

Fred Ritzel (Oldenburg)

"SCHÖNE WELT, DU GINGST IN FRANSEN!" - Auf der Suche nach dem authentischen deutschen Tango

1982 grassiert die Neue Deutsche Welle beim Hitparaden-Publikum, ein Ende der hohen Arbeitslosigkeit scheint nicht in Sicht, die politische Wende zur alten Regierungspartei aus Wirtschaftswunderzeiten findet statt, bei eher linksorientierten Intellektuellen und Bildungsavantgardisten wächst plötzlich ein starkes Interesse für den Tango aus Argentinien (mit dem Horizonte-Festival 1982 in Berlin), für den Flamenco aus dem spanischen Kino und für andere altmodisch-gefühlstarke Exotismen: ein politisch-sozialer Zusammenhang von Hoffnungen, Erinnerungen, Resignationen und Melancholien, von großen Frustrationen und Lustgefühlen.

Immerhin, die Musik des Tango Nuevo, wie ihn ab 1982 Piazzolla, Mosalini, Saluzzi u.a. in Deutschland vorführen, wirkt ungemein reizvoll nach dem Krachpathos der Rockmusik, dem kargen Witz der New Wave oder der NDW, dem Elektromaschinengestampfe der Disco-Hits oder der sanften Sahne von Mood-Music: Eine Musik, die trotz aller Neuerungen gegenüber dem klassischen Tango - wie etwa Improvisation (manchmal sogar jazzidiomatisch), Geräusch- und Clustertechniken, Polyphonie und kontrastreicher Formdramaturgie - in ihren modernistischen Klängen noch immer die alte, erotisch-pathetische große Tango-Gefühlsgeste ausdünstet und ganz altmodisch als "schön" empfunden werden kann - bei aller gelegentlichen Nähe zu Schwulst und Kitsch.

War das eine Art Schönheit, die etwas mit ihrer Zeit zu tun hatte, die Melancholie, Trauer und vielleicht sogar Resignation über den gesellschaftlichen Zustand der Subkultur ihrer neuen Fans, die ihren Weltschmerz gar noch zu genießen schienen, zum Ausdruck bringen konnte? Ich glaube schon! Den Musikhistoriker beeindruckt darüber hinaus aber auch, daß neben der angloamerikanischen Weltpopmusik eine immerhin gleichaltrige und ähnlich ehrenwerte Alternative am Leben ist, nicht nur als historisches Fossil in einem modischen Revival, sondern durchaus weiterentwickelt in der Aufnahme vielfältiger Anregungen aus der Massen- und Kunst-Musik des 20. Jahrhunderts, zugleich aber auch eine bewußte Abwehr der nordamerikanischen Musikkonsumkolonisation. Dazu die Texte: Bildhafte, intensive, vitale Äußerungen eines bedrückenden, emotional stark, allerdings vorwiegend resignativ durchlebten Alltags, zumeist im Kontext der kleinen Leute.

Und dann plötzlich Neid und Nachdenken: Wann eigentlich hat die deutsche Popmusik die Alltagserfahrung der einfachen Menschen, der Leute vom Rand der "Gesellschaft" und ihren Gefühlshaushalt in einer ähnlich intensiven Weise und mit einer ähnlich charakteristischen Tradition aufgenommen und bearbeitet? Wenn man - grob vereinfachend - die Geschichte der populären Musik in Deutschland als einen Prozeß der stetigen Annäherung an anglo-amerikanische Vorbilder beschreibt, so läßt sich wohl konstatieren, daß es immer wieder Phasen starker Alltagsorientierung und leidlicher Authentizität der Gehalte gegeben hat. Und auch musikalisch kam es immer wieder zu charakteristisch deutschen Lösungen popmusikalischer Alltagsorientierung. Diese Tradition scheint jedoch schon einige Jahrzehnte abgebrochen, die deutsche Massenmusik ähnelt dem Repertoire der internationalen Musikindustrie-Produktionen weitgehend.

Und der deutsche Tango? War er je mehr als Karikatur, sind der "Tango-Max", der "Badewannen-Tango" oder "O mia bella Napoli" seine charakteristischen Vertreter? Hat er im Verlauf seiner deutschen Lebensgeschichte einmal einige der Qualitäten des argentinischen Originals erreicht: Alltagsbezogenheit, intensive Bearbeitung emotionaler Defizite, musikalisches Ausleben von realen Bedürfnissen und last but not least: hohen musikalischen Reiz?

1. Zu den Anfängen

Es ist bekannt, daß ab etwa 1907 in Europa die ersten argentinischen Tangomusiker auftauchten. Ihre Erfolge bei den feinen Kreisen, zunächst in Frankreich, dann in ganz Europa, lösten in der alten Welt einen ersten großen Tango-Boom aus. Und zwar faszinierte neben ihrer Musik vor allem die besondere Art des Tanzens, die für damalige Verhältnisse außerordentlich erotisch wirkte. Um 1913 erreichte diese Modewelle in großbürgerlichen Unterhaltungskreisen dann ihren ersten Höhepunkt, auch in Deutschland. Erste Tangos werden von deutschen Komponisten hergestellt¹.

Vielleicht sollte man darauf hinweisen, daß die musikalischen Mittel (Rhythmusmodelle, Periodik, thematische Vielfalt etc.) bereits seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts geläufig waren, wenn auch nicht unter dem Namen Tango (Habanera, Danza u.ä.): Dieser Begriff bezeichnet nun im beginnenden 20. Jahrhundert explizit die argentinische Herkunft dieser Tanzmusik und die Art und Weise des Tanzens.

Obwohl die Mehrzahl der Tangos als reine Instrumentaltanzmusik benutzt werden

(insbesondere die originalargentinischen, deren oft atemberaubender Text nicht mit nach Europa gekommen ist) gibt es - etwa im Operettenzusammenhang - bereits charakteristische Plots. Schon in der Frühzeit des deutschen Tangos beherrscht die Männerperspektive die Texthandlungen, die in der Regel von der Liebesbeziehung über das Medium des Tanzens erzählt (z.B. Thalia-Tango von Gilbert, 1913). Der Tanz selbst gilt noch als Sensation, wird thematisiert in seinen besonderen exotischen und kommunikativen Leistungen.

