

ROTHERBARON:

TANZ AUS DER KRISE

EINE
INTERKULTURELLE
REISE ZU DEN
TÄNZEN, LIEDERN
UND LITERATUREN
VERSCHIEDENER
LÄNDER



Schon zum fünften Mal gibt es dieses Jahr auf [rotherbaron](#) und [LiteraturPlanet](#) eine musikalische Sommerreise. Nach unserer langen Corona-Leidenszeit steht sie 2020 unter dem Motto: "Tanz aus der Krise". Im Mittelpunkt stehen dieses Mal nicht bestimmte Länder, sondern Tänze und ihre spezifische Interpretation durch einzelne Musiker.

Neben den "Klassikern" unter den Tänzen – wie Walzer und Tango – werden auch ein paar weniger bekannte Tänze ins Rampenlicht rücken. Besonderes Augenmerk gilt dabei den interkulturellen Wechselwirkungen, von denen die Tänze erzählen.

Bild: Alina Osipova: Tanz (Pixabay)

© LiteraturPlanet, 2020

Inhalt

1. Der Tanz: eine Sprache mit vielen Facetten. <i>Mit einer Übersetzung von Nada: Luna in piena</i>	5
Wesen des Tanzes.....	5
Tanz als eigenständiges Ausdrucksmittel	6
Nada: <i>Luna in piena</i> (Vollmond): Regellose Ekstase	8
Tanz mit den Klischees	9
Nada: <i>Luna in Pieno</i> : Lied und Übersetzung	10
Links zu Apsaras und zu Pina Bauschs Ausdruckstanz.....	11
Bildnachweise	12
2. Sarabande. <i>Mit einer Nachdichtung von Thomas Hardys Gedicht Afterwards</i>	13
Ein höfischer Tanz mit bewegter Vergangenheit.....	13
Cross the borders!.....	15
Ein barocker Hardrocker.....	16
Thomas Hardy und Jon Lord.....	17
Thomas Hardy: <i>Afterwards</i>	18
Links.....	19
Bildnachweise	20
3. Syrtos und Sirtaki. <i>Mit einer Nachdichtung von Giorgos Seferis' Gedicht Arnisi (Entsagung)</i>.....	21
Getanzte Krisenbewältigung: der Sirtaki	21
Gefeierte Gemeinschaft: der Syrtos.....	22
Gesungener Widerstand: <i>Arnisi</i> , ein Gedicht mit vielen Facetten.....	23
Giorgos Seferis: <i>Arnisi</i>	24
Links.....	25
Bildnachweise	26
4. Tsifteteli, Twist und: <i>Misirlou, ein interkulturelles Sehnsuchtslied</i>	27
Die griechisch-türkische Tragödie des Jahres 1922	27
Fremde im eigenen Land: Rembetes und Rembetika.....	28
Misirlou: ein Grenzen überwindendes Liebeslied	29
Wie John Travolta zum Bauchtänzer wurde	30
Misirlou, ursprüngliche Fassung.....	31

Links zur Urfassung	32
Misirlou, amerikanische Neufassung	32
Links zur Neufassung	33
Bildnachweise	34
5. Der Tanz der Derwische. <i>Mit einer Nachdichtung eines Werks des persischen Mystikers Rumi</i> ..	35
"Derwisch" und "Sufi": Mystische Worte, mystische Lehren	35
Der Derwischtanz als getanztes Gebet	37
Dschalāl ad-Dīn ar-Rūmī und Schams-e Tabrizi	38
Das Umkreisen Gottes in Tanz und Gedicht	39
Dschalāl ad-Dīn ar-Rūmī: Wohin ist er entschwunden?.....	41
Links.....	42
Bildnachweise	43
6. Trepak und Hopak. <i>Mit einer Nachdichtung von Modest Mussorgskis Lied Trepak</i>	44
Wesen von Trepak und Hopak	44
Der Trepak in Tschaikowskis Nussknacker-Suite.....	46
Der Trepak in Mussorgskis Zyklus "Lieder und Tänze des Todes"	46
Mussorgski und Arseni Golenischtschew-Kutusow.....	48
Verschiedene Textfassungen von Mussorgskis "Trepak".....	49
Arseni Golenischtschew-Kutusow / Modest Mussorgski: Trepak	51
Videos zu Hopak und Nussknacker-Suite.....	54
Weiterführende Links	55
Bildnachweise	55
7. Der Walzer: die Welt aus den Fugen tanzen. <i>Mit einem Song der Band Beirut</i>	57
Von wüsten Wellern und rankelnden Geigen.....	57
Revolutionärer Walzer.....	59
Der Song <i>Clique</i> : ein ungewöhnlicher Walzer	60
Beirut: Clique: Song und Übersetzung.....	62
Links und Nachweise	63
Bildnachweise	64

8. Tango und Fado. <i>Mit übersetzten Liedern von Enrique Santos Discépolo und Rodrigo Leão</i>	65
Der Tango als Tanz der Liebe.....	65
Die Geburt des Tangos.....	66
Getanzte Sehnsucht.....	68
Tango-Lieder	69
Der Fado: ein Seelenverwandter des Tangos	71
Zwischen Tango und Fado: Rodrigo Leãos Lied <i>Pasión</i>	72
Lieder und Übersetzungen	73
Links.....	76
Bildnachweise	77
9. Der venezolanisch-kolumbianische Joropo. <i>Mit einer Nachdichtung des Liedes Alma llanera</i>	78
Venezuela: Autokratie statt Sozialismus des 21. Jahrhunderts	78
Kolumbien: zerstörte Friedenshoffnungen.....	79
Llanos und Llaneros	80
Kurzporträt des Joropo	81
Alma llanera: ein Lied über die venezolanische Seele.....	82
Rafael Bolívar Coronado (Text) / Pedro Elías Gutiérrez (Musik): Alma llanera.....	83
Bildnachweise	85
10. Bruckins und Roots-Reggae. <i>Mit einer Übersetzung von Bob Marleys Babylon System</i>.....	86
Tänzerische Vorläufer des Reggae: Bruckins und Jonkonnu	86
Musikalische Vorläufer des Reggae: Vom Mento zum Rocksteady	87
Reggae-Religion Rastafari.....	89
Bob Marley als Rastafari-Prophet	90
Reggae als Rastafari-Sound	91
Bob Marley and The Wailers: Babylon System (aus: <i>Survival</i> , 1979)	92
Links.....	94
Bildnachweise	95

1. Der Tanz: eine Sprache mit vielen Facetten. *Mit einer Übersetzung des Songs Luna in piena der italienischen Sängerin Nada*



Wesen des Tanzes

Warum tanzen Menschen? Warum singen sie? Ja, ich weiß, das klingt nach frühkindlichem Fragealter. Aber wie das so ist mit solchen Fragen: Sie sind schwerer zu beantworten, als es auf den ersten Blick scheint.

Deutlich wird dies, wenn ich zwei andere Fragen stelle: Warum sprechen Menschen? Warum gehen sie auf zwei Beinen? In diesem Fall ist die Antwort naheliegender: Die Sprache und der aufrechte Gang haben Kommunikation, Orientierung und das freie Hantieren erleichtert. Sie haben deshalb unmittelbar evolutionäre Vorteile geboten.

Aber das Tanzen? Der Gesang? Wie hat das die Entwicklung des Homo sapiens befördern können? Gut, man könnte argumentieren, dass dadurch die Gemeinschaft gestärkt worden ist, beides also indirekt einen Selektionsvorteil gegenüber anderen Arten geboten hat. Aber was machen wir dann, wenn die kindli-

che Fragelust zu folgender Nachfrage ausholt: Sind Tanzen und Singen also etwas Ähnliches wie das gemeinsame Ausweiden eines Mammuts?

Nein, Tanz und Gesang sind untrennbar verbunden mit einem Heraustreten des Menschen aus dem rein zweckgebundenen Handeln. Sie markieren eine Entwicklungsstufe, in der der Mensch sich nach seiner Stellung in der Welt und im Kosmos zu fragen beginnt; in der er vielleicht Götter erfindet und nach einer geeigneten Sprache für den Kontakt mit ihnen sucht; in der er sich aber vor allem zu sich selbst und zu seiner Existenz zu verhalten beginnt und nach Ausdrucksformen für diese grundlegende Weise des Re-Flektierens, des Sich-Zurückbeugens auf sich selbst, sucht. Die elementarsten Ausdrucksformen sind dabei die, die ihm der eigene Körper über die Stimme und die verschiedenen Möglichkeiten der Bewegung zur Verfügung stellt.

Tanz als eigenständiges Ausdrucksmittel

Sowohl dem Tanz als auch dem Gesang ist die Ekstase – verstanden im Sinne eines Heraustretens des Menschen aus sich selbst – immanent. Denn in beiden Fällen werden Körper und Stimme aus ihren konkreten

Verwendungszusammenhängen herausgelöst. Der Körper wird nicht mehr in seiner Funktion als materielle Reproduktionsbasis der Existenz betrachtet, die Stimme nicht mehr als reines Kommunikationsmittel. Stattdessen wird Letztere zu einem Instrument und der Körper zum Medium einer Sprache, mit der sich mehr und anderes ausdrücken lässt als über die Sprache der Worte.

Dass die Stimme im Gesang zu einem Instrument wird, wird dort am deutlichsten, wo nicht der gesungene Text, sondern sie selbst mit ihren verschiedenen Modulationen im Vordergrund steht. Dies ist etwa bei gregorianischen Gesängen der Fall. Hier erschaffen die Stimmen einen eigenen Klangraum, der



unabhängig von dem gesungenen Text seine Wirkung auf Singende und Zuhörende entfaltet.

Analog dazu lassen sich auch beim Tanzen verschiedene Ausprägungsstufen des Ausdrucksmittels – des Körpers und der von ihm vollführten Bewegungen – unterscheiden. Grundsätzlich tritt dieses dabei umso stärker in seiner Eigenständigkeit hervor, je mehr die Tanzenden aus sich heraustreten, sich also der Ekstase hingeben.

Dies gilt für die verschiedenen Arten, in denen der Tanz als Ausdrucksmittel dienen kann, gleichermaßen: bei der Nutzung des Tanzes als einer anderen Form sozialer Kommunikation ebenso wie beim religiösen Tanz und dem künstlerischen Tanz im engeren Sinne. So reicht das Spektrum des kommunikativen Tanzes von den zeremoniellen Schreittänzen des Barock bis zu den Paarungswilligkeit signalisierenden Tänzen der Moderne. Im einen Fall galt die gezielte Zähmung der Triebe als Zeichen adliger Hochkultur, im anderen Fall das bewusste Bekenntnis zu diesen als Widerstandssignal gegenüber verstaubten Konventionen.

Auch religiöse Tänze können stärker und weniger stark reglementiert sein. Sie

können zum einen aus genau vorgegebenen Schrittfolgen bestehen. Die Körpersprache hat dann, wie etwa bei den Tempeltänzen der kamboodschanischen Apsara-Tänzerinnen, eine liturgische Funktion, durch die religiöse Inhalte auf andere, nonverbale Weise ausgedrückt werden können. Die Tänze können zum anderen aber auch dazu dienen, sich unmittelbar mit der religiösen Welt in Beziehung zu setzen. Dies ist beispielsweise bei den türkischen Derwischen bzw. Sufis der Fall, die ihren Geist tanzend für das Göttliche öffnen.



Auch der künstlerische Tanz kann eher illustrativ sein, wie beim Ballett, bei dem das Tanzen dazu dient, der Musik durch körperliche Bewegungen eine visuelle Entsprechung zu geben. Auf der anderen Seite des Spektrums liegt hier der Ausdruckstanz, wie ihn etwa Pina Bausch in ihrem Tanztheater vorgeführt hat. Hier steht der Körper selbst als Ausdrucksmittel im Vordergrund. Anstatt der Veranschaulichung musikalisch vorgeprägter Emotionen zu dienen, wird die Körpersprache hier in ihrer Eigenständigkeit und mit den besonderen Möglichkeiten, die der Tanz ihr bietet, kultiviert.



