



***Mi noche triste* und der Genus des Melodramatischen**

Geschlechterordnungen und Genrekonfigurationen im „Transgenre“ Tango

Peter W. Schulze, Bremen

Geliebte, Du hast mich verlassen
in der Blüte meines Lebens,
[Du] hinterläßt meine Seele verletzt
und Dornen im Herzen,
wissend, dass ich Dich liebte, [...]¹

Pascual Contursi, *Mi noche triste*

Genres lassen sich als Muster für kollektive Sinnstiftungsprozesse begreifen. Sie stellen veränderliche, kulturell und soziohistorisch bedingte Formenrepertoires zu Verfügung, mit denen Normen und Werte einer Gesellschaft verhandelt werden, welche sich wiederum selbst in den Genremustern niederschlagen können (Frow 2006: 19). Dabei kommen in Genrekonfigurationen auch bestimmte Geschlechterordnungen zum Ausdruck. Dieser Nexus ist bekanntlich bereits in dem gemeinsamen Wortstamm „Genus“ angelegt (Braidt 2008: 8). Während der Begriff Gender für die „representation of a relation“ steht: „that of belonging to a class, a group, a category“ (Lauretis 1987: 4), sind diese klassifikatorischen Dimensionen in ästhetischen Produktionen in der Regel weniger evident, zumal Entwürfe von Männlichkeit und Weiblichkeit häufig in genrespezifischer Form naturalisiert werden.² Trotz der gängigen Naturalisierung von Geschlechterordnungen unterliegt das „gendering of genres“ (Gledhill 1997: 350) einem ständigen Wandel – nicht zuletzt auch als Ausdruck von „struggles over defining what counts as masculine and feminine in the construction of social reality“ (Gledhill 1997: 350). Von besonderer Bedeutung für die Aushandlung von Geschlechterordnungen sind hierbei die „technologies of gender“, zu denen auch „cinema,

¹ „Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida, / dejándome el alma herida / y espina en el corazón, / sabiendo que te quería, [...]“

² Wie Judith Butler herausgestellt hat, ist Gender nicht etwa biologisch oder ontologisch determiniert, sondern Resultat kulturell geprägter Handlungen und deren Iterationen: „gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is [...] an identity instituted through a stylized repetition of acts“ (1990: 270). Obwohl dichotome Geschlechtsidentitäten im Anschluss an Butler inzwischen auch außerhalb des akademischen Diskurses als gesellschaftlich bedingte Konstruktionen gelten, existieren noch immer die von Lauretis erwähnten klassifikatorischen Dimensionen des Gender-Begriffs.

narrative, and theory“ zählen (Lauretis 1987: 19), in denen wiederum häufig bestimmte Genrekonfigurationen wirksam sind.

Im Folgenden werde ich eine spezifische Form der „Genre-Genderisierung“ im argentinischen Tangofilm der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herausarbeiten.³ Als exemplarisches Beispiel dient hierbei das Tangolied *Mi noche triste* in seinen unterschiedlichen medialen Konfigurationen, mit Schwerpunkt auf den filmischen Darstellungen. Komponiert von Samuel Castriota und kurz darauf von Pascual Contursi mit einem Text versehen, ist *Mi noche triste* (*Meine traurige Nacht*) in mehrerlei Hinsicht paradigmatisch für die Genre-Gender-Konfigurationen des Tangos. Das Stück von 1917 gilt als der erste *tango canción* und war somit konstitutiv für das Genre des Tangoliedes – und zwar aufgrund des Textes, in dem eine spezifische Geschlechterordnung im melodramatischen Modus zum Ausdruck kommt. Zugleich war *Mi noche triste* als musikalisch-textuelles Narrativ von grundlegender Bedeutung für die Adaption des Tangos im Theater und im Kino. Mithin trägt das Beispiel auch dem Faktum Rechnung, dass sich der Tango durch transmedial wirksame Genremuster kennzeichnet, die jeweils medienspezifisch ausgestaltet sind (vgl. Schulze 2015). Seinen medienübergreifenden Dimensionen entsprechend, lässt sich der Tango als „Transgenre“⁴ bezeichnen.⁵

Hier werden Adaptionen von *Mi noche triste* in einem Theaterstück sowie in vier Filmen hinsichtlich ihrer Geschlechterdarstellungen und Genrekonstellationen analysiert. Der erste Film, in dem das Lied vorkommt, ist *LA VIDA ES UN TANGO* (1939) von Manuel Romero; die Tangosängerin und Schauspielerin Sabina Olmos verkörpert darin eine Sängerin, die *Mi noche triste* in einem Cabaret interpretiert, während sie mit ansehen muss, wie der Mann, den sie liebt, von einer anderen Frau umgarnt wird. Manuel Romero hat mit *LA HISTORIA DEL*

³ Wenngleich hier ausschließlich argentinische Produktionen untersucht werden, ist zu betonen, dass auch der „nationale“ Tangofilm durch vielfältige Formen der Transkulturation geprägt ist, die aus der globalen Zirkulation des Genres resultieren (vgl. Schulze 2014).

⁴ „Transgenres“ sind nach Oscar Steimberg diejenigen Genres, bei denen „im Durchlaufen verschiedener Sprachen und Medien“ zentrale Charakteristika erhalten bleiben, während andere Merkmale Veränderungen durchlaufen (Steimberg 2013: 115). Wohlgemerkt bezieht sich Steimberg in der Entwicklung des „Transgenre“-Konzepts nicht auf den Tango. „Los transgéneros – géneros en cuya definición social se privilegian rasgos que se mantienen estables en el recorrido de distintos lenguajes o medios“. Vergleiche zu transmedialen Genre-Passagen auch Ritzer/Schulze 2015.

⁵ Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich der Tango im Río-de-la-Plata-Raum – insbesondere in Buenos Aires und Montevideo – als Musik- und Tanzgenre herausgebildet. Durch deren erfolgreiche internationale Verbreitung im frühen 20. Jahrhundert folgten schon bald Tangoszenen im Kino, etwa in Filmen wie Max Linders *Max, professeur de tango* (1912) und Rex Ingrams *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921). Während bis in die Gegenwart im internationalen Kino hunderte von Filmen mit Tangoszenen produziert worden sind (Ochoa 2003), handelt es sich dabei zumeist um einzelne Szenen im Kontext anderer Genrekonstellationen. Im argentinischen Kino hingegen begann sich bereits in den späten 1910er Jahren ein Tango-Filmgenre herauszubilden, bei dem nicht nur die Tangomusik von zentraler Bedeutung war (in Form von Live-Musik), sondern auch das Tangomilieu, entsprechende Figuren und melodramatische, mit den Liedtexten korrespondierende Handlungskonstellationen, die sich zu Genremustern verdichteten. Mit dem Aufkommen des Tonfilms – und nicht zuletzt auch durch den Erfolg der spanischsprachigen Tangofilme mit Carlos Gardel für Paramount Pictures – avancierte der Tangofilm bzw. das *cine tanguero* zu einem der bedeutendsten Genres des argentinischen Kinos bis Mitte der 1950er Jahre.

TANGO (1949) einen weiteren Film realisiert, in dem *Mi noche triste* von einer Sängerin interpretiert wird. Bei der Sequenz handelt es sich um einen intermedialen Bezug auf das Theaterstück *Los dientes del perro*, in dem *Mi noche triste* adaptiert wurde, wobei dieser *tango canción* einer Kritik an der Geschlechterordnung des Tango-Diskurses dient. LA HISTORIA DEL TANGO ist symptomatisch für den argentinischen Tangofilm an der Schwelle der 1950er Jahre, in denen das Genre im Niedergang begriffen ist. Eine ganze Reihe von Spielfilmen aus dieser Zeit widmet sich der Tangomusik retrospektiv und zelebriert die – vor allem männlichen – Größen des Genres und ihre Kompositionen. Neben LA HISTORIA DEL TANGO entsprechen dieser Tendenz unter anderem auch EL ÚLTIMO PAYADOR (1950) von Homero Manzi und Ralph Pappier sowie Lucas Demares MI NOCHE TRISTE (1951). Gemeinsam ist diesen drei Tangofilmen auch, dass in ihnen das Lied *Mi noche triste* gesungen wird. Das Biopic MI NOCHE TRISTE schildert das (fiktionalisierte) Leben von Pascual Contursi, dem Autor des gleichnamigen Liedtextes, und kulminiert in der melodramatischen Entstehungsgeschichte von *Mi noche triste*. EL ÚLTIMO PAYADOR ist ebenfalls ein Biopic; es handelt von José Betinotti, einem großen Payador bzw. Sängerpoeten, der schwerkrank kurz vor seinem Tod eine Platte mit Carlos Gardels erster Aufnahme von *Mi noche triste* hört.

1. LA HISTORIA DEL TANGO und die Geschlechterordnung des *tango canción*

Wie schon aus dem Titel von LA HISTORIA DEL TANGO hervorgeht, zeichnet der Regisseur Manuel Romero „Die Geschichte des Tangos“ nach, die anhand von Klassikern der Tangomusik dargestellt ist, verknüpft mit der fiktionalen Erzählung einer unglücklichen Liebesgeschichte zwischen einem Komponisten und einer Sängerin, die sich während der Hochphase des Tangos trennen und im Alter wieder zueinander finden, als ihre Kinder sich ebenfalls ineinander verlieben. LA HISTORIA DEL TANGO nimmt in fiktionalisierter Form Bezug auf die historische Theaterinszenierung *Los dientes del perro* (*Die Zähne des Hundes*) aus dem Jahr 1918, in der das Tangolied *Mi noche triste* von Manolita Poli interpretiert wurde. Anders als in der historischen Inszenierung, ist es in dem Film die Protagonistin Aurora Vega, dargestellt von Virginia Luque, die den *tango canción* singt. Bemerkenswert an der Darstellung von *Mi noche triste* in *Los dientes del perro* wie auch in Romeros Film ist die Tatsache, dass sich die Geschlechterordnung des Liedtextes durch die Interpretation einer Sängerin verändert. Wohlgermerkt ist Contursis Text durch eine dezidiert männliche Perspektive gekennzeichnet. Mehr noch, fast alle klassischen Tangoliedtexte sind aus männlicher Sicht geschildert, wobei *Mi noche triste*, bekanntlich der erste *tango canción* (vgl. Seibel 2002: 555), hier durchaus paradigmatisch war.

