

Rolf Kailuweit

**Zensur und Fiktion.
Entlarvungsdiskurse in *Tangos. L'exil de Gardel*
von Pino Solanas**

Abstract: *1985 dreht Pino Solanas Tangos: L'Exil de Gardel und arbeitet die Geschichte der argentinischen Militärdiktatur (1976-1983) sowie des Schicksal der Exilanten in Paris auf. In anachronistischer Weise bedient er sich des Tangos, dessen Hochzeit in den 70er Jahren längst vorbei ist. Zweimal im Film wird die Zensur klassischer wie aktueller Tangos durch das Militärregime thematisiert. Tatsächlich jedoch war der Tango in der jüngsten argentinischen Diktatur nur marginal von Zensurmaßnahmen betroffen, während in den 30er und 40er Jahren die Ausstrahlung von Tangos im argentinischen Radio häufiger durch repressive Maßnahmen beschränkt wurde.*

Der Beitrag versucht zu klären, mit welchen Mitteln und mit welchem Ziel im Medium des Films ein Diskurs über die Zensurmaßnahmen eines diktatorischen Regimes geführt wird. Dabei geht es um die Spannung zweier sich gegenseitig dekonstruierender Interpretationsangebote, die sich an der Einordnung des Topos ‚Zensur‘ unterscheiden. Zum einen scheint die Entlarvung einer vermeintlichen Tangozensur durch die Diktatur der Instrumentalisierung des Tangos als Bestandteil einer Widerstandskultur zu dienen. Zum anderen verdeutlicht der Plural Tangos im Titel, dass Tango ein komplexes Phänomen ist, voller diachroner und diatopischer Facetten, das nur in der paranoiden Sicht der Exilanten als ein vom Regime angeblich durch Zensur unterdrücktes Symbol von Argentinität gelten kann. Wenn die surrealen Momente des Films für diese zweite Interpretation sprechen, so legen Solanas reduktionistische Kommentare zur Funktion des Tangos die erste Interpretation nahe.

Einleitung

Während der letzten Militärdiktatur in Argentinien (1976-1983) starben nach heutigen Schätzungen etwa 30.000 Menschen, die von den Machthabern als ‚Terroristen‘ bezeichnet wurden. Es herrschte Zensur, Akten wurden zurückgehalten oder vernichtet, Menschen verschwanden spurlos. Die Aufarbeitung der Verbrechen nach dem Ende der Diktatur nahm lange Zeit in Anspruch. (Vgl. Wright 2007: 95-178; Novaro 2006; Robben 2005.)

Eine Vielzahl von Regimekritikern ging zu Beginn der Diktatur 1976 ins Exil, darunter der Filmemacher und Politiker Fernando (Pino) Solanas (*1936). Solanas war 1968 mit dem monumentalen Dokumentarfilm *La hora de los hornos*, der eine marxistische Kritik am Neokolonialismus und der Gewalt in Lateinamerika darstellt, einem internationalen Publikum bekannt geworden (Ciria 1995: 204). Seit 1970 setzte sich Solanas für die Rückkehr von Juan Perón (1895-1974) nach Argentinien ein. Auf Peróns dritte Präsidentschaft (1973-1974) folgte eine Zeit politischer Instabilität und schließlich 1976 der Militärputsch unter Führung des Generals Jorge Rafael Videla. Solanas floh zuerst nach Spanien, dann nach Italien und ließ sich schließlich im Jahr 1977 mit seiner Frau und den vier Kindern, wie viele andere argentinische Exilanten, in Paris nieder (Prédal 2001: 165).¹ In Paris begann er Anfang der 80er Jahre am Drehbuch zu *Tangos. L'exil de Gardel* zu arbeiten. Der Film gewann 1985 den Gran Premio della Giuria auf dem Filmfestival in Venedig, Astor Piazzolla erhielt 1986 in Frankreich den César für die beste Filmmusik.

Tangos. L'exil de Gardel erzählt von einer Gruppe argentinischer Künstler und Intellektueller, die auf Grund ihrer politischen Einstellung 1976 ihr Land verlassen mussten und nun im Pariser Exil leben. Unter ihnen sind die berühmte Schauspielerin und Tänzerin Mariana und ihre Tochter María, aus deren Perspektive große Teile der Filmhandlung erzählt werden, ferner Marianas Geliebter, der Bandoneonspieler und Komponist Juan Dos sowie der in Argentinien verfolgte greise Schriftsteller Gerardo. Juan Dos steht in sporadischem Kontakt zu Juan Uno, einem Autor, der in seinem Heimatland ausharrt und dort die Idee zu einer ‚Tanguedia‘ ausarbeitet, einer Mischung aus Tango, Komödie und Tragödie, zu der Juan Dos die Musik schreibt. Die Tanguedia soll im Winter 1979/1980 in Paris unter der Regie des Franzosen Pierre aufgeführt werden. Das Ziel ist, mit dem Stück über die Situation in Argentinien und das Leben im Exil zu informieren. Doch die Tanguedia entspricht nicht den Erwartungen der französischen Theatermacher, die sich weder mit der avantgardistischen Interpretation in Musik und Tanz identifizieren können, noch ein größeres Interesse für die politischen Inhalte des Stücks aufbringen. Nach der Vorpremiere vor dem Fachpublikum kommt es nur zu einer Einladung auf ein Theaterfestival in der Provinz. Der Film erzählt episodenhaft die Ent-

¹ Franco (2004) geht von bis zu 3000 argentinischen Exilanten in Paris aus.

stehung der Tanguedia, aber auch andere Ereignisse im Leben der Protagonisten. Er ist in Kapitel gliedert, deren Überschriften eingeblendet werden und die jeweils mehrere Episoden umfassen.

In die im Allgemeinen sehr positive Aufnahme des Films mischten sich auch kritische Stimmen. Anlässlich der Uraufführung in New York schrieb der Filmkritiker Vincent Canby:

Yet the film is so preoccupied with the misery of exile and with its own cinematic self (with the tricks and jokes of film making), that at times it seems politically frivolous. ([Canby 1986](#))

Das Spannungsverhältnis zwischen politischem Anspruch einerseits und künstlerischer Freiheit andererseits, das Canby hier anspricht, soll die folgende Analyse leiten. Es wird am Beispiel des Themas ‚Tango und Zensur‘ darum gehen, zu untersuchen, inwiefern der Film einen ‚verfremdeten‘ und keinen ‚realistischen‘ Blick auf die Zeitgeschichte wirft. Was sind die Motive, was sind die Effekte dieser ‚Verfremdung‘?

