

## Die Tanzfläche gehört mir, nur mir allein

Von Daniel Canuti (dancanuti@aol.com) Übersetzung: Regina Huber  
(Veröffentlichung in Boletín del Tango Zeitschrift Nr. 28 – Mai 2002.  
e-mail: tarlo@snaflu.de)

" . . . Delen!  
que la luna se ha parado  
para el tango ver bailar . . .  
Delen!  
que el mosaico está pidiendo  
quien lo sepa taconear . . ."

„... Auf zum Tanz!“  
Der Mond ist stehen geblieben,  
um den Tango tanzen zu sehen...  
Auf zum Tanz!  
Der Tanzboden ruft den,  
der das Taconear beherrscht.“  
(*De punta y taco*, Eifel Celesia und Roberto Grela)

Die Grundlagen, welche die Bewegungen des Tango bestimmen, sind, was den Tanz selbst betrifft, nicht viele, wenn es den Anfängern in den ersten Monaten auch anders erscheinen mag. Es sind wenige, sehr wenige, und sie kommen immer wieder vor – im einfachsten Schritt, bei der Fortbewegung und der Drehung sowie auch in jeder der unzähligen Figuren, mit denen wir experimentieren.

Ich möchte hier nicht darüber sprechen, wie wir gehen, wie wir mit dem Körpergewicht umgehen, wie wir die Beziehung mit dem Partner herstellen, wie wir uns umarmen, wie wir uns hinstellen, wie wir führen, wie wir die Beine beugen oder unseren Oberkörper einsetzen, wo wir den linken Arm oder die rechte Hand platzieren, sondern darüber, wie wir tanzen, wenn wir bedenken, daß wir es normalerweise in Gegenwart anderer tun, die ebenfalls tanzen, und wie wir dieses Zusammentreffen mit den anderen Milongabesuchern handhaben.

Der Tango bringt viele Leute (nicht nur zwei) an einem bestimmten Ort zusammen, und die Elemente, die dieses Treffen angenehm machen, sind sehr vielfältig und subtil; sie sind kein Bestandteil des Tanzes an sich, und es ist schwierig, sie zu beobachten, gerade wegen ihres anscheinend so geringen Einflusses auf das Endergebnis.

Daß die Tanzfläche ein Raum ist, der von vielen gleichzeitig benutzt wird, und daß die Tanzrichtung gegen den Uhrzeigersinn verläuft, ist wohl allgemein bekannt, obwohl man es nicht oft genug wiederholen kann; aber auch andere Aspekte sind in diesem Zusammenhang erwähnenswert. Der Fluß der Paare auf der Tanzfläche zum Takt der Musik führt dazu, daß einige Tänzer ganz spontan und fast unvermeidlich in der Mitte der Tanzfläche tanzen und andere am Rand. Die Randzone ist anspruchsvoller, da sie weder das unfreiwillige Anhalten des Paares erlaubt (z. B. deshalb, weil es eine Tanzsituation nicht sofort lösen kann), noch das freiwillige Anhalten eines Paares, das eine Figur auf der Stelle ausführen will. In beiden Fällen wird der Tanz blockiert – zumindest für die Paare, die sich in der Nähe befinden; die Harmonie, die mehrere zusammen tanzende Paare genießen können, wird unterbrochen, und letztendlich kümmern sich die beiden Personen nicht um die anderen Paare, auch wenn sie vielleicht selbst ungestört weiter tanzen.