2. Auf der Suche: Eine kleine quantitative Annäherung²

Das Tango-Angebot im deutschen Musikalienhandel weist in seinem Verlauf vom ersten Auftreten an bis zu dem starken Rückgang zur Jahrhundertmitte hin charakteristische Entwicklungen auf (siehe Abb. 1). Das Längsschnitt-Relief des Tangoangebots zeigt einige interessante Regionen: Der steile Anstieg der Tangoproduktion im zeitlichen Zusammenhang mit dem Anwachsen von Weltkrisenerfahrungen in Deutschland am Ende der Weimarer Zeit, anschließend bis hin zur Kriegswende ein breites Hochplateau von "traurigen Gedanken, die man tanzen kann" (so Discépolos vielzitierte Tango-Metapher). Kann man da folgern: Der Tango als eine Zone emotionaler Ungewissheit, als eine sublinguale Botschaft vom schlechten Gewissen der Deutschen, von permanenter Tango-Konjunktur, als das Nazi-Reich drohte, als es seinen 1000-jährigen Durchmarsch vollzog bis zu der Phase, in der die Gewalt der Realität (Kriegswende) der Masse der Leidenden und kämpfenden Bevölkerung keine Chance mehr zur bewußtlosen Übernahme von NS-Lebenslügen ließ, und damit auch den Bereich der "traurigen Gedanken" in die Präsenz des Bewußtseins und des alltäglichen Handelns heraufholte?

So interessant diese These auch sein mag: Auf die deutsche Tangogeschichte in ihrer ganzen Ausdehnung kann ich hier aus Zeit- und Wissensmangel nicht eingehen. Zunächst möchte ich mich auf das Ende der Weimarer Zeit konzentrieren und aus dem mir verfügbaren Material³ einige Beobachtungen und Ideen entwickeln.

In den 20er Jahren gab es eine intensive Debatte um die gesellschaftliche Bedeutung der populären Kultur, insbesondere auch der populären Musik⁴. Zahlreiche Intellektuelle und Künstler (und nicht nur diejenigen, die sie zwecks gehobener Unterhaltung nur konsumierten) befaßten sich damit, sahen sie als Teil ihres Erfahrungs- und Ausdrucksbereichs an (Tuchofsky, Kracauer, Siemsen u.a.). Zeugt dieser Sachverhalt von erhöhter Sensibilität für die Umsetzung existentieller Lebenserfahrungen in populärmusikalische Ausdrucksformen und bietet sich der Tango für bestimmte Sektoren besonders an?

Wieso sollte denn auch der gewaltige Kreativitätsboom dieser von preußischem Militarismus und imperialistischer Herrschaft scheinbar befreiten und mehr oder weniger chaotisch an der Demokratie sich wund lebenden Zeit an der populären Musik vorbeigegangen sein? Konnte er sich nicht in einer spezifischen Weise mit der Import-Popmusik auseinandersetzen, ihr sozusagen eine deutsche Duftmarke bzw. einen deutschen Stempel aufsetzen? Wieso sieht man sie in der Regel nur unter dem Aspekt der allmählichen Annäherung an die internationale Popmusik aus dem US-Musikgeschäft?

3. Entwicklungen in den 20er Jahren

Nostalgische Wendungen in Titeln und Texten und das deutlich geringere Angebot in der Nachkriegszeit signalisieren es: Die feine Tango-Vorkriegsmode ist zu Ende. Zwar verschwindet der Tango nicht, er spielt aber in der Konkurrenz der neuen Tanzmoden aus dem angloamerikanischen Raum - wie Foxtrot und Shimmy - eine untergeordnete Rolle. Dabei gibt es eine bemerkenswerte Veränderung der Gebrauchssituation und auch der Musik. Adressaten der Musikindustrie sind nun in der jungen Demokratie tendenziell die breiten Konsummassen und nicht mehr so sehr die feinen Leute. Demzufolge ändert sich das Tangotanzes, es wird einfacher,⁵ die Musik - die nun häufig als Tango milonga firmiert - bleibt allerdings bei den bisher bewährten Mustern.

Ähnlich wie bei den frühen Jazzversuchen der deutschen Musiker dominiert zunächst der exotische Charakter des Tango-Phänomens; relativ bunte Zusammenbringungen von musikalischen Behauptungen - Tango-Fox, Tango-Bottom, Tango-Walzer, Tango-Boston - zeugen von vielfältigen Versuchen der Musikindustrie, den Markt mit neuen Tänzen zu prüfen. Denn musikalisch verbirgt sich hinter diesen Neuschöpfungen meist kein Tangomaterial, allenfalls nutzt man spezielle Bewegungsfiguren des Tangotanzes. Und ähnlich schießen die Textsituationen ins Kraut, da ganz offensichtlich von den argentinischen Vorbildern zwar Musik- und Tanzposen adaptiert werden können (es gibt nun in Europa zahlreiche reisende argentinische Tangogruppen, darunter berühmte Vertreter der "alten" und "neuen Garde" wie die Gobbis, Arolas, Gardel, Pizarro, Bianco u.v.a.)⁶, nicht aber die oft außerordentlich intensiven Texte.

Die Texte der deutschen Tangos beschreiben meist eine Standardsituation: Aus der Männerperspektive wird die Bemühung um eine Frau beschrieben, mehr oder weniger konkret, mehr oder weniger schwülstig und kitschig. Exotische Momente tauchen gerade in den Jahren vor 1928/29 gehäuft auf - ein Zeichen von Unsicherheit,

Modedruck, ökonomischem Experimentierkalkül. Insgesamt jedoch gibt es bereits in den 20er Jahren alle charakteristischen Spielarten des Tangos, wie sie in der späteren deutschen Tangogeschichte auftreten.

Der Liebesschwulst-Tango: Als Textzentrum fungiert die Standardsituation, in der exotischen Variante etwa gibt "Sie" sich als eine Art Carmen, als wildes Weib in südlicher Touristenumgebung (Benatzky, Kollo oder Dazar/Jongg)⁷ oder als elegant-coole Senora (Engel-Berger/Vigny)⁸, der ein neureicher Cowboy aus Kentucky wilde Liebesbriefe schickt. Auch die "Rauschende Donau" (Körner/Pflanzer)⁹ gehört in diese Kategorie: Sandor, der Frauenheld, läßt über die rauschende Donau das "herrliche Weib" in Budapest grüßen, zunächst im Tangorhythmus, wiederholt jedoch den Refrain im schnellen Czárdás.