Tangozensur in *Tangos. L'exil de Gardel*

In zwei Szenen des Films wird explizit das Thema ‚Zensur von Tangostücken unter der Diktatur 1976-1983‘ angesprochen. Die erste Szene steht am Anfang des Kapitels *La poética de Juan Uno*. Unmittelbar zuvor hatte der Regisseur Ángel² – ein argentinischer Exilant wie die Schauspieler, Tänzer und Musiker – während einer Probe die Truppe frustriert verlassen, weil er keinen Fortschritt des Projektes erkennen konnte. Juan Dos und Mariana überreden daraufhin Pierre, die Regie zu übernehmen. Pierre hatte sich mit Hilfe seiner Freundin, der französischen Schauspielerin Florence, dafür eingesetzt, dass die Truppe für die Aufführung finanzielle und logistische Unterstützung erhält. Nichtsdestoweniger bleiben seine vorhergehende Beziehung zu den Exilanten und seine ursprüngliche Rolle in der Tanguedia vage. Offenbar ist er ein Theatermann, mit den Exilanten befreundet und mit dem Projekt vertraut. Das Kapitel *La poética de Juan Uno* beginnt mit einem Standbild aus Buenos Aires (00:28:30), nach einem Schnitt sehen wir Pierre und Juan Dos in Paris das Theater verlassen, in

² Gespielt von Fernando Solanas selbst.

dem die Tanguedia geprobt wird. Es entspinnt sich folgender Dialog über die Tanguedia, in dem sich Juan Dos darüber beklagt, er sei in Buenos Aires Opfer von Zensur geworden, man habe seine Stücke nicht im Radio gespielt:

Pierre : Mais ça m'a amusé comment cette idée de Tanguédie, comme tu dis.
 Juan Dos : Oh, tu sais Pierre, là-bas j'étais dans la merde total, séparé de ma femme, sans travaille et en plus censuré dans la radio et partout. Et Juan Uno m'a dit : « Écoute, si tu joues le saxo, reste ici, mais avec le bandonéon vas à Paris. » Alors, je lui ai dit : « qu'est-ce que je vais faire à Paris ? » Juan : « La tanguédie, mon frère », « Quoi ? », « L'exil de Gardel », « Mais qu'est-ce c'est l'exil de Gardel ? Qu'est-ce c'est la tanguédie? », « Quelque chose que raconte ce qui se passe ici à Buenos Aires. », Et je lui ai dit : « mais c'est un risque terrible, on va te démolir. » (00:28:35)

Pierre: Ich finde das kurios, diese Idee einer Tanguedia, wie Du es nennst.
 Juan Dos: Oh, Du weißt ja, Pierre, da unten war ich total in der Scheiße, hatte mich von meiner Frau getrennt, war arbeitslos und wurde auch noch im Radio und überall zensiert. Und Juan Uno hat mir dann gesagt: „Hör mal zu, wenn Du Saxophon spielst, dann bleib hier, aber mit dem Bandoneon, geh nach Paris.“ Da hab ich ihn gefragt: „was soll ich denn machen in Paris?“ Und er: „Die Tanguedia, Bruder“, „Was?“ „Gardels Exil“, „Aber was soll das sein, Gardels Exil, und was soll die Tanguedia sein?“ „Etwas, was erzählt, was hier in Buenos Aires geschieht“, da hab ich ihm gesagt: „das ist ein schreckliches Risiko. Man wird Dich auseinandernehmen.“

Die zweite Szene, in der der Begriff ‚Zensur‘ fällt, ist Teil des Kapitels *Tangos de papel*, das die Ereignisse rund um den Jahreswechsel 1979/1980 beschreibt. Sie spielt am Silvesterabend, an dem die argentinische Diaspora einen Ball organisiert hat. Auf dem Ball tritt das Quartett von Juan Dos auf. Um den Auftritt anzukündigen, geht Mariana auf die Bühne und erklärt:

Maintenant je voudrais présenter le quartet de Juan Dos qui va nous donner en exclusivité quelques pièces de *L'Exil de Gardel*, un hommage à Gardel et Discépolo qui sont des grandes auteurs de tango argentin et d'en quelques pièces ont été censurées par la dictature. (00:55:08)

Jetzt möchte ich das Quartett von Juan Dos vorstellen, das für uns exklusiv einige Stücke aus ‚Gardels Exil‘ spielen wird, eine Hommage an Gardel und Discépolo, bedeutende Schöpfer der argentinischen Tangos. Einige ihrer Stücke werden von der Diktatur zensiert.

Als das Wort *censurées* fällt, sieht man im Gegenschuss, wie Vertreter des offiziellen Argentiniens, die auch bei dem Fest anwesend sind, die Köpfe zusammenstecken. Als Mariana an ihren Tisch zurückkehrt, stellt sie ein Vertreter der argentinischen Botschaft zur Rede. Mit dem Titel ‚L’exil de Gardel‘ würde das Land diffamiert, da Gardel niemals im Exil gewesen wäre. Es kommt zu einem Streit und zu Handgreiflichkeiten, der Botschaftsvertreter wird aus dem Raum geführt. Bei dem Wortgefecht geht es jedoch nur um den Titel der Tanguedia. Die Behauptung von Mariana, die Diktatur habe Stücke von Gardel und Discépolo³ zensiert, bleibt unwidersprochen.

Diegese, Extradiegese und historische Rekonstruktion

Drei Ebenen sollen bei der folgenden Analyse der beiden Szenen unterschieden werden. Auf der Ebene des inneren Kommunikationssystems des Films, der Diegese, klagen die Protagonisten Juan Dos und Mariana die Zensur von Musikstücken an, und zwar des zeitgenössischen Tangos von Juan Dos und der Klassiker von Gardel und Discépolo. Die Behauptung einer Zensur erfolgt dabei wie beiläufig und wird in den jeweiligen Szenen nicht aufgegriffen. Weder Pierre in der ersten Szene noch die Vertreter des offiziellen Argentiniens in der zweiten gehen auf das Thema Zensur ein. Insofern stellt sich die Frage, welchen Sprechakt die Protagonisten mit dem Hinweis auf ‚Zensur‘ vollziehen. Da ihre Sprechakte offenbar keine *perlokutiven* Wirkungen entfalten, bleibt auch ihre *illokutive* Kraft vage: Die Äußerungen verfolgen kein eindeutiges kommunikatives

³ Carlos Gardel (1890-1935) hatte mit *Mi noche triste* 1917 einen ersten großen Erfolg als Tangosänger. Im Laufe der 20er Jahre wurde er zur emblematischen Figur des gesungenen Tangos. Durch seine Stimme, aber auch sein Gesicht und seinen Habitus repräsentiert er bis heute den Tango wie kein anderer Sänger. Enrique Santos Discépolo (1901-1951) gilt als einer der bedeutendsten Tango-Poeten. Er schrieb die Texte einer Vielzahl bekannter Tangos, die u.a. in den späten 20er und 30er Jahren von Gardel gesungen und aufgenommen wurden.

Ziel, so dass unklar bleibt, in welchen *Rollen* und mit welcher *Absicht* sie gesprochen werden, welcher konkrete Sprechakt im Sinne Austins (1962) und Searles (1969) also vorliegt. Wie können sie von den Adressaten innerhalb der Filmhandlung verstanden werden? Welche Rolle spielt es dabei, dass der Film eine Vielzahl surrealer Elemente enthält und insofern auch die Kommunikation zwischen den Protagonisten nicht notwendigerweise den Regeln der Wahrhaftigkeit folgt?

Auf der extradiegetischen Ebene kommuniziert Solanas als Filmemacher durch sein Werk, das 1985, also nach dem Ende der Diktatur, in die Kinos kommt, mit dem (zeitgenössischen) Publikum. Es stellt sich die Frage, welche Position der Filmemacher in Bezug auf die Behauptungen der Protagonisten einnimmt. Was genau vermittelt er mit seiner Behandlung des Themas der Zensur dem zeitgenössischen Publikum? Handelt es sich dabei um eine Aussage über die Verhältnisse in der Wirklichkeit, die im Modus der Fiktionalität eines Spielfilms erfolgt? Und wenn ja, in welchem Verhältnis steht die Behauptung der Zensur von Tango-Stücken zur Thematisierung anderer Verbrechen der Diktatur, die in *Tangos. L'exil de Gardel* zur Sprache kommen, wie die Frage nach den *desaparecidos*, den von den Kommandos des Regimes verschleppten politischen Gegnern, von denen nicht wenige umgebracht wurden?

