

Kompendien Musik
Band 5

Herausgegeben im Auftrag der
Gesellschaft für Musikforschung

durch

Detlef Altenburg
Wolfgang Auhagen
Gabriele Buschmeier
Rebecca Grotjahn
Dörte Schmidt

Musik und Gender

Grundlagen – Methoden – Perspektiven

Herausgegeben von
Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt
unter Mitarbeit von Sarah Schauburger



Laaber

INHALTSVERZEICHNIS

Zum Geleit	7
Zu diesem Band	
<i>Von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt</i>	9
Musik und Gender – eine Einführung	
<i>Von Rebecca Grotjahn</i>	18

I *Reflexion – Selbstreflexion: Gender und Musikwissenschaft*

Les-Arten oder: Wie verändert die Gender-Perspektive die Interpretation von Quellen? <i>Von Beatrix Borchard</i>	43
Vom »genuin Weiblichen« zur »Geschlechter-Differenz«: Methodologische Probleme der Frauen- und Geschlechterforschung am Beispiel Clara Schumann <i>Von Eva Rieger</i>	57
Nichts für »schöne Seelen«? Aus den Anfängen der akademischen Musikforschung <i>Von Inge Kovács und Andreas Meyer</i>	69
(Auto-)Biographie und musikwissenschaftliche Genderforschung <i>Von Melanie Unseld</i>	81
Musikvermittlung und Gender <i>Von Vera Funk</i>	94

II *Gender und Musik-Kultur-Geschichte*

Musik und die Kultur der Geschlechterbeziehungen in der frühen Neuzeit am Beispiel von italienischer Hofmusik und <i>ars amatoria</i> des frühen 16. Jahrhunderts <i>Von Sabine Meine</i>	110
--	-----

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.ddb.de/>> abrufbar.

© 2010 by Laaber-Verlag, Laaber. Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany / Imprimé en Allemagne
ISBN 978-3-89007-725-3

Umschlaggestaltung: Susanne Böhm, Regensburg
Layout: Claudia Kolodziej, Büchenbach

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Friedrich Pustet, Regensburg

www.laaber-verlag.de

Zur Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Die Dichterkomponistin Augusta Holmès Von Nicole Strohmann	126
Gender und nationale Identität in der bürgerlichen Männerchorbewegung des 19. Jahrhunderts Von Barbara Eichner	142
Das Geschlecht der Stimme Von Rebecca Grotjahn	158
 III Die Konstruktion von Geschlecht durch Musik	
»Begriffslose« Kunst und die Kategorie Geschlecht. Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse Von Kordula Knaus	170
Männlichkeitskonstruktion in der Oper am Beispiel von Hugo von Hofmannsthals und Richard Strauss' <i>Arabella</i> Von Katharina Hottmann	183
Vertonung von Weiblichkeit im Film Von Claudia Bullerjahn	195
<i>Doing gender</i> im Tango Ríoplatense Von Kadja Grönke	210
 Anhang	
Glossar	227
Literaturverzeichnis	236
Personenregister	257
Die Autorinnen, Autoren und Herausgeberinnen	261

Zum Geleit

Was ist Musik? Was ist Musikwissenschaft? Mit den Definitionen, die die einschlägigen Lexika bieten, sind diese Fragen nur unzureichend zu beantworten. Die Musikwissenschaft hat sich in den letzten Jahrzehnten zu einer ungewöhnlich facettenreichen Disziplin entwickelt, deren Forschungsgebiete und wissenschaftliche Methoden so komplex sind wie das Phänomen Musik selbst. Im Zeichen einer immer stärkeren Ausdifferenzierung der Teildisziplinen – der Historischen Musikwissenschaft, der Systematischen Musikwissenschaft und der Ethnomusikologie – wird es immer schwieriger, den Überblick über das Fach zu gewinnen. In der Historischen Musikwissenschaft haben sich einzelne Bereiche wie die Editionswissenschaft zu ganz eigenen Spezialgebieten entwickelt. Mit der Populärmusikforschung ist ein neues Arbeitsgebiet entstanden, das methodisch neue Herausforderungen stellt. Entsprechendes gilt für viele Bereiche der Systematischen Musikwissenschaft wie die Musikpsychologie, die sich im engen Dialog mit Nachbardisziplinen wie der Psychologie in den letzten Jahrzehnten zu einem wichtigen eigenen Forschungsgebiet entwickelt hat. Und nicht zuletzt hat die Ethnomusikologie in den letzten Jahrzehnten eine tiefgreifende Neuorientierung erfahren.

Mit der Reihe *Kompendien Musik* verfolgt die Gesellschaft für Musikforschung das Ziel, einer breiten Öffentlichkeit die Musikwissenschaft mit ihren Teildisziplinen und deren verschiedenen Arbeitsgebieten, ihren aktuellen Fragestellungen und methodischen Ansätzen in allgemeinverständlicher Form vorzustellen. Die einzelnen Bände sind in sich thematisch geschlossen. Unterschiedliche Ansätze und insbesondere kontroverse Positionen sollen nicht harmonisiert, sondern durch Gegenüberstellung der alternativen Perspektiven (z.B. aus der Sicht der Historischen und der Systematischen Musikwissenschaft) vor dem Hintergrund ihres unterschiedlichen Erkenntnisinteresses thematisiert werden.

In der Regel geht es um den Überblick über das jeweilige Gesamtgebiet, nicht um den Versuch, dem Leser die Totale der Detailinformationen zu bieten, die nur den Experten interessieren. Adressat dieser Reihe ist der interessierte Nichtspezialist bzw. der kulturell interessierte Leser. Die Kompendien sind nicht primär als Texte von Spezialisten für Spezialisten gedacht. Zielgruppen sind Studenten, Musiker, Musiklehrer, Journalisten und nicht auf das Teilgebiet spezialisierte Wissenschaftler anderer Disziplinen, die sich rasch über die Spezifika des Faches Musikwissenschaft (Teildisziplinen, Methoden, besondere Fragestellungen u.ä.) informieren wollen. Die Bände sollen das Basiswissen des Fachgebietes berücksichtigen und als Arbeitsbücher im Studi-