Bei den Tangoliedtexten handelt es sich um eine Männerdomäne. Zu Recht lässt sich die Tangodichtung als „monopolio masculino“ (Moreau 2003: 63) bezeichnen, da Männer als Autoren tatsächlich eine Art Monopolstellung in dem Genre einnehmen. Zu den wenigen Autorinnen, deren Liedtexte Verbreitung fanden, zählt María Luisa Carnelli, die allerdings bezeichnenderweise unter dem männlichen Pseudonym Luis Mario publizierte. Während

die überwiegende Mehrzahl an Tangoliedern von Männern verfasst wurde, geht es darin thematisch primär um Frauen. Die Darstellung von Frauen entspricht oft der dichotomen Unterteilung in den Typus der „Heiligen“ und der „Hure“, wobei Letztere wesentlich häufiger vorkommt. In der Studie *Tango y misoginia* hat Alejandro Ogando ein Korpus von 289 populären Tangoliedern ausgewertet und aufgezeigt, dass 58 Prozent der Texte Frauen deutlich negativ darstellen; lediglich 7 Prozent der Liedtexte weisen ein positives Frauenbild auf, wobei ein Drittel dieser meist idealisierten Frauenfiguren bereits verstorben ist (Ogando 2001: 7). Auch wenn der Buchtitel „Tango und Misogynie“ zugespitzt sein mag, lässt sich nicht leugnen, dass Frauen in Tangoliedern deutlich stigmatisiert werden. Sie sind häufig durch Attribute wie Untreue, Egoismus und Gefühlslosigkeit charakterisiert, während die Männer – meist aus der Perspektive eines lyrischen Ichs in melodramatischem Ton – als Leidtragende erscheinen. Diese spezifische Geschlechterordnung des *tango canción* ist bereits in *Mi noche triste* angelegt.

Pascual Contursis rührseliger Text *Mi noche triste* schildert die Verzweiflung eines Mannes, der von seiner Geliebten verlassen wurde („Percanta que me amuraste“) und sich in dem ehemals gemeinsam bewohnten Zimmer seiner Trauer hingibt: „die Seele verletzt / und Dornen im Herzen / [...] für mich gibt es keinen Trost mehr / und deshalb betrinke ich mich / um meine Liebe zu dir zu vergessen. / [...] so traurig und verlassen / habe ich das Verlangen zu Weinen“⁶. Bemerkenswerterweise zeichnet sich in dem Text eine Art „Feminisierung“ des männlichen lyrischen Ichs ab – wenn man die traditionellen Geschlechterrollen zugrunde legt, wie sie für die machistische argentinische Gesellschaft und viele ihrer Repräsentationen kennzeichnend sind. Wohlgermerkt wird damit keineswegs essentialistischen, dichotomen Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern das Wort geredet, sondern schlichtweg deren Dominanz festgestellt. In *Mi noche triste* versenkt sich der Mann in melodramatischem Ton passiv in sein Leid, ganz im Gegensatz zu der häufig männlich diskursivierten aktiven Handlung, welche implizit der abwesenden Frau zugeordnet ist, die ihren Partner verlassen hat. Bedeutsam ist auch, dass das lyrische Ich primär den Zustand des Wohnraums schildert, der in der traditionellen Rollenverteilung, insbesondere in den Repräsentationen jener Zeit, als Sphäre der Frau gilt. Dabei wird nicht nur der Topos der Seelenlandschaft aufgerufen, etwa durch den Spiegel, der aufgrund der Abwesenheit der Geliebten zu weinen scheint.⁷ Darüber hinaus legt das lyrische Ich auch eine für machistische Männlichkeitsbilder atypische häusliche Fürsorge an den Tag; so hält er immer Kekse und Mate bereit, als sei die Geliebte zugegen.⁸ Mithin lässt sich in *Mi noche triste* eine deutliche Invertierung geschlechtlicher Stereotype erkennen.

⁶ „El alma herida / y espina en el corazón / [...] para mí ya no hay consuelo / y por eso me encurdelo / pa' olvidarme de tu amor. / [...] todo triste, abandonado, / me dan ganas de llorar.“

⁷ „El espejo está empañado / y parece que ha llorado / por la ausencia de tu amor.“

⁸ „Siempre llevo bizcochitos / pa' tomar con matecitos como si estuvieras vos.“

Relevant für das Verständnis von Contursis Liedtext bzw. der Tangolieder im Allgemeinen ist der soziokulturelle Kontext, in dem der *tango canción* entstanden ist. Zwischen den 1880er und 1930er Jahren fand in Argentinien eine Masseneinwanderung statt, insbesondere nach Buenos Aires bzw. in die Río-de-la-Plata-Gegend, wo sich der Tango im späten 19. Jahrhundert zu einem eigenen musikalischen Genre entwickelte. Buenos Aires wuchs schnell zu einer Großstadt, wobei von den 650.000 Einwohnern im Jahr 1895 über die Hälfte Einwanderer waren (Villego 2000: 23). Bei den Einwanderern handelte es sich primär um junge Männer, insbesondere aus Italien und Spanien, was zu einem akuten Frauenmangel führte. Nicht zuletzt deshalb nahm die weibliche Prostitution stark zu, vor allem auch im Milieu der Cabarets und der Tangotanzstätten, die nicht selten zugleich als Bordelle fungierten (Carretero 1995: 88-89).

Doch zurück zur Darstellung von *Mi noche triste* in LA HISTORIA DEL TANGO. Wie erwähnt, ist in diesem Film die geschlechtliche Konstellation des paradigmatischen Tangoliedes modifiziert. Wohlgemerkt resultiert die spezifische Transformation der Gender-Muster nicht nur daraus, dass eine Frau das melodramatische Lied singt, dessen lyrisches Ich männlich markiert ist, sondern auch aus der besonderen Ausgestaltung der Frauenfigur. So hat etwa die geschlechtliche Inversion des Textes durch eine Sängerin in dem Film LA VIDA ES UN TANGO ganz andere Implikationen, die deutlich von einer machistischen Geschlechterordnung zeugen (wie noch näher auszuführen sein wird). In LA HISTORIA DEL TANGO hingegen dient *Mi noche triste* gerade nicht dazu, das „Schicksal“ der Protagonistin in Analogie zum lyrischen Ich des Liedes – in umgekehrter geschlechtlicher Konstellation – zum Ausdruck zu bringen. Zwar wurde die erfolgreiche Tangosängerin Aurora Vega von dem Vater ihrer Tochter verlassen, doch handelt es sich bei der Figur keineswegs um den Typus der „sofredora“, der für den Tangofilm typischen, immensem Leiden ausgesetzten Frau, wie sie etwa Libertad Lamarque oder Sabina Olmos in zahlreichen Filmrollen verkörpern.

Evident ist dies vor allem in der musikalischen Performance; so entspricht weder die filmische Darstellungsweise noch die Körpersprache der Protagonistin dem melodramatischen Modus des *tango canción*. Deutlich wird dies bereits zu Beginn des Liedes: Während Aurora Vega aus leichter Untersicht gefilmt und frontal der Kamera zugewandt mit unbewegtem Gesicht „Geliebte, Du hast mich verlassen“ singt, hat sie die Hände in die Hüften gestemmt, den Kopf leicht gehoben und schüttelt kurz vehement den Kopf. Sie bringt damit eher Stolz zum Ausdruck als Trauer und Selbstmitleid, die in dem rührseligen Text *Mi noche triste* angelegt sind. Noch ausgeprägter manifestiert sich die konträre Haltung zu dem Liedtext, als Aurora Vega die Worte, „es scheint, er [der Spiegel] hat geweint“, in kraftvoller und völlig unsentimentaler Weise singt und dabei die Hand zur Faust ballt. Auch wenn die Protagonistin den dritten Vers größtenteils mit gefalteten Händen singt, wird diese Pathosformel, die mit der melodramatischen Schilderung des Wohnraums im Liedtext korrespondiert, durch den Anflug eines ironischen Lächelns gebrochen.

So lässt sich in Vegas Performance von *Mi noche triste* zumindest tendenziell eine Dekonstruktion tradierter Geschlechterrollen des Tangos erkennen. Dass die Protagonistin nicht dem gängigen Frauenbild innerhalb der Geschlechterordnung des Tangos entspricht, schlägt sich implizit auch in dem intermedialen Verweis auf das Theaterstück *Los dientes del perro* nieder. Implizit in dem Sinne, dass der Film weder auf die sozial- und genderkritische Handlung des Theaterstücks eingeht noch auf die darin zum Ausdruck kommende Parodie männlicher Sentimentalität im Tangolied. Wenngleich in der Performance von *Mi noche triste* eine Brechung der Geschlechterrollen angelegt ist, dient die Musiknummer in LA HISTORIA DEL TANGO primär dazu, den Boom des Tangos sowie den Erfolg der Tangosängerin Aurora Vega zu verdeutlichen. So sind während des Liedes in mehreren Überblendungen Werbeplakate von *Los dientes del perro* ins Bild gesetzt, aus denen die exponentiell zunehmende Anzahl an Vorstellungen hervorgeht, als Verdeutlichung des enormen Erfolgs der Inszenierung. Bezeichnenderweise wird der *tango canción* durch einen Off-Erzähler eingeleitet, der erklärt, dass *Mi noche triste* „die sensationelle Nummer“ des Theaterstücks *Los dientes del perro* war und das Stück der Inbegriff des Liedes aus Buenos Aires sei, „voller Lokalkolorit, empfindungsvoll, städtisch“; die Verse von Pascual Contursi hätten dafür gesorgt, dass der Tango von der Schallplatte auf die Bühne gelangte.⁹ Auf diskursiver Ebene wird *Mi noche triste* völlig affirmativ und unkritisch als Meilenstein des Tangos eingestuft. Der soziohistorische Kontext des Tangos in Argentinien, insbesondere was die Geschlechterordnung angeht, spielt in LA HISTORIA DEL TANGO kaum eine Rolle. In *Los dientes del perro* hingegen werden diese Aspekte nicht nur explizit thematisiert, sondern einer tiefgreifenden Kritik unterzogen.

