

## **Mit dem Ernst des Körpers spielen: Körper, Diskurse und Emotionen im Argentinischen Tango**

Erschienen in: Alkemeyer, Thomas/ Boschert, Bernhard/ Schmidt, Robert/ Gebauer, Gunter (Hg.): *Aus Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur.* Konstanz: UVK 2003, S. 131-154

### **Paula-Irene Villa, Hannover**

„Der Tango sei ein furios getanztes und gespielter Spiel der Leidenschaften“, so vor Kurzem ein Feuilleton. In paradigmatischer Form wird hier das verführerischste Versprechen, das der argentinische Tango hierzulande macht, formuliert: die Kombination von Leidenschaft und Spiel. Spielerische Leidenschaft, gespielte Leidenschaft, leidenschaftliches Spiel? In jedem Fall sind in der medialen und auch in der szeneeinternen Wahrnehmung des Tangos immer großes Gefühl, heiße Wallungen,<sup>1</sup> Inszenierung, Verkleidung und Spiel im Spiel. In den nachfolgenden Ausführungen will ich diesem Spiel nicht gänzlich, also distanz- und reflexionslos erliegen, doch will ich das Spiel auch nicht ausschließlich steril, gleichsam nur von ‘außen’ sezieren. Denn – und das ist eine zentrale Pointe, auf die später im Detail eingegangen werden wird – man muss Spiele ernst nehmen, an sie glauben, um sie (auch hermeneutisch) nachzuvollziehen. So begeben sich auf die hoffentlich spannende Gratwanderung zwischen dem Versuch, einerseits etwas von der ‘kopfloren Intuition’ des Tanzens zu vermitteln und andererseits die womöglich unsinnliche, dafür analytische soziologische Brille aufzusetzen. Da es aber mein Ausgangspunkt und zugleich die Hauptthese ist, dass Körper und Geist bzw. Kognition und Emotion immanent und konstitutiv miteinander verschränkt sind, kann ich nur zuversichtlich sein, dass die Gratwanderung auch ohne Absturz gelingen wird. Diese triviale Verschränkungsannahme übersetzt sich wissenschaftlich in die phänomenologische Argumentation, wie sie insbesondere von Lindemann<sup>2</sup> mikrosoziologisch ausgearbeitet und auf das

---

<sup>1</sup> „Zu heiß, um cool zu bleiben“, so lautet der Slogan einer Ankündigung für die Tango Show „Tango Pasión“ (sic!) in Berlin im Februar 2002.

<sup>2</sup> Lindemann, Gesa. *Das Paradoxe Geschlecht. Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl.* Frankfurt a.M., 1993 und Lindemann, Gesa. „Zeichentheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Körper und

Feld Geschlecht angewandt wird, und die die doppelte Struktur des leiblichen Körpers postuliert, allerdings erweitert um diskurstheoretische<sup>3</sup> wie ethnomethodologische<sup>4</sup> Analysen. Ich werde hierauf zurückkommen.

In einem zweiten Sinne ist die wechselseitige Verschränkung von Kognition und Emotion, von Sinnhaftigkeit und Intellekt ein zentrales Thema dieses Beitrags. Die Hauptthese in Bezug auf die Körperpraxen des argentinischen Tangos lautet nämlich: In den spielerischen Körperpraxen<sup>5</sup> des argentinischen Tangos bedingen und formen sich spezifische Wissensbestände bzw. Diskurse und kollektive Phantasien/Ideologien einerseits und leibliche Zustände, d.h. Emotionen andererseits. Kein Herzklopfen ohne technisches Wissen, keine Konstruktion kultureller Alterität ohne das Mitwippen des Fußes zum Piazzola-Rythmus, keine 'natürlich' weibliche Hingabe ohne hartes Training. Die sinnhaften Praxen des Tangos leben von den Wissensbeständen der TänzerInnen, zu denen ganz wesentlich spezifische Diskurse kultureller Alterität und Geschlecht gehören. Umgekehrt sind diese diskursiven Konstruktionen für den Tango-Tanz nur insofern real, wie sie sich zu affektiven Leiberfahrungen materialisieren.<sup>6</sup>

Es geht mir bei der Verschränkung von Wissen, Körper und Leib im Tango um zwei zentrale Achsen: Geschlecht und „Exotik“ bzw. Konstruktionen kultureller Alterität. Das 'Andere', das im Tango (angeblich) steckt und das so verlockend ist, offenbart sich in verschiedenen dualistischen Konstruktionen wie männlich/weiblich, wir/sie, verkopft/emotional, modern/traditionell usw. Geschlecht und Alterität sind in den Phantasien und Diskursen, die den Tango als Tanz und als soziale Praxis maßgeblich prägen, auf besondere Weise verknüpft. Diese Ver-

---

Leib“. *Identität, Leiblichkeit, Normativität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens*. Hg. v. Annette Barkhaus u.a. Frankfurt a.M., 1996. 146-175.

<sup>3</sup> Butler, Judith. *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin, 1998 und Savigliano, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion*. San Francisco/Oxford, 1995.

<sup>4</sup> Goffman, Erving. *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München, 2000 und Hirschauer, Stefan. „Die interaktive Konstruktion der Geschlechtszugehörigkeit“. *Zeitschrift für Soziologie* 18/2 (1989): 100-118.

<sup>5</sup> Gebauer, Gunter u. Wulf, Christoph. *Spiel-Ritual-Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek b. Hamburg, 1998

<sup>6</sup> Materialität ist im allgemeinen und gerade auch in der aktuellen Körpersoziologie ein ebenso weiter wie vager und umkämpfter Begriff. Ich verwende ihn hier nicht in einem haptisch-stofflichen ('das, was man materiell anfassen kann') und auch nicht in einem objektivistisch-naturwissenschaftlichem Sinne ('die Materie'). Vielmehr ist damit gemeint, dasjenige, was sich echt, also wirklich anfühlt.

knüpfungen, etwa in Form von „instinktiv weiblich wie eine Argentinierin“<sup>7</sup> oder „von Natur aus männlich führend“<sup>8</sup> bilden so etwas wie die körperliche Gebrauchsanweisung für die spielerisch tanzenden Leiber. Ich werde, bevor ich auf das Konzept des Spiels im Sinne von Gunter Gebauer und Christoph Wulf eingehe (2), noch einige Vorbemerkungen zum Status des Tangos als Bestandteil unserer symbolischen Ordnung und als begehrtes Konsumgut machen. Denn gespielt wird auch der Tango nicht im luftleeren Raum, sondern in spezifischen sozialen Orten (1). Im Anschluss an die allgemeinen Überlegungen zu Spiel und Mimesis werde ich nachvollziehen, ob und inwiefern Tango ein ‘leidenschaftliches Spiel’ ist (3). Dazu gehört auch die mikrosoziologische Rekonstruktion der Konstruktionen sozialer Orte (der Tango-Szene) anhand von Raum und Handlungsressourcen sowie die Verflechtung von Diskursen und leiblichen Erfahrungen. Enden wird der Text mit der Frage nach subversiven Spielen, also danach ob ein (politisch motiviertes) Spiel im Spiel möglich ist (4)?

## **1 Verortung**

Der argentinische Tango ist, abgesehen davon, dass er ein faszinierender Tanz mit wunderbarer Musik ist, auch ein ganz profanes konsumierbares kulturelles Produkt. Konsumierbar heißt nicht nur, dass Menschen Geld ausgeben, um Tango zu lernen oder zu tanzen; konsumiert werden auch Vorstellungen über ‘fremde’ Menschen und Kulturen. Der Tango mitsamt all seinen leidenschaftlichen Versprechungen ist und war immer schon eine Ware im weltweiten Kulturmarkt, der nach konsumierbaren Gefühlen, Ideen und Phantasien lechzt, um es tangohaft pathetisch auszudrücken. Konsum beinhaltet nun immer und auch in diesem Zusammenhang, ein Produkt verkaufbar, d.h. begehrtbar zu machen. So ist der Tango, wie Flamenco, Salsa, wie Kino oder Pop-Musik, eine Ware und unterliegt damit Marktmechanismen: Am Tango verdienen viele, andere zahlen nicht wenig. Allerdings gibt es keine zweckrational organisierten Produktionsstätten oder Märkte, vielmehr entstehen Angebot und Nachfrage in komplexe und diffusen, wenn auch nicht kontingenten sozialen Prozessen. Momente dieses Prozesses sind u.a. ökonomische Bedingungen verschiedener Milieus und ihr Freizeitverhalten, ästhetische Orientierungen dieser Milieus, Werbestrategien transnationaler Kulturunternehmen wie

---

<sup>7</sup> Nau-Klapwijk, Nicole. *Tango Dimensionen*. München 1999, S.156.

etwa Veranstalter von Shows, hegemoniale Diskurse und/oder Ideologien einzelner Epochen, die als Deutungsmuster milieuspezifisches Handeln beeinflussen (z.B. körperliche Freizügigkeit, Multikulturalismus, Sehnsucht nach 'karneval-istischen' Umkehrungen des Alltäglichen). Radikal zugespitzt und polit-ökonomisch betrachtet, resümiert Savigliano:

A trackable trafficking in emotions and affects has paralleled the process by which the core countries of the capitalist world system have extracted material goods and labor from[...]the Third World (periphery). The imperialist circulation of feelings gave rise to an emotional capital – Passion – accumulated, recoded, and consumed in the form of Exotic Culture: „mysterious“, „untamed“, „wild“, „primitive“, „passionate“. [...] Thus, „exotic“ objects have been constituted by applying a homogenizing practice of exotization, a system of exotic representation that commoditized the colonials in order to suit imperial consumption.<sup>9</sup>