Nada: *Luna in piena* (Vollmond): Regellose Ekstase

Das Lied *Luna in piena* (Vollmond) der italienischen Sängerin Nada, das am Anfang der diesjährigen musikalischen Sommerreise steht, scheint auf den ersten Blick denkbar ungeeignet zu sein. Schließlich heißt es darin gleich zu Beginn: "Ich kann überhaupt nicht tanzen, / keinen Tango, keinen Walzer." Wie passt das zu einer Musikreihe, in der das Tanzen im Mittelpunkt stehen soll?

Wenn ich gemein wäre, könnte ich jetzt sagen: Genau das spiegelt doch unsere aktuelle Situation wider. Schließlich stehen das gemeinsame Tanzen und Singen ja nach wie vor unter dem Generalverdacht des "Corona-Partytums". Zu wenig Abstand, zu große Gefahr einer Tröpfcheninfektion. Der Mitmensch wird derzeit eben in erster Linie als potenzielle Virenschleuder wahrgenommen. Nähe ist unerwünscht, zu große Nähe suspekt.

Entscheidend ist allerdings nicht, wie wir das Lied in unserer momentanen Lage verstehen, sondern was es selbst aussagt. Und hier gilt nun: Nichts ist so, wie es scheint.

Zunächst einmal bedeutet das Bekenntnis der Sängerin zu ihren mangelnden tänzerischen Fähigkeiten keineswegs, dass sie der durch Tanz ermöglichten Ekstase abgeneigt wäre. Ganz im Gegenteil: Das ganze Lied handelt nur davon, dass sie aus den Fesseln ihres Ichs ausbrechen möchte. Die Absage an Tango und Walzer könnte deshalb auch so zu verstehen sein, dass die dabei zu

beachtenden festen Schrittfolgen einer echten, durch keinerlei Regeln gebremsten Ekstase im Wege stehen.

Hinzu kommt, dass bei dem Lied streng zwischen der tatsächlichen Sängerin und der Rolle, die sie in dem Song spielt, unterschieden werden muss. Die 1953 geborene Nada Malanima (Künstlername schlicht "Nada") war 2007, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Liedes, bereits seit 40 Jahren im Geschäft. Als Vollblutprofi beherrscht sie natürlich die Bühnen-Show, die ohne tänzerische Bewegungen kaum vorstellbar ist.

Ein ähnlicher Gegensatz ergibt sich auch auf der Ebene des Textes. Im italienischen Original lässt er an ein säuselndes Püppchen denken, das sich nach männlicher Nähe sehnt. Dies kontrastiert allerdings auffallend mit der rauchigen Stimme der Sängerin, die eher an eine männerfressende Femme fatale erinnert. Dem entsprechen auch die in das Lied eingebauten katzenartigen Rufe, die ebenfalls eher nach einem fauchenden Raubtier als nach einem Schmusekätzchen klingen.

Vollends persifliert wird der schmachtende Text durch den Videoclip zu



dem Lied. Die Gesangsdarbietung zerfällt hier wie in einem Zerrspiegel in ein Kaleidoskop bunter, teilweise grotesker Bilder. Wer möchte, kann darin eine Andeutung des emotionalen Aufruhrs und des Liebesrauschs sehen. Dieser wäre dann allerdings weit entfernt von der amourösen Romanze, die der Text nahelegt. Eher würde er einem LSD-Trip ähneln.

Tanz mit den Klischees

In der Tat hat der künstlerische Werdegang von Nada herzlich wenig zu tun mit Sentimentalitäten in der Art von: "Ich bin dein, mein Herz ist rein ..." Die Sängerin ist zwar mit Erfolgen auf dem alljährlichen italienischen Schlagerfest – dem

San Remo Festival – bekannt geworden. Sie hat sich danach allerdings bald aus der reinen Unterhaltungsbranche zurückgezogen und ist eigene Wege gegangen. Dabei hat sie sich auch nicht gescheut,brisante Themen aufzugreifen. Ein Duett, das sie im Jahr 2000 mit Adriano Celentano eingespielt hat (*Il figlio del dolore* / "Der Sohn des Schmerzes"), prangert etwa Vergewaltigungen als Mittel der Kriegsführung an.

Von einem Püppchen-Image ist das alles sehr weit entfernt. So erweist sich das Lied bei näherer Betrachtung als raffinierter Tanz mit den Klischees. Zusammen mit dem Videoclip wird daraus ein Gesamtkunstwerk, in dem Gesang, Text, Musik und Bilder virtuos aufeinander abgestimmt sind.

Isoliert betrachtet, erweckt der Text allerdings einen falschen Eindruck. Bei der Übersetzung bin ich deshalb bewusst frei vorgegangen, um sprachliche Klischees und Geschlechterrollenstereotypen zu umschiffen.

Nada: Luna in Piena: Lied und Übersetzung

[Videoclip](#)

[Liedtext](#)

Freie Übertragung ins Deutsche:

Vollmond

Ich kann überhaupt nicht tanzen,
keinen Tango, keinen Walzer,
ich kann überhaupt nicht tanzen,
ich schwanke nur hin und her,
getrieben von den Wellen des Lebens.

Im Meer meiner Schatten versinkend,
vergesse ich mich selbst
und steche in See mit dir.
Mein Möwenherz fliegt uns voraus,



aus Angst wird Aufbruchsfieber,
und zwischen deinen Händen
bin ich wie der Vollmond,
der dein Verlangen umschimmert.

Nimm mich mit dir auf nächtliche Fahrt,
lass unser Schiff mit vollen Segeln tanzen
über das aufgewühlte Meer.
Bette meinen Kopf im Nest deiner Hände,
hilf mir meine Angst zu überwinden
und die Fesseln meiner Schüchternheit zu lösen.

Ich kann überhaupt nicht tanzen,
keinen Tango, keinen Walzer,
ich kann überhaupt nicht tanzen,
ich schwanke nur hin und her.
Verloren in einem Meer von Schatten,
umstellen mich die Mauern meines Morgens.
Doch zwischen deinen Händen
bin ich wie der Vollmond,
der dein Verlangen umschimmert.

Nimm mich mit dir ...

Links zu Apsaras und zu Pina Bauschs Ausdruckstanz

Ballet royale du Cambodge: [Ballet des Apsaras](#)

Viet Duong Hoang: [Apsara-Tanz](#), eine Besonderheit der kambodschanischen Kultur; [reisennachasien.com](#), 24. Juli 2015 [bebilderte Kurzbeschreibung der Apsara-Tänze].

[Choreographie von Pina Bausch](#) zu Christoph Willibald Glucks Oper *Orpheus und Eurydike* (Paris 2008)

Pina Bausch im Gespräch mit Eva-Elisabeth Fischer (Venedig, 1992): "Das hat nicht aufgehört, mein Tanzen ... " Bayerischer Rundfunk, 1994.

Bildnachweise

1. Alina Osipova: *Holi* (Pixabay); **2.** Tanzende Mänade, Villa Cicero, Pompeji, Neapel; Foto von ArchaiOptix (Wikimedia); **3.** ChristineZenino (Chicago): Cambodian Apsara Dancers, 2009 (Wikimedia); **4.** Jozep Aznar: Tanztheater Pina Bausch: Tanzvorführung zu "Café Müller" und "Le Sacre du Printemps" von Igor Strawinsky; Gran Teatre de Liceu de Barcelona, 2009 (Wikimedia); **5.** Snapshot aus dem Musikvideo "Luna in Pieno"; **6.** Gerhard G. (Blende12): Nature (Pixabay)

2. Sarabande. *Mit einer Nachdichtung von Thomas Hardys Gedicht Afterwards*



Die höfischen Schreittänze der Barockzeit eignen sich in besonderem Maße für Social-distance-dancing. Auf ekstatische Rockmusik müssen wir dabei trotzdem nicht verzichten.

Ein höfischer Tanz mit bewegter Vergangenheit

Die Krise im Tanz überwinden, sie zumindest kurzzeitig in den Hintergrund drängen? Eigentlich eine gute Idee. Nur: Wenn ich davon spreche, dass wir die Krise tanzend hinter uns lassen, denke ich natürlich an ekstatische Verrenkungen, an wilde Windungen und gejauchzte Sprünge, die uns alle Sorgen im Rausch vergessen lassen. Dies aber schließt eins radikal aus: Abstandsregeln. Für das Tanzen in Corona-Zeiten scheinen eher die höfischen Tänze der Barockzeit geeignet zu sein. Auf den ersten Blick wirkt das widersinnig: Zeichnen sich diese Tänze mit ihren feierlich-gemessenen Schrittfolgen nicht gerade dadurch aus, dass sie der vermeintlich "plumpen", ausschweifenden Party-Kultur des Volkes ein kultiviertes Zeremoniell von Festlichkeit entgegensetzen?

Zugegeben, auf die Tanz-Kultur am Hof Ludwigs XIV. traf das durchaus zu. Allerdings darf man dabei zum einen die wenig kultivierten politischen und auch alltäglich-körperlichen Ausschweifungen nicht vergessen, die durch die gravitativen Tänze überdeckt wurden. Zum anderen blicken manche Tänze aber zur Barockzeit auch bereits auf eine längere Geschichte zurück. Und die war keineswegs immer von der angezogenen Handbremse der höfischen Tänze geprägt.



Nehmen wir zum Beispiel die Sarabande. Schon ihr Name, der von manchen auf persische, von anderen auf maurisch-arabischen oder auf mittelamerikanische Wurzeln zurückgeführt wird, deutet auf eine lange Vorgeschichte hin. Am plausibelsten sind etymologische Herleitungen aus einer guat-

temaltekischen Schnabelflöte namens "Zarabanda" (so auch der ursprüngliche, spanische Name des Tanzes) oder dem spanischen Verb "zarandear".

Sowohl die maurisch-arabische als auch die mittelamerikanische Herkunfts geschichte des Wortes legen eine Beeinflussung zumindest von Vorläufern der Sarabande durch außereuropäische Kulturen nahe. Im einen Fall wäre die Vermittlung über die arabische Oberhoheit über Teile der Iberischen Halbinsel zwischen 711 und 1492 erfolgt. Mittelamerikanische Einflüsse würden auf die Eroberung weiter Teile des amerikanischen Kontinents durch die spanische Krone nach 1492 zurückgehen.

Die vermuteten spanischen Wurzeln des Wortes passen in ihrer Bedeutung ("etwas sieben oder kräftig schütteln") auch gut zu den frühen, durchaus ekstatischen Formen der Sarabande. Der Musikhistoriker Curt Sachs beschrieb sie 1933 als "eine geschlechtliche Pantomime von unübertroffener Deutlichkeit" (vgl. Österreichisches Musiklexikon: Sarabande). So wurde der Tanz 1583 auch vom spanischen König Philipp II. vorübergehend verboten.

Noch bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts galt die Sarabande als der Courante verwandter lebhafter Tanz. Entsprechende Kompositionen aus Italien sind etwa von Arcangelo Corelli und Antonio Vivaldi belegt. Wenn der Tanz bei Hofe aufgeführt wurde, so geschah das bis zu dieser Zeit hauptsächlich zur Darstellung von Liebesszenen in Tanz-Opern oder als Parodie, mit der die feine adelige Gesellschaft das vermeintlich unkultivierte Leben des einfachen Volkes persiflierte. Erst am Hofe Ludwigs XIV. wurde die Sarabande unter dem Hofkomponisten Jean-Baptiste Lully zu dem gravitätischen Schreittanz geähmt, als den wir sie heute kennen.

Cross the borders!