Um den Grad der Fiktionalisierung der Sprechakte und ihre kommunikativen Wirkungen in Bezug auf das Publikum bestimmen zu können, ist es hilfreich, als dritte Ebene die historischen Fakten, soweit sie historiographisch rekonstruiert werden können, heranzuziehen. Während die Zensur von Tangostücken in den 30er bis 50er Jahren gut dokumentiert und aufgearbeitet ist (Fraga 2006; Vardaro 2007; Kailuweit 2012), gibt es, soweit ich weiß, keine detaillierten Studien zur Zensur populärer Musik unter der argentinischen Diktatur 1976-1983. Das Thema erregte 2009 ein größeres öffentliches Interesse, als das argentinische Comité Federal de Radiodifusión (Comfer) eine Liste von 253 Musikstücken veröffentlichte, die zwischen 1969 und 1982 Gegenstand von Radiozensur geworden waren.⁴ In die Zeit der Diktatur, d.h. nach dem 2. Februar 1976, fallen 230 dieser Stücke. In einer persönlichen Mitteilung vom 30. November 2013

⁴ Der Online-Artikel der Tageszeitung *La Nación* (2009) enthält einen Link zu der genannten Liste als pdf-Dokument. Dieser Link ist nicht mehr aktiv. Ich verfüge über die Comfer-Liste dank einer persönlichen Mitteilung von Oscar Conde vom 30.11.2013. Im Artikel ist allerdings von Zensurlisten 1978 bis 1983 die Rede. Die mir vorliegenden Listen beginnen bereits 1969 und enden 1982.

berichtet Oscar Conde, dass das emeritierte Mitglied der Academia Porteña del Lunfardo Luis Alposta wenige Wochen zuvor einen Brief zu diesem Thema an die Academia geschickt habe. In diesem stelle er beziehungsweise auf die Liste von Comfer aus dem Jahr 2009 fest, dass sich nur zwei Tangos (*Poema cero* und *Tres puntos*) unter den 230 Stücken finden ließen, beide aus seiner Feder. Conde fährt fort, dass nach seiner Überprüfung dies annähernd zutreffe. Er vermutet, dass auch die ebenfalls zensierten Stücke *Tu ausencia me da tristeza* und *Doña Fiaca* von Eladia Blázquez Tangos seien. Ferner merkt er an, dass ein Stück von Astor Piazzolla und Horacio Ferrer *La bicicleta blanca* auf der Liste erscheine, wobei es sich bei diesem Stück nicht um einen Tango handle. Die letzte Bemerkung ist insofern interessant, als Astor Piazzolla nicht nur die Musik zu *Tangos. L'exil de Gardel* geschrieben hat, sondern die Figur des Juan Dos in vielfältiger Weise auf ihn Bezug nimmt. Die Figur des Juan Dos ist zwar etwa 20 Jahre jünger als Piazzolla, ähnelt ihm aber deutlich. Wie Piazzolla ist Juan Dos Bandoneonist. Seine schlanke Gestalt, die kurzen Haare, der markante Schnurrbart, selbst die Lebensgeschichte, die Solanas für Juan Dos erfindet – getrennt von seiner Frau, mit der er zwei Kinder hat, und Liebhaber einer Schauspielerin – scheint dem Leben Astor Piazzollas nachempfunden. Piazzolla hatte sich von seiner ersten Frau Dedé Wolff, Mutter seiner zwei Kinder, scheiden lassen. In Italien, wo er sich während der Diktatur zumeist aufhielt, lernte er die Sängerin und Fernsehschauspielerin Laura Escalada kennen, mit der er lange Jahre liiert war und die er 1988 wenige Jahre vor seinem Tod schließlich heiratete (Gorin 2004: 99-106).

Wenn Juan Dos in *Tangos. L'exil der Gardel* insofern behauptet, in Buenos Aires Opfer der Zensur geworden zu sein, so könnte damit fiktional gebrochen ein Bezug zur Zensur von Piazzollas Stück *La bicicleta blanca* hergestellt sein, das in der Tat im März 1979 auf den Index kam.

Stücke von Discépolo oder Gardel erscheinen nicht auf den Listen von Comfer. Allerdings berichtet Oscar Conde (persönliche Mitteilung vom 30.11.2013) davon, dass Tania, die Witwe Discépolos, 1981 in mehreren Medien behauptete, Discépolos Tango *Cambalache*⁵ werde nicht mehr gespielt, da sie keine Tantiemen für das Stück mehr erhalte. Ab 1982 wurde das Stück wieder gespielt.

⁵ Auch Salas (2004: 337) erwähnt ohne Angabe von Details, dass das Stück unter der Diktatur 1976-1983 zensiert wurde.

Die Behauptung, Tangos von Discépolo würden von der aktuellen Diktatur zensiert, die Mariana in *Tangos. L'exil de Gardel* am Silvesterabend 1979/1980 aufstellt, erscheint insofern als ein Anachronismus. Soweit bekannt, wurde nur ein einziges Stück des Tangopoeten Gegenstand von Zensurmaßnahmen, und dieses erst 1981. Eine Zensur von Stücken Gardels ist nicht belegt.⁶

Wenn man bedenkt, dass unter den 230 zensierten Stücken gerade einmal vier Tangos und ein Stück von Piazzolla aufgeführt sind, so erscheint die Behauptung einer Zensur des Tangos und seiner emblematischen Vertreter Gardel, Discépolo und Piazzolla (fiktionalisiert in der Figur des Juan Dos), die der Film suggeriert, unter dokumentarischen Gesichtspunkten unzutreffend. Der Tango scheint bei den Bestrebungen des Regimes, die Ausstrahlung subversiver Populärmusik zu verhindern, eine äußerst geringe Rolle gespielt zu haben. Das oben zitierte Fragment des Dialogs zwischen Juan Dos und Pierre illustriert dies aufgrund einer unterschweligen Doppeldeutigkeit. Juan Dos berichtet, Juan Uno habe ihm empfohlen, als Bandoneonist ins Exil zu gehen. Würde er Saxophon spielen, könnte er in Buenos Aires bleiben. Da dieser Satz unmittelbar auf die Behauptung folgt, Juan Dos sei Opfer von Zensur geworden, liegt es nahe, ihn so zu interpretieren, dass der Tango und sein emblematisches Instrument, das Bandoneon, im Fokus politischer Verfolgung stünden, während der Jazz und das Saxophon toleriert werden. Ziehen wir jedoch die Geschichte der Populärmusik in Argentinien heran, so erhält der Satz eine andere Bedeutung. Seit den späten 50er Jahren wurde in Argentinien der Tango als dominante Populärmusik und Medium sozialer Auseinandersetzungen von Jazz und Rock abgelöst (Mina 2007: 351). In den späten 70ern ist Tango nicht mehr als eine Musikrichtung und ein Tanz, die ältere Leute in den Vorstädten pflegen. Erst in den späten 90er Jahren wird sich das aufgrund des Tango-Booms in Europa und Nordamerika wieder ändern (Apprill 2008: 133f.). Wenn Juan Uno insofern dazu rät, mit dem Bandoneon nach Paris zu gehen, so erscheint dies für einen Tangomusiker weniger unter politischen als unter künstlerischen und ökonomischen Gesichtspunkten sinnvoll. In Paris entsteht um 1980 eine Solidaritätsbewegung mit Lateinamerika, die sich auch in einem Interesse an lateinamerikanischer Musik

⁶ Gardel hat *Cambalache* zwar gesungen, aber nicht aufgenommen ([Del Greco 1990](#)). Insofern betrifft Gardel auch nicht die Radiozensur von *Cambalache* 1981.

niederschlägt. Der auf Lateinamerikafestivals neben der dominanten Folklore eher marginal präsente Tango wird in den Folgejahren einen eigenen Weg gehen und losgelöst vom politischen Kontext als Tanzmusik erneut Erfolg haben (Apprill 1998: 57; Zalko 2004).

