass er ihnen im Ausland ein starkes Gefühl von ‚Zuhause‘ vermittelte. Verlust, Melancholie und Nostalgie, die im Tango verbreitete Themen sind, fanden ihren Widerhall in einer zutiefst ambivalenten nationalen Identität, die von mehr als einem halben Jahrhundert gescheiterter politischer und wirtschaftlicher Vorhaben geprägt ist. Der Tango schien sowohl die Tragödie als auch die Poetik der argentinischen Gesellschaft in sich aufnehmen zu können, ohne ihre traumatische Geschichte zu verleugnen, was ihn für die entfremdeten, aber nostalgischen Argentinier_innen im Exil zu einer perfekten Metapher machte (vgl. auch Taylor 1987, Viladrich 2013).

Ein Beispiel dafür, wie diese Nostalgie in der Praxis funktioniert, ist die Geschichte von Mirta Díaz, einer argentinischen Tangotänzerin, die 1986 die erste Tangoschule in Amsterdam mit gründete. Ihre Geschichte ist nicht atypisch.¹¹⁹ Sie lebte zunächst mit ihrem Mann und ihrem kleinen Kind in einem Geflüchteten-Zentrum in den Niederlanden, nachdem sie der Verfolgung wegen ihrer politischen Aktivitäten in Argentinien entkommen waren. Sie erkannte, dass sie etwas tun haben müsste, falls sie weiterhin in den Niederlanden bleiben wollte. Sie schloss sich einer Theatergruppe mit anderen Lateinamerikaner_innen an und führte in einer von deren Produktionen einen Tango vor. Diese Darbietung löste so viel Begeisterung aus, dass sie gebeten wurde, Tango-Unterricht zu geben. Zuerst sträubte sie sich. Tango war ein Teil ihres Lebens in Argentinien gewesen. Sie hatte ihn jeden Tag gehört und wusste, wie man ihn tanzte, aber sie hatte keine Vorstellung davon, wie sie Unterricht geben sollte. Aber obwohl der Tango jetzt „etwas ganz anderes bedeutete, als er in Argentinien bedeutet hatte“, wie sie sagte, sah sie ihn paradoxerweise als eine Möglichkeit, sich wieder mit ihrer verlorenen Kultur zu verbinden. Sie wurde zur Mitbegründerin der Academia de Tango, der ersten Schule für argentinischen Tango in Amsterdam und organisierte mehrere Veranstaltungen zu Ehren von *Maestros* des Tangos, darunter Pepito Avellaneda, Antonio Todaro und Oswaldo Pugliese. Als „*la dama del tango*“ erhielt Díaz 2003 eine königliche Ordensschleife für ihren Beitrag zur Einführung und Verbreitung argentinischer Tangokultur in den Niederlanden.¹²⁰

An der Wende zum einundzwanzigsten Jahrhundert war der Tango in ganz Europa, in Nordamerika und Teilen von Asien (Japan, Korea, Hongkong, Taiwan, Singapur) sowie in Australien in vollem Gange. In den meisten Großstädten waren Tangoschulen und Tanzsalons entstanden, mit ihnen wuchs die Nachfrage nach

119 Interview in der von Babette Niemel (1977:77–82) herausgegebenen Anthologie, in der Díaz' Erfahrungen in einen Kontext mit denen anderer politischer Geflüchteter gebracht werden, die vor Konfliktsituationen in ihren Heimatländern flohen.

120 *La Posta*, Nr. 2, Mai 2003:1.

Tangomusik, Tangoschuhen und Tangokleidung und nicht zuletzt auch nach Argentinier_innen, die Tango tanzen und andere darin unterrichten konnten. Der internationale Tumult um den Tango, verbunden mit wiederholten Wirtschaftskrisen, einschließlich des katastrophalen Zusammenbruchs der Dollarökonomie im Jahr 2001, machte das Tangotanzes für die Menschen in Argentinien nach langer Abstinenz wieder interessant. Er brachte eine kleine, aber enthusiastische lokale Tanzgemeinschaft zum Aufleben und ermunterte angehende Unternehmer dazu, für ein internationales Publikum Tanzshows, Workshops und Darbietungen zu kreieren. Eine wachsende Gruppe von argentinischen Tangoprofessionellen entstand, die ihren Lebensunterhalt damit verdienten, dass sie für Besucher_innen in Buenos Aires Kurse gaben oder Privatunterricht erteilten und auch im Ausland Tangokurse anboten.

Die erste Generation dieser Tango-Unternehmer_innen bestand aus älteren *Milongueros*, die in ihrer Jugend gelernt hatten, Tango zu tanzen. Sie konnten zwar tanzen, aber ihnen fehlte jede Art der formalen Ausbildung.¹²¹ Einer meiner Informanten sagte: „Sie haben einfach getanzt und es wurde erwartet, dass man dasselbe tat, so gut man konnte.“ Bald folgte ihnen eine zweite Generation von Tänzer_innen, die mit den technischen Besonderheiten des Tanzens vertraut waren. Viele hatten sogar eine Ausbildung als professionelle Tänzer_innen und waren in Tango-Shows aufgetreten. Sie wussten, wie man die Vorstellungen einer leidenschaftlichen exotischen Erotik anspricht, die den Export-Tango vom heimischen Tango unterschieden (Cara 2009). Anders als die vorherigen Tangotänzer hatte diese neue Profi-Generation genau herausgefunden, wie man Schüler_innen den Tango vermittelt, die weder die Musik kannten noch Tanzerfahrung hatten. Sie war kurz gesagt in der Lage, Tango in einer Weise zu unterrichten, die für Schüler_innen im Ausland maßgeschneidert war, weil sie den exotischen „Duft“ des Tanzen-Lernens durch „echte Argentinier_innen“ besaß¹²² Heute zieht der Tango immer jüngere und stärker unternehmerisch denkende Professionelle an, die imstande sind, Elemente des traditionellen Tangos mit Show-Techniken, ausgefallenen Kostümen und aufwendigen Performances zu kombinieren. Sie wissen, wie man die neuen sozialen Medien mobilisiert, um sich mit YouTube-Videos ihrer Darbietungen, mit Websites und Blogs für ein internationales Publikum selbst zu vermarkten. Viele haben in der Tango-Szene ihre eigenen Nischen entwickelt wie „Tango-Pilates“,

121 In den Niederlanden hatten Pepito Avellaneda und Antonio Todaro, die beide legendäre Tänzer waren, in den ersten Jahren des Tango-Revivals großen Einfluss. Für eine detailliertere Darstellung siehe Joost Groeneboer (2003).

122 Interview mit Marianne van Berlo und Arjan Sikking, 18. September 2011.

„Tango-Psychotherapie“, „Romantischer Tango“, „Zen-Tango“ oder einfach „Der echte Tango: Tango Milonguero“.

Da immer mehr professionelle Tangotänzer_innen aus Argentinien eingeladen wurden, im Ausland Workshops, Meisterkurse und Darbietungen in Sonderschauen vor Publikum zu geben, entstanden auch transnationale institutionelle Beziehungen und Freundschaftsverbindungen. Dies war allerdings keineswegs eine Einbahnstraße. Viele *Aficionados* und *Aficionadas* des Tangos aus Europa, Nordamerika und Asien begannen im Gegenzug nach Buenos Aires zu reisen, um zu erfahren, was den *authentischen* Tango ausmachte – den Tango an dem Ort, an dem er entstanden war. Solche Pilgerfahrten nach Buenos Aires wurden zu einem „Muss“ für jeden Tangotänzer und jede Tangotänzerin mit professionellen Tanzambitionen, ob im Unterricht oder bei Vorführungen. Diese Reisen ermöglichten ihnen, Kontakte zu professionellen argentinischen Tangotänzer_innen zu pflegen, die dann nach Europa (oder Nordamerika oder Asien) eingeladen werden konnten, um Workshops und Performances zu veranstalten und von denen man hoffte, dass sie umgekehrt nach Buenos Aires zur Teilnahme an ähnlichen Veranstaltungen einladen würden. Dieser Austausch unter professionellen Tänzer_innen wurde für Salons auf der ganzen Welt zu einer Visitenkarte, die ihnen Authentizität verleihen sollte („Hier wird Tango so getanzt wie in Buenos Aires“).

Die weltweiten Kontakte zwischen Tangolehrer_innen und Salonveranstalter_innen waren zur Initiierung und zur Erhaltung des neuen Tango-Revivals von wesentlicher Bedeutung, es war jedoch die Tourismusindustrie, die der Globalisierung des Tangos ein stabiles Fundament verschaffte. Buenos Aires hat sich zu einem internationalen touristischen Zentrum entwickelt, das Rio de Janeiro als Hauptreiseziel in der Region übertrifft (Subsecretaria de Industrias Culturales 2007). Die Tangoindustrie hat sich seit 2001 verdreifacht, aus ihr wurde 2006 ein direktes Einkommen von 135 Millionen US-Dollar bezogen, zu denen indirekte Effekte von fast einer halben Milliarde US-Dollar kamen.¹²³ Tango ist zwar nicht der einzige Grund, weshalb Tourist_innen Buenos Aires besuchen, ist aber eine der Hauptattraktionen der Tourismusökonomie. Bei seiner Eröffnungsrede zur Tango-Weltmeisterschaft verglich der damalige Bürgermeister von Buenos Aires, Mauricio Macri, 2010 den Tango mit Argentinien's wichtigstem Exportgut: „Tango ist das Soja von Buenos Aires“ (zit. in Anzaldi 2012b).¹²⁴ Ohne jeden Zweifel ist der Tango zu einem der wichtigsten Bestandteile der neuen symbolischen Ökonomie

123 Subsecretaria de Industrias Culturales 2007:16 (zitiert in Anzaldi 2012b).

124 Soja ist das wichtigste Exportprodukt Argentinien's, das ausländische Währungseinnahmen (Dollars) generiert. Tango dagegen wird aus Buenos Aires exportiert, das Äquivalent von Soja, dem „grünen Gold“ der Stadt.

der Stadt Buenos Aires geworden. Innenstadtbereiche wie San Telmo wurden wiederbelebt und als historische Tango-Bezirke neu erfunden. Keine Reise nach Buenos Aires kommt ohne den obligatorischen Besuch einer Tango-Show aus. An einem durchschnittlichen Tag besuchen 3000 Touristen eine Tango-Show und mehr als die Hälfte der internationalen Tourist_innen besuchen mindestens eine Show während ihres Aufenthalts in Buenos Aires.¹²⁵ Die Tango-Industrie umfasst auch Tango-Bekleidungsgeschäfte, Tango-Schuhgeschäfte, Tango-Hostels und -Gästehäuser, Tango-Reisebüros mit speziellen Tango-Touren durch die Stadt und Tango-Kunst samt Plakaten, Postkarten und anderen Tango-Andenken. Der internationale Tourismus hat auch einen großen Einfluss auf die lokale Tango-Szene. Vor den späten 1990er Jahren gab es nur wenige Orte, um Tango zu tanzen. Seit 2001 gibt es jedoch mehr als 300 *Milongas* pro Woche an 120 verschiedenen Orten in Buenos Aires mit fast 2500 Tanzlehrer_innen und schätzungsweise 35000 Tänzer_innen.¹²⁶

Dieses jüngste Tango-Revival war alles andere als ein Zufall. Es gehörte vielmehr zu einer spezifischen Konstellation sozialer, ökonomischer und politischer Kräfte, welche die Voraussetzungen für das Wiederaufleben des Tangos in Buenos Aires und seine weltweite Verbreitung als „authentischen“ argentinischen Tanz in anderen urbanen Zentren der Erde bereitstellte. Einerseits hätte das Revival ohne eine global verflochtene Ökonomie mit ihrer zunehmenden Mobilität von Menschen, Informationen und Gütern seine Form so nicht angenommen (Burawoy et al.:2000). Die damaligen Veränderungen in Argentinien – das Ende der Militärdiktatur, ein kollektiver Wunsch, die Vergangenheit zwar nicht ganz zu vergessen, aber doch zumindest wieder ein positives Gefühl von *Argentinidad* zu erlangen, sowie eine lähmende Serie wirtschaftlicher Rezessionen, die in einem völligen Zusammenbruch der Dollarökonomie im Jahr 2001 gipfelte – boten den Kontext, in den der Tango lokal als wichtiges Kulturprodukt, als gesellschaftliche Praxis und nationales Symbol wieder einziehen konnte. Andererseits hing das neue Tango-Revival mit den Bedingungen und Kosten der Spätmoderne auf dem ganzen Erdball zusammen, die ein Publikum hervorbrachten, das potenziell empfänglich war für das, was der Tango zu bieten hatte: eine Gruppe hochgradig mobiler Individuen, die wohlhabend genug sind, um Zeit und Geld zum Tangolernen aufzubringen. Sie mussten über einen kosmopolitischen Lebensstil verfügen, der es ihnen erlaubte, den Tango in ihren Alltag zu integrieren (zum Beispiel Salons zu besuchen und sich in eine ungewohnte Musik- und Tanzkultur zu versenken). Das Tangotanzen ist zwar keineswegs nur mit dem Tourismus verbunden (es gibt sicherlich engagierte

125 Subsecretaria de Industrias Culturales 2007:42 (zitiert in Anzaldi 2012b).

126 Ebenda:15.

Tänzer_innen, die nie ihre Heimat verlassen haben), aber das gegenwärtige globale Tango-Revival ist nicht wirklich zu verstehen, ohne den Tourismus in Rechnung zu stellen.

Ich werde mich nun der Frage zuwenden, was die Globalisierung des Tangos durch den Tourismus für die tatsächlichen Interaktionen zwischen Tänzer_innen in Buenos Aires bedeutet. Welche Möglichkeiten und Fallgruben bieten ihnen diese Begegnungen? Um es etwas anders auszudrücken: Bringt die Globalisierung des Tangos einfach nur transnationale Begegnungen hervor, die – wie viele postkoloniale Kritiker_innen und Kritiker befürchten – vollkommen in der ökonomischen Sphäre „eingeschlossen“ sind oder kann sie auch Chancen einer eigenständigen, für beide Seiten zuträglichen Interaktion zwischen unterschiedlich lokalisierten Individuen bieten (Burawoy 2000:140)?

Transnationale Verbindungen auf der *Pista*

Am Anfang dieses Buches habe ich meine ersten Reisen zum Tangotanz nach Buenos Aires beschrieben. Als diese Reisen sich zunehmend auf meine Forschungsarbeit orientierten, sah ich die Interaktionen zwischen lokalen und besuchenden Tänzer_innen immer weniger mit den Augen einer Tango-*Aficionada* und immer mehr durch die Brille einer feministischen postkolonialen Tangokritikerin. Bestärkt durch meine Lektüren von Savigliano (1995) und anderen ging ich davon aus, dass die Geschichte der ökonomischen Ungleichheit zwischen globalem Norden und Süden in der einen oder anderen Weise eine Rolle auf der Tanzfläche spielen würde. Ich stellte mir zum Beispiel vor, dass viele lokale Tänzer_innen die Tangotourist_innen als potenzielle Einnahmequelle behandelten.¹²⁷ Außerdem erwartete ich, Beispiele für argentinische *Milongeros* und *Milongueras* zu entdecken, die sich dem kolonisierenden Blick der Tourist_innen als exotisch-erotische Objekte anbieten. Ich stellte mir vor, dass ihre Überlebensstrategie in schwierigen Zeiten darin bestand, Bewunderung zu erregen, um von wohlhabenden Fremden für ihre „Autoexotisierung“ (Savigliano 1995) belohnt zu werden. So könnten sie an die erotischen und ethnisierten Phantasien appellieren, in denen Argentinier_innen bei Ausländer_innen unweigerlich als sinnliche, sexy Latinos auftreten und zugleich am Tango als Teil ihrer Kultur, ihrer *Argentinidad*, festhalten. Ich erinnerte mich an das Schweigen von Pablo Verón in Sally Potters *Tango Lesson* und das Unbehagen, das es unter den Kritikerinnen des Films hervorrief und vermutete,

127 Ein Beispiel dafür findet sich in der Einleitung.

dass lokale Tänzer_innen zynisch oder sogar verbittert sein könnten, wenn sie so zum „Anderen“ gemacht würden.¹²⁸ Wenn sie eine Gelegenheit bekämen, ihre Meinung zu äußern, dachte ich, würden sie wahrscheinlich vieles an der gegenwärtigen Flut von Tourist_innen aus verschiedenen Teilen der Welt in ihren *Milongas* auszusetzen haben.

Zu meiner Überraschung und anfangs auch zu meiner Enttäuschung als Forscherin – entsprach diese Vorstellung nicht dem, was ich entdeckte, als ich mit lokalen Tänzer_innen zu sprechen begann. Ihre Kritik an den Tourist_innen erwies sich als wesentlich nuancierter, als ich erwartet und ihre Einschätzung des Tango-Revivals war weit weniger düster, als ich es mir vorgestellt hatte. Tatsächlich schienen sie mir meist zu ausländischen Tourist_innen bemerkenswert entgegenkommend, leicht dazu bereit, deren Verstöße auf und jenseits der Tanzfläche zu verzeihen und schnell zu betonen, wie sehr sie Ausländer_innen nicht nur *mochten*, sondern in den Salons auch *brauchten*.

Im nächsten Abschnitt werde ich mich damit beschäftigen, wie meine ortsansässigen Informant_innen die Probleme bewältigten, die in ihrem Umgang mit den auf Besuch kommenden *Aficionados* und *Aficionadas* des Tangos zu erwarten sind – Probleme, die von den ökonomischen Unterschieden zwischen dem globalen Norden und dem Süden herrühren, von ambivalenten Gefühle gegenüber exotisierenden Praktiken und schließlich von den Hinterlassenschaften kolonialer und imperialistischer Vergangenheit in den gegenwärtigen Realitäten des Salons.

Ökonomische Disparitäten und „Unmögliche Romanzen“

Beginnen wir mit dem Problem der wirtschaftlichen Ungleichheit zwischen Ortsansässigen und Besucher_innen, dem für die aktuelle kritische wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Tango unumgänglichen Ausgangspunkt. Während Wissenschaftler_innen wie Savigliano dazu neigen, Argentinien in einen postkolonialen Rahmen zu stellen, um Unterschiede zwischen dem globalen Norden und dem Süden zu erklären, war Argentinien in Wirklichkeit schon seit 1816, als es seine

128 Amy K. Kaminsky (2008) liefert dafür eine besonders überzeugende theoretische Analyse mit ihrer These, Argentinier_innen hätten historisch gesehen stets die Aufmerksamkeit der Europäer_innen begehrt, diesen aber zugleich ihre Exotisierung als „anders als Europäer_innen“ übel genommen.