Der Tango ist damit befreit von der vermeintlichen Autonomie als ausschließlicher Ausdruck eines reinen, ursprünglichen Gefühls sowie von der unbefleckten Authentizität eines Volkstanzes. Er ist als hybride Mischung verschiedenster ethnisch-regionaler Einflüsse entstanden, inmitten eines 'multikulturellen' urbanen Kontextes, der die aufstrebende (Immigranten-)Metropole Buenos Aires um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert war.<sup>10</sup> Und hybrid ist der Tango seitdem geblieben: Das Hauptinstrument (das Bandoneón) erfunden von einem Krefelder Einwanderer, westeuropäische Walzer-Takte gemischt mit afrikanisch-stämmigen candomblés, Bordell- und Halbweltambiente getanzt von feinen jungen Herren der urbanen Oberschichten, polnisch-jüdische Komponisten schreiben Texte in italienisch-spanischem Kauderwelsch. Die Hybridität des Tangos hat nicht nur mit ethnischen und schichtbezogenen In- und Exklusionsverhältnissen in Buenos Aires des frühen 20. Jahrhunderts zu tun, sondern auch mit seiner transnationalen Erfolgsgeschichte, insbes. in den 1920'er und 30'er sowie den 1980'er

---

<sup>8</sup> Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 238.

<sup>9</sup> Savigliano (Anm. 3), S. 1f.

<sup>10</sup> Zum hybriden Charakter des Tangos vgl. Sabato, Ernesto. „Estudio preliminar“. *El Tango*. Hg. v. Horacio Salas. Buenos Aires, 1995. 11-19.

und 90'er Jahren.<sup>11</sup> Auf seinem überaus erfolgreichen Weg von den neu entstandenen urbanen proletarischen Milieus Buenos Aires' um die Jahrhundertwende über die bürgerlichen Vergnügungssalons in Paris und Berlin der 1920'er bis zu seinem dann triumphalen Re-Import nach Buenos Aires, wo ihn die lokalen Oberschichten als 'den letzten Schrei aus Europa' feiern, macht der Tango vielerlei Metamorphosen durch. Als er in den 1940'er Jahren zur nationalen Identifikationskultur Argentiniens aufsteigt, ist er bereits von Rodolfo Valentino als latin lover (in einer bizarren crossover Verkleidung mit Gaucho- und Flamencoelementen, die beide gar nichts mit Tango zu tun haben) inszeniert worden und hat Carlos Gardel (der wohl berühmteste Tango-Sänger aller Zeiten) bereits in Hollywood-Filmen erfolgreich den 'Südländer' verkörpert. Der Tango ist in Europa zu *dem* Ausdruck der argentinischen Seele geworden. Anders gesagt: Erst durch den Re-Import des in Europa erfolgreichen Tangos wird es möglich, diesen in Argentinien zum nationalen Symbol zu stilisieren. Die 'Argentinizität', die die europäischen Eliten der 1920'er ebenso wie der 1980'er im Tango sehen (und wohl auch spüren), wird als „Auto-Kolonisierung“<sup>12</sup> verinnerlicht.

Des weiteren ist der Tango als Tanz und als soziale Praxis ein Ort der Reproduktion und der Transgression herrschender kultureller Ordnungen, insbesondere Geschlechterordnungen und -regime. Die sprichwörtlichen (Geschlechter-)Verhältnisse werden im Tango zum Tanzen gebracht...ob sie dabei aus der Versteinerung erlöst werden ist eine ganz andere Frage und eher zweifelhaft. Auf jeden Fall aber werden beim Tanzen und Tanzen-Gehen, also in den sozialen Praxen der Szene, spezifische Geschlechterarrangements inszeniert, die mit denen außerhalb des Tangos eng verwoben, aber nicht deckungsgleich sind. Weil dies so ist, scheinen die anthropologischen Überlegungen von Gebauer/Wulf (1998) zu Spiel und Mimesis geradezu wie für eine (körper-)soziologische Analyse des Tangos geschaffen.

## 2 Mimetische Spiele – kurze Begriffsklärung

---

<sup>11</sup> Vgl. zur Geschichte des Tangos Salas, Horacio. *El Tango*. Buenos Aires, 1995; Savigliano (Anm. 3), S.30-72 und Schüler, Gerrit. „Wesen und Werden des Argentinischen Tango“. *Tango. Obsession. Passion. Ein Text- und Bilderbogen über das Aufleben des argentinischen Tango am Ende des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Rainer Rappmann u. Albrecht Walter. Wangen/Allgäu, 1995. 115-145.

<sup>12</sup> Savigliano (Anm. 3), S. 21-30.

„Der tanguero rüstet sich für seinen Tanzabend, seine „Nacht“ mit größter Sorgfalt. Wie ein langgeprobtes und oft gespieltes Theaterstück läuft hier ein Akt nach dem anderen ab und jeder scheint seine Rolle im Schlaf zu beherrschen. Das Ritual beginnt zu Hause. Die Alltagskleider und die alltäglichen Rollen werden abgelegt. Man hüllt sich in die Kleider und Gesten des Tango. Das Alltagsleben bleibt zurück, wie der Bürokittel. Auch die Sorgen bleiben zurück.[...] Die Nacht ist perfekt inszeniert. [...] Was will man mehr? Armut? Was ist Armut?“<sup>13</sup>

Der argentinische Tango<sup>14</sup> lässt sich mit Gebauer/Wulf<sup>15</sup> als eine eigene, von der Alltagswelt unterschiedene und unterscheidbare relativ autonome mimetische Welt, die in komplexen Beziehungen zu anderen, vorgängigen Welten steht, rekonstruieren. Allgemein werden relativ eigenständige oder auch teilautonome Spielwelt von den SpielerInnen durch verschiedene Mittel konstruiert: Durch den gemeinsam Beschluss, nun das Spiel zu spielen, Räume, Verwendung von Gesten und Zeichen, durch Rollenvergabe und Interaktionsregeln, Einsatz von Hilfsmitteln (Spiel-Zeug) usw. Charakteristisch ist dabei, dass sich die Spielsituation, also die Welt des Spiels von der des Alltags unterscheiden muss: Subjekte können (und müssen) sich im Spiel von der Alltagspraxis distanzieren.<sup>16</sup> Gerade wenn im Strom des Alltags gespielt wird, muss dieser in offensichtlicher Weise unterbrochen werden, sonst kann das Spiel nicht gelingen.<sup>17</sup> Spiele und Alltagswirklichkeiten unterscheiden sich nicht so sehr hinsichtlich ihrer

---

<sup>13</sup> Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 145. Hinter der Autorin Nau-Klapwijk verbirgt sich eine der bekanntesten und erfolgreichsten professionellen Tangotänzerinnen der Gegenwart: Nicole. Als Ricardo und Nicole lebt dieses aus Westeuropa stammende Tangopaar seit vielen Jahren in Buenos Aires, tourt aber ausgiebig weltweit sowohl mit Shows wie zum Unterrichten. Ich zitiere viel aus ihrem Buch weil es, wenngleich in zum Teil sehr pointierter und damit oft übertriebener Weise, viele Elemente gängiger Klischees bzw. phantasmatischer Konstruktionen bzgl. des Tangos formuliert.

<sup>14</sup> Wenn im Folgenden vom „argentinischen Tango“ die Rede ist, so ist damit die gemischtgeschlechtliche, heterosexuelle westeuropäische Tango-Szene gemeint. Es gibt selbstverständlich auch Tango in der Schwulen- bzw. Frauen- und Lesbenszene, hierauf kann ich aber nur am Rande eingehen. Ebenso gibt es argentinischen Tango z.B. in Finnland, Japan oder eben Buenos Aires selbst. Über die Praxen und Diskurse in diesen Regionen kann ich ebenfalls in diesem Beitrag nicht eingehen. Schließlich ist noch zu präzisieren, dass der sog. Standard- (oder Ballroom-)Tango ein gänzlich anderer Tanz als der argentinische Tango ist, wenngleich beide dieselben Wurzeln teilen.

<sup>15</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 11; 16; 20f.; 187-208.

<sup>16</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 189 und Bourdieu, Pierre. *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt a.M., 1993. 122f.

<sup>17</sup> Die Redewendungen „mit jemandem spielen“ oder jemandem „übel mitspielen“ zeigen dies an: Es gilt als ausgesprochen sozial inkorrekt, wenn nicht gar böse eine/n Betroffene/n nicht erkennen zu lassen, dass es (eine Situation, eine Beziehung) sich um ein Spiel gehandelt hat.

performativen, kreativen oder teilweise fiktionalen Qualitäten,<sup>18</sup> sondern hinsichtlich der Bewusstheit, alleine oder mit anderen eine eigene (Spiele-)Welt zu konstruieren und mit dem Entschluss dies zu tun – oder es bleiben zu lassen. Aus einem Spiel können SpielerInnen an sich jederzeit aussteigen, aus der permanenten wirklichkeitserzeugenden sozialen Konstruktionsarbeit des Alltags hingegen nicht. Spiele beinhalten also eine „welterzeugende Fähigkeit“<sup>19</sup>, die von den SpielerInnen bewusst eingesetzt wird.