Doing gender im Tango Rioplatense

Von Kadja Grönke

In keiner anderen musikalischen Gattung und keinem anderen tänzerischen Genre wird das Rollenverhalten von »Mann« und »Frau« derart auffällig thematisiert wie im Tango Rioplatense. Aber obwohl Geschlechterstereotype einen zentralen Bestandteil des Tangos ausmachen, ist ihre Zuordnung keineswegs eindeutig. Tanz, Gesangstext, musikalische Interpretation und Instrumentalarrangement bilden ein vielschichtiges Bedeutungsgefüge, das nachfolgend aus der Perspektive der auf die amerikanische Sprachwissenschaftlerin Judith Butler zurückgehenden Theorien untersucht wird. Auf die Frage, wie Männlichkeit und Weiblichkeit konstruiert und definiert werden, hat Butler in den 1990er Jahren eine provokante Antwortmöglichkeit vorgelegt, die Geschlecht ausschließlich als *gender*¹ begreift, also als eine sprachliche und soziale Kategorie, bei der »Männlichkeit« und »Weiblichkeit« nichts Naturgegebenes sind, sondern aktiv hergestellt werden müssen.² Dieser dynamische Prozess ist die Kernvorstellung bei dem, was Butler *doing gender* nennt. Mittlerweile hat sich dieser Begriff verselbständigt und ist in mannigfachen Lebensbereichen produktiv geworden, sodass in der nachfolgenden Untersuchung auf eine Herleitung und kritische Sichtung von Butlers Thesen verzichtet werden kann. Stattdessen dienen die Hauptpunkte ihrer Argumentation als theoretische Basis für die musikwissenschaftliche Anwendung beim Tango Rioplatense.

Die Macht der Diskurse

Doing gender bezeichnet bei Butler den Prozess der Herstellung von Geschlechtsidentität durch den wiederholten Akt einer immer wieder neuen Inszenierung derselben. Es handelt sich also um ein aktives Gestaltungsverfahren, dessen darstellerische Realisierung die Autorin *performance* nennt. Eine solche *performance* benötigt einen Kontext, der der Inszenierung vorausgeht

1 Kathrina Menke übersetzt »gender« zumeist als »Geschlechtsidentität« (vgl. Butler, *Unbehagen der Geschlechter*, S. 15). Im Folgenden werden Butlers Schriften nach ihren deutschen Übersetzungen zitiert.

2 Als griffige Einstiegsinformation zum Thema eignen sich die Einführungen von Bublitz, Butler; Villa, Butler, und Weinbach, *Die politische Theorie*.

und in dem diese Inszenierung erst als Inszenierung erkannt und gedeutet werden kann: Nach Butlers Überzeugung bilden sich Geschlechtsidentitäten »im Rahmen der heterosexuellen Matrix«.³ Dieser sogenannte Diskurs, also die normativen Festlegungen, innerhalb derer sich die individuelle Inszenierung abspielt, besitzt vorab die Macht, definitiv zu wirken. D.h. der Diskurs legt bestimmte Merkmale und Verhaltensweisen als geschlechtertypisierend fest, sodass nur das, was den diskursiv erlaubten Merkmalen entspricht, als männlich oder weiblich wahrgenommen werden kann: Personen werden »erst intelligibel [...], wenn sie in Übereinstimmung mit wiederkehrenden Mustern der Geschlechter-Intelligibilität (*gender intelligibility*) geschlechtlich bestimmt sind.«⁴ Zugespielt gesagt, existieren Entitäten für Judith Butler erst ab dem Moment, ab dem sie sprachlich bezeichnet sind. Damit besitzt der Diskurs die Macht, das zu erzeugen, was er benennt: Worte schaffen Wirklichkeit.

Ein plastisches Beispiel für die Herstellung von Geschlechteridentitäten im Rahmen eines präexistenten Diskurses bietet nahezu jede Schlusspose eines beliebigen Tango-Showtanzes⁵ (vgl. Abbildung 1):⁶ Mit dem Ende der Musik verharret das Tanzpaar sekundenlang in einer Position, die sich aus dem vorausgegangenen Tanz mit seiner Aufgabenverteilung von »Führen« und »Geführtwerden« ergibt.⁷ Die führende Gestalt verharret für gewöhnlich in aufrechter Körperhaltung, welche die Stabilität der Pose garantiert, während die geführte Person in mehr oder weniger instabiler Abhängigkeit, häufig sogar in besonderes fragiler Position erstarrt. Durch die intentionale Anordnung der Körper zueinander entsteht dabei eine Hierarchie von oben/stabil und unten/labil. Dabei ist anzumerken, daß die gezielt inszenierte optische Gleichsetzung von Führung und tänzerischer Dominanz bzw. von Geführtwerden und

3 Butler, *Unbehagen der Geschlechter*, S. 21.

4 Ebenda, S. 37.

5 Die Beziehung zwischen Tanzfigurationen, Körperinteraktionen und einer Soziologie des Körpers untersucht die Soziologin, Kulturwissenschaftlerin und Tänzerin Gabriele Klein in ihren einschlägigen Arbeiten. Den Tango nimmt sie speziell in ihrem Forschungsprojekt *Trans/nationale Identität und körperlich-sinnliche Erfahrung. Urbane Tanzkulturen aus Lateinamerika im europäischen Kontext. Das Beispiel Tango und Salsa* (Universität Hamburg, 2004-2007) in den Blick. – Vgl. auch Klein, *Bewegtheit und Beweglichkeit*, und *Translation dance* hrsg. von Klein.

6 Eine detaillierte Analyse dieser Tanzpose ist nachzulesen in: Grönke, *Methodenvielfalt*, S. 148–151.

7 Im Zweifelsfall gilt zur Identifikation der führenden Person: Handkontakt mit links, Gehbewegung geradeaus. Die geführte Person hält Handkontakt mit rechts und geht rückwärts.

Abhängigkeit, die in dieser Schlusspose kulminiert, keineswegs den inneren Strukturen im Verlauf des Tanzens entspricht:

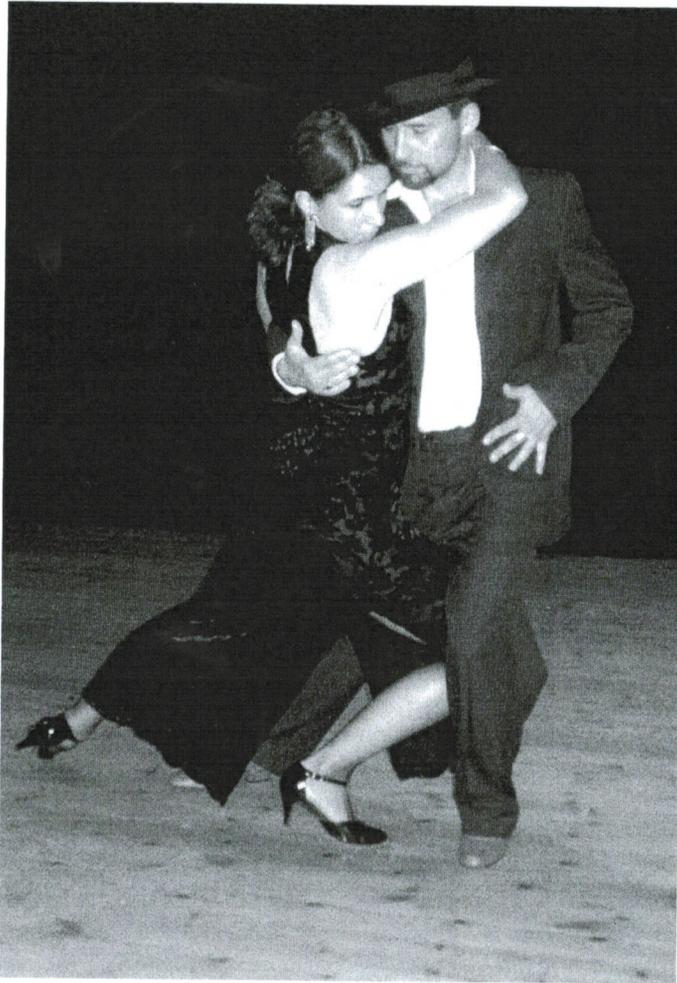


Abbildung 1: Catalina und Tomás⁸

⁸ Ich danke den Mitgliedern des Estudio Libertango in Oldenburg (Old.) für die Abbildungen 1 bis 3 und Maria Theresa Ehrlich für die Bereitstellung der digitalen Vorlagen.

Führung ist technisch nicht möglich, wenn die geführte Person nicht mit gleicher Bewusstheit (und idealer Weise auf ähnlichem tänzerischem Niveau) sensibel auf die Führungsimpulse reagiert. Damit ist die führende Person ebenso abhängig von den Reaktionen der geführten Person wie umgekehrt die Bewegungen der geführten Person von den Führungsimpulsen. Auch der Eindruck von Stabilität und Labilität ist eine gezielte Suggestion, da der Tango-Tanz aus der zueinander gerichteten, gleichartigen Körperspannung beider Partner lebt, die jedoch für das Publikum auf unterschiedliche Weise optisch wahrnehmbar gemacht wird.⁹ Die Schlusspose erhebt diese Unterschiedlichkeit ins Grundsätzliche. Führen, Aktivität und Stabilität auf der einen, Geführtwerden, Passivität (Abhängigkeit) und Instabilität auf der anderen Seite werden optisch unterstützt durch die parallele Zuordnung der Kleidung: Hose bzw. kompakt einhüllender (schützender) Anzug bei der führenden, hochgeschlitztes und den Körper entblößendes (Verletzbarkeit signalisierendes) Kleid bei der geführten Person. Hinzu kommen Attribute wie Hut und Schal und der eindeutig auf das Gegenüber gerichtete Blick bei der führenden, Schmuck und Netzstrümpfe sowie Blickvermeidung bei der geführten Gestalt. Der überdeutliche Rekurs auf einen Diskurs, der Männlichkeit mit Festigkeit, Dominanz und erotischem Interesse,¹⁰ Weiblichkeit mit Fragilität, Unterlegenheit und dem Aussenden erotischer Körpersignale gleichsetzt, legt das Tanzpaar in einer solchen Schlusspose eindeutig auf »männlich« (führend) und »weiblich« (geführt) fest. Eine andere Zuordnung der Geschlechter scheint in diesem Rahmen unmöglich zu sein.

Tango-Tanz als *performance*

Nach der provokanten These von Judith Butler lässt sich die definitorische Macht der Diskurse jedoch hintertreiben und sogar brechen, wenn die diskursgezeugte Aussage durch performative Wiederholung, Übersteigerung und Überschneidung ad absurdum geführt wird. Im Tango Ríoplatense geschieht dies auf mannigfache Art. Als ein zentrales gender-definierendes Moment mit hohem diskurskritischem Potential dient beispielsweise die Kleidung des Tanzpaares, die den Körper geschlechtlich inszeniert.

⁹ Vgl. genauer die Ausführungen im Unterkapitel *Spiele mit der Macht*.

¹⁰ Bereits in der Malerei der alten Niederländer signalisiert der Männerhut *erotisches* Interesse.

In seiner Entstehungszeit Ende des 19. Jahrhunderts ist der Tango ein Teil des Lebensalltags.¹¹ Dementsprechend wird er in alltagstauglicher Kleidung getanzt – was bei den Männern bis heute der Fall ist. Die großen Hüte, einschnürenden Korsetts und langen Röcke der Damen behindern jedoch die bewegte Zweisamkeit, sodass sich die Mode den Erfordernissen des Tanzens anpasst. Insbesondere in Paris, jener Stadt, der der Tango seinen endgültigen Durchbruch verdankt, setzen sich in den 1910er Jahren zunächst auf der Tanzfläche, dann auch in bestimmten Alltagssituationen weich fallende Kasacks zu Pluderhosen durch, was ein Korsett überflüssig macht, Bewegungsfreiheit garantiert und ein verändertes Körpergefühl erzeugt. Der Hut entfällt zugunsten einer aufrechtstehenden Straußenfeder, die den Mann nicht mehr auf Abstand hält. Die beliebteste Tango-Farbe jener Jahre ist ein leuchtendes Gelb-Orange.¹²

Mit Erfindung der Nylonstrümpfe Mitte der 1930er Jahre wandelt sich die weibliche Tangokleidung ein weiteres Mal, und zwar in Richtung einer immer stärkeren Körperbetonung: Kurze bzw. hochgeschlitzte Röcke, die lange Beine suggerieren, viel nackte Haut sowie die Farben Rot und Schwarz prägen seither das Bild der Tangotänzerin. Diese Kleidung ist nicht mehr alltagstauglich. Die Tänzerin verkleidet sich, wobei sie entweder Abendgarderobe anlegt oder – häufiger – auf Tango-Mythen und Tango-Klischees Bezug nimmt, die sich an der Vorstellung orientieren, dass der Tango in Hafenspelunken und Bordellen entstanden sei.¹³ Eine solche Kostümierung reduziert Weiblichkeit auf das Bild der Animierdame und Hure, wodurch der Mann automatisch den Gegenpol des Kunden oder Zuhälters einnimmt.