Unabhängigkeit von Spanien erlangte, keine Kolonie mehr.¹²⁹ In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als der Tango berühmt wurde, gehörte Argentinien zu den reichsten Nationen der Welt. Seitdem hat die Nation eine Reihe von dramatischen wirtschaftlichen und politischen Krisen durchlaufen, die jüngste im Jahr 2001, als die Dollarökonomie zusammenbrach, wodurch die Mittelschicht praktisch aufgelöst und das Leben für die Armen noch prekärer wurde. Zwar ist die Wirtschaft in den letzten Jahren stabiler geworden, aber es wäre selbst unter den (zumeist) bürgerlichen Tänzer_innen schwierig, die die *Milongas* frequentieren, einen *Porteño* oder eine *Porteña* zu finden, der oder die sich nicht mit den Problemen der Inflation herumärgert und über den Zustand der Wirtschaft im Allgemeinen klagt. Zu reisen ist für alle besonders schwierig, weil die nationale Währung (der *Peso*) außerhalb Argentiniens nicht eingesetzt werden kann und die Regierung den Kauf von Dollars beschränkt, die für die Zahlung im internationalen Reiseverkehr benötigt werden. Viele meiner Informant_innen murrtten zwar darüber, dass sie nicht einfach verreisen konnten (nicht unbedingt, um Tango zu tanzen), aber professionelle Tänzer_innen, d. h. solche, die den Tango zu ihrer Lebensgrundlage gemacht hatten, sahen diese Schwierigkeiten eher im Kontext von den Ungleichheiten zwischen Argentinien und dem Rest der Welt.¹³⁰

Nehmen wir zum Beispiel Mariana DoCampo, die wir im vorigen Kapitel kennengelernt haben und die ihren Lebensunterhalt mit Tangounterricht und ihrem Salon verdient. Sie wird regelmäßig eingeladen, auf Festivals in anderen Teilen der Welt aufzutreten. Sie hebt zwar rasch hervor, wie wichtig und inspirierend die internationale Tango-Community für sie ist, merkt aber auch an, „dass es einige Probleme gibt, über die wir nachdenken müssen.“

129 Joshua Lund (2001) schätzt generell postkoloniale Perspektiven kritisch ein, da sie keinen angemessenen theoretischen Zugang zu den Besonderheiten Lateinamerikas erlaubten. Die kulturelle Elite Argentinien habe stets als europäisch gelten wollen und eine ausgeprägte Präferenz für eurozentrische Diskurse an den Tag gelegt, die das Wissen und die Kultur des Westens bevorzugten, wodurch es ihren Mitgliedern möglich wurde, sich von den kulturell und materiell Entrechteten Lateinamerikas zu distanzieren. Weil Argentinien keine Kolonialvergangenheit hat und sich im Verhältnis zu seinen Nachbarländern für eine Ausnahme hält, ist sein Verhältnis zu Europa wesentlich komplizierter, als Kritiker_innen des Kolonialismus und Kulturimperialismus wohl annehmen.

130 Dies ist ein signifikanter Unterschied gegenüber Tangoenthusiast_innen in anderen Teilen der Welt (Europa, Nordamerika, Japan), die das Reisen zu Salons an anderen Orten als einen Teil ihrer Tango-Identität betrachten (vgl. drittes Kapitel). Für Argentinier_innen ist der Reisewunsch nicht so stark mit dem Tango verbunden – wahrscheinlich weil Buenos Aires gemeinhin als das Zuhause des Tangos und als bester Ort gilt, ihn zu tanzen.

Wissen Sie, wenn Deutsche zum Tanzen nach Buenos Aires kommen, können sie einfach tanzen, Orte besichtigen und reisen. Wenn aber ein Argentinier nach Europa geht, ist die Situation nicht die gleiche. Wir können nicht einfach nur zum Tanzen reisen. Wenn wir nach Deutschland gehen, müssen wir arbeiten. Anders geht es nicht. Wird der Tango behandelt, als ob wir alle nur eine große Gemeinschaft wären, so wird außer Acht gelassen, auf welche Weise Macht funktioniert, dass es der Argentinier ist, der den Tango hat und der Europäer, der das Geld hat.

Dies mag zwar etwas vereinfacht sein – die Schwierigkeiten aller professioneller Tänzer_innen, die vom Tango zu leben versuchen, werden ausgeblendet – verdeutlicht aber DoCampos Ambivalenz gegenüber ihren europäischen Kolleg_innen. Sie ist enttäuscht über deren fehlendes Bewusstsein für die Zwänge, unter denen professionelle argentinische Tangotänzer_innen arbeiten und erwartet, dass sie mehr Aufmerksamkeit für die Unterschiede in ihren jeweiligen Situationen aufbringen.

Die Ungleichheiten zwischen internationalen Tango-Professionellen sind jedoch nur ein kleiner Teil der ganzen Geschichte. Viele meiner Informant_innen erzählten Horrorgeschichten über Tangotänze_innen, die Geschäft mit erotischem Vergnügen vermischen. So tischte man mir tragischen Erzählungen über „unschuldige Europäerinnen“ auf, die gerissene *Milongueros* für sich einnahmen und mit Komplimenten überhäuften, damit sie sich schön und begehrenswert fühlten. Hatte die Romanze erst einmal begonnen, so dauerte es nur wenige Wochen, bis diese Frauen gebeten wurden, für alles zu bezahlen. Sam, ein australischer Expat, der seit mehreren Jahren in Buenos Aires lebt, stellte zynisch fest: „Neunzig Prozent dieser Jungs befinden sich auf einer Fischfangexpedition.“ Sams Sympathien liegen eindeutig auf Seiten der betrogenen Frauen, „die glauben, sie haben diesen gutaussehenden Mann aus Südamerika, der ihnen erzählt hat, wie schön sie sind und wie gut sie tanzen“. Marlene, eine lokale *Milonguera*, die wir in den vorangegangenen Kapiteln kennengelernt haben, ist dagegen anderer Ansicht. Ihrer Meinung nach sind viele Touristinnen „einfach nur blöd“. Sie erinnert sich an eine fünfzigjährige Kanadierin, die nach Buenos Aires kam und sich Hals über Kopf in einen Taxifahrer verliebte, den sie in einer *Milonga* kennengelernt hatte und berichtet mit unverhohlenem Ärger:

Ich habe sie gewarnt. „Sei vorsichtig“, sagte ich; „Er will etwas von Dir.“ Aber sie sagte: „Oh, nein. ... Er will mich.“ Ich konnte es nicht glauben. Ich dachte: Bist du blöd? [...] Ich meine, ein Mann tanzt die ganze Nacht mit dir. Er spricht mit dir. Er versucht, dir etwas über die argentinische Kultur beizubringen. Und dann versucht er, ein bisschen Geld zu bekommen. Nicht, dass

er einen Preis berechnen würde – wir sind nicht plump, weißt du – sondern er wird sagen: Ich habe ein Problem. Ich brauche Geld, um mein Auto zu reparieren. ... Aber sie weiß nicht, was los ist und sie ist mit ihrem Herzen dabei und denkt, dass er sie wirklich liebt, dass es wahr ist. Aber es ist nicht wahr. Ich kann es nicht glauben. Es ist so offensichtlich für uns, aber für diese Touristinnen. ... Was denken die sich bloß?

Diese Geschichten belegen, was Törnqvist (2012, 2013) als „unmögliche Romanzen“ bezeichnet hat, die entstehen, wenn europäische Tangotourist_innen in Buenos Aires leidenschaftliche Begegnungen suchen, ohne die dramatisch anderen Bedingungen zu berücksichtigen, unter denen viele Ortsansässige leben. Sie stellt solche Beziehungen in den Zusammenhang des Sex- und Romantiktourismus, der unweigerlich von den Zwängen globaler sozioökonomischer Ungerechtigkeit beherrscht wird.¹³¹ Vor dem Hintergrund ihrer Analyse der Geschichten, die ihr Tangotourist_innen erzählten, hält sie es für besser, Romanzen über transnationale Grenzen hinweg zu vermeiden (Törnqvist 2012:103). Jedoch können Ortsansässige eine differenziertere Meinung über solche Verhältnisse haben. Wie Marlene spotten sie über Tourist_innen, die nicht „gewieft“ genug sind, um sich selbst zu schützen, kritisieren aber auch das Verhalten lokaler *Milongeros*, die „ihre Seelen verkaufen“, indem sie mit Touristinnen tanzen, die „keinen Fuß vor den anderen setzen können“. Aus dieser Perspektive sind sowohl die Tourist_innen als auch die Ortsansässigen schuld daran, wenn beschädigt wird, was der Tango zu bieten hat. Marlene würde zwar nicht so weit gehen, solche Begegnungen auf der Tanzfläche (oder gar jenseits davon) als unmöglich zu bezeichnen, aber – „Sagen wir einfach, es ist *complicado*“.

Selbstverständlich gehen viele Begegnungen zwischen lokalen und besuchenden Tänzer_innen nicht über die sicheren Grenzen der *Milonga* hinaus. Außerdem sind viele der lokalen Tänzer_innen selbst wohlhabend genug, dass sie zu den *Milongas* nur zum Tanzen kommen können, statt ihr Einkommen aufzubessern.

131 In der wissenschaftlichen Literatur über Sex und Romantik werden die ausbeuterischen Aspekte von Beziehungen zwischen Tourist_innen und Ortsansässigen betont. Eine interessante Ausnahme davon ist Lynn Meischs (1995) Studie über die Beziehungen zwischen jungen ausländischen Frauen und ecuadorianischen Männern. Diese Bündnisse seien keine im engeren Sinne klassischen Beispiele für die Ausbeutung durch die Erste Welt, sondern vielmehr widersprüchliche Fälle von zwei voneinander faszinierten Gruppen, die sich wechselseitig benutzen. Sie leugnet nicht, dass derartige Beziehungen vergeschlechtlichte und ethnisierte Machtasymmetrien enthalten. Allerdings ist sie der Meinung, dass wechselseitige Faszination als Fokus der Analyse einbezogen werden sollte.

Ihre Begegnungen mit Tänzer_innen aus anderen Ländern haben daher wohl eher wenig mit jener Art finanziell motivierter „Fischfangexpedition“ zu tun, die oben beschrieben wurde. Das bedeutet aber nicht, dass nicht auch Argentinier_innen aus der Mittelschicht ihre eigenen Phantasien über den Besuch ausländischer Tänzer_innen haben.

Sofia, eine Psychoanalytikerin von Mitte Fünfzig, erklärte, viele *Porteños* träumten davon, mit einer reichen Ausländerin zu „entkommen“, die sie vor all den wirtschaftlichen und politischen Problemen rettet, die ihren Alltag in Buenos Aires so schwierig machen. Meiner Ansicht nach kann diese Phantasie als das argentinische Äquivalent der Sehnsucht von Touristinnen nach einer „leidenschaftlichen Begegnung mit einem exotischen Latino“ gesehen werden, wenn auch mit einem wichtigen Unterschied. Während Tourist_innen sich wahrscheinlich – à la Sally Potter – eine vorübergehende Begegnung vorstellen, eine Urlaubsromanze, die enden wird, wenn er oder sie nach Hause zurückkehrt, erscheint für Argentinier_innen die Phantasie – da aus dem Kontext einer begrenzten Mobilität hervorgegangen – damit verbunden, ihr Zuhause gänzlich zu verlassen.

Exotisierung: Wer macht wen zum oder zur „Anderen“?

Das zweite potentielle Problem bei transnationalen Begegnungen auf der Tanzfläche betrifft die Rolle des Exotismus im Tango. Die postkoloniale Kritik des Tangos unterteilt die Tangotänzer_innen von heute in „Exotisierende“ (zumeist Europäer_innen oder Nordamerikaner_innen) und „exotische Andere“ (die Argentinier_innen) (Savigliano 2010:138). Zwar reduziert diese Kritik lokale Tänzer_innen nicht unbedingt auf vollkommen passive Objekte des kolonialen Blicks der exotisierenden Besucher_innen, setzt jedoch voraus, dass Argentinier_innen sich an den Phantasien der Ausländer_innen und nicht an den eigenen Phantasien orientieren, die sie von sich selbst und nicht zuletzt von ihren ausländischen Besucher_innen haben. Diese Kritik lässt wenig Raum für die Möglichkeit, dass Argentinier_innen (exotische) Phantasien hegen und sich selbst an den Praktiken des Exotisierens beteiligen. Kurzum, die postkoloniale Kritik geht nicht darauf ein, in welcher Weise Argentinier_innen sich aktiv an den transnationalen Begegnungen in ihrer lokalen Tangokultur beteiligen, sie formen und in Frage stellen.

Selbstverständlich spricht viel für die postkoloniale Kritik am Exotismus, aber die mangelnde Aufmerksamkeit für die Perspektiven und Erfahrungen der lokalen Tänzer_innen ist eine ernst zu nehmende Lücke. Sie wird weder der Selbstidentität vieler Argentinier_innen gerecht, noch berücksichtigt sie deren eigene Phantasien über Ausländer_innen. Allgemeiner gesagt tendiert die postkoloniale Kritik dazu, internationale Netzwerke von Macht und Ausgrenzung herauszustellen und dabei die widersprüchlichen Muster von Widerstand und Begehren zu übersehen, die sich

in derzeitigen Praxis entfalten (Nava 2002:87). Kurzum, diese postkoloniale Kritik scheint eher ideologisch motiviert, als in konkreten Kontexten sozialer Interaktion empirisch begründet zu sein.

Im Folgenden wende ich einen eher ethnographischen Zugang zum Thema Exotismus an und behandle ihn als integralen Bestandteil transnationaler Begegnungen im und durch den Tango. Ich wage die Behauptung, dass uns dies zu einem Verständnis davon verhelfen wird, wie sowohl die exotischen/erotischen Phantasien und Begehren der Argentinier_innen als auch die ihrer Gäste auf komplizierte Weise mobilisiert werden – auf eine Art und Weise, die sowohl problematisch als auch von wechselseitigem Nutzen ist.

Besucher_innen kommen, besonders auf ihrer ersten Reise nach Buenos Aires, oft mit einem durch und durch exotisierten und ethnisierten Blick auf die Argentinier_innen als Latinos und Latinas ins Land. Sie erwarten, dass diese „sinnlicher“, „natürlicher“ und „körpernäher“ sind als sie selbst. Kurzum, sie suchen nach etwas „Anderem“. Aus diesem Grund haben sie schließlich den langen Weg nach Buenos Aires gemacht, um Tango zu tanzen, und es ist deshalb nicht verwunderlich, dass sie ortsansässige Tänzer_innen sich selbst gegenüber in exotisierender Weise als „Andere“ beschreiben. Ein Beispiel dafür ist Paul, ein pensionierter deutscher Kaufmann, der seit mehreren Jahren in Buenos Aires lebt und den wir im dritten Kapitel kennengelernt haben:

Selbstverständlich verallgemeinere ich jetzt, aber für die Argentinier ist der Tango ganz natürlich. In Europa besteht immer eine gewisse Zurückhaltung, aber hier sind sie viel ungezwungener mit engem Körperkontakt, Umarmungen und Küssen. Das kommt daher, dass es ein lateinamerikanisches Land ist.

Ironischerweise bemühten sich die meisten Argentinier_innen, mit denen ich sprach, jedoch sehr, ihre Beziehungen und ihre Verbundenheit mit Europa nachzuweisen und nicht mit Lateinamerika. Das Letzte, was *sie* wollen, ist als „Latino“ oder „Latina“ betrachtet zu werden. Das ist nicht erstaunlich, angesichts der langen und verworrenen Geschichte, in der die nationale Identität Argentiniens „weiß gemacht“ wurde, durch geförderte Migration aus Europa und gleichzeitiger Auslöschung der indigenen Bevölkerung im Inneren.¹³² Argentinien versuchte, sich

132 Für diese Historie seien die Leser_innen auf Gabriela Nouzeilles und Graciela Montaldo (2002) verwiesen. Das Verdienst dieser umfangreichen und vielseitigen Sammlung von Originaltexten besteht darin, dass sie eine nuancenreiche Kritik des Stereotyps liefert, Argentinien sei „wie Europa und nicht wie der Rest Lateinamerikas“. Siehe auch Amy K. Kaminsky (2008:99–121) und die zynischere, gleichwohl aber herausfordernde Sicht von V. S. Naipaul in *The Return of Eva Perón* (1974/1980).

als europäischer Außenposten im Süden zu definieren und sich damit zugleich von anderen lateinamerikanischen Nationen und ganz allgemein von jeder Art „dunkelhäutiger Drittwelt-Andersheit“ zu distanzieren (Kaminsky 2008:214). Viele meiner Informant_innen versorgten mich spontan mit detaillierten Genealogien der Migrationsgeschichten ihrer Familien und erklärten, dass sie ursprünglich aus Italien, Frankreich oder Russland stammten. Zum Beispiel sagte mir Juan, ein sechzigjähriger geschiedener Zahnarzt, dass er sich nicht als ein „gutes Beispiel für einen *Porteño*“ betrachte, obwohl er in Buenos Aires geboren und aufgewachsen war. Er sagte: „Wissen Sie, ich fühle mich wohler mit Ausländern. Alle in meiner Familie kamen aus Deutschland und Österreich, deshalb bin ich daran gewöhnt, mit Europäern zusammen zu sein.“

In den Geschichten meiner Informant_innen über ihre Herkunft und ihre Identitäten wird der Wunsch ganz deutlich, sich als „genauso europäisch“ (Kaminsky 2008) darzustellen, indem eine Affinität zu europäischen Geschmacksrichtungen, Gewohnheiten und Idealen demonstriert wird. Während es ziemlich verbreitet war, eine Verbindung mit Europa herzustellen, reicht für manche Argentinier_innen nicht jede beliebige europäische Verbindung aus. So erklärte Carmen, eine fünfzigjährige Geschäftsfrau, sie sei wie die meisten ihrer Generation damit aufgewachsen, alles und jedes Europäische zu lieben. Das heißt, so fügte sie hinzu, alles „außer Spanisches oder Italienisches. Sie sind uns *zu* ähnlich.“

Wenngleich viele *Porteños* sich von allem, was für „latino“ gehalten werden könnte, unmissverständlich distanzieren, hält sie dies nicht davon ab, sich bei Gelegenheit selbst zu exotisieren. Ihre Autoexotisierung nimmt jedoch eine etwas andere Gestalt an, als es die postkoloniale Kritik nahelegt. Obgleich sie das Stereotyp des „sexy Latino“ ablehnen, haben einige lokale Tänzer keine Skrupel bei der Behauptung, aufgrund ihrer Identität als *Porteños* eine „besondere“ Beziehung zum Tango für sich zu reklamieren. Viele lokale Tänzer_innen haben tatsächlich erst vor kurzem gelernt, Tango zu tanzen und verfügen über erheblich weniger Übung und Tanzerfahrung als so manche ausländischen Besucher_innen.¹³³ Sie tun aber alles Erdenkliche, um ihre Qualitäten als Tangotänzer_innen unter Beweis zu stellen, indem sie betonen, dass der Tango nicht nur etwas mit Können und schon

133 Abgesehen von den alten Hasen, die schon seit Jahren Tango tanzten, räumten auch einige der jüngeren Informant_innen ein, dass sie zwar als Kinder Tango getanzt hätten, dies aber einfach so geschehen sei, ohne irgendwelche Schritte zu lernen. Sie lernten tatsächlich erst, als sie anfangen, häufiger *Milongas* zu besuchen. Dann nahmen sie ein paar Stunden, um ihre Tanzkünste aufzufrischen. Im Gegensatz dazu trauen sich viele ausländische Besucher_innen erst dann in Buenos Aires zu tanzen, wenn sie schon über jahrelange Übung verfügen und sich gut genug fühlen, um auf den dortigen Tanzflächen zu bestehen.

gar nicht nur mit Schritten zu tun hat. Vielmehr gehe es um die nebulöse Qualität des *Corazón* (Herz) und um eine zutiefst affektive Verbindung zur Musik und den Texten des Tangos. Indem sie ihre *Argentinidad* als einzigartige Verbindung zum Tango exotisieren, können ortsansässige Tänzer_innen ihre Attraktivität für jene Besucher_innen steigern, die auf der Suche nach Authentizität sind.