2. *Los dientes del perro*: Genderkritik in der transmedialen Passage von *Mi noche triste*

Mi noche triste durchlief bereits kurz nach seiner Entstehung verschiedene transmediale Passagen. Wegweisend war hierbei vor allem die Einbeziehung des ersten *tango canción* in das Theaterstück *Los dientes del perro*. *Mi noche triste* war von zentraler Bedeutung für den Erfolg des Theaterstücks aber auch des Tangoliedes und des „Transgenres“ Tango im Allgemeinen. Trotz der transmedialen Synergien und intermedialen Verknüpfungen unterscheidet sich *Los dientes del perro* von den meisten Adaptionen und Interpretationen des bekannten Tangoliedes, da es sowohl die Geschlechterordnung des Tango-Diskurses kritisiert als auch die zugrunde liegende sozioökonomische Situation der Frauen in Buenos Aires um 1918 anprangert. Um die genderkritischen Dimensionen von *Los dientes del perro* herausstellen und die späteren Adaptionen von *Mi noche triste* im Film bezüglich der Geschlechterordnungen und Genrekonfigurationen des Tangos einordnen zu können, folgt hier zunächst eine kursorische Darstellung der Genese des ersten, stilbildenden *tango canción*.

⁹ „Este fue el numero sensacional de *Los dientes del perro*, la fe del bautismo de la canción porteña, colorida, sensiblera, ciudadana. Los versos de Pascual Contursi hicieron el tango saltar del tabladillo al escenario.“

Bei dem paradigmatischen Tangolied *Mi noche triste* handelte es sich zunächst um das rein instrumentelle Stück *Lita*, komponiert von Samuel Castriota und kurz drauf, ebenfalls 1917, auf Platte eingespielt von Roberto Firpo. Im selben Jahr nahm Carlos Gardel unter dem Titel *Mi noche triste* eine Gesangsversion des Stücks nach dem Text von Pascual Contursi auf. Diese bedeutende Einspielung, in der Gardel von dem Gitarristen José Ricardo begleitet wird, markiert den Übergang vom frühen *tango alegre* zum *tango sentimental*. In der Aufnahme von Gardel ist der melodramatische Ton des Liedtextes kongenial wiedergegeben, vor allem durch die spezifische Gesangsweise, insbesondere die Dehnung besonders bedeutsamer Worte an den Versenden, aber auch durch das helle Timbre seiner Bariton-Stimme, die ihm den Spitzname „el zorzal“ („die Drossel“) eingebracht hat. Die Verschiebung vom fröhlichen Tango zum sentimental Tango im melodramatischen Modus war konstitutiv für die Herausbildung des Genres. *Mi noche triste* gilt als der erste *tango canción*; nicht etwa weil es sich unbedingt um den ersten gesungenen Tango handelt, sondern weil das Stück erstmals prominent und in stilbildender Form eine Handlung entwickelt, die schon bald als „tangotypisch“ gelten sollte (vgl. Seibel 2002: 555). Die prononcierte narrative Ausgestaltung des *tango canción* lieferte neue Möglichkeiten für transmediale Adaptionen im Tangogenre. Der Trend zum Medienwechsel wurde verstärkt durch den großen Publikumserfolg von *Mi noche triste* in unterschiedlichen medialen Konfigurationen, zunächst in Form von Konzert, Schallplatteneinspielung, Partitur und Theaterstück, die dann wiederum weitere Medienpassagen nach sich zogen. Von zentraler Bedeutung hierbei war die Adaption von *Mi noche triste* im Theater. Das Lied wurde 1918 integriert in die Aufführung von *Los dientes del perro*, ein *sainete criollo*¹⁰ von José González Castillo und Alberto T. Weisbach, der am 26. April 1918 im Teatro Buenos Aires Premiere hatte. Der von der Compañía Nacional Muiño-Alippi uraufgeführte Einakter mit zwei Szenen wurde vor allem wegen der Tangodarbietungen zu einem enormen Publikumserfolg und wirkte unmittelbar stilbildend. Bei dem Stück handelt es sich um die bis dato erfolgreichste Inszenierung des argentinischen Theaters (vgl. Seibel 2002, S. 554). Im Anschluss an *Los dientes del perro* entstanden zahlreiche ähnliche Werke bzw. ein über zehn Jahre währender Tangozyklus im Theater, der bereits in der Stummfilmzeit, vor allem aber nach Aufkommen des Tonfilms im Kino seine Fortsetzung fand.¹¹

Bezeichnend für die Verknüpfung von Theater und Tango, beginnt *Los dientes del perro* mit einem musikalischen Auftakt, der die Rezeptionshaltung im Cabaret als solche thematisiert: Das Orquesta Típica von Roberto Firpo spielt einen instrumentalen Tango im „traurigen Stil“ („estilo triste“), während die Figuren zunächst „mit einiger Frömmigkeit zuhören“ („escuchando con alguna religiosidad“), wie es im Nebentext mit ironischem Unterton

¹⁰ Bei der *sainete criollo* handelt es sich um die argentinische – d.h. vor allem argentinische Populärkultur einbeziehende – Variante des spanischen Theatergenres *sainete*, ein schwankhafter Einakter mit Musik- und Tanzeinlagen, der vor allem komische Momentaufnahmen des Madrider Volkslebens darbot (zum *sainete criollo* vgl. Gallo 1970).

¹¹ Zum frühen Tango-Tonfilm vgl. Schulze 2014.

heißt.¹² Durchaus charakteristisch für die Stoßkraft des Stücks, parodiert der Begriff „religiosidad“ nicht nur die Haltung der männlichen Zuhörer, sondern bildet darüber hinaus auch einen komischen Kontrast zu dem Milieu des Cabarets, das offenbar auch als Bordell fungiert. An den Tango schließen Dialoge an, in denen die ausschließlich männlichen Gäste mit den Frauen des Etablissements anbändeln. Es folgt ein aufreizender Tangotanz zweier Frauen, „con ,cortes y quebradas“. Bei den „Schnitten und gebeugten Posen“ handelt es sich um diejenigen Tanzfiguren, die vor allem dafür sorgten, dass dem Tangotanz in den 1910er Jahren Obszönität und Unsittlichkeit unterstellt wurden.¹³ Auf die Tanzszene folgen erneut pikante, erotisch aufgeladene Dialoge. Diese münden in das Tangolied *Mi noche triste*, gesungen von Manolita Poli in der Rolle der Protagonistin María Esther, die sich durch widrige Lebensumstände gezwungen sieht, in dem Cabaret ihr „Brot zu verdienen“ („para ganarme el pan“). Hector, der sich in dem Cabaret in María Esther verliebt, verschafft ihr bei seinem Vater, einem wohlhabenden Kleiderfabrikanten, eine Anstellung als Hausmädchen. Als auffliegt, dass María Esther zuvor im Cabaret gearbeitet hat, wird sie des Hauses verwiesen, wobei Héctor sich von seinem heuchlerischen Vater abwendet und seiner Geliebten folgt.

Im frühen 20. Jahrhundert bestand insbesondere in Buenos Aires eine reale Verbindung zwischen Cabaret bzw. Tangotanz und weiblicher Prostitution; zugleich handelt es sich hierbei um einen zentralen Topos des Tangogenres, der sich in unterschiedlichen Medien niederschlägt und meist stark moralisierend und aus dezidiert männlicher Perspektive ausgeführt ist. *Los dientes del perro* hingegen vermeidet jegliche Dämonisierung der Prostituierten und prangert stattdessen die Heuchelei und Doppelmoral des Bürgertums bzw. seiner männlichen Vertreter an. Wenngleich der sozial- und genderkritische Impetus von *Los dientes del perro* schon in der skizzierten Handlung anklingt, ist es vor allem die Kritik an der Geschlechterordnung des Tangos in der Musik, die besonders tief greift. Dies gilt vor allem für den *tango canción*, den die Protagonistin María Esther in dem Cabaret singt. *Mi noche triste* weist zwar keine direkte Verbindung zur Diegese von *Los dientes del perro* auf, dennoch ist das Tangolied nicht bloß beliebig in das Stück eingefügt. Wie bereits detailliert ausgeführt, handelt es sich bei dem Liedtext von *Mi noche triste* um die rührselige Klage eines Mannes, der von seiner Geliebten verlassen wurde. In *Los dientes del perro* bildet der wehleidige Duktus des lyrischen Ichs einen starken Kontrast zu der Situation der Frauen in dem Cabaret, die den Männern als Objekte der Begierde ausgesetzt sind. Während die Protagonistin das Tangolied singt, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, erscheint der

¹² *Los dientes del perro* wird hier zitiert aus dem unpaginierten Abdruck in *Bambalinas: revista teatral*, Nr. 52 (segunda edición) aus dem Jahr 1919. Es handelt sich um die für die zweite Spielzeit modifizierte Fassung, die durch einen speziell für das Stück geschriebenen Tango – *¿Qué has hecho de mi cariño? (Was hast Du aus meiner Liebe gemacht?)* – erweitert wurde, welcher das ursprünglich in den Aufführungen von 1918 gespielte Lied *Mi noche triste* ersetzt.

¹³ Zu den Choreographien und Geschlechterordnungen im Tango-Tanzfilm vgl. Schulze 2016.

Liedtext angesichts der männlich dominierten Geschlechterordnung in dem Cabaret gleichsam als Farce.