Die Mitte der Tanzfläche erlaubt die Ausführung von vollständigen und auffälligen Figuren am Platz eher, sofern sie nicht wirklich voll ist; so können die Tänzer diesen Bereich freiwillig für diese Figuren nutzen und ihn mit denjenigen teilen, die sich noch nicht sicher genug fühlen, um am Rand zu tanzen und sich dort zu behaupten; oder mit denen, die einen Schritt erklären oder üben müssen, am besten jedoch ... „laß die Milonga für Dich in ihrer Sprache sprechen...“ (*Bailongo de los domingos*, Arona und Francisco García Giménez)<sup>1</sup>

Es handelt sich hier jedoch nicht um eine feste Regel; mit einiger Vorsicht kann man sich auch in radialer Richtung fortbewegen, wenn es auch nicht ratsam ist, vom Zentrum zum Ausgangspunkt am Rand zurückzukehren, denn damit würde man wieder riskieren, den Tanzfluß der anderen Tänzer zu stören.

" . . . *en las cuartas no me enriedo,*      „... ich verliere nicht so schnell die Ruhe,  
*y si bailando, mi china*                      und wenn meine Süße beim Tanz stolpert,  
*da un tropezón la sostengo*                so halte ich sie mit der linken Hand fest,  
*con la izquierda y antes*                    und bevor der Schritt mich verliert,  
*que el paso me pierda*                      habe ich schon wieder alles unter Kontrolle...“  
*pego el tirón . . .*"

(*Bailando en lo de La Vasca*, Carlos Mauricio Pacheco und Antonio Reynoso, 1906) <sup>2</sup>

Die Flexibilität in unseren Absichten und bezüglich der anderen Tänzer ist manchmal genauso wichtig wie die angestrebte Beweglichkeit unseres Körpers: Der Tänzer, der führt und eine Figur vorschlagen will, muß über eine unmittelbare Flexibilität verfügen, um seinen Plan zu ändern, falls der Platz und der Rhythmus der Musik, die ihm bis vor einer Sekunde noch wohl gesonnen waren, ihn plötzlich an der Ausführung hindern. Es handelt sich um eine Geste der Höflichkeit, die Figur in diesem Moment des Tanzes zu unterbrechen und sich eventuell das Vergnügen zu erlauben, sie zu einem späteren Zeitpunkt einzubringen, anstatt sie um jeden Preis zu Ende zu führen –mit oder ohne Rhythmus, mit oder ohne Anrempeln.

Es ist nicht zu empfehlen, der Tanzpartnerin Bewegungen vorzuschlagen, bei denen sie die anderen Tänzer treten könnte, wie z. B. hohe Boleos. Boleos kann man auf einer gut bevölkerten Tanzfläche tief, kurz und gleichzeitig präzise ausführen.

" . . . *si vas a los bailes, parate en la puerta,*  
*campaneá las minas que sepan bailar,*  
*no saqués paquetes que dan pisotones,*  
*que sufran y aprendan a fuerza ´e planchar . . .*"

„... wenn Du zum Tanz gehst, bleib an der Tür stehen,  
beobachte die Mädchen, die gut tanzen,  
fordere keine Trampel auf, die Fußtritte verteilen,  
laß sie leiden und lernen, indem Du sie am Tisch sitzen läßt ...“

(*Seguí mi consejo*, Eduardo Trongue und Salvador Merico)<sup>3</sup>

Die Frau reagiert oft mit hohen, gefährlichen Boleos, die viel Platz in Anspruch nehmen, selbst wenn der Partner sie nicht dazu aufgefordert hat, sie in dieser Größenordnung auszuführen. Häufig veranlaßt uns unsere Lust, uns auszudrücken und alle möglichen Optionen auszuschöpfen, dazu, daß wir sie auch dann anwenden, wenn sie nicht angebracht sind.

" . . . *seguime en el vaivén*                      „... folge mir im Wiegen  
*del tango embriagador . . .*                    des berausenden Tangos ...  
*seguime en el tanguear*                      folge mir im Tanz,  
*vibrando de ilusión . . .*"                    der vor Freude erbebt...“

(*La Viruta*, Julián Porteño und Vicente Greco, 1912)<sup>4</sup>

Ein weiterer Grund für Unmut auf der Tanzfläche ist das so verbreitete Vorseilen der Frau in ihren Bewegungen. Sie sind nicht nur unangenehm für denjenigen, der führt, sondern sie

verursachen auch Unfälle, da der Mann derjenige ist, der beobachtet, wann und wohin sich das Paar bewegen kann.