Diese Form der Autoexotisierung kommt zum Beispiel in dem Kompliment zum Vorschein, das lokale Tänzer_innen gelegentlich Besucher_innen machen: „Du tanzt wie eine *Porteña* [oder wie ein *Porteño*].“ Sowohl Ortsansässige als auch Besucher_innen halten dies für den ultimativen Ritterschlag, weil es impliziert, dass die Besucherin oder der Besucher mehr ist als „nur eine gute Tänzerin“ oder „ein guter Tänzer“; sie oder er hat begriffen, worum es im Tango „eigentlich“ geht.¹³⁴ Die Ortsansässigen, die dieses Kompliment vergeben, unterstreichen auf diese Weise, dass Besucher_innen immer nur „wie“ Argentinier_innen tanzen können und dass das „Echte“ letztlich immer ihnen gehört.

Ein weiteres Beispiel für die Autoexotisierung sind die Hinweise von Ortsansässigen auf die Bedeutung des Textverständnisses für die Fähigkeit, richtig Tango zu tanzen. Dies geschieht oft beiläufig während des Tanzens. Der oder die ortsansässige Tänzer_in verdreht die Augen und seufzt: „Ahhh, diese *letras* [Liedtexte] ... Wie schade, dass Sie sie nicht verstehen können.“ In den Augen vieler Argentinier_innen können Ausländer_innen wohl lernen, wie man Tango tanzt, sie können den Takt und den Rhythmus aufnehmen und sogar mit einigem Gefühl tanzen. Sie werden jedoch nie in der Lage sein, sein Wesen zu verstehen. Oder die Argentinier_innen sind, wie Archetti (1998:159) sagt, mehr als glücklich, den Tango mit dem Rest der Welt zu teilen, aber dessen Poetik behalten sie für sich selbst.

Der wichtigste Aspekt der Weiterentwicklung einer postkolonialen Kritik an Exotismus ist jedoch nicht so sehr, dass Argentinier_innen exotisiert werden und sich selbst in einer Weise exotisieren, die komplizierter ist, als es das Stereotyp des „sexy Latino“ vermuten lässt. Vielmehr beziehen sie gegenüber Ausländer_innen in ihren Salons auch die Position von Exotisierenden und verwischen so die scharfe und schnelle Unterscheidung zwischen Exotisierenden und Exotisierten. Viele ortsansässige Männer leben ersichtlich auf, wenn sie mit ausländischen Besucherinnen tanzen. Dies kann darauf zurückzuführen sein, dass die Besucherinnen jünger sind als die Ortsansässigen und es ist auch nicht ungewöhnlich, einen sehr alten

134 Besucher_innen ermöglicht dieses Kompliment natürlich, sich von anderen ausländischen Tänzer_innen zu unterscheiden, die mutmaßlich immer noch wie ‚Ausländer_innen‘ tanzen. Für eine gute Auseinandersetzung damit, wie Authentizität unter den Tangotanzenden mit dem Begehren nach Distinktion verknüpft ist, siehe Gabriele Klein und Melanie Haller (2009) und Elia Petridou (2009).

Milonguero mit einer ausländischen Frau tanzen zu sehen, die jung genug ist, um seine Enkelin zu sein. Wie Carlos, ein älterer Tänzer, erklärt: „Man will einfach mit einer von diesen *Chicas* tanzen; man möchte wissen, wie sie sich in deinen Armen anfühlt.“ Argentinische Tänzer schwärmen oft von französischen Frauen, die sie als „elegant“ und „stilvoll“ betrachten, während sie asiatische Frauen für ihre „perfekte Technik“ schätzen und dafür, dass sie „wie eine Feder“ tanzen.¹³⁵ Ich erinnere mich, dass ich von einem lokalen Tänzer zum Tangowalzer aufgefordert wurde. Später erklärte er mir, dass er Walzer (angeblich die romantischsten Tangos) immer mit einer „europäischen Frau“ tanzt.¹³⁶ Gegenstand dieser exotischen Phantasie ist die weiße Europäerin als Symbol einer Eleganz alter Schule und Hochkultur. In Anbetracht der negativen Haltung, die viele Argentinier_innen gegenüber den *Gringos* aus den USA haben, hätte ich als Nordamerikanerin (die andere Seite meiner doppelten Staatsbürgerschaft) wahrscheinlich nicht annähernd das gleiche symbolische Prestige als Tänzerin gehabt.¹³⁷

Viele der ortsansässigen Frauen, mit denen ich sprach, bestanden darauf, dass sie das Tanzen mit Besuchern vorzögen, wenn diese Besucher wirklich tanzen könnten.¹³⁸ Aus ihrer Sicht sind Ausländer – zumindest Europäer und Nordamerikaner

135 Tanzpartner_innen nach ihrer Nationalität unter bestimmte Stereotype zu subsumieren ist eine Verfahrensweise, die sich keineswegs auf die *Porteños* beschränkt. Einer meiner niederländischen Informanten gab seine elaborierte Typologie zum Besten, die Tanzenden zu beschreiben: Chilen_innen seien „weicher“ und „sanfter“ im Vergleich zu den Argentinier_innen mit ihrem *Machismo*; Türk_innen seien „stolz“ und besonders die Frauen, „super sinnlich“; und bei den Deutschen „kratzt man ein bisschen an der Oberfläche und man wird all ihre natürliche Sensibilität entdecken“.

136 Siehe Remi Hess (2004) für eine soziologische Studie zur Verbreitung des Walzers in Europa und seine Verknüpfung mit den romantischen Idealen der Bourgeoisie.

137 Dies hat nicht nur damit zu tun, dass das „Europäisch-Sein“ historisch immer mit einer begehrenswerten Elite assoziiert wurde. Die seit langem bestehenden Gegensätze zwischen den Amerikas ebenso wie die problematischen Interventionen der USA zugunsten von Militärregimes in ganz Südamerika, einschließlich Argentinien, haben dazu geführt, dass US-Amerikaner_innen in Argentinien ganz allgemein weniger beliebt sind als Europäer_innen. Siehe Alan McPherson (2006) für eine interessante Auseinandersetzung mit Geschichte und Gegenwart des Antiamerikanismus in Lateinamerika.

138 Manche lokale Frauen scheuen nicht nur das Risiko, mit jemandem zu tanzen, von dem sie nicht wissen, ob er oder sie tanzen kann, sondern sind außerdem besorgt, ihre regulären Tanzpartner_innen könnten sich weigern, mit ihnen zu tanzen, weil sie mit Ausländer_innen tanzen. Diese Art der Bestrafung ist in den Salons nicht ungewöhnlich, obgleich sie, zumindest unter den Ortansässigen, an Wirkung eingebüßt hat. Ironischerweise sind viele Touristinnen so betört, dass sie stundenlang warten, bis ein bestimmter *Milonguero* sie zum Tanzen auffordert, entsprechend der Tango-Mythologie, dass dies der Weg zur „wahren Tanzerfahrung“ sei. Eine meiner lokalen Informantinnen bemerkte

– größer, besser gekleidet (weiße Hemden!), kultivierter, gebildeter und vermutlich öfter gute Gesprächspartner zwischen den Tänzern. Das Wichtigste aber ist, dass die Ausländer *Caballeros* (Gentlemen) sind. Wie Elsa, eine geschiedene Psychotherapeutin, sagt, haben die ausländischen Touristen in der Regel ein „höheres Niveau“ als die lokalen Männer. Sie erklärte, dass sie sich nicht einmal vorstellen könne, mit einem lokalen *Milonguero* Kaffee zu trinken, geschweige denn, E-Mail-Adressen auszutauschen oder eine freundschaftliche Beziehung außerhalb des Salons zu haben. „Das würde ich niemals tun. Nie.“ Das Pendant dazu ist natürlich, dass viele europäische Frauen ihre weniger gebildeten argentinischen Partner möglicherweise exotisieren müssen, um sich ungezwungen einer intimen Umarmung mit jemandem hinzugeben, der aus einer niedrigeren Klasse kommt. Dies wurde mir sehr eindringlich vor Augen geführt, als ich einige nicht Tango tanzende Freunde und Freundinnen in Buenos Aires zu einem Salon mitnahm und beobachtete, wie entsetzt und sogar ein bisschen angewidert sie waren, als sie mich mit einigen der ortsansässigen *Milongueros* tanzen sahen. Eine Freundin sagte mir später, dass sie niemals mit „so jemandem“ tanzen könne. Sie erklärte nicht, ob sich das „so“ auf einen Unterschied des Alters, des Bildungsniveaus, der ethnischen Herkunft oder der sozialen Schicht beziehen sollte. Der deutliche Unterschied, den sie so klar sah, war für sie jedenfalls nicht exotisch, sondern unattraktiv.

Diese Beispiele zeigen, dass sowohl argentinische als auch nicht-argentinische Tänzer_innen einander wechselseitig exotisieren, indem sie sich auf Stereotype von europäischer Überlegenheit und lateinamerikanischer Minderwertigkeit beziehen. Die dabei zutage tretenden Praktiken der Exotisierung sind jedoch weniger ein Überbleibsel der kolonialen Vergangenheit (wie die postkoloniale Kritik nahelegen würde, als vielmehr ein Ergebnis der besonderen Art, in der sich Geschlecht und Klasse im gegenwärtigen Kontext des Tangosalons in Buenos Aires überschneiden. Das bringt mich zum dritten Problem der postkolonialen Kritik, nämlich der Betonung der Vergangenheit auf Kosten der Gegenwart angesichts der transnationalen Beziehungen, die sich heutzutage auf der Tanzfläche abspielen.

Koloniale Vergangenheit oder kosmopolitische Gegenwart?

Die Salons von Buenos Aires haben sich verändert seit dem Goldenen Zeitalter des Tangos (1935–1952), das Savigliano (1995) als eine Periode beschreibt, in der proletarische *Milonguitas* ihrem Armutsmilieu zu entkommen versuchten, indem sie mit einem *Niño bien* aus der Oberschicht tanzten, während ihre männlichen Pendants einen weinerlichen Tango sangen, ihren Kummer in einer Bar ertränkten oder sich womöglich auf eine Messerstecherei mit ihren Rivalen einließen. Die Frauen, die

allerdings lachend dazu: „Diese Frauen sind verrückt. Sie lieben das Leid mehr als die Lust.“

heute in Buenos Aires an *Milongas* teilnehmen, haben größtenteils eine gute Ausbildung und gehen einer professionalisierten Vollzeitberufstätigkeit nach (z. B. in der Psychotherapie, im Rechtswesen oder in der Medizin). Die Männer sind zwar nicht ohne Einkommen, aber häufig prekärer berufstätig als die Frauen, z. B. als Arbeiter oder im Dienstleistungsgewerbe (etwa als Taxifahrer, im Freizeitbereich oder im Verkauf), und sie sind insgesamt älter und öfter bereits im Ruhestand. Zwar sind Männer in den Salons sowohl zahlenmäßig (fast immer sind dort mehr Frauen als Männer) als auch symbolisch im Vorteil (die *Codigas* begünstigen das dominante Verhalten von Männern), aber die ortsansässigen Frauen beziehen sich auf ihr Klassenprivileg, „kultivierter“ oder „besser ausgebildet“ zu sein als die männlichen Tänzer, wodurch die maskulinistische Kultur der Salons etwas abgemildert wird. Zum Beispiel sagt Marta, die argentinische Modedesignerin, die wir im dritten Kapitel kennengelernt haben, über die ortsansässigen Männer, sie seien „natürlich gute Männer. Aber primitiv.“

Es gibt hier einen sehr großen Unterschied zwischen den Männern und den Frauen in den *Milongas*. Sie finden viele Frauen wie mich, aber Sie werden bei den Männern nichts Vergleichbares finden. Die können Sie mit der Lupe suchen. Sie werden sie nicht finden.

Obwohl ortsansässige Männer und Frauen die Klassen- und Geschlechterspannung in der gegenwärtigen Tango-Szene in Buenos Aires überwinden müssen, reproduzieren sie jedoch dabei weniger die Vergangenheit, sondern setzen historisch konstruierte Überzeugungen von der europäischen Überlegenheit in einer Weise strategisch ein, die in der Gegenwart sinnvoll ist. Indem sie Tänzer aus dem Ausland exotisieren, können sich ortsansässige Frauen in Bezug auf soziale Herkunft und Bildungshintergrund als den Ausländern ähnlicher positionieren und sich dadurch einen Vorsprung vor ihren weniger „kultivierten“ Landsmännern sichern. In ähnlicher Weise können ortsansässige Männer ihre Dominanz gegenüber den lokalen Frauen wiederherstellen, wenn sie mit Touristinnen tanzen, die für sie voller Bewunderung sind. Dadurch können sie Ansprüchen auf Verbindlichkeit und Verantwortlichkeit ausweichen und einige der *hidden injuries of class* (verborgene Verletzungen klassenbedingter Ungleichheit) (Sennett und Cobb:1972/1977) ausgleichen.

Sogar dieser kurze Blick auf die transnationalen Begegnungen auf den Tanzböden von Buenos Aires deutet darauf hin, dass die Interaktionen zwischen Besucher_innen und Ortsansässigen zwar von Phantasien und Praktiken der Exotisierung geprägt werden, dies aber in einer Weise, die widersprüchlicher und für beide Seiten vorteilhafter ist als es die postkoloniale Kritik nahelegt. In der postkolonialen Kritik wird der beherrschende Blick des Kolonialisierenden hervorgehoben, der angeblich von

jeder und jedem ausgeht, ob beabsichtigt oder nicht, die oder der aus dem globalen Norden stammt. Wenn Nord-Süd-Begegnungen aus dieser Perspektive betrachtet werden, liegt der Fokus vor allem auf den Verletzungen durch Machtunterschiede und weniger auf den dazu konträren Strukturen des Begehrens, die entstehen, wenn unterschiedlich lokalisierte Individuen an so etwas wie der nunmehr entstandenen globalen Tanzkultur teilnehmen.

Wie wir gesehen haben, schließt die komplizierte Geschichte Argentiniens aus, dass ortsansässige Tangotänzer_innen sich als „Latin Lovers“ sehen (und gesehen werden möchten), die passiv auf den exotisierenden kolonialen Blick von Einwohner_innen des globalen Nordens warten. Zwar prägen ökonomische Ungleichheiten und historische Diskurse vom exotischen „Anderen“ die Art der Wahrnehmung des Tangos in der Welt, aber die argentinischen Tangotänzer_innen spielen eine aktive Rolle nicht nur in ihrer Autoexotisierung (und Autoethnisierung), sondern auch in der Exotisierung (und Ethnisierung) anderer. Sie beziehen sich auf Phantasien von Weiß-Sein (*whiteness*) und die Kultiviertheit von Europäer_innen ebenso wie auf die Sinnlichkeit und Körperlichkeit des Südens, aber das dient eher der Absicht, mit den lokalen Unterschieden zwischen den Geschlechtern und den sozialen Schichten in den gegenwärtigen *Milongas* zurecht zu kommen als mit einer wirklichen oder imaginären kolonialen Vergangenheit.

Die Geschichten von Ortsansässigen und Besucher_innen illustrieren, dass Exotisierung Teil eines wechselseitigen Prozesses ist, in dem sich beide gleichermaßen auf ihre Differenzen beziehen und diese zugleich neu formulieren, um ihre Begegnungen begehrenswert und aufregend zu machen. Die Exotisierung oder die Konstruktion eines exotischen „Anderen“ als Tanzpartner_in wertet den Tango gerade deshalb auf, weil sie eine momentane Flucht aus jenem „Gleichsein“ (*sameness*) ermöglicht, die sich schlecht mit Leidenschaft verträgt (Nava 2001:91).¹³⁹ Die Touristin, die mit einem „echten“ Argentinier tanzen möchte, findet eine verwandte Seele in dem *Porteño*, der sich ebenfalls nach etwas anderem sehnt. Dieser Wunsch nach dem Geschmack des „Anderswo“ ist es, der die Begegnungen zwischen Besucher_innen und Ortsansässigen auf der Tanzfläche in einer Weise prägt, die weniger mit einer tatsächlichen oder auch nur metaphorischen kolonialen Vergangenheit zu tun hat als mit einer sehr realen kosmopolitischen Gegenwart.¹⁴⁰

139 Mica Nava bezieht sich hier auf die Arbeit des Psychoanalytikers Adam Phillips (2000), der argumentiert, Gleichheit biete Sicherheit, töte allerdings auf unbewusste Weise das Begehren ab. Begehren sei auf Differenz gegründet und auf der Bereitschaft, sich auf die Risiken des Unbekannten einzulassen.

140 Mica Nava nennt diese Faszination von Differenz „Kosmopolitismus aus dem Bauch heraus“ (*visceral*). Diesen unterscheidet sie von dem viel kritisierten kolonialen Blick, der unausweichlich als voyeuristisch und ausbeuterisch gilt und weist darauf hin, dass

Globale Phantasien

Tango ist ein globaler Tanz, der von *Aficionados* und *Aficionadas* aus aller Welt aufgegriffen wird. Dennoch bleibt er fest mit Argentinien verbunden, nicht nur im Namen (*argentinischer Tango* oder *Tango Argentino*), sondern auch historisch (durch seine Reisen), ökonomisch (durch den Tourismus) und symbolisch (durch seine Darstellung in Volkskultur und Musik). Einige Wissenschaftler_innen haben sogar behauptet, dass die komplexen Gefühle (Traurigkeit, Glück, Furcht, Liebe, Stolz, Scham und Ehre), die häufig in der Landessprache (*Lunfardo*) von Buenos Aires formuliert wurden, wahrscheinlich nur für Argentinier_innen wirklich zugänglich sind (Cozarinsky 2007). Wie schon in der Vergangenheit spricht der Tango auch heute die emotionalen Probleme und Dilemmata der Argentinier_innen an, was seine Texte zu einem Schlüsselement ihrer nationalen Identität macht (Archetti 1999:144). Wenn dies aber zutrifft, was bedeutet die globale Popularität des Tangos dann für die lokalen *Porteños* und *Porteñas*, die ihn tanzen? Wie fühlen sie sich als hingebungsvolle Expert_innen für etwas, das globale Bedeutung angenommen hat und doch für ihr Selbstverständnis als Argentinier_innen zentral bleibt?

Angesichts der komplizierten Kämpfe um die argentinische Nationalität in der Vergangenheit ist es nicht verwunderlich, dass lokale Tangotänzer_innen gegenüber dem Tango als globalem Tanz eine gewisse Ambivalenz an den Tag legen. Wie Anzaldi (2012a) überzeugend dargelegt hat, gibt es in Argentinien zwei verschiedene und widersprüchliche Auffassungen dessen, was es bedeutet, Argentinier_in zu sein.¹⁴¹ Die erste Vorstellung von *Argentinidad* ist nach innen gewandt, ländlich und traditionell. Sie beinhaltet Skepsis gegenüber jeder Art ökonomischer, politischer und kultureller Abhängigkeit von Europa und Nordamerika und den Wunsch, alles zu vermeiden, was nach ausländischem Einfluss und Kulturimperialismus riecht (Anzaldi 2012:80). Aus dieser Perspektive nationaler Identität betrachtet ist

eine transnationale Alltagskultur die Exotisierung wesentlich zweideutiger und widersprüchlicher und in manchen Fällen sogar emanzipatorisch macht (Nava 2002:38; vgl. auch Nava 2007).