Der ironisch-kritische Spott-Tango: Bezeichnenderweise tritt diese eher seltene Tango-Kategorie im Kabarett auf, einem Ort, wo in den 20er Jahren unzählige wichtige Titel der populären Musik entstehen, wo sich auch diejenigen Intellektuellen einfinden, die sich produktiv mit der Popmusik als zeitgemäßer Form einer Auseinandersetzung mit dem sozialen und politischen Alltag einlassen. Solch einen Tango steuert 1921 etwa der junge Friedrich Hollaender (1896-1976) bei, auf einen Text von Kurt Tuchofsky (1890-1935) und damals gesungen von Trude Hesterberg in ihrer "Wilden Bühne": "Ach lege Deine Wange doch mal an meine Wange". Aus der äußerst seltenen Frauenperspektive erzählt der Tango - spöttisch, beherrscht, ruhig - von den wilden Männern, die Trude überlegen-liebenswert an ihrer Wange beruhigt. In den späten Weimarer Jahren taucht diese Kategorie übrigens häufiger auf.

Der melancholische Alltagsfrust-Tango: Die enorme Stärke der argentinischen Tangos rührt vor allem aus diesem Bereich, selbst wenn die Standardsituation - Er braucht Sie, und irgendwie klappt das nicht - ebenfalls dominiert. Auch ohne ihre Texte hat die Musik und das Tanzen der Argentinier die zentralen Grundgefühle nach Europa weitergetragen. Gibt es denn auch im deutschen Tango Beispiele für diese eindrucksvollste Kategorie? Im Zeitraum bis 1928 habe ich bislang nichts Entsprechendes gefunden, allenfalls einen recht schönen Tango von Raïph Benatzky, der ohne Standardschwulst Alltagsflucht und Verlorenheit mit einer eindrucksvollen Metapher verbindet - "Schiffe, die sich nachts begegnen"¹⁰.

Das Ende der eher wirren Suchphase nach dem "richtigen" Tango scheint um etwa 1926 erreicht und zeigt sich exemplarisch an einem Tango von Will Meisel namens "Ilona". 1926 erscheint er zunächst als "Blues und Tango" (nicht zu verwechseln mit dem Blues im Jazz, obwohl der Name daher kommt) und mit einem typischen Exotik-Text (von J.v. Hewy), der Ilona in die Pußta setzt und die Männerperspektive aus Zigeuneraugen sprießen läßt. Ganz offenkundig enthält diese Produktion des Meisel-Verlags zwei gravierende Fehler, die möglicherweise den Erfolg behindern. Einmal die problematische "Blues"-Bezeichnung - vermutlich kannte das Publikum inzwischen den Blues nicht mehr nur als Tanz, sondern auch als Musik - und zum anderen den Exotik-Text, der den Tango eher in veraltete Konnotationen bringt. Es erscheint prompt eine neue Ausgabe, nun nicht mehr als "Blues", sondern nur noch als "Tango-Lied" bezeichnet; und es gibt einen neuen Text (von Richard Rillo, darauf wird in der Ausgabe eigens hingewiesen), der Pußta und Zigeuner ausmustert - Ilona muß sich mit der Standardsituation zufrieden geben. Dafür ist der Tango nun aber marktstrategisch sauber, d.h. aktuell.

4. Die musikalischen Standards des Tangos

Wie bereits gesagt: Die musikalische Faktur der deutschen Tangos entspricht bereits von den frühesten Beispielen an der aus Argentinien vermittelten Vorlage: Die älteren Titel sind in der Regel dreiteilig und folgen damit dem üblichen Zuschnitt der Popmusik des 19. Jahrhunderts, nämlich 16-taktige Perioden, jede meist mit einem besonderen Motiv oder Thema ausgestattet, der dritte Teil fungiert als Trio, eine harmonische Absetzung der Formteile geschieht in der Regel einmal pro Stück, meist durch gleichnamigen Wechsel des Tongeschlechts (parallele Wechsel und überhaupt andere Plateauwechsel sind selten), einige Beispiele gibt es auch ohne Wechsel der Bezugsgrundtonart. Als rhythmische Basis - und dies als fast einzige hervorstechende Materialeigenschaft des "Tango" - fungiert bis in die 20er Jahre hinein die Habanera-Begleitung. Das zweite charakteristische Tango-merkmal, das Synkopenmodell (meist in der Melodie), tritt analog auch im Ragtime und anderen afroamerikanischen Musiken in Erscheinung.

Im Laufe der Entwicklung macht sich der Einfluß des Tango Cancion bzw. des Refrain-Schlagers bemerkbar: In der vokalen Version entspricht der Tango dem zweiteiligen Schlager, bei dem nach einer instrumentalen Einleitung (4-8 Takte) und dem Versteil (1- oder 2-mal 16 Takte) der Refrain folgt (2- oder 4-mal 16 Takte). Zwischen Vers und Refrain findet in der Regel die gleichnamige harmonische Geschlechtsumwandlung statt. In Argentinien scheint sich gegen Ende der 10er Jahre diese Form für den gesungenen Tango durchzusetzen¹¹. Weiterhin ändert bzw. erweitert sich etwa in der gleichen Zeit auch die rhythmische Basis: Zusätzlich

zum Habanera-Muster (mit Überlagertem Synkopenmodell) bevorzugen die Tangomusiker zunehmend den 4/8-Schlag mit mehr oder weniger regelmäßigem Ausfallakzent auf Zählzeit "4-und".

Im deutschen Tango wird der formale Wandel schnell nachvollzogen - wahrscheinlich ohnehin eine in allen westlichen Unterhaltungskulturländern praktizierte Ablösung der alten Popmusik-Modelle des 19. Jahrhunderts durch die modernere Schlagerform. In den 20er Jahren gibt es nur noch wenige Beispiele mit der dreiteiligen Form (wie etwa Benatzky, Gade, Köpping)¹². Der Standardtango der 20er Jahre benutzt also die zweiteilige Form, entweder mit gleichnamigem Wechsel des Tongeschlechts oder (dies tritt ab 1928 immer häufiger auf) bei gleichbleibender Grundtonart. Ab etwa 1926/27 verändert sich auch die rhythmische Basis, neben dem Habanera-Modell wird zunehmend häufiger das modernere 4/8-Modell "mit Ausschlag" verwendet. Gleichzeitig macht der harmonische Satz die Neuerungen der Zeit mit, insbesondere bei den jüngeren Komponisten.

5. Der deutsche Tango in der Krisenzeit

Gegen Ende der 20er Jahre steigt die Tangoproduktion merklich an, schon vor dem Beginn der Krisenzeit - vielleicht als eine Reaktion auf die Inflation, auf das Erstarken der konservativen Führungsschichten, auf die vielleicht seismographisch erspürte gefährdete Wirtschafts- und Unterhaltungsblüte "auf Pump". Mit der Weltwirtschaftskrise wächst die Produktion der langsamen Trauer- und Tröstemusiken plötzlich um ein Vielfaches; nicht nur die Tangos, auch die Langsamen Walzer und Slowfoxe vermehren sich erheblich.