"...una negra media conga  
bailando con un chabón  
le dio al Loco un pisotón  
propíamente en el juanete.  
Si Santillán no se mete  
El loco, el Loco le da un piñón . . ."

„... eine dicke Tussi,  
die mit einem Kerl tanzte,  
versetzte dem Verrückten einen Tritt,  
genau auf sein Hühnerauge.  
Hätte sich Santillán nicht eingemischt,  
so hätte der Verrückte, der Verrückte, ihr eine  
verpaßt ...“  
(*Un baile a beneficio*, J. Caviello und J. Fernández)<sup>5</sup>

Alle diese Aspekte, die sich auf das gute Klima in einer Milonga beziehen, kann man auch darauf übertragen, wie wir uns mit dem Orchester oder dem Tango, die gerade gespielt werden, in Beziehung setzen. Möglicherweise vertragen sich nicht alle Figuren, alle Arten von Sacadas, alle Formen von Boleos oder alle Corridas gleich gut mit allen Orchestern. Das unterscheiden zu können wird dem Tänzer helfen, spontan Schritt- und Figurengruppen zu entdecken, die (außer daß sie für den eigenen Körper und den der Partnerin geeignet sind) sich dem einen oder dem anderen Orchester anpassen.  
(Diesen letzten Satz kann man erneut lesen und dabei das Wort „Orchester“ durch „Umarmung“ ersetzen.)

Folglich kommen wir selbst zu dem Schluß, den mir ein sehr erfahrener Milonguero einmal anvertraute: „... fast alle Tangos sind wunderschön, aber wir sind nicht dazu verpflichtet, automatisch zu allen Orchestern zu tanzen, nur weil das Orchester Tangos spielt und wir Tango tanzen...“, und wenn der Disc Jockey „vorhersehbar“ auflegt, so werden wir die richtigen Momente finden, in denen wir zu unseren Lieblingsorchestern tanzen, während wir in anderen Momenten nicht tanzen.

Die Umarmung kann auf vielerlei Arten geschehen, und sie streng zu definieren wäre ein Fehler, vor allem heute, da der Tangotanz sich wieder weiter entwickelt; und wenn es auch nicht auszuschließen ist, daß er neutralisiert und entpersönlicht wird, so ist es doch verständlich, daß sich sein Wesen verändert, obwohl seine Wurzel dieselbe bleibt. Andererseits trifft auch zu, daß die Freiheit beim Tanz viel weiter gesteckt ist als in früheren Jahrzehnten und die Anzahl der Bewegungsvarianten in den letzten Jahren angestiegen ist – wann immer es der Platz erlaubt, versteht sich.

Im Zusammenhang mit der Umarmung möchte ich erwähnen, daß eine abrupte Veränderung des Abstandes (manchmal verbunden mit einer Unterbrechung des Tanzflusses) während des Tanzes – abgesehen davon, daß sie für den Tanzpartner unangenehm sein kann – auch die rundherum tanzenden Paare überraschen kann und oft Rempeln und Ärger auslöst. Der Mann tanzt und führt die Frau, die ihrerseits selbst tanzt und ihr Bestes gibt; zusätzlich ist er aber auch verantwortlich für den Raum auf der Tanzfläche, er muß soviel wie möglich herum schauen oder, besser gesagt, er muß fühlen, was gerade um ihn und seine Partnerin herum vor sich geht. Dabei helfen ihm seine Augen, die Musik, die gerade erklingt, die Atmosphäre auf der Tanzfläche, seine Intuition usw. Die guten Tänzer können zwar unberechenbar sein, was sympathische und neue Tanzvorschläge an ihre Partnerin betrifft, sie sind jedoch sehr berechenbar in ihrem Umgang mit anderen Paaren und der Tanzfläche allgemein. Plötzliche, überraschende Bewegungen wie stehen zu bleiben oder den Abstand der Umarmung brüsk zu vergrößern, um eine Figur zu tanzen, oder die Tanzfläche wild entgegen der Tanzrichtung zu durchtanzen, ist nicht anzuraten.