141 Franco Barrionuevo Anzaldi (2012:137–139) stellt in einer überzeugenden Analyse dar, wie diese beiden Auffassungen der nationalen Identität von Peronist_innen und Anti-Peronist_innen in unterschiedlicher Weise mobilisiert wurden. Erstere bezogen sich auf den Tango als symbolische Repräsentation der peronistischen Nation und wendeten diese Auffassung kritisch gegen Interventionen aus dem „imperialistischen Westen“. Mit der kulturellen Globalisierung des Tangos werden sich daher die Tänzer_innen aus der urbanen Mittelschicht im anti-peronistischen Buenos Aires wahrscheinlich eher auf Repräsentationen des kosmopolitischen Tangos des Goldenen Zeitalters beziehen, als der Tango die Welt im Sturm eroberte.

Tango der Inbegriff des Argentinischseins; er betrifft die Wurzeln, die Seele, das Wesen (Anzaldi 2012a:88–89). Ein Widerhall dieser Version von *Argentinidad* lässt sich in der besitzergreifenden Haltung vieler Argentinier_innen gegenüber der Tangomusik finden (Archetti 1999:130–132). Sie spiegelt sich auch in der Erklärung der Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO) zum Tango als kulturellem Erbe, das vor der Globalisierung geschützt werden muss, wider.¹⁴² In einer etwas verblüffenden Weise nimmt auch die postkoloniale Kritik des Tangos den Begriff des Eigentums auf, wenn sie die Ausbeutung der argentinischen Kultur durch den imperialistischen globalen Norden angreift.

Die zweite Version der argentinischen nationalen Identität ist ganz anders. Sie ist urban, modern und kosmopolitisch. Diese Vorstellung von *Argentinidad* gehört zu Buenos Aires mit seinen internationalen Handelsbeziehungen, seinen gebildeten Mittelschichten und seinem reichen Kulturleben, das europäischen Einflüssen viel verdankt. Aus dieser Perspektive mag der Tango zwar in den Slums von Buenos Aires entstanden sein, aber es war sein Umzug nach Paris, der ihn für die solide Mittel- und Oberschicht Argentiniens im wahrsten Sinne des Wortes *salonfähig* (im Original deutsch) machte. In der Tat sind die globale Popularität des Tangos und seine Fähigkeit, Argentinien die gesuchte kosmopolitische Identität zu verschaffen genau das, was ihn zu einem so wertvollen Symbol der *Argentinidad* macht. Insgesamt ist es diese Spannung zwischen dem Tango als lokaler argentinischer Tradition und als globalem Phänomen, die den diskursiven Rahmen bietet, innerhalb dessen die *Porteños* und *Porteñas* das neue Tango-Revival, den wachsenden Tangotourismus in Buenos Aires und insbesondere ihre Interaktionen mit ausländischen *Aficionados* und *Aficionadas*, die zum Tanzen nach Buenos Aires kommen, einordnen müssen.

Argentinische Tangotänzer_innen von heute sind daher ambivalent gegenüber dem Tango als Tanz, der zu ihnen gehört. Einerseits haben sie keine Bedenken, den Tango als etwas zu bezeichnen, das sie „im Blut“ haben oder worüber sie einfach aufgrund ihrer nationalen oder kulturellen Identität verfügen. Sie grenzen sich von ausländischen Besucher_innen häufig als die einzigen ab, die das Wesen des Tangos

142 Die Aufnahme des Tangos in die UNESCO-Liste des immateriellen Kulturerbes (zusammen mit anderen religiösen und kulturellen Praktiken wie die Heilig-Blut-Prozession in Brügge, das Spitzenklöppeln in Kroatien und der Fruchtbarkeitstanz der *Voladores* (fliegende Männer) in Mexiko) ist für die touristische Ausbeutung des Tangos in Buenos Aires sicher wichtig gewesen. Sie impliziert jedoch, dass die Globalisierung für den Fortbestand des Tangos problematisch sei und dass der Tango letzten Endes zu Argentinien gehöre. Der Tango ist jedoch weit entfernt von anderem Weltkulturerbe, das lokal bedeutsam ist, aber schwerlich so weit gereist ist. Siehe „Tango takes its turn on UN cultural body’s list of intangible heritage“, UN News Center, 30. September 2009; „Tango gets UN approval“, BBC News, 30. September 2009.

wirklich verstehen und weisen jede Kritik – etwa an ihrer Neigung zur Selbstbezogenheit oder an ihrem Unwillen, auf das zu hören, was die Besucher_innen zu sagen haben – mit einem gleichgültigen Achselzucken und einem „*Somos así*“ („So sind wir eben“) zurück.¹⁴³ Auf diese Weise wird ihr Nationalcharakter als Schutz gegen jeden Versuch mobilisiert, sie in eine größere Gemeinschaft aufzunehmen.

Andererseits legen die heutigen Argentinier_innen auch einen unmissverständlichen Stolz auf die Popularität des Tangos außerhalb Argentiniens an den Tag; sie gilt ihnen als Beweis für die einzigartige Fähigkeit der Musik und des Tanzes, Menschen an verschiedenen Orten weltweit zu begeistern. Sie sind gerührt, dass so viele Besucher_innen mit großer Entschlossenheit einen Tanz aus Argentinien lernen wollen. Viele sind überrascht, dass manche Besucher_innen besser Tango tanzen können als die Ortsansässigen und viele gehen sogar so weit, die heutige Existenz des Tangos dem Umstand zuzuschreiben, dass er reisen kann. Ein Beispiel dafür ist Oscar, ein *Milonguero* von Anfang Siebzig, der in den Salons von Buenos Aires zum Inventar gehört. Er begann als Junge Tango zu tanzen und kann sich an die Tage erinnern, wo namhafte Orchester wie die von Biagi und Di Sarli in den Clubs spielten. Er schreibt dem jüngsten Tango-Revival in Europa die Wiederbelebung einer Tradition zu, die in Argentinien schon seit langem tot war und teilweise immer noch ist. Er ist den Ausländer_innen daher dankbar, dass sie ihm den Tango zurückgeben und es ihm ermöglichen, sich an ihm zu freuen wie vor seinem Verschwinden in den 1960er Jahren. Für ihn besteht kein Zweifel daran, dass allein das weltweite Interesse am Tango diesem das Überleben erlaubt hat.

Oscars Würdigung der globalen Popularität des Tangos entsprach der Meinung vieler meiner argentinischen Informant_innen. Sie erklärten, dass sie gerne mit Menschen aus anderen Teilen der Welt tanzten, weil sie damit die Chance bekamen, einmal mit jemand ganz anderem zu tanzen. Die Gespräche zwischen den Tänzern seien interessant und viele schätzen die internationalen Kontakte, die ihnen der Tango ermöglicht. Carmen zum Beispiel verkündete stolz, dass sie Menschen aus Europa und den Vereinigten Staaten kennengelernt habe, mit denen sie regelmäßig korrespondiert. Elsa, eine Psychoanalytikerin, die gerne reist, überprüft in den Salons mit ausländischen Besucher_innen gerne ihre Sprachkenntnisse: „Französisch und Englisch sind einfach, aber ich nehme jetzt Deutschunterricht; so habe ich eine Chance, auch das zu verbessern.“ Selbst manche älteren *Milongueros* fangen an,

143 Ein bekannter Witz, den ich sowohl von Ortsansässigen als auch Besucher_innen gehört habe, lautet: „Was macht ein Porteño, der Selbstmord begehen will? Antwort: Er springt von seinem Ego herunter.“ Wenn Ortsansässige den Witz auch lachend erzählen, wird er trotzdem als ziemlich treffender Ausdruck des Nationalcharakters akzeptiert. Für eine historisch sachkundige Auseinandersetzung mit den Feinheiten von Stolz und nationaler Identität in Argentinien siehe auch Amy K. Kaminsky (2008).

Englisch zu lernen, wie mir einer meiner Informanten erklärte: „Man möchte sich auch gerne mit den Touristinnen unterhalten.“ Vor allem aber begrüßten meine argentinischen Informant_innen den Umstand, dass sich der Tango globalisiert und dadurch ihre lokale Tangokultur zum Besseren verändert habe. Viele Ortsansässige – Männer, Frauen, homosexuelle und junge Menschen – fühlen sich durch die Besucher_innen in ihrer Kritik am tief verwurzelten Machismo ihrer eigenen Tangokultur bestärkt, da sie bei ihnen Rückendeckung für die Ablehnung übermäßig restriktiver Codes und Salon-Regeln finden. Viele Tänzer_innen in Argentinien zeigen eine ausgeprägte Bereitschaft, sich mit Neuem und Anderem auseinanderzusetzen – Nava (2002) bezeichnet dies als verbreitetes Bewusstsein der kosmopolitischen Moderne. Wenn aber viele argentinische Tänzer_innen die Verbreitung des Tangos über die ganze Welt so stolz willkommen heißen, würde die Anerkennung des Tangos als authentischem Ausdruck der argentinischen Kultur und der nationalen Identität der Vorstellung der Argentinier_innen von sich selbst nicht gerecht; diese erleben sich als Kosmopolit_innen, die am globalen Phänomen des Tangos teilhaben.

Wenn argentinische Tänzer_innen eine kosmopolitische Einstellung gegenüber dem Tango an den Tag legen, wie sieht es dann bei *Aficionados* und *Aficionadas* aus anderen Teilen der Welt aus? Im ersten Kapitel haben wir gesehen, dass Tango-Gemeinschaften außerhalb von Buenos Aires oft die Vorstellung entwickeln, Tango sei typisch argentinisch. Sie tun dies entweder, weil sie den Tanz bewundern und ihn in seiner authentischsten Gestalt nachzuahmen versuchen oder aber, weil sie sich als Modernisierer_innen darstellen, deren Mission es ist, den Tango zu transformieren. Gleichwohl entdeckte ich in meinen Gesprächen mit Tänzer_innen aus Amsterdam und anderen Teilen der Welt eine ähnliche, wenn auch umgekehrte, Ambivalenz wie bei den argentinischen Tänzer_innen. Auch sie mussten ihre Teilhabe am Tango als globalem Tanz vereinbaren mit der Einsicht, dass die Wurzeln des Tangos in Argentinien liegen. Anders als die *Porteños* und *Porteñas*, die „ihren“ Tango zu Hause inmitten von bewundernden Besucher_innen tanzen, müssen Tänzer_innen außerhalb Argentinien ihre Leidenschaft für etwas, das zu einer anderen Kultur gehört, mit ihrem Wunsch erklären, als gleichberechtigte Partner_innen an einer Gemeinschaft von *Aficionados* und *Aficionadas* teilzuhaben.

Wie wir im zweiten Kapitel gesehen haben, sind auch seriöse Tangotänzer_innen in einem Zwiespalt, ob sie nach Buenos Aires gehen müssen, um „echten“ Tango zu tanzen. So war zum Beispiel Marcus bereits viermal in Buenos Aires zu Besuch, bevor er beschloss, das Tangotanzen an diesem Ort „nicht als das Maß aller Dinge“ zu betrachten.

Man kann es mit Beethoven vergleichen. Seine Musik wurde zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort komponiert – ja, und auch in einer bestimmten Kultur – aber niemand würde sagen, dass nur die Menschen in Wien den echten Beethoven spielen können. ... Die Stärke des Tangos ist, dass er nicht ortsgebunden ist, sondern dass die Menschen hier oder in Istanbul oder irgendwo anders ihn tanzen können.

Er erkennt zwar an, dass Buenos Aires der Ursprung des Tangos ist, glaubt jedoch nicht, dass er dorthin gehen muss, um den echten Tango zu erleben. Er hat auch nicht das Gefühl, dass er mit „Argentinern aus Fleisch und Blut“ tanzen muss, um die Art Tanz zu erleben, nach der es ihn verlangt.

Wie wir im dritten Kapitel gesehen haben, reisen viele Tänzer_innen aus Amsterdam – und das gilt auch für andere Tanzende aus Europa – um des Tanzens willen und besuchen oft weit entfernte Salons oder Festivals. Für einige ist dies eine Möglichkeit zu erfahren, wie an verschiedenen Orten Tango getanzt wird. Für andere ermöglicht das Reisen, mit einer größeren Tango-Gemeinschaft Kontakt zu halten. Wie Harry sagt, der Webdesigner, dem wir im vorigen Kapitel begegneten: „Ich kenne Leute aus der ganzen Welt, die Tango tanzen. Wir sind wie eine Familie von Tangonomaden.“ Er bleibt mit seiner internationalen Tangofamilie über Facebook in Verbindung, wo sie sich gegenseitig informieren, welche Festivals und Workshops sie besuchen werden. Er war bereits in Riga, Helsinki, Budapest und Istanbul. Lächelnd sagt er: „Ich war noch nicht in Buenos Aires, aber ich würde gerne auch dorthin gehen.“

Aber auch Tänzer_innen, die auf regelmäßige Ausflüge nach Buenos Aires eingeschworen sind, behaupten, dass sie Tango genauso gut zu Hause tanzen können. Zum Beispiel geht Leo, der Rechtsanwalt aus Amsterdam, der schon in früheren Kapiteln vorkam, zweimal im Jahr „nur zum Tanzen“ nach Buenos Aires. Er behauptet jedoch, er könne das, wonach er suche, auch zu Hause finden, in seinem angestammten Salon in Amsterdam. „Es ist anders, aber es ist auch dasselbe.“ Er gibt zwar zu, dass er die Energie der Salons in Buenos Aires vermisse und es gern sähe, wenn die Tänzer_innen auch in Amsterdam den *Cabeceo* praktizierten, erklärt aber auch, dass es in dieser Hinsicht besser geworden sei. Er kann nun seine Partnerinnen vor Ort meistens mit einem Blick und einem Nicken auffordern, genauso wie in Buenos Aires. Der Grund dafür: „Weil so viele Niederländer in Buenos Aires waren und dort den Tango erlebt haben. Also bringen sie das mit hierher.“

Corine, die seit einigen Jahren einen Salon in Amsterdam organisiert, erklärt, wie glücklich sie damit sei, wie in Amsterdam Tango getanzt wird. Aus ihrer Sicht haben die Menschen „endlich *begriffen*, was Tango so magisch macht“. Sie fühlt

Stolz, wenn sie die Leute in ihrem Salon beobachtet, einfach dem „Fließen“ auf der Tanzfläche folgt und sieht, wie gut sie Tangotänzen gelernt haben.

Sie beginnen zu begreifen, dass sie nicht nach Buenos Aires gehen *müssen*, weil sie den Tango auch hier hervorbringen können. Tango ist in *dir*. Man muss nicht so weit reisen, um ihn zu finden.

Tangotänzer_innen – seien es *Porteños* und *Porteñas*, die noch nie einen Fuß aus Buenos Aires herausgesetzt haben oder Tangonomad_innen, die endlose Meilen zurücklegen, um auf der ganzen Welt an weit entfernten Orten Tango zu tanzen („eine Brieftasche, ein Ticket, ein Paar Schuhe, das ist alles was man braucht“) oder *Aficionados* und *Aficionadas*, die nach dem Motto „Tango kann man überall tanzen“ lieber zu Hause bleiben – alle haben sie teil an dem transnationalen Kulturraum, zu dem der Tango geworden ist.¹⁴⁴ Tangotänzer_innen suchen an verschiedenen Orten nach neuen Erlebnissen und wissen zugleich, dass sie immer auf ein Element von Vertrautheit stoßen werden: die bekannte Musik, die vorab imaginierte Umarmung oder das wiedererkennbare Ambiente eines Tangosalons. Aber sie können auch zu Hause bleiben und trotzdem in ihren eigenen heimischen Tango-Gemeinschaften den Geschmack des „Anderswo“ genießen. Das macht den Tango zu einem globalen Phänomen. Die Globalität des Tangos besteht nicht einfach darin, dass der Tanz über nationale Grenzen hinweg gereist ist und auch nicht darin, dass einzelne Tänzer_innen weit zum Tanzen reisen. Tango wird zuallererst als globaler Tanz erfahren, auch von den Tänzer_innen, die noch nie gereist sind. Allein die Tätigkeit des Tangotanzens ermöglicht es jedem und jeder Einzelnen, einen transnationalen Kulturraum mit dem Wissen zu betreten, dass gleichgesinnte Tänzer_innen auf der ganzen Welt an ähnlichen Räumen teilhaben. Der Tango ist zu einer imaginierten Gemeinschaft von *Aficionados* und *Aficionadas* geworden, die überall ihre Zentren und nirgendwo Grenzen hat.

Wissenschaftler_innen, die sich mit Globalisierung beschäftigen, haben in letzter Zeit viel über solche transnationalen Kulturräume nachgedacht.¹⁴⁵ Um aus der Sackgasse der Debatten herauszukommen, in denen Globalisierung entweder für die weltweite Verschärfung ökonomischer Ungleichheiten geschmäht oder für die Eröffnung unbegrenzter Möglichkeiten verherrlicht wird,¹⁴⁶ haben Burawoy

144 Zitiert in „Tangomarathons voor een rondreizende gemeenschap van tangodansverslaafden“, La Cadena, Nr. 19, Sommer 2013:13.

145 Eine programmatische Stellungnahme findet sich bei Sheldon Pollock et al. (2002).

146 Einen guten Überblick über diese Debatten in den Sozialwissenschaften gibt Mauro F. Guillén (2001).

und andere für einen Fokus auf „Globalisierung von unten“ plädiert¹⁴⁷, also auf die realen Folgen, die die erhöhte Mobilität von Menschen, Praktiken und Ideen für das Alltagsleben der Menschen, ihre Ansprüche und ihr Selbstverständnis in zunehmend globalisierten Gesellschaften haben. Da bedeutet, von den tatsächlichen Erfahrungen der Menschen in verschiedenen Teilen der Welt auszugehen, um zu zeigen, wie sie über nationale Grenzen hinweg interagieren, an gemeinsamen Praktiken teilhaben und sich mit imaginierten Gemeinschaften identifizieren. Ohne die offensichtliche Tatsache schmälern zu wollen, dass transnationale Zusammenhänge immer „mit unvermeidlichen Distanzen und Indifferenzen, mit Vergleich und Kritik durchsetzt sind“ (Robbins 1998a:3), zeigt diese Perspektive auf Globalisierung auf, dass es möglich ist, neben nationalen, kulturellen und anderen Bindungen auch transnationale Zugehörigkeiten zu haben.

Auf diese Weise ist Kosmopolitismus die Lebenshaltung geworden, die das Leben vieler Menschen an verschiedenen Orten mit Sinn erfüllt. In ihrer Analyse alltäglichen Kosmopolitismus hat Nava (2002, 2007) ein überzeugendes Argument dafür geliefert, den Kosmopolitismus als eine Gefülsstruktur zu behandeln, die am Leben und der Kultur einer sich globalisierenden Welt einen sehr großen Anteil hat. Er kann nicht mehr als alleiniges Privileg einer westlichen Elite gelten, die die Identität von „Weltbürgern“ annehmen kann, weil sie über Unabhängigkeit, Ressourcen zur Befriedigung ihres teuren Geschmacks und den Lebensstil von Globetrottern verfügt (Robbins 1998b:248).¹⁴⁸

In einer sich globalisierenden Welt ist der Kosmopolitismus zu einer validen „Art der Zugehörigkeit“ geworden. Wie Robbins (1998a:3) formuliert, können sogar Menschen mit weniger materiell gesichertem und scheinbar sesshaftem Lebensstil Bindungen auf Distanz entwickeln, die sich mit eher lokalen oder nationalen

147 Zu den bekannteren Soziologen, die sich mit den „Ins“ und „Outs“ der Globalisierung befassen, gehören z. B. Roland Robertson (1992), David Held et al. (1999) und Anthony Giddens (2000).