Es bleibt vor diesem Hintergrund offen, wie die These der Zensur von Tangostücken 1985 auf das zeitgenössische Publikum gewirkt hat. Dass die Diktatur ihre Zensurmaßnahmen nicht öffentlich bekannt gemacht hatte, verwundert nicht. Wie Packard (2008, 2011) zeigt, hängt die Effizienz von bestimmten Zensurmaßnahmen gerade davon ab, dass sie nicht diskursiv vermittelt werden. Ein expliziter Diskurs über die verbotenen Stücke hätte diese gerade ins Licht der Öffentlichkeit gerückt. Es ist insofern schwer einzuschätzen, ob die erwähnten Zensurmaßnahmen dem zeitgenössischen Publikum glaubwürdig erschienen. Zumindest dem argentinischen Publikum dürfte aber die Überbewertung des Tangos nicht entgangen sein.

Fiktion und mediale Kontrolle

Nach Packard (2008) bestehen für die Kunst im Allgemeinen und die Literatur im Besonderen differenzierte Möglichkeiten, auf Zensurmaßnahmen diskursiv zu reagieren. Die Auseinandersetzung mit den Zensoren des diktatorischen Regimes ist, wie ich zeigen möchte, für *Tangos. L'exil de Gardel* nur indirekt möglich und wird zumal intentional verfehlt. Die direkte Konfrontation mit dem diktatorischen Regime, die seine Zensurmaßnahmen entlarvt und ihm das Recht dazu abspricht, ist 1985 nicht mehr möglich, da dieses Regime seit 1983 nicht mehr besteht. Die Konfrontation wird gewissermaßen in den Film selbst hineinverlegt und von der Frage der Zensur auf die des Exils (und seiner Gründe) verschoben. Der Vertreter der argentinischen Botschaft fühlt sich, wie gezeigt, vor allem vom Titel der Tanguedia *L'exil de Gardel* provoziert. Er nimmt diesen Titel als eine falsche Tatsachenbehauptung, die dem Regime unterstellt, sie würde Künstler wie Gardel außer Landes treiben. Der historische Gardel ist aber nicht nur seit 1935 tot, seine längeren Aufenthalte in Paris und New York seit 1928 waren auch nicht politisch motiviert, sondern Folge seiner künstlerischen Weiterentwicklung zu einem internationalen Filmstar. Wenn der Vertreter der Botschaft insofern, wenn man dies mit der extradiegetischen Ebene abgleicht, völlig zurecht feststellt, Gardel sei nie

im Exil gewesen, so beruft sich Mariana in ihrer Replik auf die Freiheit der Kunst. Es handele sich um den Titel eines fiktionalen Stücks, nicht um eine politische Tatsachenbehauptung. Nichtsdestoweniger lassen die Künstler keinen Zweifel daran, dass die Tanguedia über die aktuellen politischen Verhältnisse in Argentinien informieren soll. Die Fragmente des Stückes, die in *Tangos. L'exil de Gardel* gezeigt werden, stilisieren tänzerisch politische Verfolgung, Verhaftungen, Folter und nicht zuletzt Zensur, als eine Form der ‚Tangos de papel‘: lose Blätter und ausgerissene Buchseiten, die auf der Bühne verstreut werden und die für den Versuch des Regimes stehen, kritische Texte aus öffentlichen Bibliotheken zu entfernen.⁷

Wenn also Gardel im Titel der Tanguedia evoziert wird und diese Figur (wie Jean-Marie beklagt, der die Aufführung letztlich finanziert und ermöglicht) in der Tanguedia gar nicht vorkommt, dann erheben die Künstler gewissermaßen den Anspruch, Begriffe des politischen Diskurses wie ‚Zensur‘ und ‚Exil‘ neu zu definieren. Es ist Gardel, der den Tango und damit die argentinische Populärkultur symbolisiert, den das diktatorische Regime gleichsam als Allegorie ins Exil getrieben hat. In der Schreckenswelt der Tanguedia ist deshalb der immer lächelnde Gardel symbolisch ein ‚Opfer von Zensur‘. Er hat dort keinen Platz mehr.

Wenn hier also eine politische Aussage getroffen wird, die zumindest ex post – nach Ende der Diktatur – die Auseinandersetzung sucht, so entzieht sich Solanas auf der ästhetischen Ebene gleichsam der politischen Verantwortung. Dies ist es, was der Kritiker Vincent Canby 1986 als „frivol“ brandmarkt. Solanas Film ist in der Tat durch eine Vielzahl surrealistischer Effekte „mit sich selbst beschäftigt“. Es bleibt offen, inwiefern der Filmemacher mit ihm eine eindeutige politische Botschaft formuliert, die u.a. in der Entlarvung von Zensurmaßnahmen der Militärdiktatur bestünde.

Im folgenden Abschnitt soll nun nach den Effekten gefragt werden, die die Fiktionalisierung eines Zensur entlarvenden Diskurses zeitigt. Dazu greife ich auf den Ansatz Paul de Mans (1979) zweier sich ausschließender Allegorien des Lesens zurück, um zu zeigen, das *Tangos. L'exil de Gardel* letztlich zwei sich gegenseitig dekonstruierende Interpretationsangebote macht, deren Unentscheidbarkeit vielleicht in den 80er Jahren als

⁷ Dieses Motiv greift Solanas in *Sur* (1988) noch einmal und hier auch expliziter auf.

‚frivol‘ empfunden werden konnte, die langfristig jedoch die Faszination dieses Filmes ausmachen.

Zwei Hypothesen im Widerspruch

Hypothese 1: *Solanas instrumentalisiert eine fiktive Tango-Zensur im Sinne einer politischen Idee mit der Strategie einer Realitätsbeugung auf dem doppelten Boden der Fiktionalität.*

Tony Safford schreibt in seiner Synopse von *Tangos. L'exil de Gardel* für den Programmkatalog des Sundance Festivals 1988:

The tango becomes the symbol of Argentina's soul, whether it's the scratchy refrain of Gardel himself, or the defiant exile performance of tangos banned by the military, or the exuberant tangos composed for the film by Astor Piazzolla [sic]. ([Safford 1988](#))

Das Zitat legt eine reduktionistische Sicht offen, mit der auch Solanas in Interviews nicht müde wird zu spielen. So erklärt er 1989:

Le tango est un symbole de l'âme populaire... Il est une image de tous les défauts et de toutes les qualités du peuple argentin. Il exprime, avec San Martín et Discépolo, le désir profond des Argentins de retrouver une patrie juste, libre et souveraine. ([L'Avant-scène Cinéma 1989](#), zit. nach [François 2005](#).)

Der Tango ist ein Symbol der Volksseele... er ist ein Bild aller Schwächen und Stärken des argentinischen Volkes. Er drückt, mit San Martín und Discépolo, den tiefen Wunsch der Argentinier aus, ein gerechtes, freies und souveränes Vaterland wiederzuerlangen.

Der Reduktionismus besteht darin, Tango und Argentinität gleichzusetzen und dieser Synthese einen panchronischen Charakter zu geben. Diese Synthese reicht nicht nur von der durch Gardel symbolisierten Hochzeit des Tangos in den 20er und 30er Jahren bis zu Piazzolla und den 80er Jahren, sondern sie greift noch vor die historisch belegbaren Ursprünge des Tangos zurück, bis in die Zeit der Unabhängigkeitsbewegung im frühen 19. Jahrhundert. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, den

Unabhängigkeitshelden San Martín, dessen Lebenszeit vor der Entstehung des Tangos liegt, mit dem Tango-Poeten Enrique Santos Discépolo, einem Nachfahren italienischer Einwanderer, in einem Atemzug zu nennen. Zwar kann Discépolo als einer der bedeutendsten Texter der Tangogeschichte gelten, doch eignet er sich nicht unbedingt zur nationalen Identifikationsfigur. Viele seiner Texte sind pessimistisch, wenn nicht zynisch. Seine Sympathien für die Peronisten wurden nur bedingt erwidert (Galasso/Dimov 2004: 217f.). Auch unter Perón wurden einige seiner Texte zensiert, weil sie nicht ins optimistische Weltbild des Regimes passten (Fraga 2006: 66).