Texttopoi und musikalische Stilistik bleiben generell beim zuletzt erreichten Stand (der sich bis zum Absterben des traditionellen Tango in den frühen 60er Jahren nicht mehr wesentlich verändert). So dominiert weiterhin das Standardthema zwischen "Ihm" und "Ihr" (in den meisten Fällen), selbst der exotische Plot taucht immer wieder auf, allerdings auf Touristik-Entfernung herangerückt, etwa in Italien oder Paris spielend (Kaper, Heymann, Stransky, Rosen)¹³.

Daneben tauchen neue Akzente auf. Einige der Tangoliebeleben reiben sich etwa deutlich an Konventionen, die sie benutzen, um sie zu sabotieren, um ganz Unkonventionelles sublingual auszudrücken. In seiner Analyse von "Ich küsse ihre Hand, Madam" (Ralph Erwin/Fritz Rotter 1928) stellt denn auch Adorno 1928/29 knapp fest: "... er küßt ihre Hand immer noch bloß, weil er mit ihr schlafen will; hat sie

es getan, so wird er's bleiben lassen"¹⁴. Tango für die breite Masse, deren männliche Arbeiter und Angestellte jetzt "Madame" (die übrigens "nicht frei" ist) becirren wollen: das ist die geheuchelte und sanft verspottete Konvention, die ja gar nicht zum Umgangsrepertoire derjenigen gehört, die sie im Tango benutzen. Im Volksmund der Parodie lautet denn auch der Refrain: "Ich mach es mit der Hand, Madam, und denk es wär ihr Mund!"¹⁵. Die Libertinage der Nachkriegszeit hat sicherlich kurz vor dem Zusammenbruch der "Golden Twenties" einen Höhepunkt erreicht (eine ähnliche Ehebruchs-Anbahnung findet sich übrigens auch in dem zweideutigen Tango von Egon Goldberg/Siegfried Tisch aus dem Jahr 1929 "Gnädige Frau, ich darf sie nicht lieben!").

Stücke, die derart die Konventionen unterminieren, stehen schon auf der Schwelle zu den ironisch-kritischen Tangos, die jetzt häufiger (und auch eindrucksvoller in ihrem Massenerfolg) zu finden sind: etwa von Spoliansky/Schiffer "L'heure bleue" (1928), "Fräulein Grete" (1930) von Llossas/Beda, Hollaenders "Guck' doch nicht immer nach dem Tangogeiger hin" (1930) oder "Donna Clara" (1930) von Petersburski/Beda).

Ziemlich gewandelt hat sich die dramaturgische Ausstaffierung der Frau im Tango der Krisenzeit: Nichtmehr nur die glutäugige, schwarzhhaarige Zigeunerin, die geheimnisvolle oder edle, schöne Senora oder Venezianerin: Jetzt entfaltet sie sich zur "Madame" in Führungszeichen (s.o. bei Erwin/Rotter 1928 und Goldberg/Tisch 1929), zur mondänen Dekadenten (s.o. Spoliansky/Schiffer 1928), zum hinterhältigen Biest (Kaper/Rotter 1929)¹⁶, als Fräulein Klärchen zur Nutte (Spoliansky/Rebner 1929), zur Sex-Touristin gar (Stolz/Rotter 1931), zum Warenhausmädchen namens Manuela (Weiss/Brammer 1930)¹⁷. Und es gibt scheinbar auch Frauen im Tango, die ein gewisses Maß an Emanzipation vermitteln, die Coolen: Sie nutzen den Mann, bis er für sie überflüssig wird. Dann kann er gehen¹⁸.

Und es scheint da eine saubere Klasseneinteilung zu geben: Die Frauen aus den gehobenen Schichten spielen in der Regel die negativen Rollen, die raffinierten Luxusweibchen, die Betrügerinnen, die Ehebrecherinnen; mit den einfachen Mädchen aus den unteren Klassen dagegen verbindet das gemeinsame Schicksal, sie sind Leidensgenossinnen und zu beschützen - gleichwohl mit allen unehrenhaften Hintergedanken, die schwammig als "Glück" umschrieben werden¹⁹. Für die Frauen, die diesem Glück nicht trauen, gibt es passende Tangos, in denen das arme Mädchen als Heldin (Rosen 1930) fungiert, dem Reichen gefällt (Meisel 1930), selbst wenn sie

zwar sein Geld kassiert, ihn aber verschmäht (Petersburski 1930)²⁰. Die kleine Frau - auch im Sinne der sozialen Rangordnung - wird liebenswert bedauert (Jurmann 1931, Grothe 1932)²¹ und hat diesen Traum wohl auch bitter nötig. Nötiger als die selbständigen, coolen Frauen, die die Männer abservieren, wenn sie nicht mehr gebraucht werden.

Ein Musterbeispiel für das Auftreten der neuen Frauen im deutschen Tango liefern Mischa Spoliansky und Marcellus Schiffer 1928 mit "L'heure bleue". Schiffers Partnerin Margo Lion hat das Lied 1928 in der literarischen Warenhaus-Revue "Es liegt in der Luft" von Schiffer/Spoliansky (Komödie am Kurfürstendamm) vorgetragen - eine in Konstantinopel geborene Französin, über die Herbert Ihering im Berliner "Börsen-Courier" schrieb: "Eine unnachahmliche Mischung von Mondänität und ordinärem Schmiß, von Darstellung und Parodie, von saloppem Nebenbei und böser Schärfe"²².

Vom Text her die ganz seltene Frauenperspektive (offenbar bei den kritischen Kabarett-Tangos die Standardreplik auf das Standard-Klischee) in einer dekadenten, verzweifelt-hysterischen Großstadt-Atmosphäre (Warenhaus!). Verquickt in die feinsten Konsumextravaganzen "lebt" sie nicht, unsere Tango-Heldin, arbeitet dafür in hektischer Betriebsamkeit an ihrer Außenfassade, badet in einer wilden Mischung abenteuerlicher Duft- und Geschmacks-Ingredienzien. Dann träumt sie, nervös, zwecklos, sinnlos. Offenbar existiert "Mann" nicht.