Bei einer solchen *performance* fungieren Kleidungsstücke als definitorische Objekte und haben die Kraft, den Diskurs zu prägen. Die führende Gestalt mit Hut in Abbildung 2 kann, da der Hut für erotisches Interesse steht und die Führungsrolle auf Aktivität verweist, trotz ihres hochgeschlitzten Kleids und der hochhackigen Schuhe nur als »Mann« gedeutet werden; die geführte, in der Umarmung gehaltene Gestalt nimmt (trotz der Hosen) die Geschlechtsidentität einer »Frau« an.¹⁴ Durch die iterative und demonstrative *performan-*

11 Eine historisch differenzierte Untersuchung des Tangos als Tanz und der spezifischen Bedingungen seiner Entstehungszentren bietet Elsner, *Das vier-beinige Tier*.

12 Collier, *¡Tango!*, S. 77f.

13 Eine alternative Deutung der Entstehung des Tangos (diskutiert z. B. bei Birkenstock / Rüegg, *Geschichte und Geschichten*, und Collier, *¡Tango!*,) bezieht sich auf die alltägliche Konkurrenzsituation unter Männern und leitet die Tanzbewegungen und die Reaktionssensibilität aus dem Messerkampf ab.

14 Dazu Butler, *Unbehagen der Geschlechter*, S. 23: »Wenn wir jedoch den kulturell bedingten Status der Geschlechtsidentität als radikal unabhängig vom anatomi-

ce solcher Merkmale sinken die diskursprägenden Faktoren zu Klischees und Stereotypen ab: Sie werden zu Chiffren, die innerhalb des Diskurses nach Belieben eingesetzt und benutzt werden.¹⁵



Abbildung 2: Catalina und Katrin

schen Geschlecht denken, wird die Geschlechtsidentität selbst zu einem freischwebenden Artefakt. Die Begriffe *Mann* und *männlich* können dann ebenso einfach einen männlichen und einen weiblichen Körper bezeichnen«.

15 Butler selbst verweist auf die Maskerade als wichtige Strategie zur Verschiebung der Geschlechtszuweisungen: Butler, *Unbehagen der Geschlechter*, S. 49.

Tango-Texte als Diskursfeld

Stereotype Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit gelten nicht nur im Bereich des Tango-Tanzens. Auch die Texte der gesungenen Tangos sind erfüllt von festen Bildern, die sich innerhalb ihres klaren Diskurses bewegen und in diesem Rahmen eine zweifelsfreie Polarisierung in »männlich« und »weiblich« bewirken. Allerdings erfolgen die Zuordnungen nach anderen Kriterien: In den Tango-Texten, die das Verhältnis der Geschlechter besingen,¹⁶ gibt es stets eine treu liebende Gestalt, die einem romantischen Ideal von wahrer, aufopfernder und stets unglücklicher Liebe anhängt; diese Gestalt lebt in der Vergangenheit, ist inaktiv und melancholisch. Ihr Gegenpart (der nie selbst zu Wort kommt) wird als ein treuloser und berechnender Charakter beschrieben, der seine Liebe aktiv und je nach dem momentanen Vorteil verschenkt. Die Tango-Dichtung umreißt also am Beispiel des zwischenmenschlichen Miteinanders einen Konflikt zwischen »Passivität« und »Aktivität«, der ähnlich auch die Rollenverteilung der Tanzenden prägt. Der grundlegende Unterschied besteht jedoch darin, dass es in den Liedtexten eindeutig die Männer sind, die sich als passiv und leidensfähig charakterisieren, während die in Liebesdingen aktive, aber gefühlskalte Figur als Frau beschrieben wird.¹⁷ Diese Festlegung kann, gemäß dem Vorschlag Judith Butlers, durch Übererfüllung (z.B. durch die Aufeinanderfolge allzu vieler ähnlicher Texte) gebrochen werden. Vor allem aber bietet der Tango als Tanzmusik die Möglichkeit, durch die Koexistenz der Diskurse Fragwürdigkeit zu signalisieren. Denn in der Gleichzeitigkeit von besungenen und getanzten Geschlechterrollen liegt ein elementarer, nicht auflösbarer Widerspruch, der die parallel ablaufenden Diskurse ad absurdum führt.

Musikalische Interpretation als subversiver Raum

Eine solche Doppelbödigkeit lässt sich subversiv verstärken, wenn zusätzlich auch die musikalische Interpretation die Matrix unterläuft und eigene Widersprüche beiträgt. Ein knapper Rückblick auf die Entstehungsbedingungen des

16 Eine Textanalyse des Tangos *La Cumparsita* ist nachzulesen in: Grönke, *Methodenvielfalt*, S. 151f. Weitere Tangotexte in deutscher Übersetzung bieten Allbrandt, *Nostalgie*, und Reichardt, *Verweigerung*.

17 Hierbei ist zu berücksichtigen, dass die Textautoren überwiegend männlich sind, die gewählten Geschlechterstereotype also mit einer ganz bestimmten geschlechtlichen Perspektive verknüpft sind.

Tango Ríoplatense mag verdeutlichen, welche Diskurse hier zum Tragen kommen.

Ende des 19. Jahrhunderts ist die Region um den Río de la Plata ein Einwanderungsland, dessen Bevölkerung etwa zu drei Vierteln aus Männern besteht. Dementsprechend ist auch die Musik eine rein männliche Angelegenheit: Zum einen entwickelt sich der Tango aus dem gitarrebegleiteten Singen der Gauchos (der argentinischen Rinderhirten), ihren Payadas (Improvisationswettbewerben) und ihrem Volkstheater, zum anderen aus dem vielerlei Einflüsse verschmelzenden Musizieren der Einwanderer. Die ersten Tango-Ensembles bestehen aus drei oder fünf Musikern, die mit tragbaren Instrumenten von Lokal zu Lokal ziehen. Aus ihren zunächst improvisiert ausgeführten Stücken bildet sich bald ein festes Repertoire von Melodien heraus; und zum Selbstverständnis des Tangos gehört es, dieses Repertoire zu pflegen und in immer neuen Arrangements zu präsentieren. Als Folge dieser bewussten Traditionspflege entwickeln sich die Texte der gesungenen Tangos und speziell der sogenannten *Tango-canciones* zur autochthonen Literatur der Río-de-la-Plata-Region. Als Stimme des Volks erreichen sie einen Bekanntheitsgrad, der beim Hören seinen eigenen Diskurs entfaltet.