Mit anderen Worten: Eine Gleichsetzung von Tango und nationaler Identität erscheint aus der Innenperspektive Argentiniens höchst problematisch. ‚Tango‘ entstand als ein uns weitgehend unbekanntes Phänomen der Populärkultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Vorstädten von Buenos Aires und Montevideo (Uruguay), und zwar im Unterschichts- und Einwanderermilieu (Lamas/Binda 2008). Was für eine Musik und was für ein Tanz damals Tango genannt wurden, weiß man allerdings nicht genau. Partituren sind erst aus den 1890er Jahren erhalten. Ab 1907 gibt es Plattenaufnahmen, die zuerst in Paris durchgeführt wurden, da in Argentinien die entsprechende Technologie noch nicht verfügbar war. Erst durch den Tangoboom in Paris um 1911, der sich nach dem ersten Weltkrieg fortsetzte, verfügen wir über genauere Kenntnisse des Tanzes, vermutlich in einer bereits modifizierten Form, die den Ansprüchen der europäischen Mittel- und Oberschicht gerecht wurde (Torp 2007). In Argentinien wurde der Tango erst in den 20er und 30er Jahren allmählich von den Mittel- und Oberschichten akzeptiert, ohne jedoch als ein Symbol nationaler Identität zu gelten. Zu einem Phänomen der Populärkultur, das über Buenos Aires nationale Bedeutung gewinnt, wird der Tango in den 30er und 40er Jahren durch das Radio (Matallana 2008). Auch wenn der offizielle Peronismus auf Distanz blieb, war er unter den Anhängern Peróns sehr beliebt. Nach dem Sturz Peróns 1955 wurde der Tango als dominante Populärkultur von Jazz und Rock abgelöst. In den 60er und 70er Jahren entsteht eine neoperonistische Tangogeschichtsschreibung, die den Tango als argentinische Nationalkultur stilisiert und dabei seine internationalen wie multikulturellen Aspekte vernachlässigt (Barrionuevo 2012). Diese Tangogeschichtsschreibung ist jedoch kein hegemonialer Diskurs. Sie zeigt defätistische Züge:

A partir de 1955 [...] la imagen del joven triunfador no es ya el del cabecita negra ascendido por la justicia social impuesta, paternalmente, con su camisa vaquera y sus pantalones "Divito", sino la del petitero conspirador y restaurador liberal de los cafés elegantes, melenudo, de estrecho pantalón y zapatos mocasines de rebuscado color. Los muchachos no se inician en el baile aprendiendo los pasos del tango, sino que se enredan en los torbellinos aparentemente rencorosos de los bailes impuestos desde Estados Unidos, a contar desde el rock.... (Matamoro 1969: 218)

Von 1955 an [...] ist das Bild des jugendlichen Triumphators nicht mehr das des cabecita negra,⁸ dem die paternalistisch gewährte Gerechtigkeit zum sozialen Aufstieg verholfen hat, mit seinem Cowboyhemd und seinen Hosen im Stil Divito,⁹ sondern das des verschwörerischen Kleingeists und liberale Reaktionärs der eleganten Cafés, mit langen Haaren, engen Hosen und Mokassins in gewagten Farben. Die jungen Leute lernen nicht mehr Tangoschritte, um zu tanzen, sondern verwickeln sich in die offenbar so wilden Wirbel der von den USA aus eingeführten Tänze, allem voran dem Rock...

Tango wird der Vergangenheit zugeschrieben. Er ist in den 60er und 70er Jahren weder politisch geschätzt, noch Teil der zeitgenössischen Jugendkultur. Hinzu kommt, dass der bedeutendste musikalische Erneuerer des Tangos, Astor Piazzolla, alles andere als populäre Musik komponiert. In Tangokreisen gilt er als elitärer Außenseiter, der mit seinen Anleihen bei der Klassik und beim Jazz dem Tango die Tanzbarkeit nimmt (Salas 2004: 328). Piazzolla schreibt darüber hinaus vor allem Instrumentalmusik, in der für Sänger und Texter kein Platz ist. Insofern setzt er gerade nicht die Traditionen eines Gardel und eines Discépolo fort. Erst spät wird Piazzolla aufgrund seines internationalen Erfolgs auch in Argentinien akzeptiert. Der Tango schließlich kommt durch den europäischen und nordamerikanischen Tangoboom der 90er und 2000er Jahre an den Rio de la Plata zurück, bleibt jedoch auf ein Mittelschichtpublikum beschränkt,

⁸ ‚Schwarzköpfchen‘ = Anhänger von Perón aus dem argentinischen Hinterland, mit einer sich vom ‚europäischen‘ Argentinier unterscheidenden Physiognomie.

⁹ Weite Hosen mit sehr hohem Bund. Benannt nach dem Modezeichner José Guillermo Divito.

weit entfernt davon ein dominantes Phänomen der Jugend- und Massenkultur zu sein, wie etwa die Cumbia villera.¹⁰ Erst 2009, als Tango zum Weltkulturerbe erklärt wird, wird er zu einem nationalen Symbol des offiziellen Argentiniens, das ihn nunmehr zu einem zentralen Gegenstand seiner Tourismuspolitik macht. ([Marca País Argentina o.J.](#))

Es sind nicht zuletzt Filme wie *Tangos. L'exil de Gardel*, die zum europäischen Tangoboom in den 90er Jahren hinführen. Solanas Behauptung einer durch den Tango symbolisierten argentinischen Volksseele ist jedoch 1985 nicht nur ein Anachronismus, sondern auch eine Anatope. Indem Solanas ihm kontrafaktisch die Funktion eines gewichtigen Gegenspielers zur Militärdiktatur 1976-1983 zuschreibt, den das Regime mit Zensur bekämpfen muss, wertet er den Tango in den Augen seines europäischen und nordamerikanischen Publikums auf und stellt Piazzolla und seine Musik in eine Widerstandstradition der 30er bis 50er Jahre, der Piazzolla zumindest als Tangomusiker nicht nahesteht.

Allerdings dekonstruiert *Tangos. L'exil de Gardel* selbst die Gleichsetzung einer gegen das diktatorische Regime gerichteten Argentinität, die sich im Tango und letztlich in der Musik Piazzollas symbolisiert. Auf der diegetischen Ebene ist Frankreich als Land tatsächlichen (San Martín; die Exilanten während der gegenwärtigen Diktatur) oder symbolischen (Gardel) Exils für die Konstruktion von Argentinität maßgeblich. Die Bedeutung des französischen Moments geht aber über die bloße Funktion eines Katalysators hinaus: die Tanguedia wird durch die Regiearbeit des Franzosen Pierre entscheidend geprägt. Auch die Tatsache, dass Gardel in der Tanguedia nicht vorkommt, dekonstruiert die von Safford evozierte Kontinuität einer Konstruktion argentinischer Identität über den Tango. Gardel steht zu dieser in einem Spannungsverhältnis, was bereits im ersten Kapitel, bei der Vorstellung der Protagonisten deutlich wird. Die Erzählerin Maria stellt aus dem Off Juan Dos als einen Komponisten vor (00:09:42), der an dem größten bislang geschaffenen Tangowerk arbeite. Im Bild sieht man Juan Dos beim Komponieren. Für seine Anmaßung, der größte Tangokomponist aller Zeiten zu sein, entschuldigt er sich leicht