Ekstase und Barocktanz sind sich also nicht ganz so fremd, wie es auf den ersten Blick scheint. Es ist eben alles eine Frage der Perspektive. Und da trifft es sich nun gut, dass unser Tanzparty-Dampfer im Sommer automatisch am Geburtstag von Jon Lord vorbeituckern muss. Der wäre nämlich am 9. Juni 79

Jahre alt geworden.

Moment mal ... Jon Lord? War der nicht Keyboarder bei den Hardrockern von Deep Purple? Ist das nicht doch etwas zu weit entfernt von den gravitätischen Schreiten der Barocktänze? Was haben die denn mit Hardrock zu tun? Liebhaber dieses großartigen Musikers kennen die Antwort: Einiges!



Schon bei Deep Purple war Jon Lord derjenige, der die opulenten Arrangements und die Crossover-Projekte vorantrieb, in denen Rock und klassische Musik miteinander verbunden wurden. Herausragende Beispiele dafür sind die

Songs *Anthem* und *April* aus den Jahren 1968 und 1969. Jon Lords Vorliebe für diese Art von Musik war dabei nicht unumstritten. Noch im Rückblick beklagte sich Bassist Nick Simper: "Jon Lord fucked everything up with his classical ideas".

Dennoch setzte sich Lord mit diesen Ideen in der Band zunächst durch (wobei sich allerdings deren Zusammensetzung änderte und Simper zusammen mit Sänger Rod Evans aus der Band ausschied). Die Früchte der entsprechenden Arbeit waren das *Concerto for group and orchestra*, das 1969 in der Londoner Royal Albert Hall uraufgeführt wurde, und die *Gemini Suite*, die ein Jahr später in der Royal Festival Hall von Deep Purple zusammen mit dem Light Music Society Orchestra dem Publikum präsentiert wurde. Die 1971 mit dem London Symphony Orchestra eingespielte Studio-Version realisierte Lord erstmals ohne Mitglieder von Deep Purple.

Ein barocker Hardrocker



Seit Beginn der 1970er Jahre ging der Musiker verstärkt eigene Wege. Wichtig war für ihn dabei auch die Zusammenarbeit mit dem deutschen Komponisten Eberhard Schoener. Dieser hatte zunächst als Dirigent an Aufführungen der Werke von Jon Lord in Deutschland mitgewirkt. 1974 brachte Lord gemeinsam mit Schoeler das experimentelle Album *Windows* heraus. Ein Jahr später

war Schoeler als Dirigent an Lords Werk *Sarabande* beteiligt, das in Oer-Erkenschwick von Jon Lord und der Philharmonia Hungarica eingespielt wurde.

Das Album orientiert sich an der barocken Suite, einer Folge höfischer Tänze. Dem entsprechen auch die Titel des Albums, die entweder an klassische

Musikstücke oder unmittelbar an barocke Tänze (Sarabande, Gigue, Bourrée, Pavane, Caprice) anknüpfen. Neben der schon bei Deep Purple erprobten Verbindung von klassischer und Rock-Musik finden sich auf dem Album auch komplett Grenzübertritte in das Reich der klassischen Musik (wie in dem besonders melodischen Stück *Aria*).

Thomas Hardy und Jon Lord

Im Jahr 2009 hat Jon Lord eine weitere Suite komponiert und zur Aufführung gebracht, dieses Mal zu Ehren eines verstorbenen Freundes, des Anwalts und Schriftstellers John Mortimer. Die sechsteilige Komposition für Flöte, Klavier und Violine zitiert in ihrem Titel ein Zitat aus einem Werk des viktorianischen Dichters und Romanciers Thomas Hardy (1840 – 1928): *To notice such things* ("Solche Dinge zu bemerken"). Der Titel des Gedichts wird wiederum im abschließenden Stück der Suite zitiert: *Afterwards* ("Danach"). Eine Lesung des Gedichts bildete den Schlusspunkt der musikalischen Trauerfeier, die in eine Erinnerungsveranstaltung zu Ehren des Toten integriert war.

Nach Jon Lords Tod im Jahr 2012 diente die Aufführung der Suite der Erinnerung an ihn selbst. Bei einem Konzert, das an den "Composer" Jon Lord erinnerte, las dabei Jeremy Irons das Gedicht *Afterwards*. So kann dieses gewissermaßen als literarischer "Beifang" in diesen Beitrag integriert werden.

Thomas Hardy: Afterwards

Originaltext



Nachdichtung:

Wenn alles vorbei ist

Wenn längst das Leben seine Tür geschlossen hat
nach meinem flüchtigen Besuch und sich der Mai,
mit seinen seidig-grünen Flügeln schlagend, in die Lüfte hebt,
wird mancher mich in seinem Fluge wiederfinden.

Wenn wie ein lautloser Lidschlag der Tau
die Nebelschatten falkenhaft durchstößt
und sich auf einem windgebeugten Dornbusch niederlässt,
wird mancher mich in seinem Schweigen wiederfinden.

Wenn heimlich ein Igel huscht durch das Gras,
derweil mich feucht-warme Finsternis umfängt,
wird in der Verlorenheit des unschuldigen Wesens
mancher mein vergebenes Streben wiederfinden.

Wenn das saumlose Sternengewand des Winters
sich breitet über mein unaufhebbbares Schweigen,
wird in dem funkeln den Gewölbe
mancher mein geheimstes Hoffen wiederfinden.

Wenn sich das dunkle Tönen meiner Totenglocke
an einem Luftzug bricht, der wie ein Neubeginn
die Schwingungen der Glocke klingen lässt,
wird mancher mich in seinem Herzen wiederfinden.

Links

Zur Sarabande:

[Sarabande](#) in der Tanz-Oper *Tancrède* von André Campra, 1702;
[Eintrag zur Sarabande](#) im Österreichischen Musiklexikon online;
[Allgemein zu barocken Tänzen](#) vgl. historische-tanzkunst.de/barock.

Zu Jon Lord:

[Kurzporträt von Jon Lord](#) auf timenote.info, mit Fotos des Künstlers;
[Musikalische Biographie](#) und Interview mit Thilo Eiff, Keyboarder bei einer Deep-Purple-Coverband: Rausch, K.: Legendäre Keyboarder: Jon Lord von Deep Purple; amazona.de, 21. Juli 2019.

Musik von Jon Lord:

[Sarabande](#) (Live); Erstveröffentlichung auf dem gleichnamigen Album (1976)

[Aria](#) aus *Sarabande*, 1976 (mit Dia-Show zu Jon Lord von cbFIN: RIP Maestro)

To notice such things (2009): VI. [Afterwards](#) (Albumfassung)

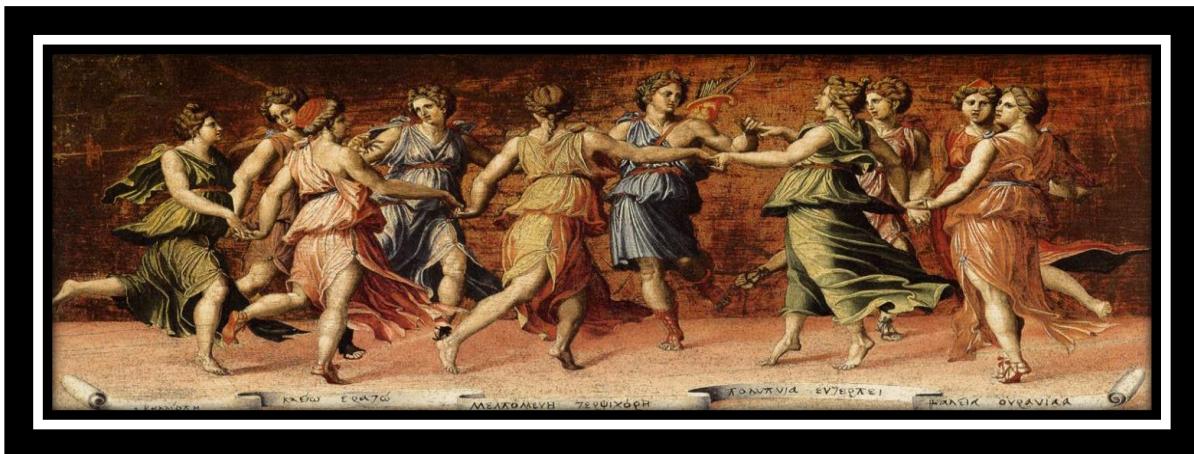
[Lesung von Afterwards durch Jeremy Irons](#) im Rahmen des Erinnerungskonzerts *Celebrating Jon Lord – The Composer* (2012)

Nachweis Simper-Zitat: Simon Robinson: [Interview mit Nick Simper](#); darkerthanblue.wordpress.com, Juli 1983.

Bildnachweise

1. *Le bal paré (Festlicher Ball); Ausschnitt aus einem Stich von Antoine-Jean Du-clos (1742 – 1795), nach einem Gemälde von Augustin de Saint-Aubin (1736 – 1807), 1774 (Wikimedia);* **2.** *Jacob Duck (1600 – 1667): The cotillion / El cotillón (Der Ball / Figurentanz), Museo Nacional de Bellas Artes (Nationalmuseum der Schönen Künste), Havanna, Kuba;* **3.** *Deep Purple (1975), Jon Lord unten rechts; © Thames (Wikimedia);* **4.** *Cover von Jon Lords Album Sarabande (1976), Purple Records;* **5.** *Jacques-Émile Blanche (1861 – 1942): Thomas Hardy (1906); tate.org.uk/art*

3. Syrtos und Sirtaki. Mit einer Nachdichtung von Giorgos Seferis' Gedicht Arnisi (Entsagung)



Der Sirtaki eignet sich wie kaum ein anderer Tanz dazu, die Sorgen im Rausch des Augenblicks hinter sich zu lassen. Wer die Abstandsregeln der Corona-Zeit einhalten möchte, muss allerdings mit seinem etwas zahmeren (und älteren) Bruder, dem Syrtos, vorliebnehmen.

Getanzte Krisenbewältigung: der Sirtaki

Die Krise im Tanz überwinden, sich tanzend aus ihr lösen ... Wer würde da nicht an die famose Schluss-Szene aus *Zorba the Greek* (dt. "Alexis Sorbas") denken, in der die beiden Protagonisten zur Musik von Mikis Theodorakis den Schmerz über das Scheitern ihrer "hochfliegenden" Seilbahn-Pläne in Grund und Boden tanzen?

Wenn der englische Intellektuelle Basil seinen griechischen Freund, den Lebenskünstler Sorbas, unvermittelt auffordert, ihn das Tanzen zu lehren, so erhält dies hier folglich eine tiefergehende Bedeutung. "Teach me to dance", das bedeutet in diesem Fall zugleich: "Teach me to overcome my sorrow!" So ist die Szene ein besonders eindrückliches Beispiel für die befreiende Kraft des Tanzens.

Leider ist der eigens für den Film konzipierte Sirtaki allerdings für das Tanzen in Corona-Zeiten nicht unbedingt die erste Wahl – denn er ist alles andere als ein berührungsloser Tanz. Er setzt vielmehr noch stärker als die klassischen griechischen Kreistänze auf Körperkontakt, indem die Tanzenden sich an den Schultern umfassen.

Gefeierte Gemeinschaft: der Syrtos

Für unsere spezielle Situation besser geeignet ist der Syrtos (auch: Sirtos), aus dem der Sirtaki (wörtlich "kleiner Sirtos") entwickelt worden ist. Es gibt in Griechenland zwar eine Vielzahl von Syrtos-Varianten. Jede Insel hat ihre eigene Variante, auch viele Städte und Regionen auf dem Festland haben ihren eigenen Syrtos. Allen Syrta gemeinsam ist jedoch, dass es sich dabei um einen Reigen handelt, einen Kreistanz.

Zwar kommt auch der Syrtos nicht ohne Berührungen aus: Meist fassen die Tanzenden sich dabei an den Händen. Allerdings gibt es auch Varianten, bei denen an die Stelle der unmittelbaren Berührung das gemeinsame Anfassen eines Tuches tritt, das die Tanzenden miteinander verbindet. Mit etwas Phantasie und gutem Willen lässt sich der Tanz also durchaus "coronatauglich" machen!