Frauen gelangen erst relativ spät ins Tango-Ensemble, und zwar in erster Linie als Sängerinnen. Zur Legitimation verkleiden sie sich zunächst oft als Männer oder Gauchos, treten also in einer Rolle auf, die ihr Singen legitimiert und ihre Weiblichkeit in den Hintergrund rückt. Später dann übernimmt das Radio (das wichtigste Verbreitungsmedium des Tangos) diese Verdrängungsfunktion, da die Frau bei der Funkübertragung optisch unsichtbar bleibt. Im Anschluss an Travestie und Unsichtbarkeit folgt Mitte des 20. Jahrhunderts eine Phase der Selbstinszenierung im Sinne weiblicher Filmstars, d. h. eine demonstrative Überbetonung von weiblichem Glamour. Da das Repertoire der Sängerinnen in weiten Teilen identisch ist mit dem ihrer männlichen Kollegen, sind Konflikte in jedem Fall vorprogrammiert. Denn die Tango-Texte sind Sozialdramen *en miniature*, die sich im Rahmen einer heterosexuellen Matrix bewegen; sie handeln von konkreten Personen, häufig aus der Unterschicht, und beinhalten zumeist ein lyrisches Ich, sodass eine Gleichsetzung mit dem Ich der singenden Person naheliegt.¹⁸ Der Klang einer Frauenstimme

18 Frauen als Komponistinnen und Textdichterinnen sind im Tango selten; die wenigen von Frauen gedichteten Tango-Texte vermeiden eine Thematisierung der Geschlechterdichotomie (vgl. Saikin, *Tango y Género*, und Santos: *Las cantantes*). Selbst die auf dem Gebiet der frühen Interpretinnen einigermaßen repräsentative CD *Las Damas del Tango 1909-1946* (erschienen bei *el bandoneón EBCD 93*) enthält nur zwei (von 20) Tangos von Frauen. Bezeichnenderweise ist in beiden

eröffnet hier einen subversiven Raum. Selbst wenn die Sängerin den Widerspruch zwischen dem überlieferten Text und ihrem eigenen anatomischen Geschlechtskörper entschärft, indem sie, wie beispielsweise Nelly Omar in *La Cumparsita*¹⁹, nicht den Verlust des untreuen Flittchens (»percanta«) besingt, sondern für das verlorene Liebesobjekt eine geschlechtsneutrale Formulierung wählt (»mi vida« – »mein Leben«), steht diese Umdichtung konträr zum textlichen Vorwissen des lateinamerikanischen Publikums. Die geschlechtliche Festlegbarkeit der besungenen Gestalten erfährt eine deutliche Irritation oder zumindest eine Verschiebung ins Ungewisse.

Musikalisches Arrangement und die Koexistenz der Diskurse

Eine weitere Möglichkeit zur Verunsicherung der Geschlechter-Diskurse liegt in der Art des musikalischen Arrangements. Die Urgestalt des Tangosängers, der Inbegriff des Tango-Interpreten schlechthin und der Begründer der Gattung Tango-canción ist Carlos Gardel (1890-1935), ein Mann, der den lateinamerikanischen Traum vorgelebt hat wie kein zweiter. Seinen Weg vom armen Einwanderersohn zum reichen und berühmten Musik- und Filmstar beginnt er gaucho-typisch mit Liedern zur Gitarre – eine Form des Arrangements, die gezielt auf die damals noch lebendigen historischen Wurzeln seiner Musik verweist. Wenn die Sängerin Nelly Omar Mitte des 20. Jahrhunderts als Reverenz vor diesem künstlerischen Vorbild nicht nur Tango-canciones aus Gardels Repertoire bevorzugt, sondern für ihre Interpretation des durch Gardel populär gewordenen Titels *La Cumparsita* außerdem – wie er – ein Arrangement mit Gitarrenbegleitung wählt, obwohl diese Besetzung mittlerweile als Anachronismus wirken muss, stellt sie sich ganz bewusst in die musikalische Tradition dieses Ausnahme-Interpreten.

In der freiwilligen Einordnung in einen musikalischen Diskurs, der ausschließlich Männlichkeit kennt (Gardel hatte weder Ehefrau noch offenkundige Affären), kulminiert die Simultaneität einander widersprechender Diskurse: Im Tanz, in den vertonten Texten, in der Textanpassung an die Sängerin und

Fällen die Autorin mit der Sängerin identisch, d.h. das Lied ist vorrangig für den eigenen Gebrauch entstanden.

19 Musik: Gerardo Hernán Matos Rodríguez (Montevideo 1916), Text: Pascual Contursi und Enrique Pedro Maroni (Buenos Aires 1924). Der Durchbruch dieses zunächst wenig erfolgreichen Stückes zum vermutlich meistgespielten Tango überhaupt erfolgt durch die Tonaufnahmen mit Carlos Gardel und den Gitarristen Ricardo und Barbieri (1924 und 1927).

in der Wahl des musikalischen Arrangements werden Stereotype bewusst und eindeutig als Stereotype zelebriert und in ihrer simultanen Widersprüchlichkeit unversöhnt nebeneinander stehengelassen.

Machtstrukturen und das imaginierte Dritte

In der Widersprüchlichkeit der einander überschneidenden Diskurse liegt das subversive Potential des Tangos, das sich die Tänzer und Interpreten bewusst aneignen und zunutze machen können. Damit dieser Aneignungsprozess allerdings als ein subversiver Akt inszeniert werden kann, muss ein weiterer Aspekt der Theorien Judith Butlers berücksichtigt werden: die Frage nach der Funktion der Macht. Butler selbst sieht in der Macht des Diskurses, zu erzeugen, was er benennt, eine ambivalente Kraft. Ihrer Überzeugung nach kann Subjektivation, also die Herausbildung von Identität, ausschließlich im Rahmen von Diskursen erfolgen. Außerhalb der Matrix und ihres Regelwerks aus Sanktionen ist keine Subjektwerdung möglich, da sich das Ich nur im Rahmen und in der Reibung mit den Verboten konstruiert, seiner selbst bewusst wird und als Mann oder Frau erkannt werden kann: »Subjektivation besteht eben in dieser grundlegenden Abhängigkeit von einem Diskurs, den wir uns nicht ausgesucht haben, der jedoch paradoxerweise erst unsere Handlungsfähigkeit ermöglicht und erhält.«²⁰ Oder, präziser: »Die Macht, die einem aufgezwungen wird, ist die Macht, der man sein eigenes Erscheinen zu verdanken hat.«²¹

Wenn Subjektwerdung folglich abhängig ist von dem Kontext (der Matrix), in der sie erfolgt, dann bezweifelt Butler zu Recht, »daß Identitäten selbstidentisch sind, d.h., in der Zeit als selbst, einheitlich und innerlich kohärent fortbestehen.«²² In der Tat begegnen sich beim Tango nicht ein Mann und eine Frau, um miteinander zu tanzen, sondern innerhalb einer musikalisch abgesteckten Zeit und im Rahmen der zweigeschlechtlichen Matrix schlüpfen zwei Gestalten kurzfristig in die Rollen von Mann und Frau. Diese Rollen können sich bei jedem Tanz und sogar innerhalb ein und desselben Tanzes verändern; die geschlechtliche Subjektivation ist temporär und abhängig von der *performance*.