Grundsätzlich sind die konstruierten Spiele-Welten auch für sich verstehbar, können also „als Mini-Stücke für sich stehen“<sup>20</sup>. Wer Kindern beim Gummispringen oder Erwachsenen beim Fußball zuschaut, versteht meist recht schnell, worum es geht und wie die Agierenden miteinander spielen, versteht also, ‘was das Ganze soll’. Der Sinn ist innerhalb des Spiele-Kontexts erschließbar, auch wenn die Details nicht immer sofort einleuchtend sein mögen (etwa die Abseitsfalle oder die eigenartigen Regeln der Mädchen beim Gummihüpfen). Allerdings bedürfen Spiele, um ihre „welterzeugende Fähigkeit“ auch tatsächlich zu entfalten, den Bezug auf vorgängige Welten. Kein Spiel also ohne Alltag bzw. Nicht-Spiel, wobei das Verhältnis zwischen Spiel und Alltagswelt („transweltliche Elemente“)<sup>21</sup> komplex und je genau zu bestimmen ist.<sup>22</sup> Beim argentinischen Tango z.B. gibt es zum einen mehrere vorgängige Welten, auf die sich das Tango-Spiel bezieht und sie liegen zudem auf verschiedenen Ebenen. Zum anderen sind die Bezugnahmen u.a. sowohl von Imitation eines phantasmatischen Ideals wie von Übertreibung, Überschreitung oder auch Neu-Kodierung vorgängiger Prinzipien geprägt. Ich werde dies an gegebener Stelle vertiefen. Die Angewiesenheit von Spielen auf vorgängige Welten hat mit ihrem mimetischen Charakter zu tun: Spiele sind nämlich mimetische Welten.<sup>23</sup>

Mimesis bezeichnet zunächst allgemein „ein breites Spektrum möglicher Bezüge einer vom Menschen gemachten Welt zu einer vorhergehenden Welt, die entweder als wirklich angenommen wird oder die postuliert, hypostatiert oder fiktional ist“<sup>24</sup>. Mimetische Bezüge sind nicht irgendwelche Bezugnahmen einer ‘als-ob’-Welt auf eine vorgängige, reale Welt, sondern *körperliche* Bezüge, d.h. „Bewegungen, die auf andere Bewegungen Bezug nehmen“.<sup>25</sup> Mimetische Akte vollziehen – als Gesten, Posen, Bewegungen – eine andere Bewegung inklusive ihrer symbolischen Kodierung ‘noch einmal’ nach, variieren dabei aber die ursprüngliche

---

<sup>18</sup> Man denke nur an Goffmans Konzept der Selbstdarstellung im alltäglichen Handeln, bei dem „wir alle Theater spielen“. Vgl. Goffman (Anm. 4).

<sup>19</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S.20.

<sup>20</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 187.

<sup>21</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 208.

<sup>22</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 195ff.

<sup>23</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 187.

<sup>24</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 16.

Bewegung mehr oder minder kreativ bzw. mehr oder minder bewusst. Ein mimetischer Akt kopiert also nie 1:1 die kopierte Bewegung oder Geste, sondern variiert diese zwangsläufig aufgrund des neuen Kontextes, in den diese gezielt gestellt wird.<sup>26</sup> Die mimetischen Wirklichkeiten (etwa eines Spiels) sind, so lässt sich zusammenfassen, explizit aufgeführte, in sich kohärente Realitäten, die auf vorgängige Realitäten in komplexer Weise Bezug nehmen und bei denen die Aufführungen und Inszenierungen anhand des Körpers geschehen. Mimetische Handlungen als körperliche Handlungen umfassen immer einen Zeige- und Darstellungsaspekt,<sup>27</sup> d.h. SpielerInnen stellen anhand des Körpers die Welt dar, die sie im Spiel erschaffen, 'zeigen' sie anderen, indem sie diese 'darstellen'.<sup>28</sup>

Die innere Ordnung (z.B. Regelwerk, Handlungskodex) eines mimetischen Spiels ist für die Teilnehmenden verbindlich. Mitspielen kann also nur, wer sich an die Regeln hält. Noch besser ist, die SpielerInnen glauben an das, was sie spielen, ohne auf ein rein kognitives, explizites Wissen angewiesen zu sein. Das für das Spiel benötigte Wissen sollte am besten in Form eines „praktischen Sinns“ (Bourdieu) habituell verankert sein, denn „der Leib glaubt, was er spielt“<sup>29</sup> – und umgekehrt, möchte man hinzufügen: Das Spiel braucht glaubende Leiber. In mimetischen Praxen kann es fatal sein, an das jeweils gespielte Spiel nicht zu glauben, weil man sich dann falsch bewegt. Zögert ein Tennis-Spieler auch nur eine Sekunde, weil er sich nach dem (Un-)Sinn des volley fragt, hat er diesen verpasst; nimmt eine Tangotänzerin nicht wirklich und das heißt emotional ernst, was sie da tut, während sie es tut, wird sie 'falsch' tanzen. In Spielen wird also die „Ernsthaftigkeit im Rahmen“ durch den Glauben an das Spiel real.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. S. 11.

<sup>26</sup> Hier zeigt sich eine bemerkenswerte Parallele zu Judith Butlers Konzeptualisierung von (diskursiver) Performativität, bei der die Wiederholung bzw. das Zitieren von Sprechakten in einem je anderen Kontext die Grundlage von Handlungsfähigkeit und Subjekthaftigkeit darstellt. Auch bei Butler liegen Kreativität und (un-)gewolltes Veränderungspotenzial in der Unmöglichkeit identischer Wiederholungen. Vgl. Butler (Anm. 3) sowie Villa, Paula-Irene. *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. Opladen, 2000. 127-138.

<sup>27</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 11.

<sup>28</sup> Dies deckt sich mit den zweifachen Charakter von (Geschlechts-)Darstellungen in der Interaktionsanalyse der Ethnomethodologie, wie sie hierzulande Hirschauer vertritt. Das 'doing gender' hat demnach eine Darstellungs- und eine Zuschreibungsdimension. Vgl. Hirschauer (Anm. 4), S. 112 und Villa (Anm. 25), S. 76ff.

<sup>29</sup> Bourdieu (Anm. 16), S. 135.

<sup>30</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 193.



Nun aber zurück aufs Parkett: Schauen wir den TänzerInnen beim spielen zu und versuchen wir an ihr Tun so zu glauben, wie sie es tun. Lassen wir dabei die soziologische Brille aber bitte auf. Ob der Glaube an das Spiel für die Dauer des Spiels dann immer noch da ist, das kann ich uns nur wünschen.<sup>31</sup>

### **3 Tango spielen**

#### *3.1. Das Spielbrett/der Raum*

Zunächst ist die Welt des Tangos räumlich deutlich be- und abgegrenzt: Tango tanzt man in speziell hierfür eingerichteten Räumlichkeiten und nicht in Büros, Supermärkten oder dem Straßenverkehrsamt. Das heißt, dem Tango als körperliche Praxis begegnet man so gut wie nie im Alltagskontext. Man muss vielmehr durch eine Tür hindurch und betritt eigens für das Tango-Spiel inszenierte Räume.

Man betritt eine andere Welt. Eine Welt mit eigenen Regeln, regiert von ungeschriebenen Gesetzen, die den Eingeweihten kaum bewusst, ihnen in Fleisch und Blut übergegangen sind. Alles ist Körpersprache, Gestik, ein Augenzwinkern oder Nicken.[...]Hier sind wir Mann und Frau. Hier treffen wir uns für unsere Passion, den Tango. Tänzer, tangueros.“<sup>32</sup>

Tango-Räume werden gemacht, und zwar gezielt; sie offenbaren, dass „die Entstehung von Räumen selbst ein Moment sozialer Prozesse darstellt“.<sup>33</sup> Zwar sind die Regeln, wie die bekannte Tangotänzerin Nicole im obigen Zitat richtig formuliert, den SpielerInnen oft nicht alle explizit bewusst – dennoch wissen Organisatorinnen genau, worauf es ankommt, wenn es um Räume geht; ihr Spiel-Sinn sorgt dafür. Tango-Räume sind entweder im kneipenartigen Halb-

---

<sup>31</sup> Es aber aus eigener Erfahrung leider nicht versprechen. Meine Tango-Erfahrungen als Tänzerin und Lehrende belaufen sich auf nunmehr acht Jahre und ich bin vielen TänzerInnen und GesprächspartnerInnen für das Wissen dankbar, das ich in dieser Zeit sammeln konnte und welches, neben meinem (geschlechter-)soziologischen Hintergrund, die Grundlage für diesen Aufsatz bildet. Besonderer Dank gebührt Miro Cehajic, Michael Cysouw, den OrganisatorInnen des I. Queer Tango Festival in Hamburg sowie Jan-Dirk und Ina. Dank auch an Gabriele Klein für viele Jahre inspirierender Gespräche über die aufregenden Verbindungen zwischen Tanz und Soziologie.

<sup>32</sup> Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 144.

<sup>33</sup> Löw, Martina. *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M., 2001. 130.

dunkel gehalten oder festlich erleuchtet; sie sind oft rot geschmückt, die Tische nicht selten mit roten Rosen und/oder glitzernden Silbersternchen drappiert.