Dass die sentimentale, dezidiert männliche Perspektive der Tangomusik einer Dekonstruktion unterzogen wird, geht auch aus einem Dialog kurz vor der Darbietung von *Mi noche triste* hervor. So erscheint der *tango canción* geradezu als Inbegriff derjenigen Musik bzw. ihrer Rezeption, die kurz zuvor aufgrund ihrer Sentimentalität parodiert wird. Ein Cabaret-Besucher exklamiert voller Pathos: „Ach! Tango! Tango! Ich spüre sie in der Seele diese Musik, die so sehr unsere ist! ... (*Weinend*): Herrje! ... Wie bin ich traurig!“ Dies kommentiert ein anderer Cabaret-Besucher gegenüber einem Freund mit: „Kumpel, spann den Schirm auf, es regnet...!“¹⁴ Sowohl dieser Dialog als auch die Darbietung von *Mi noche triste* durch eine Frau in einem von Männern frequentierten Cabaret lassen sich als Dekonstruktion der dominanten Geschlechterordnung des Tangos begreifen.

Während *Mi noche triste* keine handlungstragende Funktion für das Theaterstück hat, änderte sich dies in der neuen Spielzeit 1919, in der *Los dientes del perro* aufgrund seines enormen Erfolgs erneut aufgeführt werden konnte. *Mi noche triste* wurde nun durch einen eigens für das Stück komponierten *tango canción* ersetzt, der sich dramaturgisch hervorragend in die Handlung einfügt: *¿Qué has hecho de mi cariño?* (*Was hast Du aus meiner Liebe gemacht?*), eine Komposition von Juan Maglio mit einem Text von José González Castillo. Das Lied wurde erneut von Manolita Poli gesungen und von Roberto Firpo mit seinem Orchester begleitet. Die Ausdruckskraft des neuen *tango canción* rührt daher, dass er das erlittene Schicksal der Protagonistin María Esther pointiert wiedergibt.

Anders als in *Mi noche triste* und der überwiegenden Mehrzahl klassischer Tangolieder ist *¿Qué has hecho de mi cariño?* aus weiblicher Perspektive geschildert und weist keinerlei Verurteilung der „gefallenen Frau“ auf. Das Lied erscheint gleichsam als Quintessenz des erfahrenen Leids der Protagonistin und bringt die Tragik ihres Daseins im Cabaret zum Ausdruck: „Alles war Lüge!“ („¡Todo mentira fué [sic]!“) – die Versprechungen des untreuen Geliebten von einem Leben zu zweit und einem gemeinsamen Kind. Verzweifelt sucht sie das Vergnügen, um ihre Liebe zu töten („matar mi amor“) und zu vergessen: „Und mit dem Tango / der mich von meiner Verdammung befreit / Vergesse ich die Trauer / Und vergesse ich sogar ihn.“¹⁵ Wenngleich *¿Qué has hecho de mi cariño?* eine explizite Kritik aus weiblicher Perspektive an der männlich dominierten Geschlechterordnung des Tangos artikuliert, weist das Tangolied im Gegensatz zu *Mi noche triste* keinerlei ironische Brechungen bezüglich der Handlung des Theaterstücks auf. Das neue Tangolied bzw. dessen Funktion in *Los dientes del perro* entspricht nun gänzlich dem melodramatischen Modus des *tango canción*.

¹⁴ „¡Ah! ¡Tango! ¡Tango! ¡La siento en el alma esta música tan nuestra!... (*Llorando*) ¡Pucha! ... ¡Como estoy de triste!“; „Compadre, abre el paraguas, que llueve...!“

¹⁵ „Y con el tango / Que alivia mi condena / Me olvido de la pena / Y hasta me olvido de él.“

¿Qué has hecho de mi cariño? unterstreicht zwar die sozialkritische Dimension des Theaterstücks, zugleich ist in dem melodramatischen Text aber auch der Typus der „sofredora“ angelegt, der leidenden schicksalsergebenen Frau, wie sie später auch in zahlreichen Tangofilmen vorkommt, insbesondere seit Beginn des Tonfilms – eine Figur und ein Darstellungsmodus mithin, die im Tangofilm häufig eine patriarchale Geschlechterordnung untermauern, in der Frauen eine passive Rolle gegenüber den männlichen „Handlungsträgern“ zukommt. Zugleich ist das Leid des lyrischen Ichs im melodramatischen Modus – paradigmatisch angelegt in *Mi noche triste* – weiterhin charakteristisch für männliche Hauptfiguren und die von ihnen bestimmten Tango-Narrative in unterschiedlichen Medien.

3. LA VIDA ES UN TANGO: weibliche versus männliche Leidensfähigkeit

In LA VIDA ES UN TANGO (1939), der erste Film in dem *Mi noche triste* vorkommt, wird das Tangolied ebenfalls von einer Frau interpretiert, wobei in dieser Sequenz eine ganz andere Geschlechterordnung angelegt ist als in *Los dientes del perro* und in LA HISTORIA DEL TANGO. Manuel Romeros Film von 1939 handelt von der tragischen Liebe zwischen der Tangosängerin Elisa und dem Tangosänger Raúl, verkörpert von zwei großen Tangostars jener Zeit, Sabina Olmos und Hugo del Carril. Elisa und Raúl sind seit ihrer Jugend in Liebe zueinander verbunden. In einem Pariser Cabaret, wo beide mit der Interpretation von Tangoliedern Erfolg haben, entzweit eine kecke junge Millionärin das Paar. Die Blondine aus Argentinien lädt Raúl an ihren Tisch ein und äußert ebenso forsch wie unverhohlen ihre Zuneigung zu dem Tangosänger, wobei sie ihre Haltung als die einer neuen Generation von Frauen deklariert: „Nach dem Krieg haben wir Frauen uns verändert. Wir sind offener, unabhängiger, sagen alles, was wir alles fühlen.“¹⁶ Während Elisa den Tango *Mi noche triste* singt, muss sie mit ansehen, wie die Blondine mit Raúl kokettiert. Zu den ersten Zeilen des Liedes, „Geliebte, Du hast mich verlassen / in der Blüte meines Lebens“¹⁷, ist Elisas Gesicht in Nahaufnahme zu sehen, wobei ihr Leid sowohl in der Mimik als auch in der dramatischen Gesangsweise zum Ausdruck kommt. Es folgt eine Totale, die deutlich macht, dass sie wie versteinert mit hängenden Armen auf der Bühne steht, lediglich die nach außen gekehrten Handinnenflächen akzentuieren leicht die voller Pathos gesungenen Verse: „[Du] hinterließ meine Seele verletzt / und Dornen im Herzen“.¹⁸ Bei den Worten, „so traurig und verlassen / habe ich das Verlangen zu Weinen“,¹⁹ wendet sie den Kopf, gefolgt von einem Gegenschuss auf Raúl, der mit der Millionärin am Tisch sitzt. Auf den Blickkontakt zwischen Raúl und Elisa ergreift die Blondine seine Hände und lächelt, kontrastiert durch Nahaufnahmen von Elisas Gesicht, auf dem sich tiefe Trauer abzeichnet, deutlich im Senken des Blicks, in den hochgezogenen Augenbrauen und im Schließen

¹⁶ „Después de la guerra nosotras las mujeres hemos cambiado. Somos más francas, más independientes, decimos todo lo que sentimos.“

¹⁷ „Percantan que me amurasten / en lo mejor de mi vida“.

¹⁸ „dejándome el alma herida / y espina en el corazón“.

¹⁹ „todo triste, abandonado, / me dan ganas de llorar“.

der Augen, während sie die letzten dramatischen Verse des Tangoliedes singt. Direkt nach Ende des Liedes verdeckt sie ihr Gesicht mit der Hand und eilt trotz des großen Applauses von der Bühne.

Die Interpretation von *Mi noche triste* dient in *LA VIDA ES UN TANGO* offenbar dazu, eine – geschlechtlich invertierte – Analogie zwischen dem lyrischen Ich des Liedes und der Protagonistin des Films herzustellen. Wie in dem Liedtext sieht sich Elisa mit der Situation konfrontiert, verlassen worden zu sein. Sabina Olmos bringt dies in ihrer Darstellung Elisás nicht nur eindringlich im Gesang zum Ausdruck, sondern auch in einer ausdrucksstarken „melodramatic performance“, gekennzeichnet durch „the use of gestures principally in terms of their intense and immediate expressive, affective signification“ (Dyer 2001: 137). Charakteristisch für das Melodram sind die intensiven Emotionen zugleich auch „moral categories“ (Dyer 2001: 137). Bemerkenswert an der Filmsequenz ist dabei, dass der melodramatische „moral manichaeism“ (Brooks 1976: 5) nicht etwa zwischen Elisa und Raúl besteht, sondern zwischen Elisa und der Nebenbuhlerin. Die beiden Frauen sind in jeglicher Hinsicht als Gegensätze inszeniert: Einerseits die brünette, dezente, aus armen Verhältnissen stammende Elisa, andererseits die blonde, aufreizende, reiche Konkurrentin, die Raúl umgarnt. Ganz offensichtlich manifestiert sich in dem Antagonismus der beiden Frauen ein zentrales Charakteristikum des Melodrams: „a set of ethical imperatives [is] to be made clear“ (Brooks 1976: 17). In der dichotomen Gegenüberstellung der beiden Frauenfiguren ist Elisa durchweg positiv dargestellt, während die Blondine als moralisch verwerflich erscheint. Bezeichnenderweise spricht sich die Blondine für die Emanzipation der Frau aus, während Elisa im Gegensatz hierzu ihre erfolgreiche Karriere als Tangosängerin aufgibt, um sich der Erziehung ihrer Tochter und dem Leben als Hausfrau an der Seite ihres Mannes zu widmen.