Speziell beim Tango erfolgt diese *performance* niemals solipsistisch auf das einzelne Ich bezogen, sondern stets in Kommunikation mit einem ebenso aktiv gestaltenden Gegenüber. Daher entsteht Geschlecht immer auch in dem Raum

20 Butler, *Psyche der Macht*, S. 8.

21 Ebenda, S. 184.

22 Ebenda, S. 37.

zwischen den Beteiligten, und jeder Tango-Tanz ist neben der gedoppelten Subjektivierung zugleich ausgerichtet auf eine externe (beobachtende) Instanz, welche die Zuordnungen zu den Polen der Geschlechterbinarität vornimmt. Dieses geschlechterkonstruierende imaginierte Dritte ist im Grunde nichts anderes als eine konkret mitgedachte Inkarnation der Macht des Diskurses. Beim Tangotanz wird diese Macht nicht passiv hingenommen oder fatalistisch akzeptiert, sondern aktiv in den Prozess der kommunikativen Subjektivierung mit einbezogen: Sie bildet nicht nur den Rahmen, innerhalb dessen die *performance* gestaltet wird, sondern übernimmt zugleich die Funktion eines Mitspielers, mit dessen Hilfe die *performance* erst gelingt und mit Sinn erfüllt wird.

Spiele mit der Macht

Bereits Abbildung 1 (S. 212) beweist, wie sehr die Selbstinszenierung der Tanzenden zugleich eine Inszenierung für ein imaginiertes Drittes bedeutet: Die führende Gestalt posiert in vollkommener Übereinstimmung mit allen diskursiven Merkmalen von Männlichkeit. Die gespreizte Hand an der Hüfte betont das Zentrum ihrer Manneskraft und stellt zugleich einen breiten Ring zur Schau. Da es sich um einen nicht-lateinamerikanischen Tänzer handelt, weckt der Ring die in Europa übliche Assoziation an einen Zuhälter und damit an Geld, Macht, Ausbeutung, Skrupellosigkeit, Schlagkraft, Potenz und Körperlichkeit. Der offene Kragen und der diskrete Dreitagebart verstärken diesen Eindruck noch. Seine Tanzpartnerin kalkuliert ihre Wirkung auf das imaginierte Dritte ebenfalls bewusst mit ein, indem sie sich entsprechend verkleidet: Die fallenden Stoffbahnen des Rocks erzeugen durch Beinhaltung und Körperdrehung ein raffiniertes Ineinander von Verhüllen und Enthüllen sensibler Körperzonen; der auffällige Ohrschmuck signalisiert Erotik, da die herabhängenden Glitzersteine das Auge zur nackten Haut weiterleiten, entpuppt sich zugleich aber als billiger (flittchenhafter) Flitter.

Auch gemeinsam spielt das Tanzpaar mit der Macht der Diskurse. Denn die demonstrative Instabilität der Frau ist eigentlich nur eine geschickt simulierte Pose: Könnte sie sich nicht aus eigener Kraft im Ausfallschritt ausbalancieren, hätte der Mann kaum die Möglichkeit, sie so nachlässig entspannt im Arm zu halten. Damit wird die vermeintliche Hierarchie der Geschlechter abhängig von der Bereitschaft der Frau, die Macho-Attitüde des Mannes zu tolerieren, und von dem gemeinsamen Konsens, dem imaginierten Dritten ein typisches Tango-(Geschlechterrollen-)Klischee vorzuführen. Vollends ist es das stumme Spiel der Blicke, das ohne ein imaginiertes Drittes seine Signal-

wirkung verlöre: Der aktive, fordernde, die Frau zum Objekt erotischen Interesses formende Blick des Mannes stößt auf die demonstrative Blickvermeidung der Frau, welche einerseits Schwäche und Hingabe (halb geöffnete Lippen) signalisiert, andererseits durch den abgewandten Kopf um so freiere Sicht auf ihre körperliche Schönheit erlaubt. Ein solches Spiel der Blicke entspringt nicht den Bedingungen des Tanzens, sondern richtet sich gezielt an eine beobachtende Instanz außerhalb des Paares.

Eine andere Art, das imaginierte Dritte demonstrativ in die Paarinszenierung mit einzubinden, zeigt Abbildung 2 (S. 215). Trotz der männlichen Subjektivierung der führenden Gestalt (mit Hut) verzichtet diese auf den erotisch konnotierten aktiven Blick, der das Gegenüber zum Objekt (und damit zur Frau) macht; die Augen beider Personen sind aus der Tanzpose herausgerichtet. Indem beide Gestalten sich offensiv auf etwas Außenstehendes beziehen, laden sie dieses gewissermaßen zum Mitspielen ein und fordern es auf, aus den vielen, einander widersprechenden optischen Signalen, die dieses Tanzpaar aussendet, jene diskursmächtigen Faktoren zu finden, die die Geschlechterzuweisung steuern.

Spiel und Kommunikation

Wenn die Möglichkeit, die Macht der Diskurse zu hintertreiben, beim Tango auch die Akzeptanz und aktive (spielerische) Integration der Macht in die gemeinsame *performance* des *doing gender* einschließt, dann kann letztlich sogar die sexuell konnotierte Verbindung von Macht und Brutalität (oder Macht und Tod) mancher Tango-Inszenierungen als eine Strategie der Verschiebung im Sinne Butlers gedeutet werden. Insbesondere in Filmen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird der Tango-Tanz gern als Gewaltphantasie imaginiert: Triebhafte männliche Körperlichkeit trifft auf weibliche Unterwerfung und dient als Metapher für den Geschlechtsakt. In *Naked Tango* (Leonard Schrader, USA/Argentinien 1989) z.B. tanzt ein Zuhälter nachts im Schlachthof von Buenos Aires Tango und schleift dabei seine willenlose Tanzpartnerin durch das Blut der Schlachtrube.²³ Die Polarisierungskraft solcher Bilder schwindet mit der sexuellen Freizügigkeit des 21. Jahrhunderts,