Es ist nur höflich, das Niveau des Partners in Betracht zu ziehen; wenn ein Tänzer „mehr kann“, so darf man durchaus davon ausgehen, daß er nach den ersten Takten die Möglichkeiten des Partners einzuschätzen weiß und ihm nicht Schritte und Figuren abverlangen wird, die unweigerlich in Unannehmlichkeiten für die anderen Tänzer ausarten würden (indem sie die Tanzfläche blockieren), und nicht zuletzt auch für sie selbst.

„... du sagst, daß ein wilder Tango " . . . *decís que un tango rante*  
dich nicht aus der Ruhe bringt ...“ *no te hace perder la calma . . .* "  
(*Muchacho*, Celedonio Flores und Luis Visca)<sup>6</sup>

Ebenfalls aus Höflichkeit achten wir beim Betreten der Tanzfläche auf diejenigen, die bereits tanzen. Häufig geht die Dame, die zum Tanz aufgefordert wurde, gleich mitten auf die Tanzfläche, und manchmal läuft sie ihrem Tanzpartner auch noch so schnell voraus, daß er sie förmlich durch die ruhig tanzenden Paare hindurch verfolgen muß, um sie schließlich umarmen und mit ihr tanzen zu können. Manches Mal ist es auch der Mann, der sich mit der Frau auf die Tanzfläche begibt und ohne Rücksicht auf die anderen Tanzenden seinen Tanz initiiert, so wie es ihm gerade einfällt, und vielleicht auch noch mit dem Rückwärtsschritt (auch Schritt 1 der Base genannt), der zwar sehr nützlich für die Lernphase ist, sich aber in manchen Situationen als sehr unangenehm erweisen kann.

Der Ausspruch, Tango sei eine Droge, klingt wohl schon sehr abgenutzt; aber es scheint tatsächlich, daß in vielen Fällen seine Wirkung der einer Droge gleich kommt, und so hängt das Vergnügen, das man aus ihm schöpft - ebenso wie bei anderen Drogen - zumindest teilweise davon ab, inwiefern man bei seinem Konsum das dazugehörige Ritual befolgt. So fühlten es (obwohl ich nicht weiß, ob sie es auch tanzten) Canaro, als er *Tango Brujo* oder den Vals *El recuerdo de los tangos* komponierte und sagt: „... sein Rhythmus ist ein Rätsel, das einem Freude oder Leid bereitet ...“; oder Villoldo im Jahre 1913 mit *El 13*; oder Roldán, als er 1916 *Maldito Tango* schrieb, und viele mehr.

„... Tanzt, tanzt,  
das Orchester verabschiedet sich schon ...“ " . . . *A bailar, a bailar*  
*que la orquesta se va . . .* "  
(*A Bailar*, Homero Expósito und Domingo Federico)<sup>7</sup>

- 1 Eine sehr berühmte Interpretation ist die von Alberto Castillo mit dem Orchester von Ricardo Tanturi
- 2 Dem Autor ist keine Fassung bekannt
- 3 Gardel nahm ihn am 6.4.1929 in Paris meisterhaft mit den Gitarren von Ricardo, Barbieri und Aguilar auf (es gibt zwei Aufnahmen: K12338 und K12338-1) und später am 21.6.1929 mit den Gitarren von Aguilar und Barbieri.
- 4 Suche Aufnahme mit Text
- 5 Eine exzellente Interpretation ist die von Pugliese mit Jorge Vidal
- 6 Eine großartige Aufnahme ist die von Angel Vargas mit dem Orchester von Angel D'Agostino
- 7 Zum Beispiel die Version von Troilo/Fiorentino