LA VIDA ES UN TANGO zementiert nicht nur eine reaktionäre Geschlechterordnung über die dichotomen Frauenfiguren. Ferner ist in dem Film allein der Mann zu ganz großen Gefühlen fähig, wobei sein profundes Leid als Zeichen moralischer Integrität erscheint. Wenngleich Elisás Performance von *Mi noche triste* ihre tiefe Trauer über die unglückliche Liebe zu Raúl zum Ausdruck bringt, kommt sie recht bald über den Schmerz hinweg. Raúl hingegen wird zu dem wahren, großen Leidenden stilisiert – entsprechend eines zentralen Topos des Tango-Diskurses, in dem der Mann als melodramatische Figur eine immense Trauer zum Ausdruck bringt, die ihn hinwegzuraffen droht.

Während Raúl mit der Blondine in Paris lebt, wird er gewahr, dass er Elisa wirklich liebt. Er trennt sich von der reichen Frau und kehrt nach Buenos Aires zurück. Entsprechend der Dramaturgie des „too late“ (Williams 1999: 279), die für das Melodram charakteristisch ist, hat Elisa hat jedoch kurz zuvor geheiratet, worauf Raúl in tiefes Leid versinkt, das er in seinen Tangoliedern expressiv zum Ausdruck bringt. Trotz seines Erfolges als Sänger geht er allmählich an seiner Trauer zugrunde. Raúl wird zum Alkoholiker und flüchtet nach New York, wo er verarmt und psychosomatisch bedingt seine Stimme verliert. Als er

schließlich, sichtlich gealtert, nach Buenos Aires zurückkehrt und erstmals seit Jahren wieder auf der Bühne steht, droht ihm durch das Versagen seiner Stimme das endgültige Scheitern – bezeichnenderweise während der Interpretation des Tangos *Bandoneón arrabalero* (1928) von Bachicha mit einem Text von Pascual Contursi, dem Autor von *Mi noche triste*. Mit brüchiger, weinerlicher Stimme und melancholischem Gesichtsausdruck singt Raúl, offenbar gänzlich seinem psychischen Zustand entsprechend: „Bandoneon / denn Du siehst, dass ich traurig bin und nicht mehr singen kann“²⁰ – nach diesen Worten beendet er abrupt seinen Gesang und schlägt die Hände vors Gesicht. Daraufhin eilt Elisa aus dem Publikum auf die Bühne und ermöglicht Raúl durch das gemeinsame Singen eines Tangos, seine alte, ausdrucksstarke Stimme wiederzuerlangen. In LA VIDA ES UN TANGO übersteigt die „melodramatic performance“ (Dyer 2001: 137) von Hugo del Carril in der Rolle des Raúl die von Sabina Olmos als Elisa bei weitem an Intensität. Wenngleich in vielen argentinischen Tangofilmen Hauptfiguren beider Geschlechter ausgeprägte melodramatische Charakterzüge aufweisen, sind es häufig die männlichen Protagonisten, welche zu tieferem Leid fähig sind, wobei dies als Ausdruck ihrer besonderen moralischen Integrität erscheint. Dieser für den Tango typische Genus des Melodramatischen, der die männliche Leidensfähigkeit privilegiert, ist bereits in dem ersten Tangolied *Mi noche triste* angelegt und prägte den Tangofilm maßgeblich.

4. EL ÚLTIMO PAYADOR und die Affektökonomie des Tangos

In EL ÚLTIMO PAYADOR verkörpert Hugo del Carril den historischen Payador bzw. Sängerpoeten José Betinotti, wobei das Biopic in einer fiktionalisierten Sequenz kulminiert, in welcher der schwerkranke Payador eine Platte mit Carlos Gardels erster Aufnahme von *Mi noche triste* hört und kurz darauf verstirbt. Der ausgeprägte melodramatische Ton des Biopics wird bereits zu Filmbeginn etabliert: Am Grab Betinottis trauern seine Witwe und ein befreundeter Musiker in strömendem Regen um den Verstorbenen. Es folgt eine Rückblende, welche chronologisch das Leben des Musikers seit seiner Jugend schildert, mehrfach unterbrochen durch kurze Zwischenschnitte der beiden Trauernden am Grab. EL ÚLTIMO PAYADOR erlangt seinen melodramatischen Höhepunkt mit *Mi noche triste*. Das Tangolied steht im Zeichen der vorangehenden Sequenz, in der sich eine Zirkusartistin entgegen ihrer Gefühle von Betinotti trennt, nachdem dessen Frau sie aufgesucht und ihr eröffnet hat, dass er bereits verheiratet ist. Sowohl die Zirkusartistin als auch die Frau Betinottis erfahren durch ihre tragische Liebe zu dem Payador großes Leid. Deren Trauer wird in dem Film jedoch nur beiläufig gezeigt, während das Leid Betinottis eingehend und stark melodramatisch zugespitzt dargestellt ist. Der kranke Betinotti ruht in seinem düsteren Zimmer, als sein Freund Pascual Contursi erscheint. Auf die Bitte des Payadors hören sie sich die gerade erschienene Platte *Mi noche triste* an – das „erste von Gardel aufgenommene Tangolied“²¹, so Contursi, von dem der Text des Stückes stammt. Während der

²⁰ „Bandoneón / porque ves que estoy triste y cantar ya no puedo“.

²¹ „El primer tango canción grabado por Gardel“.

ersten Verse des Liedes zeichnet sich ein Lächeln auf Betinottis Gesicht ab, wobei sich kurz darauf, bei den Worten „meine Liebe zu dir zu vergessen“,²² sein Gesichtsausdruck wieder verdüstert, wohl in Erinnerung an die Zirkusartistin, die ihn verlassen hat. Betinottis Blick wird starr, während sein Kopf langsam, fast wie in Zeitlupe, in den Sessel zurücksinkt. Auf die Worte „Verlangen zu weinen“²³ zeichnen sich Tränen in seinen Augen ab, der Kopf sinkt in den Nacken und sein Blick schweift in die Höhe, gefolgt von einem Kameranäher an die Decke, wo in einer Überblendung Carlos Gardel vor einem wolkenähnlichen Licht-und-Schatten-Spiel erscheint, während im Off schweres Husten des lungenkranken Payadors zu hören ist. Eine Großaufnahme akzentuiert Betinottis von Trauer und Schmerz verzerrtes Gesicht. Nachdem Contursi den Grammophonspieler ausgeschaltet hat, äußert Betinotti mit schwacher Stimme, dass es mit den Payadores zu Ende sei,²⁴ worauf melancholische Streicherklänge einsetzen. Er bittet Contursi zu gehen. Nachdem Betinotti alleine ist, zoomt die Kamera auf sein Gesicht, gefolgt von einem Zoom auf seine Gitarre. Er erhebt sich, und in einem Gegenschuss aus der Sicht des Schalllochs der Gitarre sieht man den Payador auf sein Instrument zulaufen und schließlich über die ungestimmten Saiten streichen, wobei ein dissonanter Klang zu hören ist. Seine Frau María erscheint und führt ihn zu einem Sessel. Betinotti lässt trist verlauten, er wisse nun, dass er diese Welt verlassen könne, seine Stimme und seine Gitarre würden nicht mehr gebraucht.²⁵ Er bittet María das Fenster zu öffnen, während er seine Gitarre stimmt. Plötzlich ist ein dissonantes Geräusch zu hören, sie dreht den Kopf und sieht eine gerissene Gitarrensaiten. Auf ihre erleichterte Feststellung „Eine Saite“ äußert Betinotti in Großaufnahme: „Nein, María“ – und nach einer Pause ergänzt er schwermütig: „Das war meine Seele.“²⁶ Dramatische Streichermusik setzt ein, und María wirft sich weinend vor Betinotti auf die Knie und umarmt ihn, gefolgt von einer Überblendung auf den Grabstein des „letzten Payadors“, vor dem María im Regen kniet und dann mit dem befreundeten Musiker davongeht, womit der Film endet.

Obwohl in *EL ÚLTIMO PAYADOR* das Genre der Payada²⁷ den Film musikalisch bestimmt, erscheint das Ende weniger als Abgesang auf die Figur des argentinischen Sängerpöeten, sondern vielmehr als die Konstruktion einer Kontinuität zwischen „dem letzten Payador“ und dem Genre des Tangoliedes, das sich zwei Jahre nach dem Tod Betinottis mit *Mi noche*

²² „olvidarme de tu amor“.

²³ „ganas de llorar“.

²⁴ „Los payadores hemos terminado.“

²⁵ „Ahora sé que puedo irme de este mundo. Mi voz y mi guitarra ya no hace falta.“

²⁶ „Una cuerda“ – „No María. Fue mi alma.“

²⁷ Bei dem Musikgenre der Payada, die in Argentinien im Kontext der ländlichen Gaucho-Kultur angesiedelt ist, handelt es sich um poetische, häufig improvisierte Versgesänge mit Gitarrenbegleitung, die von Payadores dargeboten werden.

triste als Genre konstituierte.²⁸ Zum Ausdruck kommt dies in dem melodramatischen Höhepunkt des Films, der Sequenz, in der Betinotti eine Plattenaufnahme von *Mi noche triste* im Beisein seines Freundes Pascual Contursi hört, wobei ihm Carlos Gardel, gewissermaßen die Personifizierung des Tangos in Musik und Film, als eine Art Epiphanie erscheint. Besonders bedeutsam ist hierbei auch die Tatsache, dass der Sängerschauspieler Hugo del Carril die Figur des Payadors spielt, denn dieser hatte bereits prominent die Rolle von Gardel in Alberto de Zavalías Biopic *LA VIDA DE CARLOS GARDEL* (1939) verkörpert. Schon bald nach dem Tod Gardels 1935 avancierte Carril zu dem bedeutendsten männlichen Star des Tangofilms und des *tango canción*. Den Genre- und Gender-Konstellationen des Tangos entsprechend, ist das durch *Mi noche triste* bestimmte Filmende besonders melodramatisch ausgestaltet. Dies gilt sowohl für Hugo del Carrils Verkörperung von Betinotti als auch für die extreme Stilisierung der Sequenz – eindrücklich angelegt in der Einstellung des Payadors aus der Perspektive des Schalllochs seiner Gitarre, verbunden mit dem dissonanten Klang der verstimmten Saiten, die der Todkranke mit aufgewühltem Gesicht und zitternder Hand zum Schwingen bringt.