Ein Beispiel für einen Syrtos der zahmeren Art führt der slowenische Musiker Marijan Rudel im Internet mit einer Tanzgruppe vor. Um das Video zu dem Tanz hat es einige Verwirrung gegeben (siehe Kommentare unter dem Clip). Denn der Tanz wird dort als "Misirlou" bezeichnet. Dieser Name ist aber eng mit einem Lied assoziiert, zu dem in der Regel eher der bauchtanzähnliche Tsifteteli getanzt wird (vgl. hierzu den nächsten Teil dieser Musikreise).

Der Grund für das Missverständnis ist offenbar, dass zu dem Lied "Misirlou" 1945 an der Duquesne University in Pittsburgh (Pennsylvania) ein eigener Tanz entwickelt worden ist. Dieser orientiert sich an dem Syrtos Chaniotikos (Haniotikos). Der Tanz "Misirlou" ist deshalb eine Variante des Syrtos und darf nicht mit dem gleichnamigen Lied und den dazu üblichen Tänzen gleichgesetzt werden.

Gesungener Widerstand: *Arni*, ein Gedicht mit vielen Facetten

Die Musik in dem Video stammt von Mikis Theodorakis. Er hat sie 1961 zu dem Gedicht *Arni* ("Entsagung") des griechischen Dichters und Diplomaten Giorgos Seferis (1900 – 1971) komponiert. Dass der Syrtos zu einem Gedicht getanzt wird, passt übrigens durchaus zu der Tradition dieses Tanzes. Es wird angenommen, dass seine Grundform, der Wechsel aus Bewegungen der Tanzenden im Kreis und auf der Stelle, als tänzerische Entsprechung zum daktylischen Metrum der homerischen Epen konzipiert worden ist.



Das Gedicht ist grundsätzlich für mehrere Deutungen offen: Menschen sitzen am Strand und schreiben in den unschuldig-reinen weißen Sand einen Namen, der dann von den Wellen verwischt wird. Dies kann sich zunächst ganz allgemein auf verlorene Hoffnungen und Utopien, daneben aber auch konkret auf eine verlorene Liebe oder gescheiterte Lebensentwürfe beziehen.

1931 entstanden, reflektiert das Gedicht aber auch das Gefühl von Heimatverlust und Heimatferne, das Seferis in seinem Leben auf vielfältige Weise erfahren hat. Dabei ist weniger an die vielen Jahre zu denken, die er als Diplomat im Ausland verbracht hat. Entscheidend ist vielmehr die

"kleinasiatische Katastrophe", mit der in der griechischen Geschichtsschreibung die Zwangsumsiedlung der griechischen Bevölkerung Kleinasiens nach Griechenland im Jahr 1922, im Anschluss an den griechisch-türkischen Krieg, bezeichnet wird. Da auch Seferis' Familie aus Smyrna, dem heutigen Izmir, stammte, war er hiervon unmittelbar betroffen.

Dies ist auch die Brücke, durch die das Gedicht während der Zeit der griechischen Militärdiktatur (1967 – 1974) zu einer Hymne des Widerstands werden konnte. Der von den Wellen verwischte "Name" war so auch auf Griechenland selbst und die Entstellung des Landes durch die Junta beziehbar. Da die weiße Farbe des Sandes in der ersten Strophe mit dem Gefieder einer Taube verglichen wird, lässt sich das Gedicht zudem im Sinne einer Zerstörung des Friedens durch die Militärherrschaft verstehen, die dessen "Namen" und damit die Idee des Friedens auslöscht.

Das gemeinsame Singen des Gedichts zu der Musik von Theodorakis wurde so zu einem Akt des Widerstands, der auf subtile Weise die Unterdrückung der Bevölkerung durch die Junta anprangerte. Besonders deutlich wurde dies 1971 bei der Beerdigung des 1963 mit dem Literaturnobelpreis geehrten Seferis, als Tausende auf den Straßen das Lied intonierten.

Giorgos Seferis: Arnisi

[Originaltext](#) mit engl., ital., russ. Übersetzung

Nachdichtung:

Entsagung

In dem verschwiegenen Gefieder
des taubenweißen Sandes
dürsteten wir in der Mittagsglut.
Aber wie bitter schmeckte das Wasser!



In die weiche Haut des Strandes
haben wir unsere Hoffnung geritzt.
Aber der glühende Atem des Windes
hat uns're Worte verweht.

Trunken vom Traumtanz des Meeres,
haben wir einst uns'ren Durst gestillt.
Gebrochen aber hat die brandende Gischt
den Flügel des Traums.

Links

Zur Vertonung des Gedichts:

[**Maria Farantouri singt Sto Perigali**](#) (= Arnisi); "Sto Perigali" sind die Anfangsworte des Gedichts, unter denen die Vertonung von Mikis Theodorakis bekannt geworden ist.

[**Tanz zu dem Lied**](#), vorgeführt von einer slowenischen Tanzgruppe unter Leitung von Marijan Rudel

Zu Syrtos (Sirtos) und Sirtaki:

[**Kurzporträt und Tanzschritte**](#) auf busuki.heimat.eu;

[**Einordnung in den kulturellen Kontext der griechischen Inseln**](#): Kragiopoulou, Rena: Tänze der griechischen Inseln; choretaki.com, 2. Oktober 2017.

Zum [**Zusammenhang von Misirlou und Syrtos**](#) vgl. Pittman, Anne M. / Waller, Marlys S. / Dark, Cathy L.: Dance a while. A handbook for folk, square, contra and social dance (2009), S. 276. Long Grove (Illinois) 2015: Waveland Press.

[**Anleitung zum Tanzen des Sirtaki**](#): Bondl, Katharina: Sirtaki; Austria-Forum.org

[**Schluss-Szene mit Sirtaki in Zorba the Greek**](#) (1964; dt. *Alexis Sorbas*); Regie Michael Cacoyannis, nach einem Roman von Nikos Kazantzakis

Bildnachweise

1. Baldassare Peruzzi: *Tanz Apollons mit den Musen* (15.Jhd.); **2.** [Kostas Balafas](#) (1920 – 2011): *Tanzendes älteres Paar* (um 1940); **3.** *Fries der Chortänzer aus dem Heiligtum der Großen Götter in Samothraki* (6. Jhd. v. Chr.), *Wikimedia*; **4.** Mordo Avrahamov: *Mikis Theodorakis und Maria Farantouri be einem Konzert in Israel, frühe 1970er Jahre* (*Wikimedia*); **5.** Giorgos Seferis (1900 – 1971), 1921 (*Wikimedia*); **6.** Monika Smigalska: *Feder am Strand* (*Pixabay*)



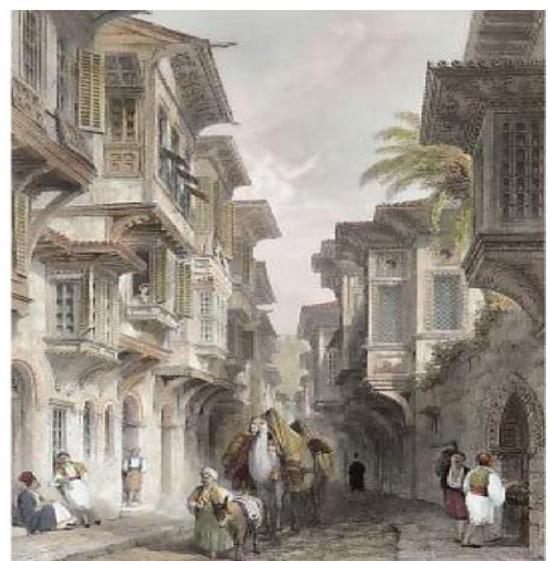
4. Tsifteteli, Twist und: *Misirlou, ein interkulturelles Sehnsuchtslied*

Der bauchtanzähnliche Tsifteteli ist eindeutig orientalischer Herkunft. Dennoch ist er eine bemerkenswerte Ehe mit dem amerikanischen Twist eingegangen.

Die griechisch-türkische Tragödie des Jahres 1922

Als es nach dem Ersten Weltkrieg bei den Pariser Friedensverhandlungen zu einer Neuauftteilung des Osmanischen Reiches kam, wurden große Teile Kleinasiens Griechenland zugesprochen. Dies war damals nicht so abwegig, wie es heute erscheint. Denn weil Griechenland noch bis 1830 ein Teil des Osmanischen Reiches gewesen war, gab es auch Anfang des 20. Jahrhunderts noch einen großen griechischen Bevölkerungsanteil auf dem Gebiet der heutigen Türkei.

Dennoch verletzte die Entscheidung natürlich den türkischen Nationalstolz. Erschwerend kam hinzu, dass das griechische Militär insbesondere beim Einmarsch ins von jeher multiethnische Smyrna, das heutige Izmir, äußerst



brutal vorging – was seinerseits wieder eine Reaktion auf Vertreibungen von Griechen unter der jungtürkischen Regentschaft zu Beginn des Jahrhunderts darstellte. Die Folge waren kriegerische Auseinandersetzungen, aus denen die türkische Armee unter Mustafa Kemal Atatürk, dem späteren türkischen Präsidenten, siegreich hervorging.

Die Folge dieser Niederlage ist in die griechische Geschichte als "kleinasiatische Katastrophe" eingegangen. Nicht nur wurden 1922 im Vertrag von Lausanne die kleinasiatischen Gebiete der Türkei zugesprochen. Zusätzlich wurde nun auch ein Bevölkerungsaustausch angeordnet. Im Zuge dieser ethnischen Säuberungen wurden die griechischen, christlich-orthodoxen Einwohner Smyrnas und angrenzender Gebiete nach Griechenland zwangsumgesiedelt, während umgekehrt die türkisch-muslimische Bevölkerung Griechenlands in die Türkei emigrieren musste.

Fremde im eigenen Land: Rembetes und Rembetika

Die Umsiedlungen verliefen größtenteils chaotisch. Den Betroffenen blieb oft kaum Zeit, ihr Hab und Gut zu packen oder es wenigstens zu einem anständigen Preis zu verkaufen. So kamen die "türkischen" Griechen, durch die sich die Einwohnerzahl Griechenlands auf einen Schlag um ein Viertel erhöhte, nicht selten völlig verarmt in der neuen Heimat an. Auch jene, die auf der anderen Seite des Meeres gut von ihrer Tätigkeit als Händler oder Handwerker hatten leben können, fanden sich auf einmal am unteren Ende der sozialen Skala wieder.

Für diese Menschen, die etwa in Piräus oder Thessaloniki die Hafenviertel bevölkerten, bürgerte sich die wenig schmeichelhafte Bezeichnung "rembetes" ("aus der Gosse kommend") ein. Die türkische Herkunft des Wortes unterstreicht dabei zusätzlich, dass die Flüchtlinge in ihrer neuen Heimat als Fremde empfunden wurden.

Die Lieder der Neuankömmlinge wurden, angelehnt an ihre eigene Titulierung, als "Rembetika" (auch: Rebetika) bezeichnet. Ähnlich wie der amerikanische



From a photograph, 1918-20

PIRAEUS: THE PORT, THE DOCK, AND THE CITY HALL

Blues und teilweise auch der portugiesische Fado kreisen sie um die Sorgen und Sehnsüchten derer, die am Rand der Gesellschaft stehen.



Misirlou: ein Grenzen überwindendes Liebeslied

Um ein solches Rembetiko handelt es sich auch im Falle von *Misirlou*. Von wem das Lied ursprünglich stammt, lässt sich nicht mehr eindeutig ermitteln. Der früheste bekannte Interpret war 1927 Theodosios (Tetos) Demetriadès.