²³ Die diskursbrechende Wirkung auch solcher Szenen spiegelt sich in Filmen der späten fünfziger und 1960er Jahre (für den Tango einer Phase geringer Popularität) in dem Verfahren, diesen Tanz als Parodie der Geschlechterverhältnisse zu inszenieren (z.B. Billy Wilder: *Some like it hot*, USA 1959). – Zum Film-Tango der 50er und 60er Jahre vgl. insbesondere Ritzel, *Hernando's Chérie*.

sodass derzeit weniger der Tanz als vielmehr die Musik assoziativ genutzt wird: Sie fungiert als Signal für amouröse Sehnsüchte, Melancholie und Erotik.²⁴ In beiden Fällen handelt es sich jedoch eindeutig um optisch-akustische Inszenierungen für ein Publikum; dieses rückt in die Position des imaginierten Dritten und ist aufgefordert, das Geschehen zu interpretieren und mit Bedeutung zu füllen. Damit unterläuft die kulturelle Praxis die Normativität der Diskurse, und der Tango bietet eine Gelegenheit, Macht subversiv in die Kommunikation mit einzubeziehen – mit dem Ziel, dass die Macht ebenso ihren Ernst und ihren Alleinverbindlichkeitsanspruch verliert wie die selbst gestaltete Geschlechtsidentität.

Abbildung 3, ein Schnappschuss von einer Tanzveranstaltung, lässt die produktive Kraft einer solchen Herangehensweise erkennen: Die führende Person (hochschwanger und im weitgeschlitzten Abendkleid) und die geführte Person (in Hosen und alltagsorientierter Kleidung) nutzen eine tanzinterne Ruheposition, um mit Blicken und Mimik das imaginierte Dritte voll Witz und Freude in das gemeinsame Verwirrspiel mit einzubeziehen und zu demonstrieren, wie sehr die Kategorie Geschlecht hier gänzlich von allem Ernst und aller Schwere der eindeutigen Zuweisung befreit bleibt.

Wenn beim Tanzen der Freiraum und der Konsens bestehen, mit Geschlecht zu spielen, können die Regeln dieses Spiels kreativ und flexibel gehandhabt werden. In einem solchem Rahmen erweist sich Geschlecht als ein disponibles Merkmal. Die Frage drängt sich auf, ob es möglich wäre, dieses Merkmal auch gänzlich abzulegen wie Hut oder Schal, d.h. Musik und Tanz von der Kategorie Geschlecht freizuhalten. Solange aber der Diskursrahmen des Tangos beibehalten wird,²⁵ verhindert die Rollenverteilung in eine führende und eine geführte Person das vollständige Ausblenden der Kategorie Geschlecht: Das imaginierte Dritte kann nicht darauf verzichten, eine Zuordnung vorzunehmen – so schillernd sie letztlich auch ausfallen mag. Sogar das Miteinander zweier Gestalten, die sich beide demonstrativ als Frau inszenieren (wie auch immer das zu tanzen wäre), muss sich eine Zuschreibung gefallen lassen – die dann am ehesten mit dem englischen Begriff »queer« erfasst würde.

24 Debelah Morgans Videoclip *Let's dance* (2000) zu einer modernisierten Variante des Tangos *Hernando's Hideaway* benötigt keine Tango-Tanzfiguren, um das Aufeinandertreffen von Frauen und Männern als erotisch aufgeladene Szenerie gegenseitigen Begehrens darzustellen.

25 Tangoschritte lassen sich durchaus auch zu anderer Musik tanzen. Mit dem Diskursrahmen entfällt jedoch die bipolare Erotisierung der Paarbeziehung, und es ergibt sich lediglich eine Bewegungsform zu zweit, die zufällig dieselben Schritte wie ein Tango verwendet.



Abbildung 3: Ulla und Rahel

Die queere Potenz des Tangos wird in der Sekundärliteratur gern entschärft – offenbar aus einer gewissen Homophobie heraus. Der wiederkehrende Hinweis, mann-männliche Paarbildungen besäßen aus der Geschichte des Tangos heraus eine historische Rechtfertigung und seien der Übungssituation bei Frauenmangel geschuldet,²⁶ verdeckt sowohl die mögliche homosexu-

26 Vgl. z. B. Collier, *¡Tango!*, Birkenstock / Rüegg, *Geschichte und Geschichten*.

elle Komponente als auch den im vorliegenden Beitrag diskutierten Ansatz des *doing gender*. Die Frage nach den gestalterischen Möglichkeiten und Grenzen von reinen Frauen-Paaren wird bislang überwiegend bei inszenierten Tango-Aufführungen gestreift,²⁷ während in der Tanzszene die weiblich-gleichgeschlechtliche Tanzpaarbildung von den übrigen Tangueras und Tangueros entweder automatisch (und unabhängig von dem tatsächlichen Selbstverständnis der Tanzenden) als lesbisch verortet oder aber als Notbehelf angesehen wird (d.h. eine Frau findet entweder wegen ihrer geringen tänzerischen Qualität oder aus Männermangel keine andere Möglichkeit, Tango zu praktizieren). Diese Verortung beeinflusst das Spiel mit dem imaginierten Dritten. Denn die Erfahrung, dass Frauen substanziell anders führen oder dass das dezidiert nichtmännliche, also nicht heterosexuell erotisierte Gegenüber es Anfängerinnen leichter macht sich führen zu lassen, bleibt auf die beiden Tänzerinnen beschränkt. Insbesondere Autorinnen mit Tanzerfahrung weisen gelegentlich darauf hin, dass es zwar möglich, aber selten sei, wenn aus der geführten Position heraus Führungsaufgaben übernommen werden.²⁸ Auf der Tanzfläche nur äußerst selten zu beobachten sind Tanzpaare, bei denen eine Frau in führender Haltung einen männlichen Tänzer führt, eine Konstellation, die bislang offenbar auch aus allen theoretischen Überlegungen herausfällt.

Zusammenfassung

Basierend auf Judith Butlers Theorie des *doing gender* lässt sich der Tango in all seinen Bereichen – Tanz, Text, Vortrag und Arrangement – als eine auf mehreren Ebenen gleichzeitig ablaufende Inszenierung von Geschlechterstereotypen deuten. Vor der Matrix der »Zwangsheterosexualität«²⁹ schlüpfen die Ausführenden für eine begrenzte Zeit in Rollen, die männlich bzw. weiblich gestaltet werden.