¹⁰ Cumbia villera hat sich in Argentinien Ende der 1990er Jahre zu einer weitverbreiteten Form der Popmusik entwickelt, die ähnlich wie in den USA oder Europa der Hip-Hop die Lebensumstände von Jugendlichen in Migrantenvierteln (soziales Elend, Gewalt, Drogen etc.) thematisiert. (Barragán Sandi 2004)

ironisch mit einem „perdón troesma“. Die Vesre-Form¹¹ ‚troesma‘ für ‚maestro‘ suspendiert durch die Verwendung eines Verfahrens der Sonder- und Jugendsprache Lunfardo¹² den Respekt, der durch die Anrede *maestro* eigentlich gezollt werden soll (Kailuweit/Homering 2014: 284-86). Die Kamera schwenkt im Anschluss nach oben auf das überdimensional an die Wand gemalte lachende Gesicht Gardels. Als ein surrealer Effekt – als würde das Bildnis zu sprechen beginnen – ertönt ein lautes Lachen gefolgt von dem Kommentar „el farsante“ („der Hochstapler“).

Insofern ist es ambivalent, wenn Mariana am Silvesterabend die Tanguedia als „hommage“ an Discépolo und Gardel ankündigt (00:55:50). Dass der Titel der Tanguedia ihrer Wirkung eher abträglich ist, zeigt sich nach der Uraufführung, als Jean Marie seine Enttäuschung über die Abwesenheit Gardels äußert und eine Anekdote über diesen „klasse Typ“, der mit einem Akzent aus Toulouse gesprochen habe, zum Besten gibt (01:27:50). Damit spielt er nicht nur auf die französische Herkunft Gardels an, sondern setzt ihn in Opposition zur Tanguedia als das Werk von Juan Uno, Juan Dos und Pierre (Kailuweit/Homering 2014: 315-322). Wenn Pierre auf Jean Maries Frage, warum man Gardel nicht sehe, lakonisch antwortet, „wir evozieren ihn“, verdeutlicht dies noch einmal, dass es zumindest zwei Tangowelten gibt: diejenige von Gardel und die der Tanguedia. Dies suggeriert auch der Titel, in dem *Tangos* als Pluralform erscheint.

Auf der extradiegetischen Ebene dekonstruiert das Wissen über die in der Diegese verorteten historischen Personen die These einer Tango-basierten nationalen Widerstandkultur von Gardel bis Piazzolla. Weitaus mehr als ein politischer Exilant ist Piazzolla ein Exilant der Tangowelt, die ihm, nachdem er sich musikalisch weiterentwickelt hatte und Jazz- und Klassikelemente in seine Tangos einbaute, zur persona non grata erklärte. Piazzolla, der in New York als jugendlicher Komparse in einem Film von Gardel mitespielt und in diesem einen väterlichen Freund gefunden hatte (Barsky/Barsky 2004: 665-668; 713),¹³ steht nicht nur in der Konzeption des Tangos in diametraler Opposition zu Gardel, sondern auch in seinem

¹¹ Vesre ist im argentinischen Slang (Lunfardo) die Entsprechung zum Verlan im Französischen: ein Arkanisierungsverfahren durch Umkehr der Silben: ma-es-tro → tro-es-ma.

¹² Siehe zur Entstehung und Funktion des Lunfardo: Kailuweit (2005).

¹³ Auch diese Episode aus Piazzollas Leben baut Solanas leicht modifiziert in den Film ein. Hier ist es Jean Marie, der berichtet, er habe Gardel als jugendlicher Komparse beim Film in Joinville bei Paris kennengelernt (01:29:20).

Habitus. Hier der gestrenge, oft übelgelaunt und un gelenk wirkende Bandoneonist, dort der herzliche, weltoffene und immer lächelnde Sänger. Was sie verbindet, aber von Solanas trennt, ist ihre apolitische, um nicht zu sagen opportunistische Haltung, die sie beide zu eher fraglichen Leitfiguren einer politischen Idee macht, wie sie Solanas vertritt. Auch ihr ‚Patriotismus‘ hält sich in Grenzen. Gardel erwirbt zwar letztlich einen argentinischen Pass, entscheidet sich jedoch nicht öffentlich, ob er nun Franzose, Uruguayer oder Argentinier sei. Wie später Piazzolla geht er für viele Jahre ins Ausland, als sich dies für seine Karriere förderlich erweist.

Hypothese 2: *Solanas verdeutlicht die Paranoia der Exilierten. Die Behauptung faktisch inexistenten Tangozensur symbolisiert ‚Realitätsverlust‘.*

Für dieses Interpretationsangebot sprechen vor allem die surrealen Momente, die den Film ausmachen. Sie beginnen mit der bereits beschriebenen ‚Vision‘ eines lachenden und sprechenden Abbilds von Gardel, umfassen Traumszenen, in denen Gardel und Discépolo erscheinen, aber auch groteske Elemente: bei intensiver Auseinandersetzung innerhalb des Ensembles der Tanguedia verwandeln sich Ángel und später Pierre in Maschinen, die explodieren und auseinanderfallen. Juan Dos ‚implodiert‘ in einem Moment extremer Frustration. Wenn sich diese Elemente als Visualisierungen des Unbewussten der Protagonisten deuten lassen, dann stellt sich die Frage, ob nicht auch ihre bewussten Handlungen und Aussagen von einem gewissen, durch das Exil bedingten Realitätsverlust geprägt sind, die dazu führen, dass das Projekt der Tanguedia immanent, und nicht durch den Einfluss der Diktatur oder die Ignoranz der Franzosen, zum Scheitern verurteilt ist. Nicht zuletzt die Existenz von Juan Uno bleibt fraglich. Handelt es sich tatsächlich um eine eigene Person oder ist Juan Uno das in Buenos Aires zurück gebliebene alter ego von Juan Dos, das dieser in einer Art durch Exil bedingter Bewusstseinspaltung imaginiert? Scheitert die Tanguedia daran, das Juan Uno nur Bruchstücke liefert, oder ist es Juan Dos selbst, der nur noch beschränkten Zugang zur Welt in Buenos Aires hat und den Bezug zur dortigen Wirklichkeit verliert?

Wie in der Dekonstruktion von Hypothese 1 bereits angedeutet, lassen sich auf der Ebene die Diegese zahlreiche Inkohärenzen und Übertreibungen als Belege für einen Wirklichkeitsverlust der Protagonisten anführen. Insbesondere spricht dafür die doppelt ironisch gebrochene Hybris von