Oberflächlich betrachtet, haben wir es hier mit einem reinen Herzschmerz-Stück zu tun: Ein Mann beschwört den Zauber einer schwarzäugigen Schönheit, die ihm den Kopf verdreht hat. Er sehnt sich nach ihren honigsüßen Lippen und ihrem Liebreiz, dessen Anblick ihn von allen Nöten befreien würde.

Das Entscheidende ist hier aber die Vielschichtigkeit des Wortes "Misirlou" (auch: Miserlou). Im osmanischen Türkisch bedeutet es so viel wie "ägyptisches Mädchen", im modernen Türkisch erinnert es an die Entsprechung für "ägyptisch" ("mısırlı"), das auf den arabischen Begriff für "Ägypten"("Misr") verweist.

Damit ist *Misirlou* nicht einfach nur ein Liebeslied. Vielmehr drückt sich darin auch die Sehnsucht nach der verlorenen orientalischen Heimat und der Zwanglosigkeit der Beziehungen zwischen den Kulturen aus. Eine Liebe über die Grenzen der Religionen hinweg mag zwar auch in der Zeit des multiethnischen Kleinasiens nicht unproblematisch gewesen sein. Nach den ethnischen Säuberungen war sie aber sogar als Traum kaum noch vorstellbar. So erweist sich das Lied als zwar einfacher, dafür aber umso wirksamerer Widerstand gegen die Praxis der Herrschenden, Menschen in ethnisch-religiöse Schubladen zu stecken und sie wie Schachbrettfiguren hin und her zu schieben.

Wie John Travolta zum Bauchtänzer wurde

Die Rembetika waren von Anfang an auch mit einer Reihe von Tänzen assoziiert. Hierzu gehörten Kreistänze wie der Syrtos (Sirtos), aber auch der Tsifteteli. Dieser ist hauptsächlich als Bauchtanz bekannt, wird aber auch als gegenseitiges "Sich-Umtanzen" von Mann und Frau praktiziert. Charakteristisch sind in jedem Fall die andeutungsreichen Hüftbewegungen.

Angelehnt an eine Syrtos-Variante, den Syrtos Haniotikos, ist ein Tanz zu *Misirlou*, den die Professorin Brunhilde Dorsch 1945 an der Duquesne University in Pittsburgh (Pennsylvania) zusammen mit ihrer griechisch-amerikanischen Studentin Mercine Nesotas entwickelt hat. Dieser Tanz erhielt später ebenfalls den Namen "Misirlou" (vgl. hierzu auch Teil 3 dieser Musikkreise).



Häufiger findet sich als Begleittanz zu dem Lied allerdings der Tsifteteli, oft auch in einer verwestlichten, an den Twist erinnernden Variante. Dies hängt mit der Karriere des Liedes in den USA zusammen.

1941 brachte Nicholas (Nick) Roubanis, der 1925 in die USA emigriert und dort Professor an der New Yorker Columbia University geworden war, eine neue, mit Jazz-Elementen versetzte Fassung des

Liedes heraus. Daraus entwickelten sich in den 1950er und 60er-Jahren etliche Cover-Versionen, die von zahlreichen Größen des Show-Business eingespielt wurden – u.a. von Chubby Checker (1962), den Beach Boys, Dick Dale (als "Surf Rock"-Fassung mit den Del Tones) und Paul Anka (jeweils 1963).

Die meisten Neueinspielungen waren Instrumentals. Einige Interpreten – darunter auch Chubby Checker und Paul Anka – trugen zu der Musik jedoch auch die neue Textfassung vor, die Fred Wise, Sidney Keith Russell und Milton Leeds mittlerweile entwickelt hatten. Dieser Text beschwört neben der Liebesbeziehung auch das aus der Ferne exotisch wirkende Ambiente, in dem diese sich entwickelt.

Zum modernen Klassiker wurde der Song allerdings vor allem durch die mitreißenden Instrumentalfassungen und die Interpretation des Songs durch

Twist-König Chubby Checker. Dies gilt erst recht, seit die Instrumentalversion 1994 in Quentin Tarantinos Kult-Film *Pulp Fiction* als Titelmusik verwendet worden war. In dem Film führen John Travolta und Uma Thurman eine augenzwinkernde Synthese aus Twist und Tsifteteli vor.

So ist *Misirlou* ein schönes Beispiel für die völkerverbindende Kraft der Musik, mit der sich scheinbar unüberwindbare kulturelle Grenzen spielerisch überspringen lassen.

Misirlou, ursprüngliche Fassung

[Originaltext](#) mit Varianten und Geschichte des Liedes *Misirlou* bei Panayíota Bakís Mohéeddín (shira.net)

Freie Übertragung ins Deutsche:

Deine Schönheit, geliebte Misirlou,
hat ein Feuer in mir entzündet.
Deine Lippen, geliebte Misirlou,
sind reinster Honig für mich.

Der Zauber deines Wesens, Misirlou,
beraubt mich meiner Sinne.
Komm mit mir, lass dich verführen
zur Reise in ein fernes Land.

Der Sternenhimmel deiner Augen,
Misirlou,
und der Honigrausch deiner Lippen
haben das Tor mir geöffnet
zu einem neuen Leben.



Links zur Urfassung

[Tsifteteli-Tanz zu Misirlou](#) von Maria Aya im Rahmen der *Venice SilkRoadProjects* (2003)

[Liste aller Aufnahmen von Misirlou](#) auf secondhandsongs.com

[Früheste bekannte Einspielung des Liedes von Tetos Demitriades](#) (1927)

[Neuinterpretation von Kalliopi Vetta](#) (2003)

[Jiddisch-Variante von Seymour Rechtzeit](#) (mit jiddischem Text)

Misirlou, amerikanische Neufassung

[Originaltext](#)

Freie Übertragung ins Deutsche:

Finster schleichen die Schatten
über den purpurroten Wüstensand.
Betend knien die Nomaden
vor ihren abendroten Zelten.

Umstrahlt vom Glanz des Abendsterns,
erscheint vor mir die Silhouette
reinsten, ungetrübten Glücks,
der Hauch verlor'nen Blütendufts.

Du, Misirlou,
bist der Mond und die Sonne für mich,
das Schönste, das ich jemals sah.

Geleitet vom Läuten himmlischer Glocken
über dem tanzenden Sand,



wird uns're Liebe den Weg
ihres herrlichen Schicksals beschreiten.

Du, Misirlou,
bist die Erfüllung für mich,
ein Traum, der meine Nacht erhellt.

Unter die sternenbesprühten Palmen
eines Oasentraums
wird uns der Himmel führen.
Gott wird uns're Liebe segnen.

Links zur Neufassung

[Tanzszene zu *Misirlou* aus *Pulp Fiction*](#)

[Liste aller Aufnahmen von *Misirlou*](#) auf secondhandsongs.com

Tanzbare Fassung von [Chubby Checker](#) (1962)

Herzschmerz-Fassung von [Paul Anka](#) (1963)

Instrumentalfassungen (Auswahl):

Surf-Rock-Varianten:

[Dick Dale & The Del Tones](#) (1963)

[Beach Boys](#) (1963)

Gipsy- und Klezmer-Varianten:

[Triple Trouble Trio](#)

[Ara Malikian](#) (Violinist, Live)

Bildnachweise

1. Édouard Frédéric Wilhelm Richter (1844 – 1913): *Orientalische Tänzerin*; **2.** Thomas Higham (1795 – 1844): *Straße in Smyrna*; **3.** Hafen von Piräus mit Rathaus; Postkarte (zwischen 1910 und 1920); aus: Vingopoulou, Ioli: *Piraeus and Ports of the Mediterranean Sea. The Hellenic Maritime Tradition through Centuries. Engravings*. Athen 2000: Eurodimension; **4.** Francesco Ballesio (1860 – 1923): *Tänzerin*; **4.** Christa Hochneder: *Jugendliche beim Twisttanz*, 1964, Bundesarchiv; **5.** Édouard Frédéric Wilhelm Richter: *Orientalische Schönheit am Fenster* (vor 1913); **6.** Ders.: *At her ease, Granada* (vor 1913); alle Bilder von Wikimedia

5. Der Tanz der Derwische. *Mit einer Nachdichtung eines Werks des persischen Mystikers Dschalal ad-Din ar-Rumi*



Im türkischen Konya versenken die Derwische sich mit den rituellen Drehungen ihrer Tänze nicht nur in Gott und das eigene Ich. Sie erinnern damit vielmehr auch an ihren Ordensgründer, den bedeutenden persischen Mystiker Dschalal ad-Din ar-Rumi. Dessen Dichtung weist wiederum strukturelle Gemeinsamkeiten mit den Tänzen seiner Anhänger auf.

"Derwisch" und "Sufi": Mystische Worte, mystische Lehren

Sowohl der Begriff "Derwisch" als auch die heute weitgehend synonym gebrauchte Bezeichnung "Sufi" liefern bereits Hinweise auf zentrale Inhalte der damit verbundenen religiösen Lehren. "Derwisch" leitet sich ab vom persischen Wort für "Tor" oder "Tür" (*dar*). Ein *darwīsch* ist im Persischen folglich ein "auf der Türschwelle Stehender", im übertragenen Sinn jemand, der an die Tür klopft und um ein Almosen bittet, also ein Bettler.

Das Wort "Sufi" wird sowohl mit *ṣūf* als auch mit *ṣafā* in Verbindung gebracht, was die arabischen Entsprechungen für "Schurwolle" bzw. "rein" sind. Von westlicher Seite wird der Begriff zudem mit dem griechischen *sophía* (Weisheit) und der kabbalistischen Bezeichnung für das Unendliche (*En Sof*) assoziiert.

Beide Begriffe deuten an, worum es Derwischen bzw. Sufis geht. Es handelt sich bei ihnen um Menschen, die sich aus der materiellen Welt so weit wie möglich zurückziehen, sich von dieser "reinigen" wollen, um sich in das Unendliche, also in Gott, zu versenken. Dafür nehmen sie einfache Kleidung und die Notwendigkeit, sich ihre Nahrung zu erbetteln, in Kauf.

Die konnotative Nähe von "Derwisch" und *dar*, also Tor/Tür, deutet zudem auf ein wesentliches Merkmal der Sufi-Lehre hin: nämlich auf den Vergleich der verschiedenen Stufen der Annäherung an Gott mit Toren, die die Gläubigen durchschreiten müssen. Die letzten Türen öffnen sich dabei nur denjenigen, denen es gelingt, ihr Denken vollständig von seinem Anhaften an den Gestalten der materiellen Welt zu lösen und sich in die Gestaltlosigkeit Gottes zu versenken.

Mit seiner Betonung der Bedürfnislosigkeit und des materiellen Verzichts weist der Sufismus – auch wenn heute viele Derwische nach außen hin ein bürgerliches Leben führen – Berührungen mit den Bettelorden der Franziskaner und der Dominikaner auf. Noch auffallender ist allerdings die Nähe zu mystischen Glaubensrichtungen. Das sufistische Bild des göttlichen Funkens, durch den jede menschliche Seele mit Gott verbunden sei, findet sich etwa in ähnlicher Form auch bei Meister Eckhart.