Das subversive Potential des Tangos besteht darin, im Akt der *performance* und in der Simultaneität widersprüchlicher Diskurse die Verbindlichkeit der geschlechtlichen Subjektivationen in Frage zu stellen. Und auch die normativen Aspekte der heterosexuellen Matrix verlieren ihre Macht, sobald sie kreativ in die *performance* mit einbezogen werden. Allerdings bewegt sich

27 Vgl. Hartmann, *Doing Tango*, und dieselbe, *Tango – ein Spiel mit geschlechtlichen Dichotomien*.

28 Vgl. Villa, *Sexy Bodies*, S. 256, und Hartmann, *Doing Tango*; dieselbe, *Tango – ein Spiel mit geschlechtlichen Dichotomien*.

29 Butler, *Unbehagen der Geschlechter*, S. 204.

Butlers Forderung, durch die Brechung der Diskurse Freiräume für Zwischenformen außerhalb der »zwei Geschlechtsidentitäten«³⁰ zu schaffen (die sich dann jeder festlegenden Benennung entziehen müssen, damit sie nicht sofort einen neuen Diskursrahmen eröffnen), ausschließlich im westeuropäischen/US-amerikanischen Diskurs der »Zwangsheterosexualität«. Tango funktioniert aber auch in anderen Diskursfeldern: Am Río de la Plata ist die Matrix von dem Wertewandel der Immigration und den Bedingungen der südamerikanischen Lebensart geprägt; in Japan bewegt sich jede Tango-Inszenierung im Kontext gewachsener religiöser und soziologischer Traditionen; in Finnland bildet die Natur eine mentalitätsprägende Komponente, so dass die Frage nach Rollenverhalten und Geschlecht notwendigerweise Aspekte wie Geschichte, Religion, Mentalität, Wertebildung sehr viel differenzierter berücksichtigen müsste, als Butler dies tut.³¹

Für einen aktiven Umgang mit Chiffren, Klischees und Stereotypen, wie er im Tango Rioplatense in all seinen Erscheinungsformen möglich wird, bietet sich daher ein Weiterdenken von Butlers Begrifflichkeit an: An die Stelle eines *doing gender* rückt ein *acting gender* – ein demonstratives Vorführen von Geschlechterrollenklischees (einschließlich historischer, religiöser, mentalitätsgeschichtlicher oder wertebbezogener Klischees) oder ein *playing gender* im Sinne eines spielerischen Umgangs mit dem Erzeugen und Verwandeln von Geschlechterrollenmerkmalen.

Funktionieren kann der Tango als Spiel³² freilich nur unter den folgenden Bedingungen:

1. einer regulativen Matrix der Zweigeschlechtlichkeit,
2. innerhalb eines freien Raumes, in dem die heterogenen Diskurse von Tanz, Text und Musik stattfinden und einander überlagern können,
3. in dem Konsens, dass es sich um ein Spiel mit Diskursen handelt (also um ein temporäres Rollenspiel und nicht um eine Manifestation perdurativer Identitäten).

Auf diese Weise genutzt, eröffnet der Tango Handlungsräume, die in den herrschenden Diskursen nicht vorgesehen sind. Damit ist Tango im Butler-

30 Ebenda, S. 23.

31 Zu nationalen Tango-Traditionen vgl. z. B. die entsprechenden Unterkapitel im Eintrag *Tango* in Ludwig, *Tango Lexikon*, S. 502-521.

32 Anders als in der Spieltheorie handelt es sich beim Tango um ein prozessorientiertes, nicht um ein ergebnisorientiertes Regelwerk.

schen Sinne eminent politisch,³³ da er die Kraft besitzt, Veränderungen in Gang zu setzen, und Freiheit bedeutet. Innerhalb einer solchen Konstruktion von Freiheit übernimmt »Tango« die Funktion einer Maskerade gemäß dem karnevalistischen Prinzip eines Michail Bachtin³⁴ und spielt virtuos und phantasievoll mit allen denkbaren, undenkbaren und noch nicht gedachten Möglichkeiten von *gender*.

33 Butler fordert »eine Politik, die die veränderlichen Konstruktionen von Identität als methodische und normative Voraussetzung begreift, wenn nicht gar als politisches Ziel anstrebt.« (Butler, *Unbehagen der Geschlechter*, S. 21.)

34 Bachtin, *Rabelais*.

Glossar¹

Belcanto (ital. *bel canto*: schöner Gesang)

Gesangsideal der Kunstmusik des 17. bis 19. Jahrhunderts, bei dem die Verzierungskunst und die Nuancierungsfähigkeit im Mittelpunkt stehen.

Cultural studies

In den 1960er Jahren in der britischen Literaturwissenschaft und Erwachsenenbildung mit dem Fokus auf Alltags- und Popkultur entwickelter kulturanalytischer Ansatz, der Kultur als Voraussetzung, Medium und Ergebnis sozialer Praktiken auffasst. Dabei werden die Begriffe Kanon und Werk als zentrale Kategorien der Kulturwissenschaften in Frage gestellt. Auf Grundlage dieses erweiterten Kulturbegriffs werden alle Erscheinungsformen des Alltags erforscht. Aufgrund der Vielfalt von Themen und Ansätzen gibt es keine einheitliche Methode und Theorie.

Dekonstruktion

Durch den Philosophen Jacques Derrida geprägtes Verfahren zur Interpretation von Texten (*déconstruction*). In gendertheoretischen Kontexten bedeutet D., alltäglich produzierte Bilder von männlicher und weiblicher Identität zu hinterfragen und zu durchbrechen. Sie beginnt bereits mit dem Aufzeigen historisch wandelbarer Gegebenheiten und deren Reduzierung auf kulturelle Übereinkünfte. Dabei geht es nicht um die Verneinung von Begrifflichkeiten, sondern darum, sie durch einen ebenfalls performativen Vorgang in einen neuen Kontext zu setzen. Man spricht hier auch von *undoing gender*.

Doing gender

s. Performativität

Essentialismus (lat. *essentia*: Wesen)

E. bezeichnet die Auffassung, dass jeder Sache ein unveränderliches Wesen innewohnt, durch das es definiert und begründet wird. In der Genderdebatte vor allem für die Vorstellung biologisch bedingter Geschlechterunterschiede

1 Für Termini aus dem Bereich der Genderforschung sei an dieser Stelle das *Glossar Geschlechterforschung* der Freien Universität Berlin empfohlen:
<http://userpage.fu-berlin.de/~glossar/de/menu1.cgi> (Abruf: 20.03.2009)