Juan Dos – einerseits ironisiert er sich selbst, andererseits ruft er mit Gardel einen Geist, der ihn verlacht und den er in der Folge nicht mehr kontrollieren kann. Als Mariana ihm offenbart, nach Argentinien zurückkehren zu wollen (00:50:06), beschwört er sie zu bleiben, da das Tanguedia-Projekt in Kürze aufführungsreif sei. Sie antwortet mit dem Lunfardo-Ausdruck: „¡Andá a cantarle a Gardel!“ [hör auf zu nerven!], ein Spruch, der darauf anspielt, dass Gardel stets ein offenes Ohr für allerlei Bittsteller hatte (Conde 2004: s.v. cantar). Im Kontext der Tanguedia wird dadurch Juan Dos zu einem Bittsteller degradiert, der (vergebens?!) in Gardel seine Inspirationsquelle sucht. Juan Dos nimmt den Fehdehandschuh auf und beginnt zu komponieren. In der Folgeszene erklingt der Vals *Los tangos de exilio*, in dem es um die Rückkehr geht und der Ausspruch ‚Andá a cantarle a Gardel‘ im Text aufgegriffen wird. Mariana und Juan Dos tanzen dazu auf den Rängen des Theaters, in dem die Tanguedia geprobt wird, wobei Mariana tänzerisch vor Juan Dos zu fliehen scheint. Im Anschluss ist wieder das Zimmer von Juan Dos zu sehen, Mariana und Juan Dos liegen eng umschlungen im Bett. Hat Juan Dos hier über Gardel gesiegt oder handelt es sich bei dem Vals im Theater um eine Traumszene? Der Vals stammt bezeichnenderweise nicht aus der Feder von Piazzolla, sondern ist von Castiñeira de Dios komponiert, den Text schrieb Fernando Solanas. Am Ende der Traumszene, in der Discépolo und Gardel Mariana und Juan Dos erscheinen, fordert Gardel Mariana zum Tanz auf und diese akzeptiert mit euphorischer Geste (01:26:17). Juan Dos scheint in diesem Moment die Auseinandersetzung mit dem ‚maestro‘ verloren zu haben. Offen bleibt allerdings, um wessen Traum es sich hier handelt. Ist es der Traum von Juan Dos, in dessen Zimmer Gardel über der an die Wand gemalten ‚Kosmogonie‘ von Buenos Aires thront? Auch Discépolo findet sich hier, und Pierre, kurz nachdem er die Regie der Tanguedia übernommen hat, fragt Juan Dos ein wenig naiv, ob es sich bei dem Bild von Discépolo um Juan Uno handele (00:30:27). Discépolo – dies ist auf der extradiegetischen Ebene eher anekdotisch als von politischer Relevanz – wird wie erwähnt posthum 1981 noch einmal Opfer von Zensur. Dass er in der Traumszene die Tanguedia als „unsere Rache“ bezeichnet, könnte für den Realitätsverlust von Juan Dos/Juan Uno stehen, der sich selbst als Opfer von Zensur stilisiert. Er erklärt sich gewissermaßen zum vermeintlichen Erben von Discépolo und Gardel, denen er als angeblich Verfolgte des Regimes zu ihrem Recht verhelfen möchte. Auf der diegetischen Ebene scheint Discépolo allerdings eher ‚Opfer von Zensur‘ durch die Exilanten

zu werden, als durch das diktatorische Regime. Innerhalb wie außerhalb der Tanguedia erklingt in *Tangos. L'exil de Gardel* kein einziger Tango von Discépolo.

Die Erscheinung von Discépolo und Gardel könnte ebenfalls als Traum von Mariana gedeutet werden. Sie hat die Tanguedia, wie gezeigt, als Hommage an Discépolo und Gardel bezeichnet und dabei kontrafaktisch behauptet, auch Gardel sei unter der gegenwärtigen Diktatur Opfer von Zensur geworden. In ihren Zweifeln bezüglich der Realisierbarkeit der Tanguedia imaginiert sie einen Discépolo als ‚Rächer‘, der Juan Dos zwar ermutigt, ihm aber keine konkrete Hilfe bietet. Am Ende lässt sie sich von Gardel zum Tanz auffordern, der dazu *Anclao en París* singt. In diesem Tango von Cardicamo geht es um einen Bohemien in Paris, der mittellos und verzweifelt nach zehn Jahren von der Rückkehr nach Buenos Aires träumt. Ein politisch motiviertes Exil beschreibt dieser Text nicht.

Allerdings dekonstruiert sich extradiegetisch auch diese zweite Deutungshypothese. Vor allem steht einer Interpretation von *Tangos. L'exil de Gardel* als Ironisierung einer Exilparanoia das Insistieren Solanas in die Gleichung Argentinität = Tango und ihre Instrumentalisierung als Kritik an der Militärdiktatur und ihren Unterstützern entgegen (etwa auch Solanas/González Gaviola 1989: 193). Auf *Tangos. L'exil de Gardel* folgt 1988 mit *Sur* ein weiterer Tangofilm, der in ähnlicher Weise den Tango anachronistisch und anatopisch gegen die Diktatur ins Spiel bringt. Der Tango *Sur*, den Homero Manzi 1948 schrieb, beschwört den Süden von Buenos Aires (die Ecke San Juan und Boedo und das Viertel Nueva Pompeya) als nostalgische Orte einer Jugendliebe des Protagonisten. Solanas situiert seinen Film in den angrenzenden Vierteln Barracas und Mataderos, in die nach Ende der Diktatur der Protagonist, ein frei gekommener politischer Häftling namens Floreal Echevoyen, zurückkehrt. Er hat sich in der Zeit der politischen Gefangenschaft in Ushuaia von seiner Frau entfremdet, deshalb wagt er sich nicht nach Hause. Nachdem er in seinem alten Viertel angekommen ist, erscheint ihm der Geist von El Negro, einem Freund, der während der Diktatur auf offener Straße erschossen

wurde. Dieser führt ihn durch eine Tangonacht, in der die beiden den Auftritten von Amado (Roberto Goyeneche)¹⁴ lauschen. Anders als der Bandonionist Juan Dos, steht Echegoyen – sein Name ist ironischerweise die Umdrehung (Vesre) von Goyeneche – für eine Generation und ein Umfeld, das mit dem Tango nichts zu tun hat. Statt eine kritische Distanz zu einer Obsession seiner Protagonisten zu wahren, trägt Solanas also hier den Tango als Symbol für Argentinität an sie heran und lässt in *Sur* den Süden von Buenos Aires als Wiege des Tangos mit der Idee eines politischen Nord-Süd-Konflikts und schließlich mit dem Sur-Realismus als Darstellungsform verschmelzen. Rückblickend auf *Tangos. L'exil de Gardel* lässt sich also fragen, ob es nicht auch hier allein der Autor Solanas ist, der den Tango über die Figur von Juan Dos hinaus zum Attribut der Exilanten macht. Dafür sprechen auch die Interviews, die Christophe Apprill 1998 mit Exilargentinien im Zusammenhang mit Revitalisierung des Tangos in den frühen 80er Jahren in Paris geführt hat (Apprill 1998: 62-69).

Konklusion

Tangos. L'exil de Gardel gewinnt m.E. seinen ästhetischen Reiz aus der Spannung zweier sich gegenseitig dekonstruierender Interpretationsangebote, die sich an der Einordnung des Topos ‚Zensur‘ unterscheiden. Zum einen scheint die Entlarvung einer vermeintlichen Tangozensur durch die Diktatur, die, verglichen mit dem, was historisch rekonstruiert werden kann, wenn nicht falsch, so doch maßlos übertrieben ist, der Instrumentalisierung des Tangos als zentralen Bestandteils einer Widerstandskultur zu dienen. Tango wird mit Argentinität gleichgesetzt und die Diktatur dafür verantwortlich gemacht, mit dem Tango die Seele des argentinischen Volkes ins Exil getrieben zu haben. Zum anderen erscheint der Tango in *Tangos. L'exil de Gardel* im Plural. Tango ist ein komplexes Phänomen, voller diachroner und diatopischer Facetten, das nur in der paranoiden Sicht der Exilanten als ein vom Regime angeblich durch Zensur unterdrücktes Symbol von Argentinität gelten kann. Wenn die surrealen Momente des Films für diese zweite Interpretation sprechen, so legen Solanas reduktionistische Kommentare zur Funktion des Tangos die erste Interpretation nahe.

¹⁴ Roberto Goyeneche (1926-1994) galt in den späten 80er Jahren als der bedeutendste zeitgenössische Tangosänger.