148 In diese Debatte gehen verschiedene Stimmen ein: Paul Rabinow (1986), der den Kosmopolitismus erweitern will, sodass er partikulare wie auch universelle Erfahrungen umfasst; Arjun Appadurai (1991), der die Annahme kritisiert, dass der Kosmopolitismus nur eine westliche Erfahrung sei; Mitchell Cohen (1992), der es vorzieht, den Kosmopolitismus als „verwurzelt“ zu bezeichnen; Homi K. Bhabha (1996), der ihn als „venekular“ (örtlich gewachsen) qualifiziert und Bruce Robbins (1998a), der die Auffassung vertritt, man solle sich „den tatsächlich existierenden Kosmopolitismus“ als flüchtige und veränderliche Realität von „Bindung, vielfacher Bindung oder Bindung auf Distanz“ (1998a:3) vorstellen. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie damit unzufrieden sind, wenn Kosmopolitismus als ein abstraktes Ideal (statt als eine gegenstandsbezogene Praxis) behandelt wird – als etwas, das in Opposition zu Nationalismus steht oder ausnahmslos negativ ist.

Bindungen vereinbaren lässt. Globalisierung setzt nicht notwendig tatsächliche Mobilität voraus, erfordert aber eine neue Disposition – was Nava (2007) „viszeralen Kosmopolitismus“ nennt. Dabei handelt es sich um jene Disposition, die Menschen aus ganz verschiedenen Orten und mit ganz unterschiedlichen (Lebens-)Geschichten entfalten, wenn es sie nach leidenschaftlichen Begegnungen mit Anderen verlangt und sie sich danach sehnen, das Alltägliche – wenigstens für einen Augenblick – gegen das Unbekannte auszutauschen.

Was bedeutet diese „Globalisierung von unten“ für unser Denken über den Tango? Wenn man erklären will, warum Menschen leidenschaftlich danach streben, in etwas Größeres einzugehen als ihre unmittelbare Kultur es ist – wie sie es durch Tango tun – ist der Bezug auf die imperialistische oder koloniale Vergangenheit vermutlich nicht die beste Herangehensweise, um ihre Gefühle, Motivationen und Erfahrungen zu verstehen. Die postkoloniale Kritik des Tangos von Savigliano und anderen, die den Nachhall des Kolonialismus in der Geschichte des Tangos und seiner Liedtexte betont, wird dem transnationalen Kulturraum nicht gerecht, zu dem der Tango mittlerweile geworden ist. Das bedeutet natürlich nicht, dass der Tango frei ist von den Spaltungen zwischen Nord und Süd, die der globale Kapitalismus hervorbringt oder dass die Machtasymmetrien, die durch *race*, Klasse und Geschlecht geprägt werden, vor den Türen des Salons haltmachen. Eher als ein kolonialisierender Blick erfasst eine kosmopolitische Disposition, was so grundverschiedene und materiell unterschiedlich gestellte Tänzer_innen in der Welt des Tangos miteinander verbindet. Die transnationalen Beziehungen, die der Tango als globaler Tanz hervorbringt, sind vielleicht nicht so sehr eine „unmögliche Romanze“ à la *Tango Lesson*, in der ungleiche Partner_innen sich in einer Umarmung aus Hassliebe mit kolonialen Anklängen umklammern, sondern vielmehr eine leidenschaftliche Begegnung über viele verschiedene Grenzen hinweg zwischen Tänzer_innen mit einem gemeinsamen Begehren nach Differenz und einem Geschmack am „Anderswo“. Diese Begegnungen sind oft problematisch, aber sie bergen in sich auch all jene Möglichkeiten, die der Tango in dem entstehenden transnationalen Kulturraum der Gegenwart eröffnet.



Epilog

Sollte eine Feministin Tango tanzen?

Dieses Buch ist das Ergebnis einer langjährigen persönlichen und intellektuellen Reise in jenen transnationalen Kulturraum, aus dem die jüngste Wiederbelebung des argentinischen Tangos hervorgegangen ist. Ausgerüstet mit meinen eigenen Erfahrungen als Tangotänzerin sprach ich mit anderen *Aficionadas* und *Aficionados*, die vom Tangotanz ebenso und manchmal sogar noch mehr besessen waren als ich. Ich habe meine Beobachtungen über die Tango-Szene und meine Interviews mit Tänzer_innen benutzt, um herauszufinden, was es mit dem Tango auf sich hat, dass er für so viele Menschen auf der ganzen Welt so unwiderstehlich ist und warum diese Menschen bereit sind, ihrer Leidenschaft für diesen Tanz nachzugeben, oft unter erheblichen Kosten für sie selbst, ihre Freund_innen und ihre Familie, und sogar auf Kosten ihres früheren Selbstverständnisses und ihrer Lebensplanung. Der Grund dafür, diese Reise zu unternehmen, war jedoch nicht nur der Wunsch, meine eigene und die Begeisterung anderer für das Tangotanz zu verstehen. Ich war auch von einem Gefühl des Unbehagens motiviert, das einsetzte, als einige meiner Freundinnen und Freunde, Kolleginnen und Kollegen mit ungläubigem Staunen auf mein Engagement für den Tango reagierten („Aber Kathy, du bist Feministin, wie kannst *du* Tango tanzen?“). Das spitzte sich jedoch zu, als ich mich in die wissenschaftliche Literatur zum Tango zu vertiefen begann und zu meiner Bestürzung entdeckte, dass das Tangotanz einer Feministin, aus der akademischen Perspektive kritischer feministischer und postkolonialer Theorien betrachtet bestenfalls als einigermaßen merkwürdig und schlimmstenfalls als anrühig und eindeutig „politisch inkorrekt“ erscheint. Dass also meine Glaubwürdigkeit als Feministin wie als kritische Wissenschaftlerin auf schwankenden Boden geraten

war, motivierte mich noch stärker, die normativen Grundannahmen genauer zu betrachten, die den Tango als unvereinbar mit dem Feminismus erscheinen lassen.

Die erste Annahme betrifft die Beziehung zwischen Leidenschaft und Tango. Der argentinische Tango ruft unweigerlich das Bild einer Frau hervor, die im Sturm erobert und von der Leidenschaft des Tanzes gezwungen wird, sich ihrem männlichen Partner hinzugeben. Dieses Bild hat unzählige Darbietungen des Tangos in Filmen geprägt und ist von ihnen geprägt worden, angefangen mit dem temperamentvollen Rudolph Valentino über den eher gentlemanliken Al Pacino bis schließlich zu Sally Potters exotischer Begegnung mit einem sexy argentinischen Tangotänzer. Diese filmischen Darstellungen des Tangos sind zwar ästhetisch ansprechend und wunderbar erregend, aber – zumindest für eine kritische Betrachterin – weit von dem entfernt, was eine autonome Feministin, die stets darauf bedacht ist, die Kontrolle über ihren eigenen Körper zu wahren, genießen sollte.

Die zweite Annahme betrifft die Beziehung zwischen Geschlecht und Tango. Frauen und Männer, die argentinischen Tango tanzen, scheinen auf eine Performanz der traditionellsten und hierarchischsten Geschlechterverhältnisse festgelegt zu sein, die man sich vorstellen kann. Der Tango scheint durchdrungen von einem hypermaskulinen Machismo und einer verführerischen unterwürfigen Weiblichkeit. Solche eklatant asymmetrischen Beziehungen zwischen den Geschlechtern stehen in einem gespannten Verhältnis zur Gleichstellung der Geschlechter, die in vielen spätmodernen Gesellschaften unumstrittene Norm ist. Es ist daher schwierig, sich vorzustellen, warum eine Feministin, die sich doch wahrscheinlich für Egalitarismus und das Konsensprinzip in den Geschlechterverhältnissen einsetzt, sich so gerne mit einem Tanz beschäftigt, der diese Normen offen missachtet.

Die dritte Annahme betrifft die Beziehung von Transnationalität und Tango. Tango wird im Allgemeinen als „typisch argentinisch“ angesehen. Er gehört sogar laut UNESCO als schutzbedürftiges Artefakt zum kulturellen Erbe Argentiniens. Die Kritiker_innen des jüngsten weltweiten Tango-Revivals gehen davon aus, dass Nicht-Argentinier_innen, insbesondere solche aus dem globalen Norden, die an diesem „typisch argentinischen“ Tanz teilnehmen, dies als Außenseiter_innen tun, die etwas Neues und Exotisches erleben wollen. Indem sie Tango tanzen, machen sie sich, wissentlich oder unwissentlich, jene Diskurse über Exotismus zu Nutze, die das Vermächtnis von Kolonialismus und Imperialismus sind. Angesichts vergangener Ungerechtigkeiten und gegenwärtiger ökonomischer Ungleichheiten würde wohl jeder und jede, der oder die über eine kritische Aufmerksamkeit für die Machtverhältnisse zwischen Norden und Süden verfügt, eine Tango tanzende Feministin mit Skepsis, wenn nicht mit Missbilligung betrachten.

Alle diese Annahmen stellen den Tango und sein jüngstes globales Revival ausdrücklich in eine politische Perspektive – die Perspektive einer „Politik der

Leidenschaft“, wie Savigliano (1995) es so treffend formuliert hat. Der Schwerpunkt einer Politik der Leidenschaft liegt auf den vergeschlechtlichten, ethnisierten und geographischen Ungleichheiten, die der Tango als hoffnungslos traditioneller heterosexistischer Tanz mit kolonialen Anklängen repräsentiert. Diese Perspektive betrachtet Begegnungen zwischen Männern und Frauen auf der Tanzfläche als Schauplatz für die Ausübung hierarchischer und heteronormativer Machtverhältnisse. Darüber hinaus wird jede Interaktion zwischen Argentinier_innen und Nicht-Argentinier_innen in den Kontext des exotischen „Ver-Anders“ („Othering“), des kulturellen Imperialismus und der ökonomischen Ausbeutung gestellt.

Angesichts der Bedenken von Kritiker_innen des argentinischen Tangos besteht kaum Zweifel, wie die Antwort auf die Frage ausfällt, ob eine Feministin Tango tanzen sollte. Die Antwort ist laut und deutlich: Eine Feministin hat kein Recht, Tango zu tanzen und sollte den Tanz daher gänzlich meiden.

Hmmm. Vielleicht. Aber nein, warten Sie einen Augenblick, ich denke ... Die Realität ist, dass viele Feminist_innen Tango *tanzen* und sogar zu engagierten und leidenschaftlichen *Aficionadas* und *Aficionados* werden. Wie sehr eine politisch korrekte Einstellung zum Tango einer kritischen feministischen Wissenschaftlerin in mancher Hinsicht auch entgegenkommen mag, den Realitäten des Tangos vor Ort wird sie nicht gerecht. Schwerer wiegt jedoch, dass sie verhindert, bestimmte Fragen zu stellen oder gar ernsthaft zu untersuchen. Zum Beispiel, was es mit dem Tango auf sich hat, dass Menschen, von denen viele Feminist_innen sind, ihn so leidenschaftlich gern tanzen? Wie rechtfertigen Frauen und Männer innerhalb und außerhalb Argentiniens mit einem Bekenntnis zur Gleichstellung der Geschlechter und feministischen Sensibilitäten ihre Teilnahme an einem so rückwärtsgewandten, heterosexistischen Tanz? Und was geschieht, wenn verschieden situierte Tänzer_innen aus unterschiedlichen Teilen der Welt einander beim Tango begegnen? Wie gehen sie mit den Asymmetrien und Ungleichheiten um, die ein unumgänglicher Bestandteil der Nord-Süd-Beziehungen sind und wie bringen sie es fertig, dennoch mit Freude und Leidenschaft miteinander zu tanzen? Angesichts dieser Fragen – die nicht nur zentral sind um zu verstehen, warum eine Feministin Tango tanzen will, sondern auch warum Tausende von *Aficionados* und *Aficionadas* weltweit es auch wollen – kam ich zu der Überzeugung, dass es letztlich nicht so sehr eines ideologischen als vielmehr eines stärker empirisch begründeten Ansatzes bedarf.

Im Folgenden werde ich daher zu den normativen Annahmen über Tango, Geschlecht und Transnationalität zurückkehren und mich mit der Politik der Leidenschaft und den Annahmen, auf denen sie beruht, im Lichte dessen befassen, was ich im Zuge meiner Erforschung der Erfahrungen, Interaktionen und Begegnungen mit Menschen gelernt habe, die leidenschaftlich Tango tanzen.

Das erste, was ich gelernt habe: Tangotänzen in der Realität unterscheidet sich von den leicht skandalösen Darbietungen heterosexueller Leidenschaft, die wir auf der Bühne oder auf der Kinoleinwand sehen. Tangoforscher_innen haben diesen Darbietungen des Tangos Vorrang gegeben und gezeigt, dass sie zwangsläufig konträr zu feministischen Sensibilitäten verlaufen. Dabei wurde jedoch der wichtigste Grund außer Acht gelassen, warum Menschen Tango tanzen – nämlich das Begehren einer affektiven, körperlichen Verbundenheit mit einer anderen Person als einer Art des Zusammenseins in der Musik. Wie wir in diesem Buch immer wieder gesehen haben, entspricht das Tangotänzen einem tiefsitzenden Bedürfnis, die Grenzen des Alltäglichen zu überschreiten, das normale Leben hinter sich zu lassen und eine Art Grenz- oder Zwischenraum zu betreten. Tangotänzen ermöglicht es einer Person, die Grenze zwischen dem Selbst und jemand anderem augenblicksweise aufzulösen und sich sogar ganz und gar selbst zu verlieren. Leidenschaft hat natürlich die beunruhigende Tendenz, der Kontrolle zu entgleiten. Sie kann die Routinen einer Person ins Schwanken bringen, ihr Selbstgefühl zerrütten und ihre früheren Prinzipien und Überzeugungen umstürzen. Sie kann zu einer Sehnsucht nach mehr führen, innerhalb des Tango-Kontextes wie auch gelegentlich über diesen hinaus. Doch wie bei jeder Leidenschaft ist auch die Tangoleidenschaft die Risiken und Gefahren in der Regel durchaus wert, gerade weil sie etwas bietet, was eine Person zu brauchen glaubt, um sich wirklich lebendig zu fühlen. Leidenschaft ist, so könnte man argumentieren, was das Leben lebenswert macht; ein Leben ohne Leidenschaft ist ein Leben, das gedämpft und langweilig ist, kaum mehr als ein Auf-der-Stelle-Treten.

Wenn Leidenschaft etwas ist, das dem Leben eines Menschen Bedeutung verleiht, dann können wir es Feminist_innen kaum verargen, dass sie Leidenschaft in ihrem Leben haben möchten. Warum sollte eine Feministin eigentlich nicht für die Verlockungen der Leidenschaft anfällig sein und beschließen, ihnen nachzugehen, was es auch kosten mag? Natürlich fügt sich Leidenschaft kaum passgenau ein in die Überzeugungen und Verpflichtungen, die den eigenen Alltag in rationaler und vorhersehbarer Weise steuern. Nicht überraschend besteht eine der Gefahren von Tango-Leidenschaft für eine Feministin darin, dass sie ihre diskursiv vertretenen politischen Überzeugungen zeitweilig in Wartestellung versetzen muss. Sie wird etwas tun müssen, das sich einigermaßen ungehörig und ein bisschen charakterlos anfühlt. Und warum sollte sie eigentlich nicht wie jede andere Person bereit sein, Risiken und Gefahren locker zu nehmen, um ihrer Leidenschaft nachzugehen?

Aber vielleicht gibt es eine Alternative. Manche Tango-Kritiker_innen argumentieren, Tango zu tanzen sei schließlich auch möglich, ohne „politisch inkorrekt“ zu sein. Allerdings wären dazu einige einschneidende Veränderungen in der Art des Tanzens nötig. Wie wir im sechsten Kapitel gesehen haben, ist die Filmemacherin

Sally Potter ein Beispiel für eine Feministin, die den Tango zu erobern versucht, indem sie die Performance beherrscht, die Zügel in die Hand nimmt und gegen den Machismo ankämpft, der dem Tanz innewohnt. Doch nachdem sie ihre Mission erfüllt hat, scheint sie zu einer tangofreien Existenz nach Hause zurückgekehrt zu sein, wo sie nur in der Gesellschaft eines Films über den Tango verbleibt. Dieses Filmbeispiel bietet einer Frau wenig Orientierung, die ihr Leben lang leidenschaftlich Tango tanzen will. Eine andere Alternative ist der Queer Tango, der auf den ersten Blick ein wirksameres Mittel gegen die feministische Zwickmühle einer Kombination von Tango und Politik zu sein scheint. Der Queer Tango, bei dem die Verbindung zwischen Geschlechtszugehörigkeit und den Positionen des Führens und Folgens aufgehoben wird und der voraussetzt, dass die Partner_innen die Rollen gleichberechtigt zu tauschen bereit sind, scheint den Tango von seinem lästigen Heterosexismus zu befreien. Er bietet offenbar das Beste aus beiden Welten: die Möglichkeit, so oft Tango zu tanzen wie gewünscht und gleichzeitig die Glaubwürdigkeit als Feministin zu behalten. Aber es könnte immer noch etwas fehlen. Denn wie vergnüglich und leidenschaftlich der egalitäre Rollentausch auch sein mag, Gleichheit könnte – paradoxerweise – nicht das sein, wonach eine Feministin sucht, wenn sie Tango tanzt.

Das bringt mich zur zweiten Sache, die ich im Laufe meiner Reise gelernt habe: Es ist die Erkenntnis, welche entscheidende Rolle Geschlecht im Tango spielt. Es ist schwierig, wenn nicht gar unmöglich, den Tango von seinem vergeschlechtlichten Fundament abzulösen. Nicht nur, weil Geschlecht in der Geschichte des Tanzes, seiner Musik und dem Imaginären seiner Repräsentationen in Medien, Literatur und Film eine so große Rolle gespielt hat. Geschlecht prägt auch die Funktionsweise des Tangos als Tanz, weil er eines (männlich kodierten) Führenden und einer (weiblich kodierten) Folgenden bedarf, um überhaupt ausgeführt werden zu können. Noch bedeutsamer ist aber, dass Geschlecht ganz eng und nachhaltig mit der leidenschaftlichen Begegnung verbunden ist, die herbei zu führen viele Tänzer_innen sich sehnen. Geschlecht ist mit den Bedeutungen und Verhaltensweisen verschränkt, die das (hetero-)sexuelle Begehren auf asymmetrische Weise durchdringen. Dazu gehört alles von der Galanterie über den Flirt und die Verführung, von der Sehnsucht und der unerwiderten Liebe bis zur Hingabe des Selbst an eine andere Person. Die meisten Tänzer_innen – Heteros und Schwule, männliche und weibliche, argentinische und nicht-argentinische – nutzen diese Bedeutungen, wenn sie Tango tanzen und damit eine Erfahrung zum Ausdruck bringen, die in der Spätmoderne mit ihrer normativen Verpflichtung zu individueller Autonomie, Gleichstellung der Geschlechter und Rationalität beinahe obsolet geworden ist.

Feministische Kritiker_innen erklären dieses scheinbar archaische Verhalten zwar mit einer (irrationalen) Sehnsucht nach traditionellen Geschlechterrollen (als

Männer noch Männer und Frauen noch Frauen waren), aber die Tänzer_innen, mit denen ich sprach, standen mit beiden Beinen in der Gegenwart und sehnten sich nicht nach einer Rückkehr in die Vergangenheit. Die Männer zeigten wenig Interesse daran, außerhalb des Tangosalons zu dominierenden Machos zu werden und die Frauen keine Neigung, ihre Identität als selbständige Frauen aufzugeben und sich in ihrem Alltagsleben einem Mann unterzuordnen. Sowohl Männer als auch Frauen unterschieden deutlich zwischen der Welt des Tangos und ihrem Leben außerhalb des Salons, wo sie an ihrer Autonomie festhalten und einvernehmliche Beziehungen zu ihren Partner_innen bevorzugten, in denen verbindliche Abmachungen getroffen und Verabredungen eingehalten werden.