Die Musik paßt sich effektiv an, treibt durch die Nebenstufen des Versteils mit chromatisch herumirrenden Melodiesequenzen in einen Refrain, dessen Tektonik es in sich hat: sehr schwer zu intonieren, diese aus übermäßigen Akkordspannungen heraustreibenden Quart-Gesten, die in einer präntiösen Umgebung von Tritonus-, Quint- und Septsprüngen die strukturelle Farbe der Melodieführung ausmachen (siehe Abb. 2). Das ist für das Ende der "Goldenen Zwanziger Jahre" ein sprechendes Beispiel für untergründige Nervosität, Blasiertheit und Raffinesse. Diese Welt und ihre Subkultur scheint in höchstem Maße gefährdet. Sie lebt noch im Wohlstand, aber: "Es liegt in der Luft"! Keine Frage, daß es hier um spezifische Gefühlslagen der deutschen bzw. europäischen Abendröte vor der Weltwirtschaftskrise geht. Und auch das dafür charakteristische Musikmaterial entstammt dem Humus der 20er-Jahre-Musik.

Manchmal treten die handelnden Figuren aus den Kulissen ihrer exotisch-operettenhaften Fluchtwelt heraus und geben offen ihre meist kläglichste Rolle in der Realität zu erkennen (was bekanntlich im argentinischen Tango oft eindrucksvoll ausgeführt wird)²³. Der deutsche Tango-Mann der Krisenjahre muß dabei oft gewaltig Federn lassen, sein alter Lack als Cowboy, Weltenbummler, Bonvivant, Frauenheld, Zigeuner oder Spanier blättert merklich ab. Jetzt schrumpft er zum Gigolo, zum 50-jährigen Kaufmann aus Posen - d.h. zum Spießbürger -, zum Tangogeiger oder schlicht zum Musikus, zum armen Kerl²⁴.

Schicksal, Trauer und Melancholie senken sich dabei nicht mehr nur über die Probleme mit der nächsten oder letzten Liebesbeziehung, sondern verknüpfen sich gelegentlich auch mit konkreten existentiellen Fragen, mit dem deutschen Alltag der Weimarer Republik im Kontext der Weltwirtschaftskrise. Sehr eindrucksvoll bezeugt dies der Tango vom "schönen Gigolo", dem heruntergekommenen ehemaligen k.u.k.-Offizier, dessen Existenzkampf Leonello Casucci mit Julius Brammers Text 1929 eindrucksvoll besingt. Den österreichischen Operetten-Leutnant ereilt das Nachkriegs-Schicksal, seinem erlernten Beruf kann er nicht mehr nachgehen, als Eintänzer muß er sich notdürftig über Wasser halten. Die Standardsituation hat sich pervertiert, allenfalls sind letzte nostalgische Anklänge spürbar. Obwohl Frauen hier praktisch keine Rolle spielen (ein seltener Fall im Tango!) ereignet sich die Geschichte vielleicht sogar in der Frauenperspektive: "Man zahlt, und du mußt tanzen!". "Man" ist doch wohl Frau? Sie hat das Geld, bestimmt was geschieht: Aber sie hat auch Mitleid mit dem abgehalfterten Militaristen. Gleichwohl singt der Tango von einem perspektivlosen Nostalgie-Trauerfall.

Auch dieses Stück hat musikalische Besonderheiten: So zählt die harmonische Abstufung zwischen Vers und Refrain zu den Seltenheiten: Nicht gleichnamige Geschlechtsaufhellung g-moll/G-dur, sondern der Vers läuft (und nicht einmal sehr eindeutig) in der Durparallele von g-moll, in B-dur, streift aber auch wieder zweideutig g-moll. Die recht moderne Akkordik stützt charakteristische Melodie-töne, die aus Nonen heraus einsetzen. Und die rhythmische Basis, das bezeugen auch zeitgenössische Aufnahmen (z.B. vom Saxophonorchester Dobbri mit Max Mensing, Gesang), läuft in der zu dieser Zeit neu angesagten 4/8-Akzentuierung.

Aus dem Lied wurde ein Weiterfolg: Offenbar hat die intensive Verbindung von Tangomusik und spezifischem Textplot dafür gesorgt, zumal der Text in der subjektiven Verarbeitung beliebig auf andere Nostalgiewerte übertragen werden kann (auf der Aufnahme von Otto Dobrindt = "Dobbri" fehlt übrigens bezeichnenderweise der Versteil, der nur instrumental ausgeführt wird).

Andere Tangos, mehr der üblichen Psychohygiene des Schlagers in schlimmen Zeiten verpflichtet, arbeiten an den individuellen Problemlagen optimistisch: Das kleine Glück in harter Zeit beschwört Benatzky in "Reich mir dein weißes Händchen!" (aus dem Film "Der unsterbliche Lump" 1930): ".. in unsrer so herzlosen Zeit du weißt, wie man schwer heut erwirbt ... Sehnsucht nach Glück erstirbt (und im Refrain:) .. Drum ist nur klug, wenn einer den Augenblick genießt und verküßt, weiß doch keiner, was morgen ist!". Dies gilt auch für den Plot, der Tangotänzen als preiswertes Liebesabenteuer anpreist: "in diesen schweren Zeiten doch nicht teuer einen Tango kann sich schließlich jeder leisten" - nicht aber ein Bordell, könnte man fragen²⁵.

Aus der perspektivlosen Trauer des Gigolo spricht noch die Weimarer Antikriegshaltung, ein starkes Antriebsmittel für künstlerische Äußerungen. Während der Krisenzeit machen sich jedoch zunehmend neben den sozioökonomischen Problemen auch Indizien für eine militaristische Wende bemerkbar. Davon zeugt etwa der zu dem argentinischen Tango "A Media Luz" (Bei rosarotem Licht 1929) in Deutschland damals gesungene Parodietext:

Herr Meyer, steh'n Sie auf. Sie sitzen auf was drauf,
die Tasche von Frau Meyer lag unter ihrem Sitz.
Herr Meyer, steh'n Sie auf, das war ein schlechter Kauf,
kaputt sind zwanzig Eier, wo ist denn da der Witz!

Herr Meyer, steh'n Sie stramm, sie alter morscher Schwamm,
wir woll'n mal exerzieren, der Wind hat sich gedreht.
Herr Meyer steh'n Sie stramm, sonst können Sie nicht am,
am Sonntag mitmarschieren, wenn's zur Parade geht.