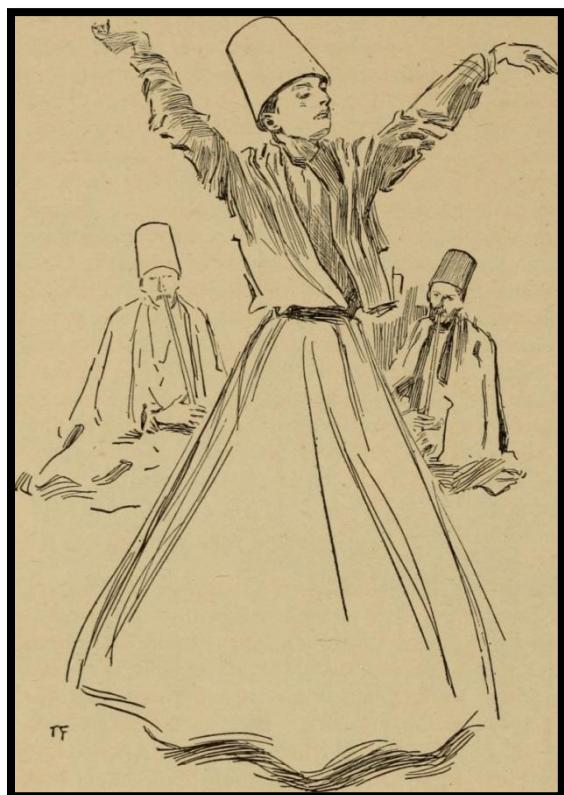
Der Gedanke einer absoluten Bildlosigkeit Gottes verbindet wiederum Sufismus und christliche Mystik auch mit der jüdischen Kab-



bala. Selbst das buddhistische Nirwana ließe sich hier mit anführen. Denn auch in diesem geht es ja um die Lösung aus dem Reigen der werdenden und vergehenden Gestalten und das Aufgehen des Ich in der kosmischen All-Einheit.

Der Derwischtanz als getanztes Gebet

Das zentrale Element der sufistischen Glaubenspraxis lautet "Dhikr". Gemeint ist damit die Hinwendung des Geistes zu Gott, im Sinne einer vollständigen Konzentration aller geistigen Kräfte auf das Göttliche. Dem dienen im Sufismus bestimmte meditative Übungen, die dazu verhelfen sollen, jede Form von störenden, ablenkenden Gedanken und Gefühlen auszuschalten.



Gängige Mittel dafür sind etwa das Aufzählen der 99 Attribute, die Gott im Islam zugeschrieben werden, das Rezitieren von Koranversen oder die wiederholte Anrufung Gottes mit Gebetsformeln aus dem islamischen Glaubensbekenntnis. Hinzu kommen bei vielen Sufigemeinschaften aber auch Musik und Tanz sowie bestimmte Atemübungen.

Der Tanz kann dabei – über die tranceartigen Zustände, die er ermöglicht – Mittel der Annäherung an Gott sein, gleichzeitig aber auch Ausdruck dieser Nähe. Ein besonders anschauliches Beispiel dafür ist die Sufi-Bruderschaft der Mevlevi-Tariqa aus dem türkischen Konya. Das Sich-Drehen der Derwische um sich selbst versinnbildlicht hier ebenso das Umkreisen bzw. Einkreisen des innersten Kerns des Seins, die "Konzentration" auf das Göttliche, wie es diese durch die Ekstase der Tanzenden ermöglicht.

Zugleich drückt der Tanz aber auch die Mittlerstellung des Derwischs zwischen Gott und anderen Menschen aus. Denn beim Tanzen weist die rechte Handfläche nach oben, um den Segen Gottes zu empfangen, die linke aber nach unten, um den Segen an die Welt weiterzuleiten. Der Segen Gottes fließt also gewissermaßen durch den Derwisch hindurch und gelangt so in die Welt.

Ein schwarzer Umhang über dem weißen Gewand, der vor dem Tanz abgelegt wird, verweist zudem auf die mit diesem verbundene Auferstehungssymbolik: Der Umhang steht für das finstere "Grab der Welt", aus dem die Derwische sich durch die getanzte Versenkung in die Reinheit Gott befreien können.

Dschalāl ad-Dīn ar-Rūmī und Schams-e Tabrizi

Die Gründung des Mevlevi-Tariqa-Ordens hängt eng mit dem Wirken des persischen Mystikers Dschalāl ad-Dīn (engl. Jalal al-Din) ar-Rūmī (1207 – 1273) in Konya zusammen. Er wurde nach dessen Tod von seinem Sohn zunächst als eigene Abteilung innerhalb eines bestehenden Ordens ins Leben gerufen.

Der Name "Mevlevi" verweist dabei abermals auf die Mittlerfunktion der Derwische. Er geht zurück auf den Begriff *Mevlâ* (Herr, Meister), mit dem auch Gott bezeichnet wird. Indem der verehrte Mystiker von seinen Anhängern selbst als "Herr" bzw. "Meister" angeredet wurde, betonten sie dessen im Wortsinn "wegweisende" Bedeutung für sie bei ihrer Suche nach Gott. Eben dies drückt auch der Beiname "Mevlânâ" (persisch Maulawī, arabisch Maulānā) aus, mit dem Dschalāl ad-Dīn bis heute geehrt wird.

Im Jahr 1229 begab sich der Vater des Mystikers auf Einladung des Sultans in die Hauptstadt des Rūm-Seldschukenreichs, Konya, um dort an der Universität als Gelehrter zu wirken. Auf "Rūm", die persische Bezeichnung für Anatolien, geht auch der zweite Beiname Dschalāl ad-Dīns zurück. Im Westen ist "Rumi" sogar der Name, unter dem der Mystiker hauptsächlich bekannt ist.

Nach dem Tod seines Vaters hatte Rumi schon zwei Jahre später selbst dessen Lehrtätigkeit übernommen. 1244 lernte er den Mystiker Schams-e Tabrizi kennen, der aus dem persischen Tabriz (Täbris) stammte. Die wörtliche Übersetzung seines Namens ("Sonne von Tabriz") lässt bereits die Bedeutung anklin-

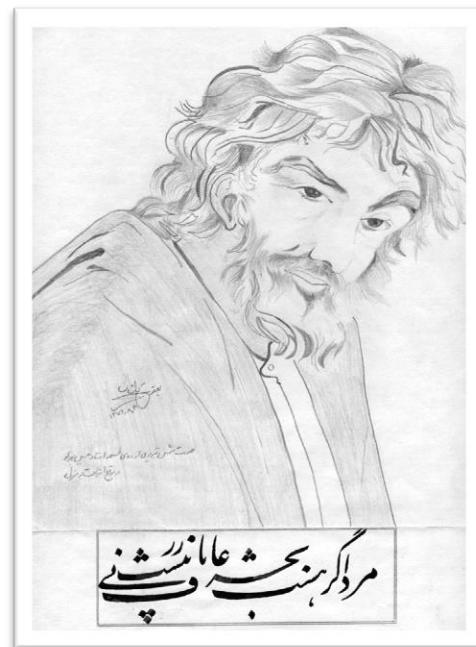


gen, die dieser Angehörige eines Derwischordens für Rumi erhielt. Die besondere Spiritualität und Gotteserfahrung, die Schams-e Tabrizi ihm vermittelte, müssen für Rumi ein echtes Offenbarungserlebnis gewesen sein.

Die enge geistige Bindung, die sich zwischen Rumi und seinem Freund entwickelte, rief allerdings in Konya auch Neider auf den Plan. Der Legende nach war die Eifersucht von Familienangehörigen und Schülern Rumis auf Schams-e Tabrizi so groß, dass dieser sich schließlich zu einer überstürzten Flucht aus der Stadt veranlasst sah.

Denkbar ist allerdings auch, dass Shams-e Tabrizi die Stadt aufgrund von Konflikten mit dem örtlichen Klerus verlassen musste. Auseinandersetzungen mit der Orthodoxie mussten die Derwische im Laufe ihrer Geschichte immer wieder durchstehen. Dies liegt daran, dass ihre Glaubenspraxis dem orthodoxen Islamverständnis deutlich widerspricht.

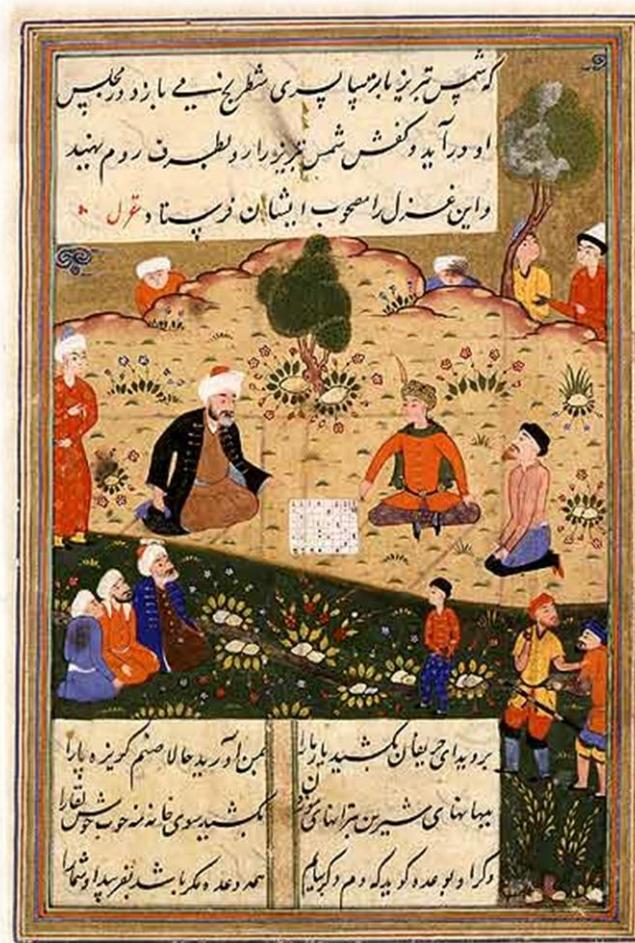
In Letzterem kommt die entscheidende Rolle den Mullahs und Rechtsgelehrten zu, die den Gläubigen den Koran auslegen und die Regeln für ein gottgefälliges Leben vorgeben. Im Sufismus dagegen setzen die Gläubigen sich selbst zu Gott in Beziehung und leiten ihre Lebensführung unmittelbar aus dieser Beziehung ab. Lehrmeister werden hier nur insofern benötigt, als andere einem beim Beschreiten des Weges zu Gott helfen können. Was dieser Weg für das jeweilige Alltagsleben bedeutet, müssen die Gläubigen jedoch selbst herausfinden. Die Glaubenspraxis der Derwische impliziert somit einen Autoritätsverlust des orthodoxen Klerus.



Das Umkreisen Gottes in Tanz und Gedicht

Nach dem Weggang des Freundes aus Konya verfasste Rumi Gedichte, die an ihre gemeinsamen Begegnungen und Erfahrungen anknüpften. Zu Ehren des Gefährten erhielten die gesammelten Verse den Titel *Diwan-e Schams-e Tabrizi*, was wörtlich "Gesammelte Gedichte von Schams-e Tabrizi" bedeutet. Rumi betonte damit die Bedeutung der Gespräche mit dem Freund für sein eigenes Schaffen.

Das unten aufgeführte Gedicht ist gleich in mehrfacher Hinsicht beispielhaft für die sufistische Lyrik. Dies gilt sowohl für die inhaltliche als auch für die formale Ebene. Auf der inhaltlichen Ebene lässt es sich zunächst als Klage über den Verlust eines geliebten Menschen verstehen. Allerdings enthält es einige Signale, die darauf hindeuten, dass es – ähnlich wie etwa das Hohelied Salomos – auch auf einer anderen Ebene gelesen werden kann. Dies betrifft insbesondere die Überhöhung der geliebten Person zu dem Einen und Einzigsten, an dem alles hängt, zu einem "Sultan" der Welt, der den Wesen in einem solchen Maße Kraft spendet, dass sie nichts sind ohne ihn.



Die Sehnsucht nach der geliebten Person wandelt sich so unversehens in eine Sehnsucht nach der Liebe selbst. Dies entspricht der sufistischen Gedankenwelt insofern, als das Wesen Gottes darin in der Kraft seiner Liebe erkannt wird. Aus sich selbst überfließend, hat diese Liebe die Welt erschaffen. Deshalb – auch das deutet sich in dem Gedicht an – kann Gott auch in allem Seienden gefunden werden. Ziel der Gottsuchenden darf es dabei aber nicht sein, dieses Seiende selbst zu lieben. Vielmehr erfüllt sich ihr Weg erst dann, wenn sie in dem innerweltlich Begegnenden die göttliche Liebe wahrnehmen, in denen es wurzelt.