„Rot ist die Farbe des Tango“, sagt Anke Eimers und dreht an ihrer Korallenkette. [...] „Rot ist Liebe und Leidenschaft, Energie und Maßlosigkeit.“ Vier Worte, die Tango argentino meinen.<sup>34</sup>

Mehr oder weniger rote Tango-Räume beinhalten, wie alle sozialen Räume, seien sie Spiel- oder Alltagsräume, eine komplexe innere Rangordnung. Wer sich wann wo aufhält und was genau dort tut, ist Teil spielspezifischer Interaktionspraxen, die ihrerseits die verbindliche innere Ordnung des Spiels re- und produzieren. Die innere soziale Ordnung ist selbstverständlich komplex und umfasst vielerlei Dimensionen, z.B. eine technische Hierarchieachse (wer tanzt wie gut und in welcher Art und Weise?), eine ‘ethnische’ Achse der Hierarchie (ArgentinierInnen stehen per se weit oben, hiesige TänzerInnen mit Buenos Aires-Erfahrung weiter oben als solche ohne), eine professionelle Ebene der Hierarchie (Profi-TänzerInnen stehen weiter oben als sporadische ‘nur-Kurs-BesucherInnen’), spezifische Geschlechterarrangements, Interaktionsrituale bezüglich des Aufforderns, der Begrüßung oder der Pausen zwischen den Tänzen usw. Räumlich bildet die Tanzfläche das Zentrum des Geschehens, die anderen räumlichen Bestandteile bilden um dieses herum funktionale Teilterritorien: Garderobe, Theke, Sitzgelegenheiten, Toiletten, etc.<sup>35</sup>

Schon allein die räumliche Konstruktion der Tango-Welt offenbart das komplexe Verhältnis zwischen Spiel- und Alltagswelt, analog der körperlich-mimetischen Praxen.<sup>36</sup> Denn auch in Tangoräumen werden z.B. alltagsübliche Gegenstände verwendet wie Tische, Stühle, Garderobenhaken, Spiegel. Doch werden sie in spezifischer Weise kodiert und verwendet: Tische stehen häufig so um die Tanzfläche gruppiert, dass sie den dort Sitzenden einen möglichst

---

<sup>34</sup> Tornede, Silke. Verführung auf dem Parkett. In: *Neue Westfälische*. 27.01.1997, S. 9.

<sup>35</sup> Für weitere Darstellungen zum Thema Raum und Interaktion in der Tango-Szene vgl. Villa (Anm. 25), S. 260ff. sowie Villa, Paula-Irene. Exotic Gender (e)motion: Körper und Leib im Argentinischen Tango. *Körpersoziologie* XX. 2002 (i.E.).

<sup>36</sup> Und bietet einen „Rahmen“ für spezifische Interaktionen i.S. der Ethnomethodologie, was ich hier nicht weiter ausführen kann.

optimalen Blick aufs Parkett ermöglichen, d.h. auf das 'große Spielbrett'. Es kommt kaum vor, dass an den Tischen z.B. gegessen wird. Stühle dienen weniger dem gemütlich-bequemen geselligen Sitzen, vielmehr sind sie eine Art Los-Position (wie beim Monopoly) für die TänzerInnen, die sich hinsetzen, nur um zum nächsten Tanz wieder aufzustehen. Sitzgelegenheiten beim Tango dienen nicht als Ort für sonst übliche Gespräche in der Kneipe oder im Restaurant, denn „gesprochene Sätze sind belanglos“.<sup>37</sup> Dies ist deshalb so, weil es in der Interaktion des Tangos darum geht, wortlos, körperlich-leiblich zu kommunizieren, miteinander zu tanzen. Der Tanz ist die gemeinsame Sprache und die auf den salons gesprochene Sprache dient dem Tanzen - so zumindest das handlungsorientierende Ideal.<sup>38</sup> Selbstverständlich wird über das Tanzen und dem Tanzen dienliche hinaus kommuniziert, so etwa wenn Profis (LehrerInnen, Show-TänzerInnen, DJ's) miteinander 'Geschäfte' einstielen oder wenn sich befreundete Menschen treffen. Doch es ist allen SpielerInnen klar, dass die verbale Kommunikation, die über den engen Tanzbezug hinausgeht, funktionale Randerscheinungen sind. Sie stellen sicher nicht das dar, was das Spiel ausmacht. Droht ein Gespräch verbindlich, droht es gar 'persönlich' zu werden und damit einen Blick hinter die (Tango-)Maske zu erlauben/zu fordern, ist den Beteiligten klar: dies ist hier fehl am Platz. Dies lässt sich leicht an den Blicken von GesprächspartnerInnen an den Tischen ablesen: Geschaut wird auf die Tanzfläche und auf umherstromernde MitspielerInnen; taxierend und prüfend, Ausschau haltend nach dem/der nächsten TanzpartnerIn; immer auf dem Sprung, sich verfügbar (aufforderbar) zeigend. Kurz: nicht bei der einen Sache (dem Gespräch), sondern bei der anderen (dem Tanz und dem Geschehen).<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 144.

<sup>38</sup> Nicht umsonst sind Dialog, Kommunikation, Gespräch die häufigsten Metaphern für den Tango-Tanz. Unzählige Buch- und Artikelüberschriften sind entsprechend formuliert.

<sup>39</sup> Dies gilt nicht für alle TänzerInnen gleichermaßen. Insbesondere Profis scheinen auf salons geradezu in Gespräche vertieft. Ich würde dies als Teil von Distinktionsstrategien im Sinne Bourdieus deuten. Wer verbindlich mit anderen spricht, hat es sozusagen nicht nötig, das Spiel, das das 'Fußvolk' spielt, mitzuspielen, sondern spielt ein eigenes. Hochrangige Personen in der Tango-Hierarchie sind der „Notwendigkeitslogik“ enthoben. (Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M., 1982. 289 u. 397). Zudem, und das dürfte für diesen Zusammenhang schwerer wiegen, ist der Tango für Profis Alltag, also kein Spiel mehr.

Ein einzelner Mann wandert durch den Salon. Er steht mal hier mal da – und schließlich geht er an die Bar. Aus den Augenwinkeln beobachtet er das Geschehen. Sein Blick schweift hinweg über die Köpfe, alles genau im Blick, ohne den Kopf zu bewegen. An den Damen bleibt sein Blick unmerklich länger hängen. Scheinbar vertieft in ein Gespräch ruht sein Blick nicht aus. Beobachtet scharf. Jede Geste.[...]Die Frauen signalisieren, wenn sie tanzen möchten. Aufmerksam blicken sie in die Runde, um sich auffordern zu lassen. Sie lassen sich bitten. Meisterhaft in der Verführung wissen sie die Blicke auf sich zu ziehen.<sup>40</sup>

Die Farben sind, wie angedeutet, spezifische kodiert und sollen eine tangomäßige Atmosphäre schaffen. Die Kodierung von Tango als rot und glitzernd ist m.E. und wie im Zitat angedeutet, den Phantasien geschuldet, die in Westeuropa über die amerikanische Region der südlichen Hemisphere kursieren. Vor allem Phantasien von klimatischer Hitze, die zu einer Art ‘erhitzter Mentalität’ der BewohnerInnen mutiert. Getreu dem Motto: wer in warmen Regionen wohnt, ist auch feurig. So wird Argentinien als eine dem Tango-Spiel vorgängigen Welt zu einer leidenschaftlich brennenden Region „hypostasiert oder fiktional(isiert)“<sup>41</sup> und diese Fiktion ihrerseits räumlich inszeniert. Rot und glitzernd steht zudem für die realen und/oder mystifizierten Ursprünge des Tangos in den Hafenspelunken und Bordellen von Buenos Aires der Jahrhundertwende. Und schließlich steht vor allem die Kombination von dunkel, rot und auffällig (etwa glitzernd) in unserer Alltagskultur generell für etwas Außergewöhnliches, also vom Alltag herausgehobenes.

### *3.2. Spielkörper*

Nicht nur der Raum schafft die spezifische Subwelt des Tangos und enthebt sie der Alltagslogik. Auch und vielleicht mehr als der Raum spielt die Kleidung eine prominente Rolle. Tango-TänzerInnen sind, sobald sie einen salón<sup>42</sup> betreten, noch nicht als SpielerInnen anwesend. Erst müssen die entsprechenden Schuhe angezogen werden. Wie beim Besuch im Schwimmbad, wo wer sich nicht um- und den Badedress anzieht, sicher nicht zu den Schwimmenden

---

<sup>40</sup> Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 146.

<sup>41</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 16.

<sup>42</sup> Regelmäßige Tanzgelegenheit, z.B. Roter Salón in Berlin oder Kettingsalón El Corte, Nimwegen, NL.

zählt oder wie bei der Stewardess, die ohne Uniform auch nicht als solche (an)erkannt wird, schlüpfen Tango-TänzerInnen erst durch das Anziehen der Schuhe in ihren „Spielkörper“<sup>43</sup> und damit in ihre Spielidentität. Der Körper, den SpielerInnen haben, sobald sie ein bestimmtes Spiel spielen ist nicht deckungsgleich mit dem Alltagskörper. Wenn z.B. kaum bekleidete Raverinnen auf der Berliner Love Parade tanzen, so handeln sie anders mit und in ihrem Körper als im Büro oder dem Klassenzimmer; sie erleben ihn auch anders, womöglich erleben sie ihn gar als ein anderer.<sup>44</sup> Ebenso verdoppeln Mädchen beim ‘Mama-Papa-Kind’ spielen ihren Alltagskörper: Sie ziehen die hohen Schuhe der Mutter an und schminken sich die Augen. Sie wissen dabei genau, dass sie sich damit einen Spieleskörper schaffen und sie wissen sicher auch, dass ihr alltäglicher Mädchenkörper gleichsam hinter der Verkleidung steckt und auch während des Spiels dort bleibt, also wieder durch Ablegen der Verkleidung zum Vorschein kommt. Die hohen Schuhe und das Schminken sind im Spiel der Mädchen (Neu-)Kodierungen, bei denen ein Gegenstand „aus der zweckhaften Praxis isoliert wird, indem sie zur Geste wird, (es wird) gleichsam ein Bild von ihr gemacht“<sup>45</sup>.