Der Wind hat sich inzwischen wirklich gedreht - gerade Parodietexte registrieren empfindsam solche Veränderungen im sozialen Klima -, die Nazis machen sich immer deutlicher bemerkbar. Auch die Unterhaltungsindustrie bekommt es zu spüren, Aktionen gegen "Gastarbeiter", Störungen von Aufführungen²⁶ oder Gründungen von NSBO-Betriebszellen in den Musiker-Organisationen greifen um sich, machen auch den Unterhaltungsterns klar, daß ihre Existenz zunehmend Gefährdungen ausgesetzt werden könnte. Die Musikschaffenden erfahren allmählich, daß ihre Ideologie der künstlerischen Freiheit und der Unkonventionalität ihres Verhaltens an harte politische Grenzen zu stoßen beginnt. Der Profi hat wohl gelernt, sich künstlerisch anzupassen: gegen durch ihn nicht veränderbare Feindbild-Eigenschaften (Rasse, bisheriges künstlerisches Schaffen u.a.) kann er indessen nicht mehr mit Anpassung reagieren.

Und merkwürdigerweise tauchen in den Repertoires zunehmend Märsche auf, die sich sogar dem Tango fatal nähern. Selbst als Tango bezeichnete Stücke, wie "Wir wollen tun, als ob wir Freunde wären" oder "So was wie Fräulein Klärchen", erscheinen in der musikalisch-rhythmischen Substanz als Märsche²⁷. Mehr oder weniger deutlich macht sich eine Einstellungsänderung zum Militarismus hin bemerkbar. Drei Titel von Robert Stolz bezeugen es auch vom Text her: 1929 noch nostalgisch "Leutnant warst du einst bei den Husaren" (Gigolo gehörte übrigens ebenfalls dieser Waffengattung an), ein Jahr später schon deutlicher in seiner Militär-Sympathie "Adieu, mein kleiner Gardeoffizier" und hoffnungsvoll herbeigesehnt schließlich 1931 "Wenn ich ein kleiner Leutnant wär"²⁸. Ein kleiner Seitenhieb nur nach dem 4. Achtel - und diese Stücke in "ruhigem Marschtempo" wären zu Tangos mutiert. Für mich ein weiterer Hinweis auf geheime Verbindungen zwischen der deutschen Nationalseele und dem Tango; ein kleiner Schritt heraus aus dem Glied und es regt sich das schlechte Gewissen. Ein deutsches Gefühlsrepertoire, ein deutsches "Polaritätsprofil" zwischen Marsch und Tango: kriegerisch - euphorisch-auftrumpfend - aktiv-beherrscht - schwülstig-erotisch - sentimental - melancholisch - niedergeschlagen - nostalgisch - - - (leider wird dieser Tango-Pol sich historisch zur Klamotte und Groteske entwickeln!).

Für die meisten Texter und Komponisten des Tango (die ja nicht ausschließlich auf Tango spezialisiert waren, sondern den Markt der aktuellen Tanzmusik in vielfältiger Weise bedienten), für viele Musiker, für weite Bereiche der Musikindustrie in der Weimarer Republik scheinen im Laufe der letzten Jahre Zukunftsängste und tatsächliche Bedrohungen anzuwachsen. Teilweise durch die Wirtschaftskrise - obwohl in schlechten Zeiten die Unterhaltung gewöhnlich floriert -, durch neue Technologien (Tonfilm, Radio u.a.), aber auch durch die politischen Warn- und Wendeanzeichen (Septemberwahlen 1930: NSDAP mit 107 Mandaten im Reichstag; deutlicher Rechtstrend in vielen bürgerlichen Kreisen, in Industrie und Medien). Reflexe davon finden sich im Tango relativ häufig, wobei zwei Trends zu beobachten sind. Da gibt es einmal den eskapistischen Tango mit negativer Gefühlstendenz, der auf der Basis der Standardsituation ansetzt, diese jedoch so verallgemeinert, daß Liebesbeziehungen symbolisch sich auf Lebensbeziehungen überhaupt zu erstrecken scheinen. So etwa das Vergessen und Verdrängen²⁹, oder der generelle Zweifel an der Liebe³⁰. Daneben finden sich schließlich auch Beispiele für den beschwörend-hoffnungsvollen Wunschtraum-Tango (etwa bei Jurmann/Kaper/Rotter: "In 24 Stunden kannsoviel geschehen", 1933), der den trüben Alltag in eine bessere Welt verwandeln möchte.

Als letztes Beispiel ein Tango aus der Gruppe der angstbeladenen Fluchtstücke, komponiert von Dr. Bronislaw Kaper, getextet von Fritz Rotter³¹: "Nur Tango" aus dem Jahr 1930. Der Titel stammt aus dem Film "Alraune", der Geschichte um ein weibliches Geschöpf, künstlich gezeugt, mit Erbmaterial aus dem Dirnen- und Kriminellen-Milieu. Alraune: Ein glänzend aussehendes, verführerisches Wesen bei absoluter innerer Leere. Es zerstört alle, die es lieben. Bezeichnenderweise wieder eine der seltenen Frauenperspektiven. Die Frau ist nicht mehr die warme Geliebte, sondern eine Verlorene, an den Tango und an anonyme Partner sich hilflos klammernd, müde, auf dem Weg zum Vergessen. Auch musikalisch fällt einiges auf: Parallel zum Text ein totaler Moll-Tango, Melodieteile im harmonischen Moll, chromatische Schritte sowohl in Melodiephrasen wie in den Begleitlinien des Refrain³², Vergessen, Anschmiegen, Wiegen, Weinen, Nicht-Verstehen - die Schlüsselbegriffe des Textes entfalten auf dieser Materialbasis ihre lethargisch-graue Atmosphäre in hohem Maße.

Kracauer vertritt in seiner seit 1927 in der "Frankfurter Zeitung" publizierte Artikelserie "Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino" die These, daß das kollektive Produkt Film aufgrund seines Entstehungsprozesses wie kein anderes Kulturzeugnis seismographisch das kollektive Unbewußte dechiffriere. Mit dieser Einschätzung populärer Kulturprodukte haben sich gerade in den 20er Jahren viele Intellektuelle beschäftigt. Tucholsky hat für den Schlager ähnliches analysiert: Was in der Seele des Volkes vorgehe, erfahre man am deutlichsten im Schlager!

Ich meine, daß auch die Tangos exemplarisch diese These belegen. Sicherlich werden aus dem Gesamtangebot nur wenige Beispiele wirklich überzeugende Formulierungen authentischer Gefühle und Problemlagen repräsentieren, sicher wird es eher selten zu einer intensiven Aussageverknüpfung zwischen Text, sublingualer Botschaft und musikalischer Erfindung kommen. Und ganz sicher sind Schlager keine soziologischen Analysen ihrer Zeit. Aber im Sinne Kracaues und Tucholskys möchte ich von den drei etwas näher dargestellten Tangos (und auch noch einigen weiteren, hier nur knapp gestreiften) behaupten, daß sie durchaus mit den argentinischen Vorbildern verglichen werden dürfen, sowohl hinsichtlich der Bedeutsamkeit der Inhalte, der Texte, aber auch hinsichtlich der Musiken. Natürlich geht es hierbei nicht um die Melancholie der Vorstädte von Buenos Aires oder Montevideo, nicht um die kleinen Leute dieser Bezirke. Dafür geht es aber um die Großstadt-Deutschen der Weimarer Krisenjahre, um die Gefährdeten aus den Kreisen, denen die neue, vitale und bunte Kultur der Weimarer Zeit Lebenszentrum war - ganz im Gegensatz zu den Nazis, die gerade das kulturelle Bewußtsein der "Systemzeit" heftig attackierten.