Eben dies bringen auch die Schlussverse des Gedichts zum Ausdruck. Wenn die Kraft, die Wesen und Dinge beseelt, nur eine von Gott "geliehene" ist, kann es auch kein "mein" und "dein" geben. Alles kommt von Gott, alles gehört zu Gott. Was als absoluter Verlust erscheint, ist deshalb nur eine scheinbare Trennung. Wenn die geliebte Person an einem anderen Ort lebt oder gar verstorben ist, so hat sie doch weiterhin teil an der göttlichen Kraft bzw. lebt in dieser fort.

Dies bedeutet zugleich, dass die Grenzen zwischen Ich und Du trügerischer Art sind, weil in Wahrheit ja alle Wesen aus derselben Kraft leben. Aus einem Klagelied wird so im Endeffekt ein Trostgesang. Denn eben dadurch, dass der Schmerz um den Verlust der geliebten Person ganz durchlitten wird, wird dieser sublimiert zu einer Sehnsucht nach dem Göttlichen, das man in der Person erkannt hat. Damit nähert sich das Lied strukturell dem Gebet an.

Auf der formalen Ebene zeichnet sich das Gedicht sowohl in syntaktischer Hinsicht als auch im Bereich der metaphorischen Strukturen durch das Prinzip der Wiederholung aus. Die in jedem Vers wiederkehrende Frage nach dem Verbleib der geliebten Person und die immer neuen Vergleiche mit anderem Seienden erinnern dabei ebenfalls an Gebetsformeln.

Vor allem aber erscheinen die Wiederholungen als sprachliche Entsprechung zu den Tänzen der Derwische. Wie diese ihren Sinn mit ihren permanenten Drehungen um sich selbst auf den Kern ihres Seins lenken, betonen die Wiederholungen in dem Gedicht die meditative Umkreisung der Erscheinungsformen Gottes. Beides dient demselben Zweck: der Versenkung in die göttliche, die Einheit alles Seins stiftende Kraft.

Dschalāl ad-Dīn ar-Rūmī: Wohin ist er entchwunden?

Englische Fassung (von Brad Gooch und Maryam Mortaz; in: *Poetry*, Nov. 2017)

Nachdichtung:

Wohin ist seine Gestalt entchwunden, wohin,
die wohlgeformte, zypressengleiche?

Wohin ist er gegangen ohne mich, wohin,
er, dessen Geist uns kerzengleich erhellt?

Wohin floh er in finst'rer Nacht, wohin?
Verlassen sucht mein Espenherz nach ihm.

Wohin brach er, der meine Seele rührte, auf, wohin?
Wo ist der Reisende, der mir die Richtung weist?



Wohin entschwand der Rosensohn, wohin?
Wo ist der Gärtnermund, der mir die Richtung weist?

Wohin brach er, der Königliche, auf, wohin?
Wo ist der Turmwächter, der mir die Richtung weist?

Wohin verlor die Rehspur dieses Einen sich, wohin?
Verwirrt durchkämmt mein Geist das Erdenrund.

Wohin sank diese Perle im weiten Meer, wohin?
Durch Tränenschleier schau' ich auf die Gischt.

Wohin hat er, der Mondgleiche, sich verflüchtigt, wohin?
Flehend ruf' ich Mond und Venus an.

Wohin, in welche Ferne, brach er auf, wohin?
Wie kann er, wenn er mein ist, doch bei andern sein?

Wohin ist er, wenn seine Seele Gott gefunden
und dies Erdenreich verlassen hat, entflohn, wohin?

Wohin ist er, Shams-e Tabrizi, entchwunden,
er, dessen Sonne doch niemals versinkt, wohin?

Links

[Derwischtänze](#) bei den alljährlich am 17. Dezember, dem Todestag Rumis, in Konya begangenen Feierlichkeiten

Baatz, Ursula: [Der Sufismus – die wenig beachtete islamische Tradition](#). In: Netzwerk Ethik heute, 28. Juni 2015.

Blümel, Margarete: [Der persische Mystiker Rumi: In Harmonie mit sich selbst und dem Universum](#). Deutschlandfunk (*Aus Religion und Gesellschaft*), 7. Oktober 2015.

Jung, Christian: [Die Offenheit des Geistes bei Meister Eckhart](#). In: Salzburger Jahrbuch für Philosophie 63 (2018), S. 37 – 51.

Bildnachweise

1. Fotografie aus: Miller, Daniel Long: *Wanderings in Bible lands: notes of travels in Italy, Greece, Asia-Minor, Egypt, Nubia, Ethiopia, Cush, and Palestine* (1894); **2. / 3.** Antoin Sevruguin (1830er Jahre – 1933): Porträts von Derwischen (Wikimedia); **4.** Derwischtanz; Buchillustration von 1885 (Wikimedia); **5.** Hossein Behzad (1894 – 1968): Rumi (Wikimedia); **6.** Jacopo Koushan (Künstler aus Tabriz): Schams-e Tabrizi, 2012 (Wikimedia); **7.** Illustrierte Seite aus Rumis Shams e-Tabrizi gewidmeter Gedichtsammlung (1500), mit einer stilisierten Begegnung zwischen den beiden Mystikern, Bibliothèque Nationale de France, Paris; **8.** Vincent van Gogh: *Die Zypressen* (1889); Brooklyn Museum, New York (Wikimedia)

6. Trepak und Hopak. *Mit einer Nachdichtung des Liedes Trepak aus Mussorgskis Zyklus Lieder und Tänze des Todes*



La Danse .

Die Tänze Trepak und Hopak sind so wild wie ihre Erfinder: die Kosaken. In dieser Weise werden sie auch von zwei großen russischen Komponisten zitiert: von Pjotr (Peter) Tschaikowski und Modest Mussorgski.

Wesen von Trepak und Hopak

Der russische Trepak (ukrain. "Tropak") und der ukrainische Hopak (russ. "Gopak") sind sehr nahe Verwandte. Beide unterscheiden sich nur in Nuancen voneinander. So ist für den Trepak eher als für den Hopak das anschwellende Tempo während des Tanzes charakteristisch. Ferner weist der Trepak einen stärkeren Bezug zu ärmeren Bevölkerungsschichten auf, da er früher zu den bevorzugten Melodien umherziehender Bettelmusikanten gehörte. Diese wurden nach den für sie typischen Instrumenten – Kobsa (eine Schalenhalslaute) und Bandura (eine Lautenzither) – "Kobsare" genannt.

Der Wesen dieser Tänze erschließt sich gut aus ihrer – lautmalenden – Bezeichnung. So erinnert "Hopak" an den russisch-ukrainischen Ausruf "Choppa!", der u.a. als Begleitung abruper Sprungbewegungen gebräuchlich ist. Eben diese sind auch für Trepak und Hopak charakteristisch. In beiden Fällen sind spagatähnliche Beinspreizungen in der Luft, in Hockstellung ausgeführte Ausfallschritte und rhythmisches Stampfen mit den Füßen zentrale Elemente.

Die Wildheit der Tanzschritte entspricht dem Lebensgefühl derer, die sie entwickelt haben: dem Lebensgefühl der Kosaken. Diese "freien Krieger" – so die Übersetzung des (turkstämmigen) Wortes – haben sich seit dem späten Mittelalter an der Südgrenze des Zarenreichs angesiedelt. Konstitutiv für die Entstehung dieser Volksgruppe war der Freiheitswille der Kosaken, der sie aus Leibeigenschaft oder anderen sozialen Fesseln ausbrechen ließ, um in der ebenso unwirtlichen wie unkontrollierbaren Steppe ein unabhängiges Leben führen zu können.



nach Norden vorstoßenden Tataren zu verteidigen. Die Kosaken passten sich dafür an deren Kampftechnik an und entwickelten sich mit der Zeit zu äußerst geschickten Reiterkriegern. Als solche wurden sie auch von den Werbern anderer Armeen als Söldner engagiert.

Die Tänze der Kosaken lassen deutlich diesen kriegerischen Ursprung erahnen. Im Vordergrund steht nicht die harmonische Bewegung zur Musik, sondern die Demonstration männlicher Kraft. In späteren Jahren entwickelten sich hieraus allerdings auch komplexere Tänze, bei denen das männliche Imponiergehabe von reigenähnlichen Tanzformen und Paartänzen eingerahmt wurde.

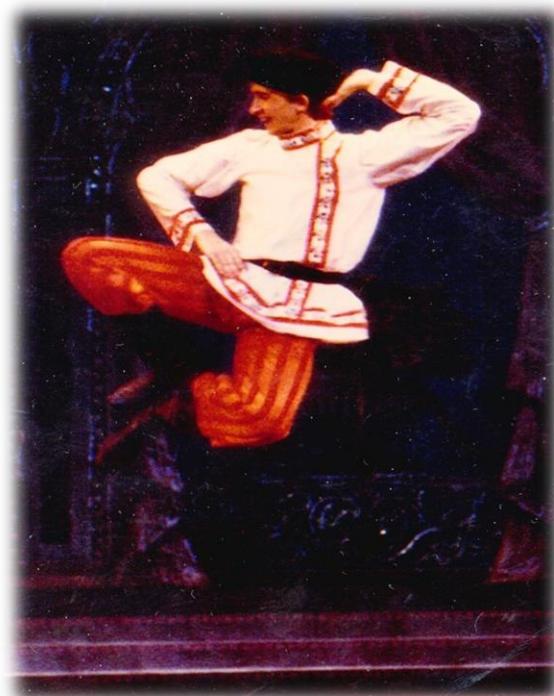
Unverändert blieb dabei allerdings der ekstatische, zu akrobatischen Sprüngen und rauschhaften Drehungen einladende Rhythmus.

Der Trepak in Tschaikowskis Nussknacker-Suite

Tschaikowskis 1892 entstandene Ballett-Suite *Der Nussknacker* geht zurück auf E.T.A. Hoffmanns Märchen *Nussknacker und Mäusekönig* aus dem Jahr 1816. Tschaikowski rezipierte es allerdings in der für Kinder überarbeiteten Form, die Alexandre Dumas ihm 1844 in seiner *Geschichte eines Nussknackers* gegeben hatte.

Im Mittelpunkt der Handlung steht ein Nussknacker, den das Mädchen Clara an einem Weihnachtsabend von ihrem Patenonkel geschenkt bekommt. Im Traum sieht sie den Nussknacker mit seinen Spielzeugsoldaten gegen die Armee des Mäusekönigs kämpfen. Als er zu unterliegen droht, hilft Clara ihm aus der Klemme und überwindet so den Fluch, unter dem der Nussknacker stand.

Zum Dank nimmt der Nussknacker Clara mit in das Reich der Zuckerfee. Diese veranstaltet zu Ehren des Heimkehrers und seiner Erlöserin ein Fest, auf dem Tänze aus verschiedenen Teilen der Erde aufgeführt werden. Der russische Beitrag ist – der Trepak.



Der Trepak in Mussorgskis Zyklus "Lieder und Tänze des Todes"

Neben der Einbindung in Tschaikowskis Nussknacker-Suite ist die wohl bekannteste künstlerische Rezeption des Trepak seine Aufnahme in den Zyklus *Lieder und Tänze des Todes* von Modest Petrowitsch Mussorgski (Mussorgsky/Mussorgskij; 1839 – 1881). Der Titel ist erst nach dem Tod des Komponisten entstanden. Mussorgski selbst fasste die Lieder unter dem Begriff

"Totentanzlieder" zusammen. Sie wurden erst 1962, nach einer Bearbeitung durch Dmitri Schostakowitsch, uraufgeführt.

Der Zyklus besteht aus vier Liedern, von denen die ersten drei 1875 und das vierte 1877 entstanden sind. Alle Lieder bezeugen die uneingeschränkte Macht des Todes. Analog den mittelalterlichen Totentänzen kleidet der Tod sich dabei auf makabre Weise in die Gestalt der Lebenden. Seine überfallartige, heimtückisch wirkende Kraft und die Amoralität, die sich aus der Abwesenheit jeder Unterscheidung zwischen seinen Opfern ergibt, treten so besonders drastisch vor Augen.