Nicht anders beim Tango-Spiel. Frauen tanzen in vergleichsweise hohen, schmalen Schuhen, die für den Alltagsgebrauch gänzlich ungeeignet sind. Sie haben einen sehr schmalen Absatz, sind oft bis zu acht oder neun Zentimeter hoch, aus empfindlichem Leder oder Lack gearbeitet, rot oder glitzernd (!) und haben eine möglichst sehr glatte Chromledersohle. Der Kauf der ersten Tango-Schuhe ist so etwas wie ein Initiationsritus. Es bedeutet nicht nur finanziell in etwas zu investieren, das ausschließlich für den Tango zu gebrauchen ist (und Tango-Schuhe kosten, neben dem Aufwand sie zu finden, gar in Buenos Aires zu bestellen oder dort zu kaufen in hiesigen spezialisierten Fachgeschäften gerne 100 bis 150 Euro). Der Kauf von Tango-Schuhen bedeutet vor allem das Wagnis, das Spiel auch leiblich ernst zu nehmen. Frau kann theoretisch viel wissen und verstehen von der Abgabe der eigenen Achse an den führenden Mann, sie kann sich wohl vorstellen, wie es sich anfühlen kann, in seinen Armen und an seiner Brust gelehnt hingebungsvoll zu tanzen. Doch in instabilen Schuhen von sieben cm erlebt sie dies mit jeder Faser ihres Körpers bzw. jeder Regung ihres Leibes. Ihr eigener

---

<sup>43</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 191.

<sup>44</sup> Klein, Gabriele. *electronic vibration. Pop-Kultur-Theorie*. Hamburg, 1999. 173-210.

<sup>45</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 66.

Schwerpunkt ist nun leicht nach vorne verlagert, das Gleichgewicht muss anders gehalten werden und manchmal ist dies kaum zu bewerkstelligen, kurz: Stehen, Gehen und Tanzen müssen auf entsprechenden Schuhen neu erlernt werden und diese zunächst nur motorischen Fähigkeiten fühlen sich dann auch anders an als das alltagsübliche Gehen und Stehen. An den Schuhen wird also deutlich, dass spielspezifische Handlungsressourcen (im ethnomethodologischen Sinne) nicht nur als visuell wirksame Bestandteile der Spielidentität dienen, so dass MitspielerInnen auch sehen, dass jemand mitspielt, sie sind auch leiblich relevante Bestandteile des Spielkörpers. Schuhe produzieren nach 'innen' neue Leiberfahrungen.

Der Spielkörper, soviel läßt sich allein anhand die Frauenschuhe im Tango erahnen, verdoppelt sich also in zweierlei Hinsicht: zum einen verändert er sein Aussehen. Seine interaktionsrelevante sichtbare Erscheinung wird im Vergleich zum Alltagskörper eine spezifisch andere. Zum anderen 'verdoppelt' sich auch der gespürte Innenraum, also das „leibliche Selbst“.<sup>46</sup> Der phänomenologischen Argumentation von Lindemann<sup>47</sup> folgend, verschränken sich im faktischen Dasein des Menschen immanent und wechselseitig konstitutiv Körper und Leib miteinander. Der Leib ist die absolute, nicht-relativierbare Dimension des subjektiven In-der-Welt-Seins; im Falle der Schuhe also die schmerzenden Füße nach mehreren Stunden auf hohen Absätzen, das irgendwie andere Gefühl, welches sich beim Tragen dieser Schuhe einstellt. Vom leiblichen Erleben kann die Tänzerin nicht absehen, kann sich zunächst nicht willentlich davon distanzieren. Es ist ein Gefühl, 'das einfach da ist'. Demgegenüber umfasst der Körper „das Programm, wie der körperliche Leib zu spüren ist“.<sup>48</sup> In diesem Sinne beinhaltet der Körper die Kodifizierung des Leiblichen, das sozial geformte und vermittelte Wissen um den Leib. Das neue Gefühl auf den hohen Schuhen ist auf der körperlichen Ebene kodiert als schön oder unschön, sicher oder unsicher, angespannt, es ist womöglich aufregend, vielleicht irgendwie feminin, es ist gar richtig oder falsch. *Wie* es genau ist, das hängt von vielen Faktoren ab: von den im Unterricht eingeübten Bewegungen und Körperrouninen, von den dabei vermittelten Codes ('du solltest schweben', 'wie auf Schienen', „Wie eine Saite spannt sich

---

<sup>46</sup> Lindemann (Anm. 2), S. 29.

<sup>47</sup> Lindemann (Anm. 2), S. 27ff; 45-61.

<sup>48</sup> Lindemann (Anm. 2), S. 60 (Hervorh. P.-I.V.).

die Länge des Körpers zwischen Himmel und Erde<sup>49</sup>), von den Phantasien der TänzerInnen, die sich ihrerseits häufig aus Shows, Filmen oder Fotografien speisen. Die spezifische leibliche Erfahrungs- als Gefühlsqualität ist, so die phänomenologische Argumentation weiter, gleichursprünglich von der körperlichen Kodierung geprägt. Falsch wäre es also, die „Verschränkung des Leibes in den Körper“<sup>50</sup> als zeitlich nachgeordnete Prozesse zu verstehen, nach dem Motto: zuerst ein bestimmtes Gefühl, danach die soziale Zurichtung dieser Emotion. Vielmehr „wird der Leib immer schon im Sinne des Körpers gespürt“ (ebd.). Leib und Körper sind analytisch unterschiedene Ebenen einer lebensweltlich habitualisierten Einheit im faktischen Erleben.

Tango-Schuhe, aber auch auch andere Kleidungsstücke,<sup>51</sup> tragen durch ihre Zeichenhaftigkeit (als visuell sichtbares Zeichen für andere MitspielerInnen), ihre körperlichen und leiblichen Effekte unmittelbar zur Konstruktion des Spielkörpers bei. Insbesondere die leibliche Ebene leistet zudem einen wesentlichen Beitrag zum Glauben an das Spiel: Schmerzende Füße sind toll, weil sie das triumphale und zufriedene Gefühl vermitteln mit vielen getanzt zu haben und damit begehrt zu sein; hohe Absätze machen die feste Umarmung mit dem Partner notwendig und damit noch inniger; die roten Schuhe sehen einfach so elegant aus, dass der Rest des Körpers leiblich (mimetisch) die Eleganz des Bildes nachvollzieht. Die notwendigen Realitätseffekte des Tango-Spiels im Sinne ihrer welterzeugenden Fähigkeit werden m.E. insbesondere durch leibliche Faktizitäten hervorgebracht. Wenn der „Leib das Bindeglied zwischen Individuum und objektivierter sozialer Struktur (bildet)“<sup>52</sup>, so bildet der fühlende Tango-Leib die Verankerung der SpielerInnen in das Spiel. Nur weil sie fühlen, spielen sie mit. Und sie spielen, weil sie fühlen wollen. Aber was genau wollen TänzerInnen spüren? Welche

---

<sup>49</sup> Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 207.

<sup>50</sup> Lindemann (Anm. 2), S. 196.

<sup>51</sup> Als da wären: traditionelle Männerkleidung wie dezent gehaltene (Nadelstreifen-)Anzüge, Hemden, Sakko, Lackschuhe und hoch geschlitzte Kleider oder Röcke mit auffälligen Oberteilen für die Damen. Körperbetont sollte die Kleidung der Frau schon sein, gleichzeitig aber bequem zum Tanzen (hervorragend in beiderlei Hinsicht die Schlitze). Auch diese Kleidungsstücke mitsamt der dann ‘angemessenen’ Accessoires wie Straßschmuck, lange Handschuhe, Hüte usw. vermitteln andere, für viele z.T. gänzlich neue leibliche Empfindungen. Für manchen Mann ist es der erste Dreiteiler in seinem Leben, für viele Frauen eine der wenigen Gelegenheiten, sich stark zu schminken. Zur weiteren Darstellung vgl. Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 141f. u. Villa (Anm. 25), S. 258-261.

<sup>52</sup> Lindemann (Anm. 2), S. 31.

Leidenschaften wollen sie erleben? Welche Passion und welche Intimität? Worüber und in welcher Weise wollen die Körper miteinander sprechen?