Mit dem Tango war es jedoch eine andere Sache. Hier schienen sie geradezu in dem zu schwelgen, was sie in ihrem Alltag ablehnten. Sie begrüßten die Differenzen, die sie unter anderen Umständen grauenvoll gefunden hätten. Anstatt sich gegen die Geschlechterungleichheit aufzulehnen, machte ihnen das Spiel mit Machtasymmetrien offenbar viel Spaß. Sie nutzten die leicht antagonistischen Begegnungen mit ihren Tanzpartner_innen als Raum, um eine Vielzahl von Gefühlen und Begehren zu entdecken und auszuprobieren, für die es in der Spätmoderne mit ihrer normativen Verpflichtung auf Geschlechtergleichheit und egalitären Beziehungen zwischen den Geschlechtern keinen Platz gibt.

So gesehen kann eine (feministische) Frau, die Tango tanzt, sich ein Verhalten leisten, nach dem sie sich insgeheim sehnt, das sie jedoch aus ideologischen und praktischen Gründen in ihrem gewöhnlichen Leben strikt ablehnen würde: vom Tragen unpraktischer hoher Absätze (schlecht für die Füße!) über das Anziehen freizügiger Kleidung (Sex-Objekt!), das Flirten mit ihrem Tanzpartner (bitte keine Ego-Massage mehr bei Männern!), bis zum Schließen der Augen und zur Hingabe an einen Mann (kein Kommentar!). Sie kann das alles in der Gewissheit tun, am Ende des Abends alles hinter sich zu lassen und wieder ihre übliche Rolle als kritisches feministisches Subjekts einzunehmen, als ob überhaupt nichts passiert wäre. Tango ermöglicht es ihr, kurz gesagt, den Kuchen aufzuessen und ihn gleichzeitig zu behalten.

Die Geschlechterdifferenz ist natürlich nicht die einzige Differenz, die beim Tango eine Rolle spielt. Wie sich herausgestellt hat, gedeiht die Leidenschaft im Tango durch die Begegnungen mit Differenzen. Im Streben nach Leidenschaft können viele Differenzen mobilisiert werden, von denen Geschlecht nur eine ist. Dies führt mich zum dritten Punkt meiner Auseinandersetzung mit den normativen Annahmen feministischer Kritik am argentinischen Tango in dieser Untersuchung. Beim Tango als globalem Tanz werden Spaltungen zwischen Nord und Süd mobilisiert – Spaltungen, die von ökonomischen Ungleichheiten und der Geschichte von Kolonialismus und Imperialismus geprägt sind. Die Kritiker_innen des Tangos

betonen die Spannungen und Gegensätze, die durch diese Spaltungen zwischen Argentinier_innen und *Aficionadas* und *Aficionados* aus anderen Teilen der Welt entstehen müssen. Es entsteht das Bild von narzisstischen und eurozentrischen Tourist_innen aus dem wohlhabenden Norden, die den Tango benutzen, um wieder eine Verbindung zu ihren Körpern und ihren Leidenschaften zu bekommen und die ökonomisch benachteiligten Argentinier_innen für ihren imperialistischen Konsum in die Position der exotischen/erotischen „Anderen“ zwingen. Für alle, die eine kritische feministische und postkoloniale Sensibilität entwickelt haben, muss der Tango daher als politisch problematische Begegnung zwischen ungleichen Parteien gesehen werden, voller Möglichkeiten zur ökonomischen Ausbeutung, zur Exotisierung und zum ethnischen „Othering“.

Während ich die Bedeutung der geopolitischen Ungleichheiten zwischen dem globalen Norden und dem Süden nicht leugne, führte mich meine Reise in die transnationale Welt des Tangos doch dazu, ein differenzierteres und weniger düsteres Bild zu zeichnen. Das jüngste Tango-Revival hat einen pulsierenden und sich ständig verändernden transnationalen Kulturraum für Begegnungen zwischen unterschiedlich situierten Tänzer_innen rund um den Globus geschaffen. Für Argentinier_innen wird damit ein bisschen Jonglieren nötig; sie möchten den Tango als Teil ihrer eigenen Kultur behalten und genießen gleichzeitig die materiellen und immateriellen Vorteile, die seine globale Popularität ihnen gebracht hat. Wie wir gesehen haben, stehen sie der weltweiten Wiederbelebung „ihres“ Tangos weit überwiegend keineswegs negativ gegenüber. Sie beteiligen sich im Gegenteil aktiv und eifrig an den transnationalen Begegnungen, die der Tango hervorbringt. Sie neigen eher dazu, ihr kosmopolitisches Verständnis als Weltbürger_innen zu betonen als ihre exotische Besonderheit als Latinos/Latinas zu unterstreichen. Das bedeutet aber nicht, dass sie vom Spiel des Exotismus ausgenommen sind. Auch sie übernehmen die Rolle von Exotisierenden, wenn sie ausländische Besucher_innen in exotischen Begriffen beschreiben, da sie kultivierter und gebildeter seien als ganz normale Argentinier_innen. Wie ich gezeigt habe, befähigen solche exotisierenden Praktiken Argentinier_innen dazu, die Spannungen von Klasse und Geschlecht im eigenen lokalen Umfeld zu bewältigen. Als globaler Tanz ist der Tango daher weit weniger ein Relikt der kolonialen Vergangenheit als vielmehr ein zeitgenössisches kulturelles Phänomen, das verschieden situierte Tänzer_innen in leidenschaftlichen Begegnungen mit der Differenz und dem „Anderswo“ zusammenbringt. Der Tango ermöglicht sowohl Argentinier_innen als auch Nicht-Argentinier_innen eine willkommene Flucht aus der Gleichförmigkeit und den Routinen ihres normalen Lebens, die das Begehren so oft abstumpfen oder sogar abtöten. Diese Ausflucht bietet sich überall, wo Tango getanzt wird – ganz gleich, ob in den Salons von Buenos Aires oder in Tango-Zentren rund um den Globus. In beiden Fällen zieht

der argentinische Tango als globaler Tanz Tänzer_innen in eine Gemeinschaft von *Aficionadas* und *Aficionados* hinein, die an einem komplizierten, ambivalenten, aber für alle Seiten vorteilhaften transnationalen Raum teilhaben.

Wo stehen wir also bezüglich der Frage, die zu Beginn dieses Epilogs gestellt wurde: Sollte eine Feministin Tango tanzen? Die Frage ist eine rhetorische und die meisten Leser_innen werden geneigt sein, zu antworten: Warum sollte sie es nicht tun, wenn es das ist, was sie möchte? Viele Feministinnen tanzen Tango, einschließlich der Autorin dieses Buches. Wozu sollte man also Aufhebens um diese Frage machen, wenn die Antwort doch so offensichtlich ist?

Ein Nutzen rhetorischer Fragen besteht darin, Aufmerksamkeit auf Bedeutungen zu lenken, die andernfalls unbemerkt bleiben würden und sie – etwas – spielerisch in einem anderen Licht überdenken zu können. Ich habe mit dieser Frage nicht die Absicht verfolgt, eine Reflexion darüber zu initiieren, ob das Tangotanz einer Feministin wirklich (un)möglich ist; vielmehr wollte ich die Aufmerksamkeit auf den scheinbaren Widerspruch zwischen Tangotanz und einer kritischen feministischen Untersuchung lenken. Was hat es mit dem Tango als körperlicher, leidenschaftlicher Erfahrung für eine Bewandnis, dass er als antithetisch zur (postkolonialen) feministischen Wissenschaft erscheint?

Tanz beinhaltet immer eine Aushandlung von Geschlechterdifferenz ebenso wie von anderen hierarchischen Differenz- und Machtverhältnissen und Tango ist keine Ausnahme. Er trägt eine lange, verworrene Geschichte voller geschlechtlicher Asymmetrien und Heteronormativität mit sich, die zusätzlich kompliziert wird durch Spannungen und Antagonismen, die aus anderen Differenzen wie der Zugehörigkeit zu Klasse, Ethnie, Generation, Nationalität und anderen Differenzlinien hervorgehen. Als ein Tanz, der stets Grenzen überschritten hat und weiterhin überschreitet, wird der Tango von der Historie des Kolonialismus und Imperialismus nie völlig frei sein, ebenso wenig wie von der gegenwärtigen Realität globaler ökonomischer Ungleichheiten.

Dies ist jedoch nicht die ganze Geschichte und deshalb ist es eine, die die Widersprüchlichkeiten, Verwicklungen und Möglichkeiten, die durch den Tango entstehen, wenn verschieden situierte Individuen einander mit Leidenschaft in enger Umarmung begegnen, zu unterschlagen droht. Im Laufe dieses Buches habe ich die Auffassung vertreten, dass wir nicht wissen können, was Leidenschaft bedeutet, ehe wir nicht mit den Menschen gesprochen haben, die sie tatsächlich erleben. Für eine kritische feministische Wissenschaftlerin besteht die Herausforderung darin, Wege zu finden, um die Erfahrung der Leidenschaft spürbar zu machen; zu erforschen, wie sie sich tatsächlich anfühlt, was sie bedeutet und welche Folgen sie für Frauen und Männer in ihrem Alltagsleben hat. Das bedeutet, die Erzählungen der Menschen über ihre Erfahrungen mit den übergreifenden sozialen, kulturellen

und geopolitischen Kontexten zu verbinden, in denen sie leben. Außerdem setzt die Weigerung voraus, sich mit allzu ideologischen Erklärungen zufriedenzugeben sowie die Bereitschaft, sich mit der leidenschaftlichen Begegnungen inhärenten Unordnung und ihren Widersprüchen auseinanderzusetzen.

Leidenschaft als Erfahrung wird leicht als die peinliche Kehrseite oder sogar Schattenseite der Vernunft gesehen – fast wie ein Ungeheuer, das gezähmt oder gezügelt werden muss. Dies erklärt vielleicht, warum viele Wissenschaftler_innen die Untersuchung der Leidenschaft scheuen und sich lieber mit den Entscheidungen von Menschen befassen, mit ihren Präferenzen, Überlegungen und Rechtfertigungen für ihre Handlungen. Selbst feministische und postkoloniale Wissenschaftler_innen, die auf eine lange Tradition der Problematisierung der vergeschlechtlichten Fundamente der Vernunft als Produkt der europäischen Aufklärungsphilosophie zurückblicken können, sind ironischerweise – ratlos, wenn die Leidenschaft als körperliche Erfahrung ihre eigenen kritischen Paradigmen und Diskurse erschüttert. Die Feministin, die Tango tanzt, beleuchtet schlaglichtartig das Auseinandertreten von Erfahrung und Politik: Sie begehrt etwas, von dem sie weiß, dass sie es nicht begehren sollte. Ihre Leidenschaft für den Tango setzt ihre ideologischen oder normativen Verpflichtungen außer Kraft, behagt ihr nicht wirklich, und trotzdem tanzt sie immer weiter.

Es war nicht meine Absicht, die postkoloniale feministische Kritik der Politik des Tangos herabzusetzen. Mein Ziel war vielmehr, einer kritischen Wissenschaft, die Politik vor Erfahrung stellt, eine bescheidene Provokation zu bieten. Mit anderen Worten stelle ich in Frage, ob wir uns auf Diskurse von Feminismus und Postkolonialismus stützen sollten, um Leidenschaft zu erklären, während wir dabei deren Grundbestand außer Acht lassen – nämlich, dass die Menschen etwas so sehr lieben, dass sie davon nicht loskommen und an ihrem Tun festhalten müssen. Mir scheint, dass dies genau der Punkt ist, an dem wir als kritische feministische Wissenschaftler_innen ansetzen müssen – ob wir die Leidenschaft für den Tango untersuchen oder irgendeine andere Leidenschaft, die beunruhigend und sogar zerstörerisch sein mag, aber so erfreulich intensiv, dass sie einfach unwiderstehlich ist.

Literatur

- Abu-Lughod, Lila. 1990. Can There Be a Feminist Ethnography? *Women and Performance* 5(1): 7–27.
- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Anderson, Leon. 2006. Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography* 35(4): 373–95.
- Anzaldi, Franco Barrionuevo. 2012a. *Politischer Tango: Intellektuelle Kämpfe um Tanzkultur im Zeichen des Peronismus*. Bielefeld: transcript.
- Anzaldi, Franco Barrionuevo. 2012b. The new tango era in Buenos Aires: the transformation of a popular culture into a touristic ‘experience economy’. Paper presented at the II ISA Forum of Sociology, Buenos Aires, 1–4 August.
- Appadurai, Arjun. 1991. Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology. In *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, Hrsg. Richard G. Fox, 191–210. Santa Fe, N.M.: School of American Research Press.
- Archetti, Eduardo P. 1999. *Masculinities: Football, Polo, and the Tango in Argentina*. Oxford: Berg.
- Arrizon, Alicia. 2006. *Queering Mestizaje: Transculturation and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Baim, Jo. 2007. *Tango: Creation of a Cultural Icon*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Balderson, Daniel, and Donna Guy, eds. 1997. *Sex and Sexuality in Latin America*. New York: New York University Press.
- Barzalai, Shuli. 1990. Reading ‘Snow White’: The Mother’s Story. *Signs* 15(3): 515–34.
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt. 2003. *Flüchtige Moderne*. Übers. von Reinhard Kreissl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bauman, Zygmunt. 2003. *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge: Polity Press.
- Beck, Ulrich. 1986. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich. 1992. *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage.
- Beck, Ulrich, and Elisabeth Beck-Gernsheim. 2002. *Individualization: Institutionalized Individualism and Its Social and Political Consequences*. London: Sage.

- Benzecry, Claudio E. 2011. *The Opera Fanatic: Ethnography of an Obsession*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bergero, Adriana J. 2008. *Intersecting Tango: Cultural Geographies of Buenos Aires, 1900–1930*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Bhabha, Homi. 1996. Unsatisfied Notes on Vernacular Cosmopolitanism. In *Text and Narration*, Hrsg. Peter C. Pfeiffer and Laura García-Moreno, 191–207. Columbia, S.C.: Camden House.
- Billig, Michael. 1987. *Arguing and Thinking: A Rhetorical Approach to Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Billig, Michael. 1991. *Ideology and Opinions*. London: Sage.
- Billig, Michael, Susan Condor, Derek Edwards, Mike Gane, David Middleton, and Alan Radley. 1988. *Ideological Dilemmas: A Social Psychology of Everyday Thinking*. London: Sage.
- Blackman, Lisa. 2011. Affect, Performance and Queer Subjectivities. *Cultural Studies* 25(2): 183–99.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *The Rules of Art*, trans. Susan Emanuel. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Boutellier, Hans. 2002. *De veiligheidsutopie: Hedendaags onbehagen en verlangen rond misdaad en straf*. Den Haag: Boom.
- Bowman, Paul. 2010. Editor's Introduction. In *The Rey Chow Reader*, Hrsg. Paul Bowman, ix–xxiii. New York: Columbia University Press.
- Burawoy, Michael, Joseph A. Blum, Sheba George, Zsuzsa Gille, Teresa Gowan, Lynne Hanley, Maren Klawiter, Steven H. Lopez, Seán Ó Riain, and Millie Thayer. 2000. *Global Ethnography: Forces, Connections, and Imaginations in a Postmodern World*. Berkeley: University of California Press.
- Butler, Judith. 1989. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. Katharina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1995. *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übers. Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith. 1995. Melancholy Gender/Refused Identification. In *Constructing Masculinity*, ed. Maurice Berger, Brian Wallis, and Simon Watson, 21–37. New York: Routledge.
- Cara, Ana C. 2009. Entangled Tangos: Passionate Displays, Intimate Dialogues. *Journal of American Folklore* 122: 438–65.
- Carozzi, María Julia. 2013. Light women dancing tango: Gender images as allegories of heterosexual relationships. *Current Sociology* 61 (1): 22–39.
- Castro, Donald. 1998. Carlos Gardel and the Argentine Tango: The Lyric of Social Irresponsibility and Male Inadequacy. In *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*, ed. William Washabaugh, 63–78. Oxford: Berg.
- Cecconi, Sofia. 2012. Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente. *Trans. Revista Transcultural de Música* (<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/54/tango-queer-territorio-y-performance-de-una-apropiacion-divergente>).
- Cheah, Pheng, and Bruce Robbins, Hrsg. 1998. *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chen, Patrizia. 2009. *It Takes Two*. New York: Scribner.

- Clifford, James. 1998. Mixed Feelings. In: *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*, Hrsg. Pheng Cheah and Bruce Robbins, 362–70. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cohen, Mitchell. 1992. Rooted Cosmopolitanism. *Dissent* 39(4).
- Collier, Simon. 1993. ¡Tango! The Dance, the Song, the Story. London: Thames and Hudson.
- Connell, John. 2006. Medical tourism: Sea, sun, sand and... surgery. *Tourism Management* 27 (6): 1093–100.
- Cook, Susan C. 1998. Passionless Dancing and Passionate Reform: Respectability, Modernism, and the Social Dancing of Irene and Vernon Castle. In *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*, Hrsg. William Washabaugh, 133–50. Oxford: Berg.
- Cozarkinsky, Edgardo. 2007. *Milongas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Creef, Elena Tajima. 2000. Discovering My Mother as the Other in the Saturday Evening Post. *Qualitative Inquiry* 6 (4): 443–55.
- Cressey, Paul G. 1932. *The Taxi-Dance Hall*. New York: Greenwood Press.
- Crossley, Nick. 1995. Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology. *Body & Society* 1 (1): 43–63.
- Cusumano, Camille. 2008. *Tango: An Argentine Love Story*. Berkeley, Calif.: Seal Press.
- Darke, Shane. 2011. *The Life of the Heroin User: Typical Beginning, Trajectories and Outcomes*. New York: Cambridge University Press.
- Delaney, Jean H. 2002. Imagining ‘El Ser Argentino’: Cultural Nationalism and Romantic Concepts of Nationhood in Early Twentieth-Century Argentina. *Journal of Latin American Studies* 34 (3): 625–58.
- De Lauretis, Theresa. 1991. Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities, An Introduction. *differences* 3(2): iii–xviii.
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. 1972/1974. *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Übers. Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. 1972/2004. *Anti-Ödipus*, trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. London: Continuum.
- Desmond, Jane C. 1997. Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. In *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, Hrsg. Celeste Fraser Delgado and José Esteban Muñoz, 33–64. Durham, N.C.: Duke University Press.
- De Vries, Marleen. 2009. *De Wetten van de Tango*. Amsterdam: Prometheus.
- Dreher, Jochen, und Silvana K. Figueroa-Deher. 2009. Soñando todos el mismo sueño. Zur rituellen Überschreitung kultureller Grenzen im Tango. In: *Tango in Translation: Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Hrsg. Gabriele Klein, 39–56. Bielefeld: transcript.
- Elias, Norbert. 1976 [1939]. Über den Prozess der Zivilisation. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Elias, Norbert. 2000 [1939]. *The Civilizing Process*, rev. ed. Oxford: Blackwell.
- Eliasoph, Nina. 2005. Theorizing from the Neck Down: Why Social Research Must Understand Bodies Acting in Real Space and Time (and Why It’s So Hard to Spell Out What We Learn from This). *Qualitative Sociology* 28 (2): 159–69.
- Ericksen, Julia A. 2011. *Dance with Me: Ballroom Dancing and the Promise of Instant Intimacy*. New York: New York University Press.
- Ferrer, Horacio, und Wouter Brave. 1989. *El Arte del Tango: Muziek, Dans, Lyriek*. Amsterdam: Tango Palace Dansstudio.
- Fischer, Lucy. 2004. ‘Dancing through the Minefield’: Passion, Pedagogy, Politics, and Production in The Tango Lesson. *Cinema Journal* 43 (3): 42–58.