Gewissermaßen zeigt Solanas mit dem Film etwas anderes, als er mit dem Film und über den Film sagt. Dieser Widerspruch mag aus der Zeit und ihrer politischen Fragen heraus „frivol“ erscheinen, wie Canby es formuliert. Aus heutiger Sicht macht er den besonderen Reiz des Films aus und rechtfertigt auf einer ästhetischen Ebene eine politische Aussage, die dokumentarisch betrachtet unhaltbar wäre. Dem Film gelingt es, sich im Modus der Fiktionalität Geschichte als Möglichkeit anzueignen, gleichsam nach dem Motto: Wäre der Tango ein Phänomen von politischer und sozialer Relevanz als eine zutiefst menschliche wie zugleich nonkonformistische Haltung,¹⁵ dann hätte eine Diktatur ihn verboten und verfolgt.

¹⁵ Eine solche Sicht des Tangos mag ungewöhnlich erscheinen, wenn man an das Tangobild denkt, das Werbung und Unterhaltungsmedien vermitteln: ein Tanz, der für perfekt inszenierte, virtuose, aber auch schwer klischeebehaftete heterosexuelle Leidenschaft steht. Dabei gerät aus dem Blick, dass für Argentinier Tango erst einmal eine Musik- und Texttradition und nur in zweiter Linie ein Tanz ist. Trotz der Komplexität des Phänomens: Tango ist unkonventionell. Die Musik wird geprägt von dem sehr eigenwillig klingenden Arme-Leute-Instrument Bandoneon, von Hermann Band für Beerdigungen konzipiert, die Texte sind voller derber und sarkastischer Slangausdrücke und dennoch in hohem Maße lyrisch, der Paartanz schließlich wird in enger Umarmung in jedem Schritt improvisiert, so dass er ein Höchstmaß an Einfühlung und Aufmerksamkeit erfordert.

Literatur

- Apprill, Christophe (1998): *Le tango argentin en France*, Paris.
- Apprill, Christophe (2008): *Tango. Le couple, le bal et la scène*, Paris.
- Austin, John Longshaw (1962): *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, postum hg. v. James Opie Urmson/Marina Sbisà, Oxford.
- Barragán Sandi, Fernando (2004): *La cumbia villera: Testimonio del joven urbano marginal (Censura y premiación)*, <http://www.iaspmal.net/anais/rio2004/pdfs>, zit. 01.12.2015.
- Barrioueyo Anzaldi, Franco (2012): *Politischer Tango. Intellektuelle Kämpfe um Tanzkultur im Zeichen des Peronismus*, Bielefeld.
- Barsky, Julián/Osvaldo Barsky (2004): *Gardel. La Biografía*, Buenos Aires.
- Canby, Vincent (1986): „Movie review. Tangos L'exil de Gardel (1985). Film: Argentina 'Tango'“, in: *New York Times*, 08.04.1986, archive. Unter <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9A0DEFD7103FF93BA35757C0A960948260>, zit. 27.09.2015.
- Ciria, Alberto (1995): *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*, Buenos Aires.
- Conde, Oscar (2004): *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires.
- De Man, Paul (1979): *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven/London.
- Del Greco, Orlando (1990): „Biografía de Enrique Santos Discépolo“, in: *Carlos Gardel y los autores de sus canciones*, <http://www.todotango.com/creadores/biografia/425/Enrique-Santos-Discepolo>, o.J., zit. 03.12.2015.
- Fraga, Enrique (2006): *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina. 1933-1953*, Buenos Aires.
- Franco, Marina (2004): „Testimoniar e informar: exiliados argentinos en París (1976-1983)“, in: *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, Les Cahiers ALHIM 8, <http://alhim.revues.org/index414.html>, publ. 18.04.2005, zit. 08.10.2015.

- François, Cécile (2005): „Tangos, el exilio de Gardel o la revolución estética de Fernando Solanas“, in: *Ciberletras* 13, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/francois.htm>, zit. 08.10.2015.
- Galaso, Narberto/Jorge Dimov (2004): *Enrique Santos Discépolo. El reverso de una biografía*, Buenos Aires.
- Kailuweit, Rolf (2005): „Hybridität, Exempel: Lunfardo“, in: Volker Noll/Haralambos Symeonides (Hgg.): *Sprache in Iberoamerika. Festschrift für Wolf Dietrich zum 65. Geburtstag*, Hamburg, S. 291-311.
- (2012): „Entre represión y populismo. Tango, lunfardo y censura en la radiofonía argentina (1933-1953)“, in: Ursula Reutner/Elmar Schaffroth (Hgg.): *Political correctness. Aspectos políticos, sociales, literarios y mediáticos de la censura lingüística*. Frankfurt a. M., S. 275-298.
- Kailuweit, Rolf/Katharina Homering (2014): „Perdón troesma. Ausencias oscilantes en Tangos. L'exil de Gardel de Fernando Solanas“, in: Karen Saban (Hg.): *El fenómeno Tango. Estudios interdisciplinarios sobre música popular y cultura del Río de la Plata*, Córdoba, S. 275-331.
- Lamas, Hugo/Enrique Binda (2008): *El Tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Stuttgart.
- La Nación* (2009): „Dan a conocer las canciones prohibidas de la dictadura. El Comfer hizo público el archivo de los temas que no se podían difundir entre 1978 y 1983“, <http://www.lanacion.com.ar/1158511-dan-a-conocer-las-canciones-prohibidas-de-la-dictadura>, publ. 04.08.2009, zit. 21.09.2015.
- Marca País Argentina (o.J.): Manual de marca http://marcapais.turismo.gov.ar/wp-content/uploads/2015/05/Manual-de-marca-MPA_baja.pdf, zit. 22.09.2015.
- Matallana, Andrea (2008): *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940*, Buenos Aires.
- Matamoro, Blas (1969): *La ciudad del tango*, Buenos Aires.
- Mina, Carlos (2007): *Tango. Una mezcla milagrosa (1917-1956)*, Buenos Aires.
- Novaro, Marcos (2006): *Historia de la Argentina contemporánea: de Perón a Kirchner*, Buenos Aires.

- Packard, Stephan (2008): „A Model of Textual Control: Misrepresenting Censorship”, in: Marijan Dović (Hg.): *Literature and Censorship. Who is Afraid of the Truth in Literature?* Ljubljana, S. 179-191.
- (2011): „Aesopic Transformation in Scientific Discourse. Observations on Galileo and a Perspective on Dawkins“, in: Gert Reifarth/Philip Morressey (Hgg.): *Aesopic Voices. Re-framing Truth through Concealed Ways of Presentation in the 20th and 21st Centuries*, Newcastle upon Thyne, S. 292-319.
- Robben, Antonius (2005): *Political violence and trauma in Argentina*, Philadelphia.
- Safford, Toni (1988): „Description of ‘Tangos: The Exile of Gardel’“, archive. unter http://history.sundance.org/films/997/tangos_the_exile_of_gardel_tangos_el_ezilio_de_gardel, zit. 22.09.2015.
- Salas, Horacio (2004): *El tango*, Buenos Aires.
- Searle, John R. (1969): *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Mass.
- Solanas, Fernando/Horacio González Gaviola (1989): *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura*, Buenos Aires.
- Torp, Jörgen (2007): *Alte atlantische Tangos. Rhythmische Figurationen im Wandel der Zeiten und Kulturen*, Hamburg.
- Vardaro, Arcángel Pascual (2007): *La censura radial del lunfardo: 1943 - 1949; con especial aplicación al tango*, Buenos Aires.
- Wright, Thomas (2007): *State terrorism in Latin America: Chile, Argentina and International Human Rights*, Lanham.
- Zalko, Nardo (2004): *Paris – Buenos Aires: un siècle de Tango*, Paris.