Besonders bemerkenswert an dem Filmende ist die Analogie zwischen dem lyrischen Ich in *Mi noche triste* und der Figur des Betinotti, die beide verlassen wurden und sich in höchstem melodramatischen Ausdruck ihrem Leid hingeben. Im Gegensatz zu dem lyrischen Ich des Tangoliedes hat der Protagonist von *EL ÚLTIMO PAYADOR* ganz offensichtlich selbst zu verschulden, dass er verlassen wurde, da er eine außereheliche Beziehung eingegangen ist, ohne seine Geliebte darüber aufzuklären. Es ist mithin der Mann, dessen Verhalten sich durch Untreue und Egoismus kennzeichnet – wobei diese Attribute in dem klassischen *tango canción* sonst fast ausschließlich Frauen zukommen. Während im Tangodiskurs Frauen aufgrund von Untreue und Egoismus stigmatisiert werden, ist diese genretypische und genderspezifische Darstellung in *EL ÚLTIMO PAYADOR* nicht einmal in Ansätzen invertiert. Trotz der Untreue erscheint der Protagonistin durchweg als positive Figur. Mehr noch, er ist es, der aufgrund der unglücklichen Liebe zum großen Leidenden stilisiert wird, obwohl er diese selbst zu verantworten hat. Das Leid der beiden Frau hingegen, das Betinotti verursacht, erscheint als belanglos angesichts der tiefen Trauer des Protagonisten. Dies wiederum ist durchaus bezeichnend für die Geschlechterordnung des Tangos.

5. MI NOCHE TRISTE: Nostalgie, Pathos und Tristesse melodramatischer Männertypen

Ebenso wie *EL ÚLTIMO PAYADOR* ist auch *MI NOCHE TRISTE* ein melodramatisches Biopic, das aus der Rückblende, als Erinnerung eines Weggefährten, die Lebensgeschichte eines verstorbenen Protagonisten der argentinischen Populärmusik schildert. Lucas Demares Film stellt das fikionalisierte Leben von Pascual Contursi dar, der zu den bekanntesten Autoren des *tango canción* zählt. Der titelgebende Tango ist von zentraler Bedeutung in

²⁸ Während der Film im Großen und Ganzen den historischen Begebenheiten des Lebens von Betinotti folgt, handelt es sich um ein rein fiktionales Ende, da „der letzte Payador“ bereits 1915 verstarb, während die Platteneinspielung von Gardel aus dem Jahr 1917 stammt.

diesem Biopic, das durch *Mi noche triste* gerahmt ist und in der Entstehungsgeschichte des berühmten Liedtextes kulminiert. Das Lied ist in drei unterschiedlichen Sequenzen zu hören, die allesamt stark melodramatisch konturiert sind. Zu Filmbeginn spielt der große Bandoneonist Aníbal Troilo mit seinem Orquesta Típica in einem leeren Saal *Mi noche triste*, wobei ein alter Mann mit gebeugtem Kopf in Nahaufnahme zu sehen ist, während in melancholischem Gesang der Anfang der letzte Strophe des Liedes erklingt: „Die Gitarre im Kleiderschrank / ist noch immer [dort] aufgehängt / niemand singt mehr zu ihr / lässt auch nicht ihre Saiten vibrieren.“²⁹ Nach diesen Versen endet die Musik abrupt, da Troilo die Proben abbricht. In dem melancholischen Ton des Liedes, verstärkt durch den Saal ohne Publikum und die visuelle Darstellung in Low-Key, manifestiert sich nicht nur die Tristesse des lyrischen Ichs. Zugleich offenbart sich darin auch die Stimmung des alten Mannes und des Tangomusikers Troilo, der verlauten lässt, dass in *Mi noche triste* eine ungemaine Traurigkeit („tanta tristza“) zum Ausdruck komme. Die Eingangssequenz etabliert die melancholische Grundstimmung des Films ganz in Einklang mit dem Tangolied *Mi noche triste*. Durch die anschließende Schilderung von Contursis Leben in Form einer Rückblende aus der Perspektive des alten Mannes kommt ein weiterer zentraler Topos des Tangos zum Tragen: der nostalgische Rückblick auf unwiederbringlich vergangene Zeiten, wobei dieser Topos, der in die filmische Narration eingeht, wiederum die melancholische Atmosphäre des Biopics verstärkt.

MI NOCHE TRISTE beginnt mit dem titelgebenden Tango und endet auch mit diesem Lied. Der Freund Contursis, aus dessen Perspektive die Filmhandlung geschildert ist, trifft zufällig den völlig betrunkenen Tangoautor (dargestellt von Jorge Salcedo) in einer Kneipe und bringt ihn in dessen Wohnung. Contursi ist gänzlich dem Alkohol verfallen und lebt in völliger Einsamkeit in einer düsteren Dachstube, die nur durch eine Öllampe beleuchtet ist. Offenbar steht der in Chiaroscuro gehaltene Raum für die Seelenlandschaft des Tangoautors, analog zu der in dem Liedtext geschilderten Kammer, in der sich das verlassene lyrische Ich seinem Leid hingibt. Dramatische Streichermusik untermalt die Sequenz, in der Contursi seinem Freund gegenüber äußert, dass seine Frau Lita, die ihn mit dem gemeinsamen Sohn verlassen hat, bald zurückkäme. Seine Trauer schlägt dabei in Wut um, worauf er dem wohlwollenden Freund in seiner Verzweiflung befiehlt, die Wohnung zu verlassen. Während Contursi Fusel aus einer Flasche trinkt, zieht er einen zerknüllten Zettel hervor; er streicht den Namen „Lita“ durch und schreibt darunter „Mi noche triste“. Die Streichermusik endet, und im Off erklingt die erste Strophe von *Mi noche triste* in sanfter hallunterlegter Männerstimme, während Contursi zu schreiben beginnt. Effektvolle Einstellungswechsel akzentuieren den Liedtext; so ist etwa zu dem Wort „el corazón“ („das Herz“) das verschattete, von Kummer gezeichnete Gesicht Contursis in Großaufnahme zu sehen. Auf die Worte „olvidarme de tu amor“ („meine Liebe zu dir zu vergessen“) folgt völlige Stille, Contursi schenkt sich ein Glas ein und lässt den Kopf sinken. Zu Beginn der

²⁹ „La guitarra, en el ropero / todavía está colgada: / nadie en ella canta nada / ni hace sus cuerdas vibrar.“

letzten Strophe öffnet sich wie von Geisterhand langsam die Schranktür und eine Gitarre wird sichtbar, wobei die Worte „La guitarra en el ropero“ („Die Gitarre im Kleiderschrank“) erklingen. Ein Gegenschuss zeigt Contursis versteinertes Gesicht und seinen starren Blick; bei „cuerdas vibrar“ („Saiten vibrieren“) steht er plötzlich auf und schmeißt den Tisch um. Zu dem Vers „y la lampara del cuarto“ („und die Lampe des Zimmers“) setzt eine Großaufnahme den Zettel und die Scherben der Lampe ins Bild, gefolgt von Contursis Gesicht in Großaufnahme, auf dem sich ein Schluchzen abzeichnet. Bei den Worten „mi noche triste“ („meine traurige Nacht“) schließlich schlägt er die Hände vor sein Gesicht und stolpert langsam in Richtung Bett, auf das er sich fallen lässt. Bei „alumbrar“ („beleuchten“), dem letzten Wort des Liedes, beginnt Contursi zu weinen und vergräbt sein Gesicht im Bett. Daraufhin nähert sich ein Schatten und legt sich über ihn, während im Off eine Kinderstimme „Papa!“ ruft. Langsam hebt er sein Gesicht, auf dem sich gitterartige Schattenlinien abzeichnen, während melancholische Streicherklänge einsetzen. Mit weit aufgerissenen Augen ruft Contursi irritiert aus: „Was machst Du hier?“, worauf sein Sohn antwortet: „Ich bin gekommen, um dich abzuholen, weil ich dich brauche!“, was der Vater ungläubig mit „mich?“ beantwortet.³⁰ Im Gegenschuss ist der Sohn zu sehen, mit der Mutter im Bildhintergrund, an der Tür wartend. Contursi umarmt seinen Sohn, wobei eine Großaufnahme sein tränenüberströmtes Gesicht zeigt.

Aus der detaillierten Schilderung der Sequenz wird deutlich, wie stark sowohl die Gegenstände als auch die Gesten der Hauptfigur metaphorisch aufgeladen sind. Sie verweisen, ganz dem melodramatischen Modus entsprechend, auf „another kind of reality“ (Brooks 1976: 9), nämlich die des immensen Leidens der Hauptfigur als Zeichen seiner moralischen Integrität, wobei diese metaphorische Darstellungsweise bereits in dem Liedtext von *Mi noche triste* angelegt ist. Wohlgermerkt handelt es sich bei der Filmsequenz um eine Darstellung des Liedtextes, welche das lyrische Ich mit dem Autor gleichsetzt. Die Genese des Liedes wird aus der Biografie von Contursi hergeleitet, die am Filmende zur Erzielung starker melodramatischer Effekte vollkommen fiktionalisiert ist: So entspricht der Name der Frau des Protagonisten, Lita, dem Titel der ursprünglichen instrumentalen Version des Tangos, wobei Contursi in dem Film analog zu dem Liedtext verlassen wurde und den Namen Lita durch „Mi noche triste“ ersetzt. Besonders markant ist die geradezu exzessive melodramatische Spielweise, wobei die von tiefem Leid zeugende Mimik und Gestik tableauartig in Großaufnahmen ins Bild gesetzt sind, akzentuiert durch dramatische, kontrastreiche Lichtsetzung und durch Musik mit der Funktion eines „emotionalen Verstärkers“ (Ejchenbaum 2003: 110). Bei der „melodramatic performance“ ist die „expressive, affective signification“ augenfällig, wobei diese Emotionen auch als „moral categories“ erscheinen (Dyer 2001: 137), welche die Integrität der Hauptfigur betonen. Überdeutlich ausgestellt ist dies nicht nur im Höhepunkt der Sequenz, der pathetischen Begegnung zwischen Contursi und seinem Sohn unter Anwesenheit seiner Frau Lita. Der melodrama-

³⁰ „Que haces aqui?“ – „Vino a buscarlo porque lo necesito.“ – „A mi?“

tische Modus in der Inszenierung von *Mi noche triste* als Leidensausdruck des Protagonisten ist derart zugespitzt, dass dieser Sequenz noch eine weitere Darstellung des Tangoliedes folgt.