- Foster, Susan Leigh. 1998. *Choreographies of Gender*. *Signs* 24 (1): 1–34.
- Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Geertz, Clifford. 2002. *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Übers. Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony. 1992. *The Transformation of Intimacy*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony. 2000. *Runaway World: How Globalization Is Reshaping Our Lives*. New York: Routledge.
- Giddens, Anthony. 2001. *Entfesselte Welt. Wie die Globalisierung unser Leben verändert*. Übers. Frank Jakubzik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gill, Rosalind. 2007. *Gender and the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Glaser, Barney C., and Anselm Strauss. 1967. *The Discovery of Grounded Theory*. Chicago: Aldine.
- Goldstein-Gidoni, Ofra, and Michal Daliot-Bul. 2002. 'Shall We Dansu?': Dancing with the 'West' in Contemporary Japan. *Japan Forum* 14(1): 63–75.
- Groeneboer, Joost. 2003. Van getemde passie tot verslindende levensstijl. In *Cultuur en migratie in Nederland: Kunsten in beweging 1900–1980*, Hrsg. Maaike Meijer and Rosemarie Buikema, 39–56. Den Haag: Sdu Uitgevers.
- Guano, Emanuela. 2004. She Looks at Him with the Eyes of a Camera: Female Visual Pleasures and the Polemic with Fetishism in Sally Potter's Tango Lesson. *Third Text* 18(5): 461–74.
- Guillén, Mauro F. 2001. Is Globalization Civilizing, Destructive or Feeble? A Critique of Five Key Debates in the Social Science Literature. *Annual Review of Sociology* 27: 235–60.
- Guy, Donna J. 1990. *Sex and Danger in Buenos Aires*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hearn, Jeff. 1999. A Crisis in Masculinity, or New Agendas for Me. In *New Agendas for Women*, Hrsg. Sylvia Walby, 148–68. London: Macmillan.
- Held, David, Anthony McGrew, David Goldblatt, and Jonathan Perraton. 1999. *Global Transformations*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Hennessy, Rosemary. 1993. Queer Theory: A Review of the differences Special Issue and Wittig's The Straight Mind. *Signs* 18(4): 964–73.
- Hess, Remi. 2004. El vals: *Un romanticismo revolucionario*. Buenos Aires: Paidós Diagonales.
- Hille, Michaela, and Ute Walter. 2006. Queer tango, de 'nuevos milongueros'. *Cadena* 119: 27–28.
- Hollway, Wendy, and Tony Jefferson. 2000. *Doing Qualitative Research Differently: Free Association, Narrative, and the Interview Method*. London: Sage.
- Hopkins, Lori. 2002. The Transatlantic Tango: Sally Potter's The Tango Lesson. *Studies in Latin American Popular Culture* 21: 119–30.
- Hopkins, Patrick D. 1994. Rethinking Sadomasochism: Feminism, Interpretation, and Simulation. *Hypatia* 9(1): 116–41.
- Horowitz, Katie R. 2013. The Trouble with 'Queerness': Drag and the Making of Two Cultures. *Signs* 38 (2): 303–26.
- Illouz, Eva. 1997. *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley: University of California Press.
- Illouz, Eva. 2003. *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Übers. Andreas Wirthensohn. Frankfurt am Main / New York: Campus.
- Illouz, Eva. 1998. The Lost Innocence of Love: Romance as a Postmodern Condition. *Theory, Culture & Society* 15 (3–4): 161–86.

- Illouz, Eva. 2012. *Why Love Hurts: A Sociological Explanation*. Cambridge: Polity Press.
- Illouz, Eva. 2012. *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Übers. Michael Adrian. Berlin: Suhrkamp.
- Jakubs, Deborah L. 1984. From Bawdyhouse to Cabaret: The Evolution of the Tango as an Expression of Argentine Popular Culture. *Journal of Popular Culture* 18 (1): 133–45.
- Kaminsky, Amy K. 2008. *Argentina: Stories for a Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kešić, Josip. 2012. *More Pure than Pure: Registers of Authenticity in Dutch Flamenco*. Unpublished MA thesis, Social Sciences, University of Amsterdam, Amsterdam, The Netherlands, Juli 2012.
- Kessler, Susanne J., and Wendy McKenna. 1978/1985. *Gender: An Ethnomethodological Approach*. Chicago: University of Chicago Press.
- Klein, Gabriele. 2009. Bodies in Translation: Tango als kulturelle Übersetzung. In *Tango in Translation: Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Hrsg. Gabriele Klein, 15–38. Bielefeld: transcript.
- Klein, Gabriele, und Melanie Haller. 2008. Café Buenos Aires und Galeria del Latino: Zur Translokalisierung und Hybridität städtischer Tanzkulturen. In *Bewegungsraum und Stadtkultur: Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Hrsg. Jürgen Funke-Wieneke und Gabriele Klein, 51–74. Bielefeld: transcript.
- Klein, Gabriele. 2009. Körpererfahrung und Naturglaube: Subjektivierungsstrategien in der Tangokultur. In *Tango in Translation: Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Hrsg. Gabriele Klein, 123–36. Bielefeld: transcript.
- Kowalksa, Marta. 2010. Between local and global: Biographical adjustment scenarios and narrative ethnography. Paper presented at XVII Congress of International Sociological Association Congress, Göteborg, Sweden, 11.–17. Juli.
- Kraicer, Shelly. 1997. Happy Together. *Chinese Cinema Page*, 17. Oktober 1997, <http://www.chinesecinemas.org/happy.html>.
- Liska, Maria Mercedes. 2009. El cuerpo en la música: La propuesta del tango queer y su vinculación con el tango electrónico. *Boletín Onteaiken* 8: 45–52.
- Littig, Beate. 2013. On High Heels: A Praxiography of Doing Argentine Tango. *The European Journal of Women's Studies* 20 (4): 455–67.
- Lund, Joshua. 2001. Barbarian Theorizing and the Limits of Latin American Exceptionalism. *Cultural Critique* 47: 54–90.
- Manning, Erin. 2007. *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marcus, George E. 1995. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology* 24: 95–117.
- Martin, Biddy. 1994. Sexualities without Genders and Other Queer Utopias. *diacritics* 24 (2–3): 104–21.
- McClintock, Anne, Aamir Mufti, and Ella Shohat, Hrsg. 1997. *Dangerous Liaisons*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McPherson, Alan. 2006. *Anti-Americanism in Latin America and the Caribbean*. Oxford, N.Y.: Berghahn Books.
- Meisch, Lynn A. 1995. Gringas and Otavaleños: Changing Tourist Relations. *Annals of Tourism Research* 22 (2): 441–62.

- Melul, Sara. 2007. *El chamuyo en las milongas*. Buenos Aires: Ediciones El Chamuyo.
- Modleski, Tania. 1982. *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. New York: Routledge.
- Mora, Richard. 2012. 'Do It for All Your Pubic Hairs!' Latino Boys, Masculinity, and Puberty. *Gender & Society* 26 (3): 433–60.
- Naipaul, V. S. 1980/1974. *The Return of Eva Perón and the Killings in Trinidad*. Middle- sex: Penguin.
- Nava, Mica. 2002. Cosmopolitan Modernity: Everyday Imaginaries and the Register of Difference. *Theory, Culture & Society* 19 (1–2): 81–99.
- Nava, Mica. 2007. *Visceral Cosmopolitanism: Gender, Culture and the Normalisation of Difference*. Oxford: Berg.
- Niemel, Babette. 1997. *Een hartstikke vrij mens: Interviews met negen vluchtelingen in Nederland*. Utrecht: VON.
- Nouzeilles, Gabriela, and Graciela Montalda, Hrsg. 2002. *The Argentina Reader: History, Culture, Politics*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Olszewski, Brandon. 2008. El Cuerpo del Baile: The Kinetic and Social Fundaments of Tango. *Body & Society* 14 (2): 63–81.
- Osumare, Halifu. 2002. Global Breakdancing and the Intercultural Body. *Dance Research Journal* 34 (2): 30–45.
- Palmer, Marina. 2006. *Kiss & Tango: Diary of a Dancehall Seductress*. New York: HarperCollins.
- Pelinski, Ramón Aldolfo. 2000. *El tango nómade: ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pellarolo, Sirena. 2008. Queering Tango: Glitches in the Hetero-National Matrix of a Liminal Cultural Production. *Theater Journal* 60: 409–31.
- Petridou, Elia. 2009. Experiencing Tango as It Goes Global: Passion, Ritual and Play. In *Tango in Translation: Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Hrsg. Gabriele Klein, 57–74. Bielefeld: transcript.
- Philippe, Frederick L., Robert J. Vallerand, and Geneviève L. Lavigne. 2009. Passion Does Make a Difference in *Applied Psychology: Health and Well-Being* People's Lives: A Look at Well-Being in Passionate and Non-Passionate Individuals. 1 (1): 3–22.
- Phillips, Adam. 2000. *Promises, Promises*. London: Faber and Faber.
- Podalsky, Laura. 2002. 'Tango, Like Scotch, Is Best Taken Straight': Cosmopolitan Tastes and Bodies Out of Place. *Studies in Latin American Popular Culture* 21: 131–54.
- Pollock, Sheldon, Homi K. Bhabha, Carol A. Breckenridge, and Dipesh Chakrabarty. 2002. Cosmopolitanisms. In *Cosmopolitanism*, Hrsg. Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock, Homi K. Bhabha, and Dipesh Chakrabarty, 1–14. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Potter, Sally. 1997. *The Tango Lesson*. London: Faber and Faber.
- Pritchard, Annette, Nigel Morgen, Irena Ateljevic, and Candice Harris, Hrsg. 2007. *Tourism and Gender: Embodiment, Sensuality and Experience*. Wallingford and Cambridge: CABI International.
- Rabinow, Paul. 1998. Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology. In *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Hrsg. James Clifford and George Marcus, 234–61. Berkeley: University of California Press.
- Radway, Janice. 1984. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. New York: Verso.
- Riemann, Gerhard, and Fritz Schütze. 1991. 'Trajectory' as a Basic Theoretical Concept for Analyzing Suffering and Disorderly Social Processes. In *Social Organization and Social*

- Process: Essays in Honor of Anselm Strauss*, Hrsg. David R. Maines, 333–57. New York: Aldine de Gruyter.
- Robben, A. C. G. M. 2005. *Political Violence and Trauma in Argentina*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Robbins, Bruce. 1998a. Actually Existing Cosmopolitanism. In *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*, Hrsg. Pheng Cheah and Bruce Robbins, 1–19. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Robbins, Bruce. 1998b. Comparative Cosmopolitanisms. In *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*, Hrsg. Pheng Cheah and Bruce Robbins, 246–64. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Robertson, Roland. 1992. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage.
- Sabini, John, and Maury Silver. 1996. On the possible non-existence of emotions: the passions. *Journal for the Theory of Social Behavior* 26: 375–98.
- Saikin, Magali. 2004. *Tango y Género*. Stuttgart: Abrazos Books.
- Salessi, Jorge. 1997. Medics, Crooks, and Tango Queens: The National Appropriation of a Gay Tango. In *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, Hrsg. Celeste Fraser Delgado and José Esteban Muñoz, 141–74. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Salessi, Jorge. 2000. *Médicos, maleantes y maricas: Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires 1871–1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Saraza, Dyv. 2008. *Aleph Bravo Tango*. Venice, Calif.: Pull Don't Press.
- Savigliano, Marta E. 1992. Tango in Japan and the world economy of passion. In *Re-Made in Japan: Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*, Hrsg. Joseph J. Tobin, 235–54. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder, Colo.: Westview Press.
- Savigliano, Marta E. 1998. From Wallflowers to Femmes Fatales: Tango and the Performance of Passionate Femininity. In *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*, Hrsg. William Washabaugh, 103–10. Oxford: Berg.
- Savigliano, Marta E. 2003. *Angora Matta: Fatal Acts of North–South Translation*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Savigliano, Marta E. 2010. Notes on Tango (as) Queer (Commodity). *Anthropological Notebooks* 16 (3): 135–43.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sennett, Richard, and Jonathan Cobb. 1972/1977. *The Hidden Injuries of Class*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simmel, Georg. 1919. Das Abenteuer. In *Philosophische Kultur*, 7–24. Leipzig: Alfred Kröner.
- Simmel, Georg. 1958. “The Adventure.” In *Simmel on Culture*, ed. David Frisby and Mike Featherstone, 221–32. London: Sage.
- Sivori, Horacio Federico. 2005. *Locas, chongos y gays: sociabilidad homosexual masculina durante la 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Soriano, Osvaldo. 1987. *Rebeldes, soñadores y fugitivos*. Buenos Aires: De Editorial. Stacey, Judith. 1988. Can There Be a Feminist Ethnography? *Women's Studies International Forum* 11 (1): 21–27.
- Stear, Nils-Hennes. 2009. Sodomasochism as Make-Believe. *Hypatia* 24 (2): 21–38.

- Stoler, Ann Laura. 2002. *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*. Berkeley: University of California Press.
- Strathern, Marilyn. 1987. The Limits of Auto-anthropology. In *Anthropology at Home*, Hrsg. Anthony Jackson, 16–37. London: Tavistock Publications.
- Strauss, Anselm, and Barney Glaser. 1970. *Anguish: The Case Study of a Dying Trajectory*. Mill Valley, Calif.: Sociology Press.
- Subsecretaría de Industrias Culturales. 2007. *El Tango en la Economía de la Ciudad de Buenos Aires*. Santiago, Chile: Eure.
- Taylor, Julie. 1976. Tango: Theme of Class and Nation. *Ethnomusicology* 20 (2): 273–92.
- Taylor, Julie. 1987. Tango. *Cultural Anthropology* 2 (4): 481–93.
- Taylor, Julie. 1998. *Paper Tangos*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Thompson, Robert Farris. 2005. *Tango: The Art History of Love*. New York: Vintage Books.
- Tobin, Jeffrey. 1998. Tango and the Scandal of Homosocial Desire. In *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*, Hrsg. William Washabaugh, 79–102. Oxford: Berg.
- Tobin, Jeffrey. 2009. Models of Machismo: The Troublesome Masculinity of Argentine Male Tango Dancers. In *Tango in Translation: Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Hrsg. Gabriele Klein, 139–69. Bielefeld: transcript.
- Torgovnick, Marianna. 1990. *Gone Primitive*. Chicago: University of Chicago Press.
- Törnqvist, Maria. 2011. Love Impossible: Troubling Tales of Eroticized Difference in Buenos Aires. In *Sexuality, Gender and Power: Intersectional and Transnational Perspectives*, Hrsg. Anna G. Jónasdóttir, Valerie Bryson, and Kathleen B. Jones, 92–105. New York: Routledge.
- Törnqvist, Maria. 2012. Troubling Romance Tourism: Sex, Gender and Class Inside the Argentinean Tango Clubs. *Feminist Review* 102: 21–40.
- Törnqvist, Maria. 2013. *Tourism and the Globalization of Emotions: The Intimate Economy of Tango*. New York: Routledge.
- Törnqvist, Maria, and Kate Hardy. 2010. Taxi Dancers: Tango Labour and Commercialized Intimacy in Buenos Aires. In *New Sociologies of Sex Work*, Hrsg. Kate Hardy, Sarah Kingston, and Teela Sanders, 137–48. Farnham: Ashgate.
- Turner, Victor. 1987/1964. Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage. In *Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, Hrsg. Louise Carus Madhi, Steven Foster, and Meredith Little, 3–19. Peru, Ill.: Open Court Publishing Company.
- Ulla, Noemí. 1982. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Unger, Roberto Mangabeira. 1984. *Passion: An Essay on Personality*. New York: Free Press.
- Urquía, Norman. 2005. The Re-Branding of Salsa in London's Dance Clubs: How an Ethnicized Form of Cultural Capital Was Institutionalised. *Leisure Studies* 24 (4): 385–97.
- Urry, John. 2005. *The Tourist Gaze*. London: Sage.
- Viladrich, Anahí. 2006. Neither Virgins nor Whores: Tango Lyrics and Gender Representations in the Tango World. *The Journal of Popular Culture* 39 (2): 272–93.
- Viladrich, Anahí. 2013. *More Than Two to Tango: Argentine Tango Immigrants in New York City*. Tuscon: University of Arizona Press.
- Villa, Paula-Irene. 2001. *Sexy Bodies: Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. Opladen: Leske & Budrich.
- Villa, Paula-Irene. 2009. ‚Das fühlt so anders an‘... Zum produktiven ‚Scheitern‘ des Transfers zwischen ästhetischen Diskursen und tänzerischen Praxen im Tango. In *Tango in*

- Translation: Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Hrsg. Gabriele Klein, 105–22. Bielefeld: transcript.
- Villa, Paula-Irene. 2010. Bewegte Diskurse, die bewegen: Warum der Tango die (Geschlechter-) Verhältnisse zum Tanzen bringen kann. In *Körper Wissen Geschlecht*, Hrsg. Angelika Wetterer, 141–64. Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer Verlag.
- Visweswaran, Kamala. 1994. *Fictions of Feminist Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wacquant, Loïc. 2003. *Leben für den Ring. Boxen im amerikanischen Ghetto*. Übers. Jörg Ohnacker. Konstanz: UVK.
- Wacquant, Loïc. 2004. *Body & Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. Oxford: Oxford University Press.
- Wacquant, Loïc. 2005. Carnal Connections: On Embodiment, Apprenticeship, and Membership. *Qualitative Sociology* 28 (4): 445–74.
- Wade, Lisa. 2011. The emancipator promise of the habitus: Lindy hop, the body, and social change. *Ethnography* 12 (2): 224–46.
- Walters, Suzanna Danuta. 1996. From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace (Or, Why Can't a Woman Be More Like a Fag?). *Signs* 21 (4): 830–69.
- Ward, Andrew. 1997. Dancing around Meaning (and the Meaning around Dance). In *Dance in the City*, Hrsg. Helen Thomas, 3–20. Houndmills: Macmillan.
- Warner, Michael, Hrsg. 1993. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Washabaugh, William. 1998. Introduction: Music, Dance, and the Politics of Passion. In *The Passion of Music and Dance*, Hrsg. William Washabaugh, 1–26. Oxford: Berg.
- West, Candace, and Don H. Zimmerman. 1987. Doing Gender. *Gender & Society* 1: 125–51.
- Winter, Brian. 2007. *Long After Midnight at the Niño Bien*. New York: Public Affairs.
- Young, Richard A. 1996. Films, Tangos and Cultural Practices. *Cinémas: Journal of Film Studies* 7 (1–2): 187–203.
- Young, Robert. 1990. *White Mythologies: Writing History and the West*. London: Routledge.
- Young, Robert. 1995. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge.
- Zhao, Ning. 2008. Analyzing the Meaning in Interaction in Politeness Strategies in Scent of a Woman. *The Journal of International Social Research* 1 (4): 629–47.