### 3.3. *Tanzen*

[...] the Tango is rather like love in the afternoon. Naughty, but nice. Something for many [...] to dream about, but not necessarily to indulge in. For the fact is that the Tango is not just a dance. In its purest form it's a sensual coupling, forged by raw emotion. The closest thing you'll find to a vertical expression of a horizontal desire.<sup>53</sup>

Argentinischer Tango wird in einer ungewöhnlich engen Umarmung getanzt; die PartnerInnen stehen voreinander und halten sich sehr nah, meist so, dass sich ihre jeweiligen Oberkörper fast gänzlich aneinander pressen.<sup>54</sup> Dementsprechend schauen sie aneinander vorbei, wobei die Frauen häufig auf die Schulter des Mannes schauen. D.h., die PartnerInnen schauen sich nicht gegenseitig in die Augen. Getanzt wird entgegen des Uhrzeigersinns, die Tanzflächen sind eher voll als leer. Die führenden (Männer) tanzen vorwärts, die (folgenden) Frauen rückwärts. Beim Tango sind die Körper zweigeteilt: Oben, also im Rahmen der Umarmung und das heißt idealerweise bis zum Becken, herrscht Ruhe, geradezu Bewegungslosigkeit. Die Haltung wird normalerweise nicht verändert, Ziel ist es, immer voreinander zu bleiben. Unten, also vom Becken abwärts, findet die eigentliche Dynamik der Bewegungen statt. Beine kreuzen sich, stellen sich ineinander, Füße laufen spiegelverkehrt parallel, machen ungleich schnelle Schritte, wirbeln umeinander. Wie sie sich genau bewegen, die Beine und die Oberkörper, wird nicht vorab choreographiert oder zwischen festen Paaren auswendig als Figurenfolge eingeübt. Vielmehr wird der argentinische Tango gänzlich improvisiert getanzt, er basiert allein auf Körperführung. So ist buchstäblich jeder Schritt eine neue Entscheidung: Nach

---

<sup>53</sup> Rippon 1993 nach Martin, Richard. *The lasting Tango. Tango! The Dance, the Song, the Story*. Hg. Von Simon Collier u.a. London, 1997. 171.

<sup>54</sup> Die nachfolgenden Beschreibungen sind eine idealtypische Verdichtung und dementsprechend Vereinfachung der Haltungen und Techniken des Tango. Es gibt z.B. in Bezug auf die Nähe zwischen den Tanzenden eine große Bandbreite, manche Paare tanzen z.B. durchaus weit voneinander entfernt oder schauen sich an. Auch auf die in Shows und Auftritten verwendeten Posen und Haltungen sowie akrobatischen Einlagen gehe ich hier nicht weiter ein, sondern beschränke mich auf die in den salons üblichen Formen.



einem Vorwärtsschritt kann ein Seitwärts- ein Rückwärts-, wieder ein Vorwärtsschritt folgen, vielleicht aber auch gar kein Schritt, sondern ein spannungsreiches Verharren auf der Stelle gleich einem tiefen Einatmen, vielleicht auch eine fließende Drehung gleich einem entspannendem Ausatmen oder vielleicht folgt auch ein keckes Ranziehen des Fußes des Spielbeins. Einzelne Bewegungen werden auch nicht anhand kleiner Handzeichen (Drücken mit dem Daumen im Rücken der Partnerin oder festes Pressen der Hand) angekündigt. Alleine die Verlagerung der Achse und des Gewichts bewegt das Paar, allein das Eröffnen von Bewegungsräumen ermöglicht Bewegungen.

Das charakteristischste Merkmal des Tangos aber ist die klare Zweiteilung der Rollen - inklusive eines Rattenschwanzes an Zweiteilungen wie Technik, Zuständigkeiten, Assoziationen, Interaktionsregeln, Kleidung. *Führen* und *Folgen* sind die zwei Positionen des Tangos, die scharf voneinander unterschieden sind.

Die Rolle ist die erste Sache im Tango, die Du lernen musst: Der Mann muss führen, und die Frau muss sich führen lassen. [...] Ich glaube, es ist von Natur aus normal, dass der Mann führt. Dass die Frau sich führen lässt, ist eine Sache der Natur.<sup>55</sup>

Im Tango ist Führen quasi synonym mit männlich und Mann, Folgen synonym mit weiblich und Frau. Der Führen/Folgen Dualismus ist durch und durch vergeschlechtlicht. Führen besteht darin, die Tanzfläche im Blick zu halten, so dass Kollisionen mit anderen Paaren vermieden werden und vor allem besteht Führen darin, das Paar insgesamt zu bewegen. Wer führt, ist also für die Bewegungen von zwei Menschen verantwortlich. Körperführung funktioniert, wie erwähnt, so, dass die eigene Achse bewegt und/oder Gewicht verlagert wird. Gehe ich einen Schritt zurück, halte dabei meine Partnerin fest, so wird sie – idealerweise – genau die Strecke vorwärts gehen, die ich zurück gegangen bin. Drehe ich meine linke Schulter nach links und (ver-)drehe dabei meine Körperachse entsprechend nach links, wird die Partnerin mit ihrer rechten Schulter genau den Raum ausfüllen, den ich eröffnet habe, verlagere ich

---

<sup>55</sup> Amira in Rappmann/Walter (Anm. 53), S. 94 u. 104. Amira ist eine international bekannte Profi-Tänzerin und Tango-Lehrerin. Sie äußert sich hier in einem langen Interview. Ähnliche Aussagen finden sich auch in Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 182-185 u. 238.

mein Gewicht vom linken auf den rechten Fuß, wird meine Partnerin ihres vom rechten auf den linken verschieben – all‘ dies so sie (folgend) bei mir, und das heißt, genau mittig vor mir, bleiben will. Und das sollte sie wollen, sonst wäre sie eine schlechte Spielerin.

Technisch gesehen wird Tango zu großen Teilen vorwärts (bzw. rückwärts für die Folgenden) gelaufen. ‘Schlichtes’ miteinander voreinander gehen ist Tango in seiner pursten Form und gilt als hohe Kunst. Des weiteren gibt es neben rhythmischen Variationen im Gehen auch ‘Figuren’ bzw. bewährte, beliebte und dementsprechend tradierte Schrittfolgen: base, Drehungen, ochos, cortadas etc. Sie sind zwar bekannt, weil sie meistens die Grundlage des Unterrichts bilden, keineswegs aber beim Tanzen ein Muss. Im Gegenteil: TänzerInnen, die immer ‚dasselbe‘ tanzen und ein entsprechend starres Bewegungsrepertoire haben, gelten als langweilig oder wenig versiert. Es herrscht Konsens darüber, dass Tango letztendlich permanente Improvisation nicht nur erfordert, sondern geradezu bedeutet. Führen bedeutet die alleinige Entscheidung über den nächsten Schritt, den Rhythmus und die Bewegungsqualität. Folgen heißt, jede millimetrische, gerade noch spürbare Bewegung des anderen Körpers leiblich zu spüren, diese korrekt zu interpretieren und ihr im eigenen Bewegungsrepertoire zu folgen. Zusammenfassend gliedert sich das Paar in einen Part, der vorwärts, zentriert und stabil ausgerichtet ist und einen zweiten Part, der rückwärts, peripher und tendenziell labil orientiert ist. Die Führenden sind bei Drehungen der Mittelpunkt bzw. die Achse, um die die Folgende herumläuft, Führende tanzen in einen Raum hinein, den sie überblicken können (und sollen), während diejenigen, die Folgen hauptsächlich rückwärts laufen, ihren Bewegungsraum also nicht überschauen. Zum Führen werden flache Schuhe getragen, zum Folgen hohe Absätze.

#### *3.4. Das Versprechen: Leidenschaft*

Führen und Folgen sind komplett komplementär ...und nicht ganz zufällig deckt sich diese Komplementarität mit der wohlbekanntem heterosexuellen Komplementarität der Zweigeschlechtlichkeit.

Der Mann, stolz darauf ein Mann zu sein, die Frau stolz in all ihrer Weiblichkeit. Die Rollen von Mann und Frau sind klar definiert und stehen in keinerlei Konkurrenz. Der Mann ist

Mann, die Frau ist Frau. Respektvoll begegnen sie sich im Tango. Unterschiedliche Geschlechter, anders wie Mond und Sonne, doch Teil eines Ganzen.<sup>56</sup>

Es sind Phantasien spezifischer heterosexueller sexueller Intimität, die die Posen und Gesten des argentinischen Tangos formen. Diese sind Teil dessen, was oben als charakteristisches Merkmal von Spielen angegeben wurde, nämlich die kreative Bezugnahme der körperlich agierenden Subjekte auf eine vorgängige Welt, sei diese reell oder fiktional. Im Falle des argentinischen Tangos ist diese vorgängige Welt komplex, sie besteht aus mehreren Teilen. Zum Einen ist da die hiesige Alltagswelt, die von den allermeisten TänzerInnen (so unzählige Interviews, Erzählungen von SchülerInnen usw.) als tendenziell verkopft, vergeistigt, rational, kühl, unübersichtlich und reglementiert erlebt wird. In dieser haben Emotionen, Sexualität und Sinnlichkeit selbstverständlich ihren Platz, aber dieser gilt gemeinhin als eng, diszipliniert und gefährdet. So sind viele Tango-Menschen durchaus explizit auf der Suche nach Rausch und Sinnlichkeit. Und genau dies ist das Versprechen des Tangos: sämtliche Plakate der Tango-Shows und so gut wie alle Profi-Anzeigen, etwa im Zitty oder in einschlägigen Info-Blätter, werben mit der emotionalen/körperlichen Intensität des Tangos. Sie tun dies sowohl sprachlich-begrifflich wie ikonographisch. Die Verführung durch den Tango ist deshalb einfach annehmbar, weil es sich offensichtlich um ein Spiel handelt, welches sich nicht allzu weit von alltagsüblichen Normen entfernt. Man braucht sich nicht ‚zu weit aus dem Fenster lehnen‘. Tango-TänzerInnen sind z.B. sozial durchaus kompatibel bekleidet (man denke nur an Afro-Tanz oder Raver-Teenies), sie wirken nicht außer Kontrolle vor Ekstase, die Sinne werden nicht außergewöhnlich stark überreizt (kein Vergleich mit Techno) und man behält im gewissen Sinne die Kontrolle bzw. kann ‚aussteigen‘ (anders als etwa beim Bungee-Springen).