Durch eine Überblendung mit Welleneffekten entsteht ein Anschluss an die Anfangssequenz des Films, die in der Gegenwart angesiedelt ist. Der alte Mann, der in der vorangegangenen Sequenz Jahrzehnte zuvor von seinem verzweifelten Freund Contursi aus dessen Wohnung verwiesen wurde, bezeichnet *Mi noche triste* voller Pathos als „Lied des Schmerzes eines Mannes des Volkes, der für das Volk sang“.³¹ Während der alte Mann in Nostalgie schwelgend mit dem Arm über der Schulter von Troilo in den leeren Konzertsaal läuft, beschwört er den Bandoneon-Musiker und Orchesterleiter, an diesem Abend den Tango Contursis erklingen zu lassen wie nie zuvor.³² Hierauf folgt erneut der Tango *Mi noche triste*, wobei Pascual Contursi aus gleißendem Gegenlicht hervortritt wie eine Erscheinung aus dem Reich der Toten. Die traumartige Sequenz enthält kurze Einstellungen von Musikinstrumenten und Gästen in Abendkleidung, die den staunenden Contursi offenbar nicht wahrnehmen. Contursi hingegen reagiert stark emotional auf das Tangolied *Mi noche triste*. So bedeckt er mit den Händen sein Gesicht, als die Worte „meine Liebe zu dir zu vergessen“³³ zu hören sind. Zugleich steht der melancholische Text in starkem Kontrast zu den ausgelassenen Gästen, die freudig lachen, während es in dem Lied heißt: „so traurig und verlassen / habe ich das Verlangen zu Weinen“³⁴. Zu den letzten Versen von *Mi noche triste* steigt Contursi eine Treppe hinauf. Dabei verlangsamt sich die Musik merklich, insbesondere auch der Gesang. Durch die Dehnung der letzten Worte des Liedes wird das Leid des lyrischen Ichs stark betont und in Analogie hierzu auch das Leid Contursis. Schließlich entschwindet Contursi in das gleißende Licht im Bildinneren, wobei mit der Musik auch der Film endet. Am Beispiel von *MI NOCHE TRISTE* wird deutlich, dass der melodramatische Modus im Tango so stark ausgeprägt ist wie in kaum einem anderen Genre, wobei es sich bezeichnenderweise um eine männliche Hauptfigur handelt, die als großer Leidender erscheint.

6. Conclusio: Der Genus des Melodramatischen im „Transgenre“ Tango

Die spezifische Affektökonomie, die in *Mi noche triste* zum Ausdruck kommt, manifestiert sich nicht nur in den filmischen Adaptionen dieses genrekonstituierenden *tango canción*, sondern ist in zahlreichen weiteren Tangofilmen in ähnlicher Form angelegt. Wie hier unter Bezug auf einschlägige Studien herausgestellt wurde, hat dies mit der soziokulturellen Situation in Argentinien im ersten Drittel des 20. Jahrhundert zu tun: Eine massive Einwanderung primär von Männern führte zu einem akuten Mangel an Frauen, wobei zugleich

³¹ „canción del dolor de un hombre del pueblo que cantó para el pueblo“.

³² „evocar a Contursi y hacer esta noche su tango suena como nunca“.

³³ „olvidarme de tu amor“.

³⁴ „todo triste, abandonado, / me dan ganas de llorar“.

die Prostitution zunahm, zu der sich Frauen aus den unteren Schichten aufgrund ihrer prekären Wirtschaftssituation gezwungen sahen. Diese sozialen Realitäten schlugen sich, zumindest implizit, in zahlreichen Tangoliedern nieder, die fast ausschließlich von Männern verfasst wurden und häufig aus der Perspektive eines männlichen lyrischen Ichs geschildert sind, das Frauen negativ darstellt und dabei einen melodramatischen Ton anschlägt.

Darüber hinaus manifestiert sich im „Transgenre“ Tango, in dem der melodramatische Modus vorherrscht, ein grundlegender gesellschaftlicher Wandel, wie er für die Moderne und entsprechende Modernisierungsprozesse kennzeichnend ist. Bekanntlich handelt es sich beim Melodram bzw. bei dem melodramatischen Modus um eine „peculiarly modern form“, wie Peter Brooks (1976: 14) aufgezeigt hat. Besonders virulent ist dabei – vor allem seit dem 20. Jahrhundert – die Geschlechterordnung des Melodrams, in dem „key consequences of modernization, particularly the expansion of female mobility and circulation in the heterosocial public arena of urban modernity“ (Singer 2001: 14) verhandelt werden. In den melodramatisch geprägten Genrekonfigurationen des argentinischen Tangofilms ist eine spezifische Geschlechterordnung angelegt, in der – Peter Brooks Einsicht in die Mechanismen des Melodrams entsprechend – eine Affirmation der „old society of innocence“ zum Ausdruck kommt, „which has now driven out the threat to its existence and reaffirmed its values“ (Brooks 1976: 32). Wohlgemerkt zählt zu den größten „Bedrohungen“ die neue, stärker selbstbestimmte Rolle der Frau in der argentinischen Gesellschaft, die sich, zumindest implizit, in vielen Filmen manifestiert – wobei die emanzipierte Frau letztlich meist diszipliniert wird zugunsten einer Affirmation oder Restauration der alten patriarchalen Gesellschaftsordnung. Dennoch hieße es, die Vielschichtigkeit und Ambiguität des Tangofilms zu verkennen, wenn darin nur die dominante patriarchale Geschlechterhierarchie herausgestellt würde.

Besonders bemerkenswert am Tangofilm bzw. am „Transgenre“ Tango allgemein ist die Tatsache, dass häufig gerade die männlichen Hauptfiguren in höchstem Maße melodramatisch ausgestaltet sind, wobei hier der „rhetorical excess“ (Brooks 1976: 36) wesentlich ausgeprägter ist als bei den Protagonistinnen. So sind die männlichen Figuren im Sinne von Linda Williams (1998: 60) oftmals „feminized through passive suffering“, womit der traditionelle argentinische Machismo bzw. die entsprechende binäre Geschlechteropposition zumindest partiell unterlaufen wird. Dennoch handelt es sich deshalb nicht einmal ansatzweise um Darstellungen einer progressiven Gesellschaftsordnung. Bezeichnenderweise ist die komplementäre Figur zu dem passiv leidenden „feminisierten“ Mann kaum anzutreffen: Die Frau als „masculinized via action“ (Williams 1998: 60), welche von einer stärkeren weiblichen Handlungsmacht in der Geschlechterordnung zeugen würde, ist im „Transgenre“ Tango – zumal in den hier analysierten „klassischen“ Produktionen bis in die 1950er Jahre – sehr rar. Sie lässt sich, wenn überhaupt, nur in einzelnen Szenen ausmachen, während die Narration insgesamt meist unverkennbar eine patriarchale Geschlechterordnung affirmiert – etwa in *LA HISTORIA DEL TANGO*, wie hier dargelegt.

Dennoch werden die binären Geschlechterrollen in den *männlichen* Hauptfiguren partiell aufgelöst. Besonders deutlich ist dies in einem zentralen Aspekt des Melodrams, dem „portrayal of weeping“, bei dem vor allem Frauenkörper als „primary *embodiments* of [...] pain“ kodiert sind (Williams 1999: 270, Herv. im Orig.). In den kulturspezifischen Genre- und Genderkonfigurationen des Tangos steht die Verkörperung des Schmerzes indes häufig unter umgekehrten geschlechtlichen Vorzeichen. Hier sind es insbesondere Männer, die größtem Leid ausgesetzt sind und dieses in höchstem melodramatischen Pathos zum Ausdruck bringen. In einer Art Hierarchie der Leidensfähigkeit verkörpern die männlichen Hauptfiguren im Tangofilm häufig ein besonders tiefes Leid, zu dem die Protagonistinnen in dieser Intensität kaum fähig zu sein scheinen.³⁵ Symptomatisch hierfür ist der Film *LA VIDA ES UN TANGO*, in dem die „melodramatic performance“ (Dyer 2001: 137) von Hugo del Carril als Raúl wesentlich eindringlicher ist als die von Sabina Olmos als Elisa. Und dies, obwohl die große Sängerin und Schauspielerin Olmos als „die Leidende des argentinischen Kinos“³⁶ (Blanco Pazos/Clemente 2008: 184-185) gilt. Der spezifische Genus des Melodramatischen im „Transgenre“ Tango, also die wechselseitige Verbindung von Genrekonfigurationen und Geschlechterordnungen, welche die männliche Leidensfähigkeit privilegiert, ist bereits im Tangolied angelegt, das als Genre mit *Mi noche triste* seinen Ausgang nahm. Die tendenziell misogynen Narrative des melodramatisch konturierten lyrischen Ichs des *tango canción* sollten auch den Tangofilm maßgeblich prägen, und zwar nicht nur durch die Adaption von Tangoliedern als filmische Musiknummern sowie durch analoge Figurenzeichnungen und Filmhandlungen, sondern insbesondere auch durch eine Performance, die den Liedtexten entsprechend von höchster melodramatischer Intensität zeugt. Gerade in der Inszenierung männlicher Figuren ist die genretypische Ästhetik des Exzesses besonders ausgeprägt. Der männliche Körper ist häufig in Nah- und Großaufnahmen als betont zeichenhafter Leidensträger ausgestellt, etwa durch schmerzverzerrte Mimik, starre Blicke, stark ausladende Gestik, eine gebrochene Stimme, Schluchzen und ein tränennasses Gesicht, wobei stets effektvolle Musik als „emotionale[r] Verstärker[s]“ (Ejchenbaum 2003: 110) zum Einsatz kommt. Zusätzlich melodramatisch aufgeladen sind die Männerkörper durch einen fast inflationären Gebrauch sämtlicher filmischer Ausdrucksmittel, die zum Teil in extremer Weise eingesetzt sind, wie dies hier etwa anhand der letzten Sequenz von *EL ÚLTIMO PAYADOR* herausgestellt worden ist.