Stichwortverzeichnis

Alter, -Diskriminierung durch, -und Machtunterschiede, -Modernisierung vs. Traditionalismus, -und Queer-Tango; s. a. *Tango Nuevo* – 11, 15, 31–32, 35, 39 (FN 27), 42, 45, 56, 78, 143, 147, 151, 180, 181 (FN 112), 199–200

Amsterdam, Salonkultur in, -Gender-Regimes in Salons von, -Queer-Tango, -Tango-Revival in – 20, 22–23, 29, 32, 43–54, 55, 57, 59, 64, 66 (FN 48), 133, 136, 139, 141, 158–159, 184–191, 207

Anzaldi, Franco Barrionuevo – 16, 19, 184–185, 188–189, 203–204

Argentinien, -Anti-Amerikanismus in, -ökonomische Krisen, -Exzeptionalismus, -Militärdiktatur („Schmutziger Krieg“), -nationale Identität („Argentinidad“), -Peronismus, -Beziehung zu Europa, „Whitening“ von; s. a. *Buenos Aires* – xxvi, 16–17, 19 (FN 11, 12), 27, 55, 59, 113, 122, 184, 187, 189–190, 192, 196 (FN 132), 198, 203–204

Authentizität, -Begehren von, -Diskurs über, -als Exportartikel, -Modernität vs. Traditionalismus; s. a. *Tango als globale Tanzkultur, Tango-Imaginationen* – 17, 32, 54–60, 133, 158–159, 183, 184–190, 203–210, 216–218

Autonomie im Tango, -von Frauen – xix–xxi, 21, 41, 117, 125, 139, 143–144, 146, 215–216

Bauman, Zygmunt – xxi, 26, 143

Beck, Ulrich – 143

Begehren, -und Handlungsmächtigkeit von Frauen, -danach, woanders zu sein, -heterosexuell, -homoerotisch, -in der späten Moderne, -in Nord-Süd-Begegnungen, -im Queer-Tango, -im Tango; s. a. *Differenz und Leidenschaft, Weiblichkeit/Männlichkeit als Performanz* – xv (FN 9), xvii, 8, 41, 56, 58, 75, 88, 123, 125,

129–130, 134 (FN 88), 138–147, 154, 172, 175–176, 178, 180, 195–196, 198 (FN 134), 202, 210, 214–216

Benzecry, Claudio – 24, 25 (FN 17), 83, 117

Bhabha, Homi – 209 (FN 148)

Blackman, Lisa – 150, 176–177

Borges, Jorge – 60

Buenos Aires, -Tangosalon-Kultur in, -Geschlecht und Klasse im Tangosalon, -als Mekka des Tango, -Queer-Tango; s. a. *Argentinien*, *Tango-Tourismus*, *transnationale Begegnungen* – xi–xii, 11–12, 22–23, 33–43, 45–54, 54–59, 63, 66 (FN 48), 70 (FN 52), 74 (FN 56), 88, 95–96, 109–116, 123, 124 (FN 82), 125, 126–127, 131, 132–134, 136, 138–142, 149, 150–152, 154–161, 164–166, 179–180, 183–185, 187–190, 193–197, 200–201, 203–208

Burawoy, Michael et.al. – 16, 23 (FN 14), 26, 183, 189, 190, 208–209, 222

Butler, Judith – 121, 134 (FN 88), 150 (FN 94), 152 (FN 96), 155, 162, 174, 222

Cara, Ana – 58, 63, 64, 65, 185, 222

Carozzi, María Julia – 77, 122 (FN 77), 222

Clifford, James – 183, 223

Cozarinsky, Edgardo – 54, 59, 70, 139, 203, 223

Crossley, Nick – xv (FN 8), 14, 223

Deleuze, Gilles – 22, 223

Desmond, Jane – 18, 122 (FN 77), 138, 223

Differenz, -und Leidenschaft, -Betonung in Geschlechterbeziehungen, -in transnationalen Begegnungen; s. a. *Begehren und Handlungsmächtigkeit von Frauen* – xiv–xix, xxi, 8, 13, 64, 75, 79, 121, 125, 144, 146, 155, 163, 171, 173–178, 202, 210, 216–218

Erotizismus als Performanz; s. a. *Sexualität* – xix, xx, 10, 63, 85 (FN 58), 144 (FN 92), 176, 187

Ethnizität, -und Latino-„Andere“; s. a. *Rassialisierung* – 11, 57, 180

Exotismus – 8, 22, 88, 142, 181, 195–196, 198, 212, 217

Feminismus und Tango, -feministische Forschung über Tango, -und Queer-Tango – 212, 219

Foster, Susan – 162, 224

Geschlecht (Gender) und Tango, -als Identität, -Bindungsangst, -Egalitarismus, -Geschlechterbeziehungen in der Spätmoderne, -Gleichheit, --Konsensprinzip/Konsenshaftigkeit im Geschlechterverhältnis, -Transgression von; s. a. *Differenz, Weiblichkeit/Männlichkeit als Performanz* – vii–viii, xxii, 121, 125, 138–147, 152, 164, 166, 169, 171–173, 173–178, 200–202, 212–213, 215–219

Gesellschaftstanz, -Unterschied zum argentinischen Tango, -in Japan – 7 (FN 1), 17, 76, 91, 93, 94, 95, 97, 109, 175 (FN 107)

Giddens, Anthony – xxii, 26, 98 (FN 68), 143, 209 (FN 147), 224

Glaser, Barney – 67, 95, 224

Globalisierung, -von unten; s. a. *Tango als globale Tanzkultur* – 16, 22, 183, 188, 190, 203 (FN 141), 204, 208–210

Globale Machtrelationen zwischen Norden und Süden, -Definition von, -als Geografien von Begehren; s. a. *Exotismus* – 8, 15, 26, 42, 63, 88, 175, 182, 185, 194 (FN 131), 195, 202, 210, 212–213,

Goldenes Zeitalter des Tango; s. a. *Tango-Musik* – 18, 44

Guano, Emanuela – 180, 181, 182, 224

Guattari, Félix – 22, 223

Guy, Donna – 122 (FN 77), 134 (FN 88), 154 (FN 97), 155, 221, 224

Haller, Melanie – xi, xvi, xxii, xxiii, xxix, 66 (FN 49), 74, 124 (FN 80), 198 (FN 134), 225

Happy Together (Film) – 176–178

Heteronormativität – 26, 150, 158, 163, 171, 173, 174, 176, 177, 178, 213, 218

Heterosexualität im Tango; s. a. *Begehren, Romanze, Sexualität* – xvii, xviii, 8, 10, 25, 79, 120–125, 131, 134 (FN 88), 139–140, 144, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 158, 159, 161–167, 170–172, 175, 178, 180, 213–215

Homophobie – 150

Illouz, Eva – xvii, xix, xx, 173 (FN 105), 224

Imperialismus, kultureller, -Erbschaft des, -Mentalität im globalen Norden – xiv, 22, 26, 56, 142, 182, 191, 192 (FN 129), 203–204, 210, 212–213, 216–218

Intimität; s. a. *Leidenschaft (Passion)* – xxi, 7, 11, 26, 65, 73–75, 79–82, 84–86, 115, 143–144, 151, 177, 200

Klasse, -und Machtdifferenzen im Salon; s. a. *Buenos Aires, Geschlecht und Klasse im Tangosalon* – 17, 18, 21, 25, 32, 35, 42, 45, 93, 122–123, 138, 200–201, 210, 217–218

Kolonialismus, kolonialer Blick, -Erbschaften im Tango; s. a. *Imperialismus, kultureller* – xiv, xxvi, 21–22, 24, 26, 63–64, 142, 177, 181–183, 190–192, 195–198, 200–202, 204, 210, 213, 216, 217–219

Kosmopolitanismus, -Debatte über, -als Lebensstil, -als Sensibilität in der Spätmoderne, -als Gefühlsstruktur, -aus dem Bauch heraus (viszeral) – 16–17, 19 (FN 11), 26–27, 44, 139, 141, 159, 162, 183, 185, 189, 200–202, 204, 206, 209–210, 217

Leidenschaft im Tango, -und Abhängigkeit, -Grenzen der, -Verbundenheit in, -Definition von, -Dialog in der, -Trennungen, -Umarmung und, -als Erfahrung, -vs. Hobby, -Bestandteile von, -Grenzerfahrung, -Selbstverlust in der, -Paradox der, -„perfekter Tanz“, -als Performanz/Darstellung, -Politik der, -präsent sein in der, -als Forschungsproblem, -Gefühl von Zuhause; s. a. *Begehren, Geschlecht, Tango-Verläufe* – 21–27, 47, 48, 56, 61–89, 94, 108, 111–112, 116–118, 119–122, 139, 144–147, 155, 169, 171, 175–178, 181–182, 187, 202, 210, 211–219

Machismo, Kultur des, -im Tango, -repräsentiert durch den *gaucho*, -Forschung über – 21, 26, 42, 59, 61, 122, 123, 134, 139, 140, 150, 157, 179, 180, 199, 206, 212, 215

Männlichkeit als Performanz, -Begehren und, -Homosozialität im Tango; s. a. *Begehren, Geschlecht* – xiii, xv (FN 8), 15, 25, 61, 119–126, 132–141, 144, 146–147, 156, 162 (FN 102), 166, 171, 174

Manning, Erin – 69, 79, 122 (FN 77), 166, 176 (FN 108), 225

Martin, Bidy – 175–176, 225

Nava, Mica – 196, 202–203, 206, 209, 210, 226

Nostalgie – 60, 70, 186

Nuevo Tango; s. a. *Tango-Musik*, *Tango als Tanzstil* – 35, 59, 73 (FN 54), 126, 184–185

Olszewski, Brandon – 68, 80, 169, 226

„**Otherring**“ (Ver-Andern); s. a. *Exotismus* – 26, 88, 213, 217

Pelinski, Ramón – 17, 23, 124, 226

Podalsky, Laura – 181, 183, 226

Postkoloniale Tango-Kritik – 24, 26, 190–192, 195–198, 200–201, 204, 210, 211, 217, 219

Potter, Sally – 30, 61 (FN 44), 93 (FN 65), 124 (FN 65), 179–183, 190, 195, 212, 215, 226

Pugliese, Osvaldo – 37 (FN 23), 87–89, 131–132, 149, 184, 186

Queer-Tango, -als Community, -Differenz zu schwulen *Milongas*, -Differenz zu Hetero-*Milongas*, -Festivals, -Geschlecht (Gender) im, -als globalisierende Tango-Kultur, -Heterosexuelle im, -Geschichte des gleichgeschlechtlichen Tanzens in Argentinien, -und Modernisierung, -Leidenschaft und, -als Performanz/Darstellung, -Regulierung von Sexualität im, -soziale Regeln (Codes) im, -Subversivität, -*Milongas* nur für Frauen; s. a. *Amsterdam*, *Buenos Aires*, *Begehren*, *Heterosexualität*, *Sexualität* – vii, xiii, 26, 39 (FN 28), 73 (FN 54), 124 (FN 81), 126, 136, 141, 149 (FN 93), 150–154, 158–178, 215

Queer-Theorie als Konzept, -Verbindung zum Queer-Tango – 152, 161, 175

Rassialisierung; s. a. *Argentinien*, *Ethnizität*, *Exotismus* – 182

Rationalität, -und Leidenschaft – xv, 24, 144, 182, 215

Riemann, Gerhard – 95, 101, 104, 105, 109, 112, 115, 226

Robbins, Bruce – 183, 209, 222, 227

Romanze und kulturell diverse Beziehungen, -Geschlecht (Gender) und, -Romanzentourismus; s. a. *Geschlecht und Tango*, *Differenz*, *Tango-Tourismus* – 93, 138 (FN 89), 191–195, 210

Saikin, Magali – 122 (FN 77), 150 (FN 95), 155, 227

- Savigliano, Marta**; s. a. *Geschlecht und Tango, Leidenschaft, Postkoloniale Tango-Kritik* – xi, xii, xvi, 18 (FN 9), 21–26, 31, 33 (FN 20), 42–43, 45, 50, 58–59, 61, 63–64, 79, 86, 88, 93 (FN 62), 95, 122–125, 127, 130, 134 (FN 88), 138–139, 142, 146, 152, 155–156, 161 (FN 101), 171, 176, 181, 183, 190, 191, 195, 200, 210, 213, 227
- Scent of a Woman*** (Film) – 29, 61 (FN 44), 119, 120, 147
- Schütze, Fritz** – 95, 101, 104, 105, 109, 112, 115, 226
- Sexualität**, -als Komplikation im Tango, -regulieren, -Sado-Masochismus, -Verführung und Tango; s. a. *Erotizismus, Geschlecht, Heterosexualität, Queer-Tango* – 8, 41, 85, 86, 122, 141, 152, 155, 164
- Shall We Dance (Dansu)?*** (Film) – xiii, 62 (FN 44), 91–93
- Strauss, Anselm** – 95, 224, 228
- Tango-Aficionados/as**, -als Lebensstil, -dazu werden, -Identität; s. a. *Leidenschaft, Tango-Verläufe* – 3, 8, 14–15, 22–23, 26, 64–65, 68, 95, 98, 109, 113, 114, 116–117, 154, 170, 185, 188, 190–191, 203, 204, 206, 208, 211, 213, 217, 218
- Tango Argentino*** (Show) – 17, 19, 44, 63 (FN 45), 184, 185, 203
- Tango als globale Tanzkultur**, -Revivals, -Tango-Nomaden; s. a. *Globalisierung, Queer-Tango, Tango als kulturelles Produkt* – 92, 159, 161, 189, 202
- Tango als kulturelles Produkt**, -als Exportartikel, -Export vs. Zuhause, -UNESCO-Kulturerbe – vii, 55, 122, 125, 139, 203 (FN 104), 204, 212
- Tango als Tanzstil**; -Umarmung (*abrazo*), -Führen und Folgen, -Tanzen lernen, -offen vs. geschlossen tanzen, -Positionswechsel; s. a. *Geschlecht, Leidenschaft, Queer-Tango, Tango als kulturelles Produkt: Export vs. Zuhause, Tango-Verläufe* – 4, 7, 35, 39, 45, 51–53, 56, 59, 73 (FN 54), 75–80, 85, 99, 127, 164, 169, 172–175, 184 (FN 116), 215
- Tango-Communities**, -in Amsterdam, -in Buenos Aires, -in Europa, -als globale Subkultur; s. a. *Tango als globale Tanzkultur, Tangosalons* – 32, 66, 99, 105, 152, 161, 171, 192
- Tango-Filme** – 29, 30, 61, 91–93, 119–121, 147, 176–177, 179–183, 190, 212
- Tango-Geschichte**, -Wurzeln der – 122–123, 184–190, 210, 215
- Tango-Imaginationen**, -als globale, -als romantische Begegnung; s. a. *Authentizität, Romanze, Tango als kulturelles Produkt* – 59
- Tangomusik**, -Sucht nach, -privilegierter argentinischer Zugang zu, -Geschichte der, -Bedeutung für das Tango-Erlebnis, -gespielt in Salons, -traditionell vs.

- modern; s. a. *Authentizität, Goldenes Zeitalter, Leidenschaft, Tango als Tanzstil* – 7, 9, 16 (FN 6), 19, 33, 37 (FN 23), 44–45, 47, 67, 70–71, 105, 149, 184, 185, 204
- Tango Nuevo**, 35, 73 (FN 54), 126
- Tango-Tänzer_innen, professionelle**, -als globale Unternehmer_innen, -im Queer-Tango; s. a. *Transnationale Begegnungen, Tango als kulturelles Produkt, Export vs. Zuhause, Tango als Tanzstil* – 12, 14, 17, 19, 22–26, 33–37, 58, 63, 64, 105, 151, 160 (FN 100), 187–188, 192–193
- Tangosalons**, -Regeln (*codigos*), -Komplimente (*piropos*), -Einladungsrituale (*cabeceros*), -Organisation von, -Machtspiele, -Segregation nach Geschlecht, -Gefühl „früherer Zeiten“ (past-ness), -Getrenntheit vom Alltagsleben, -Mauerblümchen-Situation; s. a. *Geschlecht und Tango, Goldenes Zeitalter, Nostalgie, Leidenschaft, Queer-Tango, Tango-Verläufe* – 9, 17, 25 (FN 17), 29–60, 64, 97–98, 101, 124, 126, 132, 133, 157, 200, 208, 216
- Tango-Schuhe** – 47, 185 (FN 118)
- Tango-Tourismus**, -Differenz zwischen Tourist_innen und Ortsansässigen, -als Erfahrung, -schwuler Tourismus; s. a. *Globale Machtrelationen zwischen Norden und Süden* – 26, 33, 46 (FN 34), 58, 157, 181 (FN 112), 189–190, 203, 204
- Tango-Verläufe**; -Definition von, -erste Begegnung mit dem Tango, -Exilant_in werden, -Milongas besuchen, -nach Buenos Aires reisen; s. a. *Leidenschaft, Tango-Aficionados/as, Tangosalons, Transnationale Begegnungen* – 91–118
- Tanguidad** – 155, 156
- The Four Horsemen of the Apocalypse* (Film) – 21 (FN 13), 61–62
- The Tango Lesson* (Film) – 30, 61, 93 (FN 65), 179, 182–183, 190, 210
- Transnationale Begegnungen**, -Begehren in, -ökonomische Zwänge in, -wechselseitige Phantasien, -Tango als Kontaktzone; s. a. *Begehren, Exotismus, Tango-Tourismus* – 89, 109 (FN 70), 125, 179–210, 212, 217
- Transnationale Verbundenheit**, -auf der Tanzfläche; s. a. *Globalisierung* – 16, 26, 190–191
- Transnationalität** – 23, 212, 213
- Taylor, Julie** – 18, 40, 59, 185 (FN 117), 186, 228
- Thompson, Robert Farris** – 7 (FN 1), 18, 37 (FN 23), 58, 71, 73 (FN 55), 121, 184, 228
- Tobin, Jeffrey**; s. a. *Machismo, Kultur des, Männlichkeit als Performanz* – 42, 52, 59, 122 (FN 77), 123 (FN 79), 132, 133 (FN 87), 134 (FN 88), 139, 155, 228
- Törnqvist, Maria** – 33 (FN 20), 122 (FN 77), 124 (FN 80), 142, 143, 194, 228

Turner, Victor – 25 (FN 17), 83, 228

Valentino, Rudolph – 21 (FN 13), 61–62, 65, 119, 121, 147, 212

Verkörperlichung (embodiment) im Tango: zu *einem Körper werden*, -in einer körperlichen Soziologie, -Tanz als verkörperlichte Praxis, -verkörperlichtes Gedächtnis; s. a. *Leidenschaft, Geschlecht* – 25, 73, 75, 82

Viladrich, Anahí – 33 (FN 20), 122 (FN 77), 156 (FN 98), 180 (FN 110), 186, 228

Villa, Paula Irene – vii, xvi, xxii, xxiv, 46 (FN 33), 56, 64, 122 (FN 77), 124–125, 127, 128, 142, 161 (FN 101), 174–175, 177, 228

Visweswaran, Kamala – 13, 229

Wacquant, Loïc – xv, xvi, 14, 15, 33, 68, 229

Walters, Suzanna – 152 (FN 96), 161, 175, 229

Washabaugh, William – 121, 229

Weiblichkeit (femininity) als Performanz, -Begehren und; s. a. *Geschlecht, Begehren* – xiii, 15, 25, 119–132, 139, 140, 141, 146

Young, Robert – 22, 121, 181 (FN 114), 229