Für viele Menschen in Westeuropa ist es gerade die (vermeintliche) erotische Komponente, die sie am Tango fasziniert. Viele sind aber enttäuscht darüber, dass das Thema Erotik im Tango sehr selten überhaupt eins ist. Während eines Tanzes wird im allgemeinen die größtmögliche *Intensität* zwischen den PartnerInnen angestrebt. „Ja, man gehört seinem Tanzpartner, wenn auch nur für sehr begrenzte Zeit, seinen Körper und stellt sich völlig auf ihn ein“.<sup>57</sup> Diese Intensität kann vielerlei Formen annehmen: meditative Harmonie, spielerische Bewegungsfreude, technisches Können – oder eben auch erotisch aufgeladene Intimität. Wichtig ist aber, dass diese Intensitäten – und darin liegt die ‚Zähmung‘ – abrupt aufhören, sobald die Musik verklungen ist. Dann lassen sich die Paare zumeist sofort los und stehen einander bis zum nächsten Tanz in einer auch für den Alltag gesprächsüblichen Distanz gegenüber. Gezähmt ist die Intimität, die also Erotik einschließen kann, aber nicht muss, durch somatische Praxen der Distanzierung bei gleichzeitiger körperlich-räumlicher Nähe. Mit den Blicken wird diese subtil abgestimmte Distanz bei körperlicher Nähe am deutlichsten hergestellt. Die Blicke wandern, während die Paare auf die nächste Musik warten, über die Tanzfläche und den übrigen Paaren, sind mit sich selbst beschäftigt (etwa wenn Kleidung oder Haare zurecht gepupft werden), gehen zum DJ oder werden schlicht auf den Boden geparkt. Auch färbt die Intensität

---

<sup>56</sup> Nicole in Rappmann/Walter (Anm. 53), S. 18.

<sup>57</sup> Voß, Arnold. *Aus dem Bauch des Tango. Eine schonungslose Liebeserklärung an einen weltberühmten Tanz.* Herne, 1999. 28.

des Tanzes kaum auf die anderen Formen der Interaktion während eines Salóns ab. Gehen die Paare von der Tanzfläche, so trennen sie sich (über-)deutlich, gehen sprichwörtlich eigene Wege und finden eventuell später zu einem Getränk oder auch gar nicht wieder zusammen. Der Tanz auf der Tanzfläche ist eine ganz eigene (Interaktions-)Sphäre und was dort geschieht ist nicht etwa verbindlicher Ausdruck einer authentischen ‚Persönlichkeit‘, sondern ausschließlich spielerische Interaktionen zwischen bewusst spielenden AkteurInnen.

### 3.5. *Von der Sehnsucht zum Herzklopfen*

Die Betonung der Zweiteilung zwischen Führen und Folgen = Mann und Frau entspricht durchaus der Tradition des Tangos, wird zudem in unzähligen Artikeln, Interviews, Filmen, Lehrbüchern, Shows und Unterrichtsstunden (re-)produziert. Sie wird häufig durch den Verweis auf eine entsprechende Geschlechterordnung in Argentinien bzw. Buenos Aires legitimiert: „Und so erlebte ich nicht nur den Tango, sondern auch meine Rolle als Frau vollkommen neu. Entdeckte das Selbstverständliche der Weiblichkeit, das einer Argentinierin ganz instinktiv gegeben ist“ schreibt Nicole.<sup>58</sup> Das heterosexuelle erotische Intensitätsversprechen ist eng gekoppelt an eine zweite vorgängige Welt, die ebenfalls den Bezugsrahmen für den Tango bildet, nämlich die ‚argentinische Kultur‘, eine recht diffuse südamerikanische Exotik. Bestandteile der exotisierenden Projektionen sind stichwortartig: Emotionalität, Machismo, Verruchtheit, Natürlichkeit, Irrationalität, Geschlechterkampf, Temperament. Ich sehe hierin, den Analysen von Savigliano<sup>59</sup> folgend, durchaus eine neo-koloniale Konstruktion kultureller Alterität, die geschlechtlich aufgeladen ist. Hier wir, die emanzipierten, rationalen, kühlen NordwesteuropäerInnen. Dort die traditionellen, sinnlichen, natürlicheren südländischen ArgentinierInnen. Für die Konstruktion des machismo hat es Savigliano folgendermaßen auf den politischen Punkt gebracht:

From a macropolitical perspective, maleness and national identity follow intertwined paths. Machismo, in particular, is an outcome of international struggles over manliness. „Macho“ is the Spanish word for „male“, but it has been adopted by other languages/cultures to refer to a „wrong“ kind of maleness – to unmanly maleness.[...]Machismo is a synonym for the barbaric, uncivilized „virility“ attributed to latinos. It is used[...]to the consolidation of manliness – a „civilized“ bourgeois maleness that is universally supremacist over all other class, racial, and national gendered identities around the globe. (...) Tango is one among many expressions of this conflict over maleness[...].<sup>60</sup>

Der dem Tango hierzulande (und durch Autokolonisierung auch in Buenos Aires) zugeschriebene Machismo ist Bestandteil umfangreicher und überaus realitätsmächtigen diskursiven Konstruktionen von wir/die; Nord/Süd, kalt/warm, modern/traditionell, technisiert/natürlich; politisch/a- oder präpolitisch. Der Tango als Möglichkeit, das natürlich Weibliche wieder zu entdecken und dem kühlen Norden etwas Wärme einzuhauchen... Dieses diskursive Muster ist der Masterplan, sozusagen die Gebrauchsanweisung für den Körper im Tango. Erotik und

<sup>58</sup> Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 156.

<sup>59</sup> Savigliano (Anm. 3).

<sup>60</sup> Savigliano (Anm. 3), S. 46f.

Exotik gehen eine verführerische Verbindung ein, die besonders verlockender ist, appelliert sie doch an natürliche Instinkte: Er, der Mann hat den natürlichen Instinkt zu führen und findet, ihr Zuhause sei an seiner Brust.<sup>61</sup> Sie, die Frau, will sich eigentlich hingeben und sich verführen lassen.

So bietet die komplementäre vergeschlechtlichte Zweiteilung des Tangos in Führen und Folgen eine hervorragende Projektionsfläche für exotisches leidenschaftlichen Geschlechtergerangel und ist gleichzeitig ein stabiles, weil ritualisiertes und reglementiertes, Gerüst für neue leibliche Erfahrungen. Die Spielregeln des Führen/Folgen ermöglicht eben genau jene Empfindungen von Hingabe, Schweben, (erotische) Intimität, Macht, Glück, Stärke, Verschmelzung. Wie bei jedem Spiel, wissen die Tango-SpielerInnen, dass sie ein Spiel spielen und gerade dieses Wissen ermöglicht ihnen eine Vielzahl von Praxen und Emotionen, die sie sich ansonsten nicht gestatten würden bzw. die in der Alltagswelt keinen systematischen Ort haben. Das Spiel der Leidenschaften bleibt gerade durch die Eingrenzung folgenlos. *Während* sie aber in der „als-ob-Welt,, spielen, müssen alle SpielerInnen unbedingt an das Spiel glauben. Dies um so mehr, als im Tango der Körper explizites Medium des Spiels ist. So ist auch der Tango „die Darstellung nichtbegrifflichen Wissens im Medium körperlicher Handlungen, die symbolisch gedeutet werden und Formqualitäten besitzen.“<sup>62</sup> Beim Tango können es sich die SpielerInnen nicht erlauben, dass der Leib nicht glaubt, was er tut. Nicht zu glauben bedeutet zu zögern, zu entscheiden, zu überlegen, bedeutet also zu spät zu sein, die millimetrischen Bewegungen des Partners/der Partnerin nicht zu spüren bzw. selbst diese nicht klar auszuführen. Gerade bei einem Paartanz, der zudem meistens in einer recht engen Haltung getanzt wird, ist Nicht-Glaube fatal; die SpielerInnen, also die TänzerInnen müssen während ihres Tuns leiblich absolut präsent sein.

Wie kommt aber die „richtige“ Präsenz zustande, wenn sie nicht per se schon da ist (außer, man stammt aus Buenos Aires)? Mit Wollen und Sehnen allein ist es nicht getan. Der Weg zur natürlichen Authentizität führt über viel Arbeit am eigenen Körper, „Arbeit an sich selbst“.<sup>63</sup> Unterricht, Workshops, endloses, oft auch frustrierendes Tanzen und noch frustigeres auf den Tanz Warten bei salóns; Filme und Videos von Profis anschauen, den Tango Gang auch auf dem Weg zur Arbeit üben...Diese Arbeit darf a) nicht äußerlich bleiben. Ziel ist vielmehr, möglichst neue leibliche Emotionen zu spüren und zu habitualisieren und b) muss sie jeden Anschein der bewussten Arbeit vermeiden, muss also selbst Teil einer sog. Naturalisierungsstrategie sein: „Eine Bewegung muss gewissermaßen zuerst gelernt und dann wieder „vergessen“ werden. Sie muss in den natürlichen Reflex des Körpers, in die körperliche Intelligenz eintreten.“<sup>64</sup>

Das heißt, es gilt etwas zu fühlen und zu schaffen, was sowieso irgendwo in einem drin ist, aber – so der Diskurs – in der durch Feminismus, High-Tech, Zivilisation und Leistung erkrankten Welt<sup>65</sup> verschüttet ist. Das doing tango-gender muss vergessen werden, wenngleich auch nur für die Zeit der Teilnahme am Spiel. Und das Ergebnis, der tango-gender, ist nicht

---

<sup>61</sup> Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 242.