Im Tangofilm mit seinem ausgeprägten melodramatischen Modus kommt häufig zum Ausdruck, was Peter Brooks (1976: 5) in seiner Charakterisierung des Melodrams treffend als „moral occult“ bezeichnet hat. Oftmals manifestiert sich darin eine Bekräftigung der moralischen Integrität der Protagonisten angesichts gesellschaftlicher Umbrüche und emotionaler Krisen. Diese Apologie der männlichen Hauptfiguren dient wiederum einer

³⁵ Bestimmte Frauenfiguren weisen allerdings ein ähnliches Maß an Leidensfähigkeit auf wie die Protagonisten, insbesondere die von Libertad Lamarque dargestellten Charaktere, wobei die Schauspielerin treffend als „tipo de total sofredora“ bzw. „Typus der totalen Leidenden“ (Oroz 1992: 144) bezeichnet wurde.

³⁶ „la sufrida del cine argentino“.

Affirmation der patriarchalen Geschlechterordnung. Andererseits weisen die Protagonisten durch ihre starke melodramatische Ausgestaltung Eigenschaften auf, die von der Affektökonomie eigentlich eher den diskursiven Setzungen über Frauen entsprechen wie sie im Argentinien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts üblich waren. So ist in der Konstruktion von Männerfiguren, die in der Geschlechterordnung eine dominante Rolle einnehmen, zugleich auch tendenziell deren Dekonstruktion angelegt. Zweifellos, „the construction of gender is also effected by its deconstruction“, wie Teresa de Lauretis (1987: 3) festgestellt hat, wobei sie hieraus folgert: „For gender, like the real, is not only the effect of representation but also its excess, what remains outside discourse as a potential trauma which can rupture or destabilize, if not contained, any representation.“ Bemerkenswerterweise erfolgt die Dekonstruktion männlicher Hauptfiguren im argentinischen Tangofilm bis in die 1950er Jahre weniger durch „what remains outside discourse“ (ebd.). Vielmehr ist diese Dekonstruktion *innerhalb* des Tango-Diskurses angelegt – und dies obwohl es sich um einen Diskurs handelt, in dem dominante männliche Geschlechterrollen affirmiert und Frauen häufig negativ dargestellt werden. Während der melodramatische Modus meist der Affirmation einer patriarchalen Geschlechterordnung dient, erscheinen die männlichen Hauptfiguren durch die „melodramatic performance“ (Dyer 2001: 137) zugleich häufig als „feminisiert“. Diese Annäherung der Affektökonomien männlicher und weiblicher Figuren stellt die traditionellen dichotomen Geschlechterrollen zur Disposition, auch wenn diese in der Filmerzählung auf narrativer Ebene bekräftigt werden. So erscheint die „melodramatic performance“ der Protagonisten auch als eine ambivalente „gender performance“, welche die „performativity of gender“ sichtbar macht und dazu beiträgt, „the naturalized categories of identity and desire“ zu destabilisieren (Butler 2010: 189). In der melodramatischen Performance männlicher Hauptfiguren, deren extrem affektgeladene Verkörperung von Leid einem als „weiblich“ diskursivierten Rollenverhalten entspricht, lässt sich die Geschlechtsidentität als ein performativer Akt erkennen. Gender erscheint als „an identity instituted through a stylized repetition of acts“ (Butler 1990: 270). Wenngleich der Genus des Melodramatischen im „Transgenre“ Tango die „performativity of gender“ (Butler 2010: 189) bei den Protagonisten sichtbar macht, werden die weiblichen Figuren, die abweichende Rollenverhalten und Zeichen von Emanzipation aufweisen, fast ausnahmslos diszipliniert und einer patriarchalen Geschlechterordnung unterworfen.

Über den Autor

Peter W. Schulze, Dr. phil., ist Koordinator des Instituto Ibero-América an der Universität Bremen und leitet seit 2015 das DFG-Forschungsprojekt *Glocalising Modes of Modernity: Transnational and Cross-Media Interconnections in Latin American Film Musicals*. Gastdozenturen in Brasilien, Großbritannien, Uruguay und in der Türkei. Mitbegründer und Ko-Sprecher

(mit I. Ritzer) der AG „Genre Studies“ innerhalb der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Arbeitsschwerpunkte: Lateinamerikanische Literatur-, Film- und Mediengeschichte, Medienästhetik und Intermedialität, postkoloniale Theorien und Kulturpraktiken, interamerikanische Globalisierungsprozesse. Aktuelle Publikationen: *Strategien ‚kultureller Kannibalisierung‘: Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*, Bielefeld: transcript 2015; als Mit-Herausgeber: *Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows*, Marburg: Schüren 2013; *Novas Vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Vervuert 2013; *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven*, Wiesbaden: Springer VS 2015.

Filme

EL ÚLTIMO PAYADOR (Argentinien 1950, Homero Manzi/Ralph Pappier)

LA HISTORIA DEL TANGO (Argentinien 1949, Manuel Romero)

LA VIDA DE CARLOS GARDEL (Argentinien 1939, Alberto de Zavalía)

LA VIDA ES UN TANGO (Argentinien 1939, Manuel Romero)

MAX, PROFESSEUR DE TANGO (Frankreich 1912, Max Linder)

MI NOCHE TRISTE (Argentinien 1951, Lucas Demare)

THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (USA 1921, Rex Ingram)

Literatur

Blanco Pazos, Roberto/Raúl Clemente (2008): *Diccionario de Actrices del Cine Argentino (1933-1997)*. Buenos Aires: Corregidor.

Braidt, Andrea B. (2008): *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren.

Brooks, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/London: Yale University Press.

Butler, Judith (1990): *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: Sue-Ellen Case (Hg.): *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, S. 270-282.

Butler, Judith (2010): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. With an Introduction by the Author. New York/London: Routledge.

Carretero, Andrés M. (1995): *Prostitución en Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor.

Dyer, Richard (2001): *Stars. New Edition. With a Supplementary Chapter and Bibliography by Paul McDonald*. London: British Film Institute.

Ejchenbaum, Boris M. (2003): *Probleme der Filmstilistik*. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5. durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, S. 97-137.

Frow, John (2006): *Genre*. Oxford: Routledge.

Gallo, Blas Raúl (1970): *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Buenos Aires Leyendo.

- Gledhill, Christine (1997): Genre and Gender. The Case of Soap Opera. In: Stuart Hall (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage, S. 337-386.
- Gledhill, Christine (2000): Rethinking Genre. In: Dies./Linda Williams (Hg.): Reinventing Film Studies. London: Arnold, S. 221-243.
- González Castillo, José/Alberto T. Weisbach (1919): Los dientes del perro. In: Bambalinas: revista teatral, 52 (segunda edición), unpaginiert.
- Lauretis, Teresa de (1987): Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington: Indiana University Press.
- Moreau, Pierina Lidia (2003): La poesía del tango. Córdoba (Argentinien): Comunic-arte.
- Pedro Ochoa (2003): Tango y cine mundial. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Ogando, Alejandro W. (2001): Tango y misoginia. Cultura popular en América Latina. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Oroz, Silvia (1992): Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo.
- Ritzer, Ivo/Peter W. Schulze (2015): Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden: Springer VS.
- Romero, José Luis (1987): Breve historia de la Argentina. Buenos Aires: Abril.
- Savigliano, Marta E. (1995): Tango and the Political Economy of Passion. Boulder/Oxford: Westview Press.
- Schulze, Peter W. (2014): „Cheating muchachitas“: globalización y nacionalismo cultural en el temprano cine tanguero. In: Karen Saban (Hg.): El fenómeno tango. Estudios interdisciplinarios sobre música y cultura popular del Río de la Plata. Córdoba (Argentinien)/Stuttgart: Abrazos, S. 191-230.
- Schulze, Peter W. (2015): Transgenre Tango. Intermediale Passagen zwischen Literatur, Theater, Musik und Film. In: Ivo Ritzer/Peter W. Schulze (Hg.): Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden: Springer VS, S. 339-370.
- Schulze, Peter W. (2017): „Marcar y responder“. Filmchoreographien und Geschlechterordnungen im Tango-Tanzfilm. In: Ursula von Keitz/Philipp Stiasny (Hg.): Der Tanz und das Kino. Marburg: Schüren. (Im Druck).
- Seibel, Beatriz (2002): Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta 1930. Buenos Aires: Corregidor.
- Singer, Ben (2001): Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts. New York: Columbia University Press.
- Steimberg, Oscar (2013): El pasaje a los medios de los géneros populares. In: Ders.: Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición. Buenos Aires: Eterna Cadencia, S. 115-156.
- Villeco, Miguel Héctor (2000): Cronologías para una historia de la ciudad de Buenos Aires. (1580-1996). Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Williams, Linda (1998): Melodrama Revised. In: Nick Browne (Hg.): Refiguring American Film Genres. History and Theory. Berkeley: University of California Press, S. 42-88.
- Williams, Linda (1999): Film Bodies: Gender, Genre and Excess. In: Sue Thornham (Hg.): Feminist Film Theory. A Reader. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 267-281.