Allerdings - aber das wäre ein neues Kapitel - hat doch gerade die Nazizeit vor allem musikalisch hinreißende Tangos hervorgebracht (Blauer Himmel/Der Wind hat mir ein Lied erzählt/ Ich liebe die Sonne/ Stern von Rio .. usw.), wahrscheinlich gerade wegen der Schwierigkeiten, auf der vordergründigen Textebene deutlich zu sein. Das schlechte Gewissen oder die unverkennbare Angst oder die grassierende Melancholie bricht sich musikalisch Bahn, die Texte bleiben den traditionellen Klischees verhaftet oder vieldeutig vage, auf jeden Fall fern konkreter Endzeitstimmung. Deutliche Worte dagegen im polaren Gegenstück, dem Marsch: "Panzer rollen in Afrika vor!".

Anmerkungen

- 1 Als Beispiele: El Sabo von Walter Kollo, 1913, oder der Thalia-Tango von Jean Gilbert aus dem gleichen Jahr.
- 2 Für einen ersten quantitativen Überblick habe ich die Jahrgänge von Hofmeisters Handbuch der Musikliteratur vom Auftreten des ersten Tango bis zum spürbaren Verebben der Tangowelle durchgesehen und in den jeweils umfangreichsten Tanzmusik-Kategorien - sie wechseln im Verlauf der Jahrzehnte ihre Bedeutung für die jeweilige Notennachfrage - die Anzahl der Tangos aus gezählt.
- 3 Ich habe rund 110 Tangos aus dieser Zeit im Notentext analysiert, dazu etwa 30 zeitgenössische Platteneinspielungen. Das Material stammt aus den Beständen der Universitätsbibliothek Oldenburg.
- 4 Vgl. etwa Sabine Schutte (Hg.): "Ich will aber gerade vom Leben singen ..." Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik, Reinbek 1987.
- 5 Dazu u.a. Helmut Günther/ Helmut Schäfer: Vom Schamanentanz zur Rumba, Stuttgart 1975, 230-231.
- 6 Vgl. dazu etwa Künstlerhaus Bethanien (Hg.): Melancholie der Vorstadt: Tango, Berlin 1982; Eberhard Janke: Tango - die Berührung, Gießen 1984.
- 7 Benatzky: Komm in meine Arme 1922; Kollo/Kollo: Denkst Du 1925; Dazar/Jongg: Komm! 1925.
- 8 Engel-Berger/Vigny: Evelyn 1922.
- 9 Körner/Pflanzler: Rauschende Donau 1924.
- 10 Benatzky/Benatzky: Schiffe, die sich nachts begegnen 1924. Ansatzweise bemüht sich auch das musikimmanente Geschehen um Charakteristik, in der Harmonik treten überraschend Neapolitaner und merkwürdige Nebenstufen-Kadenzen auf.
- 11 Vgl. Dieter Reichardt: Tango-Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte, Frankfurt 1981, S. 51.

- 12 Benatzky/Benatzky: Komm in meine Arme 1922; Gade: Jalousie. Tango Tzigane 1925; Köpping: Donna Vatra 1926. Die "Jalousie" des Dänen Gade entwickelte sich bezeichnenderweise als Instrumentaltango zu einem großen Erfolg, ähnlich übrigens wie später "Blauer Himmel" des Bayern J. Rixner (1936) oder "Olé Guapa" des Holländers A. Malando (1941): Sie bringen es tatsächlich zu internationalem Erfolg, selbst in Argentinien kann man sie hören!
- 13 Kaper/Rotter: Süße Mamsell 1930, Heymann/Gilbert: Eine Nacht in Monte Carlo 1931, Stransky/Stransky: In Santa Lucia 1931, Rosen/Lion: Denkst Du noch an die Nächte in Florenz 1931.
- 14 Theodor W. Adorno: Schlageranalysen, in: Musikblätter des Anbruch XI, 1929, S. 113.
- 15 Vgl. Peter Rühmkorf: Ober das Volksvermögen, Reinbek 1969, S. 137.
- 16 Kaper/Rotter: Tränen weint jede Frau so gern 1929.
- 17 Spoliansky/Rebner: So was wie Fräulein Klärchen 1929, Stolz/Rotter: Eine schwüle Sommernacht und eine Frau wie Du 1931, Weiss/Brammer: Manuela 1930.
- 18 Fall/Grünbaum: Wenn ich in Deine falschen Augen schaue 1927, Love/Steinberg-Frank: Verklungen! 1927, Bauer/Bauer: Warum, charmante Frau, lieb' ich grad' Sie? 1929, Benatzky/Schanzer/Welisch: Wenn du treulos bist 1929, Meisel/Rosen/Lion: Erika 1930, Petersburski/Beda: Oh, Donna Clara 1930, Markush/Rotter: Liebe war es nie 1931.
- 19 Weiss/Rotter: Ein armes Mädi 1928, Kaper/Rotter: Süße Mamsell 1930, Weiss/Brammer: Manuela 1930, Rosen/Lion: Armes Mannequin 1930.
- 20 Meisel/Rosen/Lion: Eine Freundin 1930, Meisel/Rosen/Lion: Erika 1930, Rosen/Lion: Armes Mannequin 1930, Petersburski/Beda: Oh, Donna Clara 1930.
- 21 Jurmann/Bernauer/Oesterreicher: Du bist nicht die erste 1931, Egen/Grothe/Schwabach: Zigeuner, du hast mein Herz gestohlen 1932.
- 22 Vgl. Helga Bemann: Marlene Dietrich, Ihr Weg zum Chanson, Wilhelmshaven 1987, S. 33.
- 23 Zu den argentinischen Tango-Texten vgl. neben Reichardt (s. Fußnote 11) Julie M. Taylor: Tango: Theme of Class and Nation, in: Ethnomusicology, May 1976, S. 273-291.
- 24 Petersburski/Beda: Oh, Donna Clara! 1929, Hollaender: Guck' doch nicht immer nach dem Tangogeiger hin 1930, Schwarz: Es war einmal ein Musiker 1933, Rosen/Schwabach: Ich hab' für Sie 'ne heimliche Schwäche 1930.
- 25 Jurmann/Rotter: Ein spanischer Tango und ein Mädel wie du 1931.
- 26 Spoliansky etwa berichtet in einem Radiointerview solche Begebenheiten aus dem Jahre 1932: Nazi-Radau erlebte er bei "100 Meter Glück" im Metropol-Theater der Gebrüder Rotter, weil Komponist, Texter und Produzenten Juden waren.
- 27 Krausz/Schanzer/Welisch: Wir wollen tun, als ob wir Freunde wären 1927, Spoliansky/Rebner: So was wie Fräulein Klärchen 1929.