<sup>62</sup> Gebauer/Wulf (Anm. 5), S. 65.

<sup>63</sup> Voß (Anm. 57), S. 12.

<sup>64</sup> Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 235.

<sup>65</sup> Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 134, 176, 186, 200, 234.

ein explizites höher/schneller/weiter wie beim Leistungssport, sondern ein 'back to the roots', zu einer verschüttete Natur, von der unterstellt wird, dass 'Andere' sie ungebrochener leben können.

Der Weg ist von Worten und Anrufungen (Butler) gepflastert. Auf zweifache Weise sind Worte zentral für die Körperpraxen: Zum Einen als Diskurs. Die Geschlechterdifferenz und die kulturelle Alterität vermitteln sich nicht nur, aber eben auch qua Begriffe, Anrufungen, Bezeichnungen, sprachlich vermittelte Ideologie, also Text im engeren und weiteren Sinne. Zum Anderen sind gerade Worte und Metaphern in der Unterrichtssprache für die Einübung etwa von Gesten und Posen im Tango zentral. Da heißt es dann etwa: 'lass Dich *fallen*, sei wie eine *Dampfwalze*, stell' Dir vor, Deine Füße würden Durch ein *Magnet* am Boden *gehalten*.' Ein enormes Arsenal an Bildern wird im Unterricht aktiviert und eröffnet den leiblichen Raum für neue Erfahrungen. Allerdings kann auch Tango nicht im Trockenschwimmen-Verfahren erlernt werden, die Metaphern müssen tatsächlich erspürt werden. Die eingesetzten Bilder gehen ein in den Lernprozess, bei denen Gesten und Posen, wie erwähnt, eine zentrale Rolle spielen. Die Fotos zeigen überdeutlich, wie Körperhaltungen aus der Alltagspraxis heraus gefiltert, zu einem kodierten Bild destilliert werden, um dann als Bewegungsziel den Lernprozess maßgeblich zu prägen.

#### *4. Mit ernsthaftem Anspruch das Spiel verändern?*

Als bekennender Butler-Fan folge ich ihr (tango tanzend!), wenn sie schreibt, politische Strategien müssten (auch) darauf zielen, „de(n) Körper als einen Ort für eine Reihe sich kulturell erweiternder Möglichkeiten“<sup>66</sup> zugänglich zu machen. Allerdings ist meine Motivation für kreative Spielchen ernsthaft: sie ist feministisch. Mein Ziel, sowohl beim Tanzen wie beim Soziologisieren, ist es, den oben beschriebenen naturalisierten Klumpen von Geschlecht, (Tanz- bzw. Bewegungs-)Technik und Gefühle in seine Bestandteile zu zerlegen und sie damit in der Praxis für Veränderungen und kreative Spielereien verfügbar zu machen. Nun gibt es beim Tango, wie im echten feministischen Leben, mindestens zwei grundsätzliche Strategien mit der Geschlechterdifferenz umzugehen (beide werden im übrigen auch *leidenschaftlich* verfolgt):

Zum Einen gibt es die „Frauen sind Männer wie andere auch“-Strategie. Im Tango heißt dies, dass biologische Frauen den Männerpart tanzen. Sie führen, tragen dafür die entsprechende Kleidung, nehmen dieselben Aufgaben und Zuständigkeiten wahr und vielleicht – das wäre aber eine genauer zu erforschende Frage – spüren sie auch ganz ähnliche Dinge wie die sonst führenden biologischen Männer. Die klare Struktur des Tanzes wird beibehalten, aber entgeschlechtlicht. Frauen, die den Männerpart tanzen, nahmen während eines salóns eine interessante Position ein. Sie changieren während des Abends meist zwischen beiden Positionen hin und her, ziehen sich also auffällig oft die Schuhe um; sie tragen oft Hosen und fordern auch andere Frauen zum Tanz auf. Das bedeutet auch, dass sie den Raum „männlich“ nutzen, also auf der Suche nach Partnerinnen umherstromern, mobil und in Bewegung sind (während die folgenden Frauen eher sitzen und sich auffordern lassen). Es sind meistens technisch fortgeschrittene Tänzerinnen mit vielen Jahren Tanzerfahrung, oft unterrichten sie auch. Damit ste-

---

<sup>66</sup> Butler, Judith. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin, 1995. 11.

hen sie auf der Hierarchieskala weiter oben, und das mag auch ihre Kleidung und ihren Mut, gewisse Spielregeln und Rituale neu zu kodieren, erklären. Männer vollziehen diesen Rollenwechsel weitaus seltener, auch wenn manche (Profis) den anderen Part durchaus beherrschen. In der Spielwelt haben sie dies auch kaum nötig, herrscht doch chronischer Männermangel – Männer würden schlicht ihre „patriarchale Dividende“ (Connell) verspielen, die insbesondere gute Tänzer einstreichen können. Jedenfalls ist dadurch, dass Frauen den Männerpart tanzen (was in Westeuropa zwar zunehmend geschieht, doch meist als lustiges, theatralisches ‘Spielchen im Spiel’ empfunden wird) die synonyme Verknüpfung von biologischem und sozialem Geschlecht im Tango gelöst. Wenngleich diese Loslösung eine, in der heterosexuellen Szene, bislang kleine Randerscheinung ist, so ist es immerhin etwas. Gar etwas konservatives? Denn die Zweiteilung wird reifiziert. Ich finde dies insofern problematisch, als die komplementären Rollen im Tango zwar gleich wichtig, aber nicht gleichwertig sind.<sup>67</sup> Führen ist zwar nicht brutales Gezerre, Folgen ist auch nicht dumpfe und passive Selbstaufgabe. Doch ist nur eine Tanzposition im vollen Sinne handlungsmächtig, nämlich der/die Führende. Diese/r entscheidet – und zwar allein – über die Bewegung des ganzen Paares, über die Tanzrichtung, den konkreten nächsten Schritt, über die somatische Umsetzung des Rhythmus; nur diese/r hat die Tanzfläche und den Bewegungsraum so im Blick, dass er/sie Bewegungssouveränität genießen kann. Um es mit der beliebten Dialog-Metapher zu sagen: Tango ist meist ein Gespräch zwischen einem, der viel redet und einer, die aktiv zuhört („mmmh...interessant...ach ja?...nein, wirklich?...toll!“).

Deshalb bin ich für eine zweite, ungleich subversivere Strategie. Die zweite Strategie geht dekonstruktivistischer vor und will die Geschlechter-*Differenz* als *solche* tanzend hinterfragen. Hierbei geht es also darum, die Eindeutigkeit von zwei und nur zwei komplementären Positionen aufzumischen, uneindeutig zu machen, sich ihr zu verweigern. Indem der oder die Folgende nun nicht mehr nur folgt, sondern auch führt und in dem der oder die Führende sich nun auch führen lässt, verschwimmt die klare Zweiteilung, die so charakteristisch für das leidenschaftliche Spiel der Geschlechter im Tango ist. Am Liebsten mag ich es, wenn die Spannung und Intimität, wenn der getanzte Dialog auch daraus entsteht, dass vorher eben nicht klar ist, wer sich wem wie lange hingibt. Wenn die Leiber sich versiert gegenseitig fragen, wohin gehen wir? Wie schnell wollen wir das tun?

Problematischer als der technische Lernprozess, der hierfür notwendig ist, ist allerdings, dass diese Strategie in der Tango-Szene kaum mehr „intelligibel“ ist, um mit Butler zu sprechen. Die Führen/Folgen-Struktur derart zu verwischen stellt für die allermeisten TänzerInnen keinen „richtigen“ Tango mehr dar. Zum Einen deuten viele PartnerInnen insbesondere den folgenden, aktiven Anteil einer (üblicherweise) folgenden Partnerin als Mangel an technischem Können; auch Partnerinnen, die mit einem ‘Führenden’ tanzen, der ihnen nicht immer und überdeutlich alle Bewegungen vorgibt, meinen oft, sie tanzten mit einem schlechten Tänzer. Die Leiber sträuben sich gegen das Ungewohnte. Zum Anderen sind die allermeisten Menschen in der Tango-Szene ja gerade darauf erpicht, für einige Abende im Monat einen alten Geschlechterkampf spielerisch zu inszenieren, den sie in ihrem Alltag nicht erleben –

---

<sup>67</sup> Dies sehen viele TänzerInnen anders. So schreibt etwa Nau-Klapwijk: „Dass Mann und Frau gleichwertig sind, aber nicht gleichartig. Beide gleichermaßen verantwortlich für das Paar. Doch jeder in seiner eigenen Rolle.“ (Nau-Klapwijk (Anm. 7), S. 176). Ich halte dies für falsch und naiv, weil – wie ich im Text ausführe – die Positionen nicht gleichermaßen handlungsfähig sind.

zumindest nicht in einer solch festlichen, sinnlichen Art und Weise. Und so wollen sie von einer Überwindung der Differenz im Tango nichts wissen, schließlich ist ja alles nur ein Spiel. Und scheinbar brauchen gewisse Leidenschaften klare Spielregeln. Dass aus dem Tangospiel das wahre Leben wird, geschieht selten. Wenngleich TangotänzerInnen als geradezu spielsüchtig gelten, so sind es nur die Profis, die aus dem Spiel insofern ernst machen, als der Tango zu ihrem Alltag wird. Für alle anderen bleibt der Tango eine eingegrenzte eigene Welt, die am frühen Morgen mit schmerzenden Füßen, durchgeschwitztem Hemd und seligen Gefühlen der Hingabe endet.