28 Stolz/Rotter: "Leutnant warst du einst bei den Husaren" 1929, Stolz/Reisch: "Adieu, mein kleiner Gardeoffizier" 1930, Stolz/Rotter: "Wenn ich ein kleiner Leutnant wär" 1931.

29 Z.B. Vacek/Beda: Du schwarzer Zigeuner 1933; Kaper/Rotter: Nur Tango 1930.

30 Z.B. Stolz/Reisch: Das Märchen vom Glück 1930; Markush/Rotter: Ob du mich wirklich lieb hast? 1932; Radtke: Eine einz'ge Sehnsucht 1933; Jurmann/Kaper/Rotter: Schade, daß Liebe ein Märchen ist 1932.

31 Beide sind übrigens Juden und waren bald darauf zur Emigration gezwungen. Ähnlich ging es der überwältigenden Mehrzahl der hier genannten Komponisten und Texter: Bauer, Beda (= Dr. Fritz Löhner, Tod im KZ), Bernauer, Branner, Fall, Gilbert, Grünbaum (Tod im KZ), Heymann, Hollaender, Jurmann, Oesterreicher, Rebner, Reisch, Rosen, Schanzer, Schwabach, Spoliansky, Weiß, Welisch. Auch die Nicht-Juden Stolz und Benatzky emigrierten aus Angst vor der Nazi-Herrschaft.

32 Weitere (der übrigens nicht sehr zahlreichen reinen) Molltangos gibt es etwa von Markush/Rotter, 1931 mit "Liebe war es nie" und ein Jahr später "Ob du mich wirklich lieb hast?".

Abb. 1: TANGO-ANGEBOT IM MUSIKALIENHANDEL

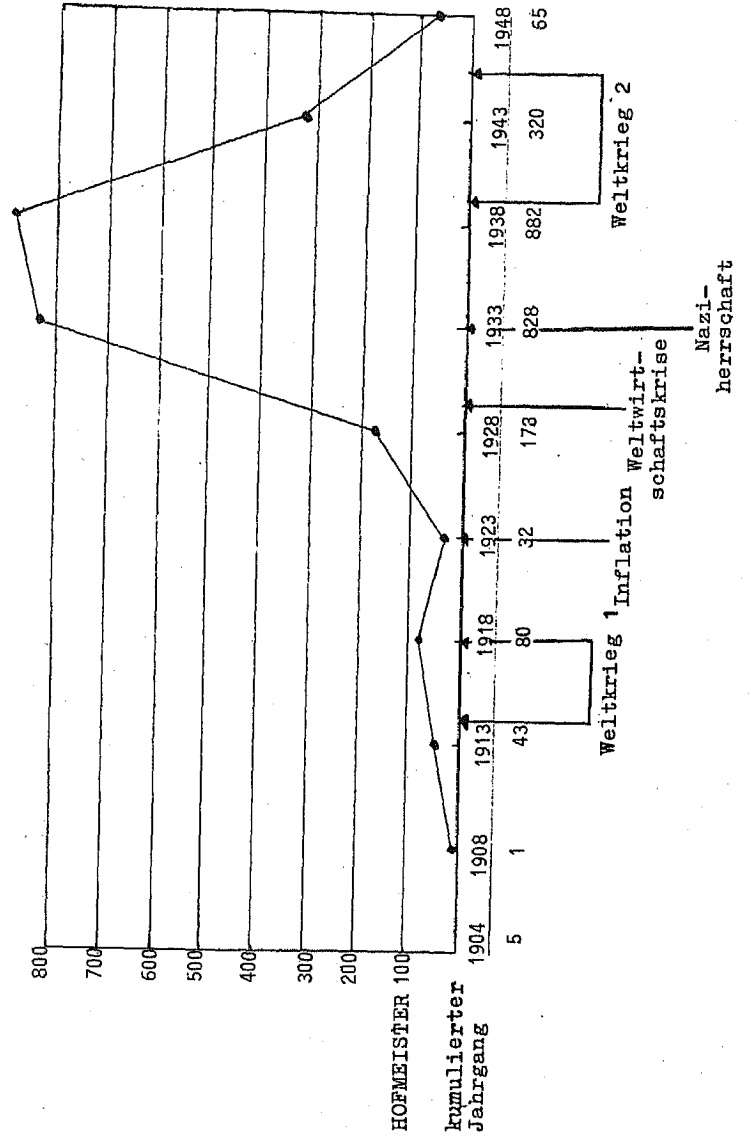


Abb. 2: L'heure bleue. Tango aus der Revue
"Es liegt was in der Luft" von Mischa Spoliansky
und Marcellus Schiffer (Ausschnitt).

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chord symbols and dynamic markings.

System 1:
Vocal: rie - das nur, ich mi - ss'ns nur, ich mi - ss'ns nur, ich lie - be es, ich trin - ke es, ich ba - de drin.
wetzt man mich, massiert man mich, froh - liert man mich, dann ba - de ich, mit Bad - ekstrakt mit ich mein Bad.
Piano: Chords: Gm, C7, F# (L7), Dm, C7, F#6, (C7) F#6 G#7, F#6 F#6, C7.

System 2:
Vocal: Nur ein Tröpfchen von L'heure bleue und von Mille fleurs ein Hauch
Nur ein Tröpfchen Pin - go - flu - ol, von Pa - raf - in ein Hauch
Piano: Chords: F, C7+, F, F#7, F#6, G, G#7, C#6, D#7, C7.

System 3:
Vocal: mit Che - va - lier d'ér - sey. Dann noch et - was Him - beer - saft
mit Pi - za - von ge - mischt. Dann noch et - was Him - beer - saft
Piano: Chords: F, F#7+, D#6, D#7, C#7, C7, F, C7+, F, F#7, F#6. Dynamic: *dolce*.