Im einleitenden Stück singt der Tod einem sterbenden Kind ein Wiegenlied. Entscheidend ist hier, dass "Tod" im Russischen weiblich ist – weshalb Mussorgski den Zyklus zeitweise auch schlicht "Sie" nennen wollte. Auf diese Weise wird die schmerzhafte Dissonanz zu der sorgenden Mutter – als deren makabre Karikatur der Tod erscheint – noch unmittelbarer deutlich. Im zweiten Lied schlüpft der Tod in die Gestalt eines Liebenden, der seiner todkranken Angebeteten ein Ständchen bringt. Das abschließende Stück des Zyklus zeigt den Tod als siegreichen Feldherrn nach einer Schlacht: Er ist der eigentliche Gewinner, ganz egal, welcher weltliche Heerführer sich nach dem Kampf zum Sieger ernennt. Und wie ein Feldherr reitet er auch durch die Geschichte und löscht immer neue Völker und Kulturen aus.

Das dritte Lied des Zyklus – *Trepak* – ist das einzige, in dem der Tod unverhüllt als er selbst in Erscheinung tritt. Auch in diesem Fall ist jedoch die weibliche

Konnotation seines Namens im Russischen von entscheidender Bedeutung. Denn er tritt hier als eine Art Todesfee oder Todesgöttin an einen armen Bauern heran, der nach einem Besäufnis in einen Schneesturm geraten ist und sich im Wald verirrt hat.

Abermals ist die Heimtücke das zentrale Charakteristikum der Todesgestalt. Wie er sich in den ersten beiden Liedern als treu sorgende Amme und Liebende(r) präsentiert hat, erscheint der Tod nun als hilfsbereite Gefährtin, die dem Verirrten zu Hilfe eilt. Scheinbar um dessen Wohlergehen besorgt, fordert





er – oder vielmehr sie – ihn zum Tanz auf, um sich zu wärmen. Dieser Tanz ist der titelgebende "Trepak".

Müde vom Tanzen, leistet der Verirrte schließlich der Einladung Folge, sich hinzulegen. Seine hinterlistige Gönnerin richtet ihm daraufhin ein Bett aus Flockendaunen her, in dem er endgültig in ihre Arme sinkt.

Mussorgski und Arseni Golenischtschew-Kutusow

1873 lernte Mussorgski den elf Jahre jüngeren Dichter Arseni (Arsenij) Arkadjewitsch Golenischtschew-Kutusow (Kutuzow) kennen. Zwischen beiden entwickelte sich sofort eine außergewöhnlich intensive Freundschaft. Sie diskutierten offen über ihre Werke und entwickelten diese teilweise auch gemeinsam. Eine Zeitlang lebten sie in St. Petersburg sogar zusammen in einer 2-Zimmer-Wohnung. Zu drei Liederzyklen Mussorgskis – u.a. zu den *Liedern und Tänzen des Todes* – und zu dem Libretto der Komischen Oper *Der Jahrmarkt von Sorotschinzy* schrieb Golenischtschew-Kutusow die Texte.

Für Mussorgski war die Freundschaft zu dem Dichter allerdings noch bedeutender als für Letzteren. Für ihn war dies ein echter Anker in seinem Leben, eine Möglichkeit, nach zahlreichen Krisen wieder Halt zu finden. Seit dem Tod seiner Mutter im Jahr 1865 neigte er zu Alkoholexzessen, deren Folgen schließlich auch zu seinem frühen Tod führten. Dem Alkohol gab er sich auch nach 1875 wieder verstärkt hin, als der Freund aufgrund seiner Heirat St. Petersburg verließ.

Mussorgski war zeit seines Lebens hin und hergerissen zwischen verschiedenen Extremen. 1857, im Alter von 18 Jahren, tat er sich mit Mili Balakirew und César Cui zusammen, 1861 und



1862 machten Nikolai Rimski-Korsakow und Alexander Borodin aus dem Trio ein Quintett. Gemeinsam bildeten die Komponisten – keiner älter als Mitte zwanzig – die so genannte "Gruppe der Fünf", die ironisch auch als "das mächtige Häuflein" ("Mogutschaja Kutschka") bezeichnet wurde.

Ziel der Gruppe war einerseits eine Erneuerung der russischen Musik, die diese andererseits aber wieder auf ihre eigenen Wurzeln zurückführen sollte. Der Orientierung an westlichen Stilen sollte die Rückbesinnung auf eigenständige, volkstümliche Formen von Musik entgegengestellt werden. Dafür wollte man sich auch von den Fesseln der traditionellen Konservatorien lösen und dezidiert eigene Wege gehen. Keiner der Musiker hatte denn auch eine akademische Ausbildung durchlaufen.

Den inneren Widersprüchen der Gruppe, ihrem Schwanken zwischen Anpassung an die russische Nationalkultur und Widerstand gegen den vorherrschenden Musikbetrieb, entsprach auch die innere Zerrissenheit Mussorgskis. Einerseits wollte er ein unabhängiges Leben als Künstler führen, andererseits suchte er nach einem Platz in der Gesellschaft. Aufgrund mangelnder Anerkennung als Künstler und daraus folgender fehlender finanzieller Absicherung versuchte er immer wieder im Staatsdienst Fuß zu fassen, scheiterte aber regelmäßig an den rigiden Konformitätsanforderungen.



Verschiedene Textfassungen von Mussorgskis "Trepak"

Trotz ihrer tiefen persönlichen Freundschaft vertraten Mussorgski und Golensichtschew-Kutusow künstlerisch konträre Positionen. Vielleicht war dies

sogar der Grund für die Fruchtbarkeit ihrer Freundschaft. Die Distanz, die aus den abweichenden Überzeugungen resultierte, ermöglichte weit eher konstruktive Kritik, als wenn beide sich in allem einig gewesen wären.

Golenischtschew-Kutusow war in seinem Schaffen von der romantischen Lyrik Puschkins und Lermontows beeinflusst. Ihm ging es folglich um die unmittelbare Selbstaussprache des lyrischen Ichs und seiner Gefühle. Mussorgski dagegen sah sich eher dem poetischen Realismus verpflichtet. Sein Ziel war es daher eher, die Dinge für sich selbst sprechen zu lassen. Wo Golenischtschew-Kutusow vom subjektiven Erleben ausging, setzte Mussorgski an der objektiven Realität an. Gefühle sollten dabei nicht unmittelbar ausgedrückt, sondern über eine entsprechende Beschreibung der Dinge und Personen evoziert werden.



Die Orientierung an der äußeren Welt ging bei Mussorgski auch mit einem expliziten Bekenntnis zur kommunikativen Bedeutung von Kunst einher. Diese war für ihn weder Selbstbespiegelung, noch trug sie ihren Sinn in sich selbst. Ihre Wirkung entfaltete sich seiner Auffassung nach vielmehr erst im Akt der Begegnung zwischen Kunstwerk und Rezipient.

Hiermit hängt auch Mussorgskis Bevorzugung von textgebundener Musik zusammen. Als kommunikativer Akt ließ sich die Musik für ihn eher realisieren, wenn sie mit dem Gesang und konkreten Aussagen verbunden war – während bei rein instrumenteller Musik eher die Möglichkeit einer rein emotionalen Rezeption bestand, die auf der subjektiv-ichbezogenen Ebene verblieb.

Diese Unterschiede in den Kunstauffassungen Golenischtschew-Kutusows und Mussorgskis mögen auch für den abweichenden Schluss des Gedichts in Lied- und Gedichtfassung verantwortlich sein. Bei Golenischtschew-Kutusow wird der Tanz von Todesgöttin und verirrtem Landmann explizit beschrieben. Am Ende folgt ein Rückblick auf das Geschehen: Das Wetter hat sich beruhigt, die Todesfee ist verschwunden, der Bauer ruht unter den Schneemassen. Die zwischengeschaltete Evokation des Sommers kann so einerseits im Sinne eines

realen Voranschreitens der Zeit, andererseits aber auch als wahnschaffter Traum des in die Arme der Todesgöttin Sinkenden gedeutet werden.

In der Textfassung, die Mussorgski seinem Lied zugrunde gelegt hat, fehlt dagegen der abschließende Rückblick. Die Anspielung auf den Sommer erscheint so unzweifelhaft als Wahngesicht, das die Todesgöttin ihrem Opfer vorgaukelt. Dafür endet das Gedicht hier allerdings mit dem versöhnlicheren Bild einer zum Himmel aufsteigenden Taube. Der äußeren Zerstörung wird so eine allegorische Anspielung auf inneren Frieden gegenübergestellt. Diese ergibt sich allein aus dem erwähnten Gegenstand der objektiven Welt – der Taube. Der Gefühlskomplex wird also nicht unmittelbar benannt, sondern stellt sich in den Lesenden bzw. Hörenden erst durch die Rezeption des entsprechenden Bildes ein.



Arseni Golenischtschew-Kutusow / Modest Mussorgski: **Trepak**

[Animation mit Gesang von Galina Wischnewskaja \(ab 11: 09\)](#)

[Aufnahme von Jewgenij Nesterenko](#)

[Russischer Text mit englischer Übersetzung](#)

Deutsche Nachdichtung:

Trepak

Wälder, durchbrochen von kleinen Lichtungen.
Nur Leere ringsum.
Ein Schneesturm heult und stöhnt.
Es ist, als würde im Dunkel der Nacht
der Schneesturm eine arme Seele holen.
Und sieh: Genau so ist es!
Im Dunkeln streckt die Todesgöttin
die Hand nach einem armen Landmann aus.
Sie tanzt mit dem Betrunk'nen den Trepak
und säuselt ihm ein Lied ins Ohr.
Wie angenehm ist 's, mit der weißen Freundin zu tanzen!
Wie lieblich klingt ihr teuflisches Lied!

Ach, du armes, taumelndes,
sturzbetrunkenes Bäuerlein!
Wie hat die böse Sturm-Hexe
sich so wütend gegen dich erhoben!
Wie hat sie dich vom freien Feld
vertrieben in den dichten Wald!
Ruh dich nur aus, mein Bester,
leg dich nur hin, gequält
von Kummer, Gram und Not!
Eine wärmende Decke
aus Schnee werd' ich über dich breiten,
Teuerster! und dich erfreuen
mit einem prächtigen Flockenspiel.

Schüttle ein Bett geschwind
aus deinen Federn,
du schwanngleiche Sturm-Hexe!
Fang an, worauf wartest du?
Sing uns ein märchenhaftes Lied,

ein langes, nachtausfüllendes Lied,
das das betrunkene Bäuerlein hier
in tiefen Schlaf versinken lässt!

Los, ihr Wälder und ihr Winterwinde,
ihr finsternen Wolken und fliegenden Flocken!
Webt ihm aus weichen Flockendaunen
ein Leichtentuch, mit dem ich wie ein Kind
den alten Mann bedecken werde!

Schlaf ein, mein Freund, du glücklicher Bauersmann ...
Schon lodert die Sonne des Sommers wieder
über den entflammteten Wiesen,
die Sicheln rauschen durch das Feld,
und während dieses Lied erklingt,
steigt eine Taube auf zum Himmelszelt.



Abweichender Schluss in der ursprünglichen Gedichtfassung Golenischtschew-Kutusows (nach "in tiefen Schlaf versinken lässt!"):

Russischer Text

Deutsche Nachdichtung:

Los, ihr Wälder und ihr Winterwinde,
ihr finsternen Wolken und fliegenden Flocken!
Lasst uns im Kreis
im verwegeinen Tanz uns drehen,
folgt mir Hand in Hand
im fröhlich-wilden Reigen!

Schau nur, mein Freund,
du glücklicher Bauersmann:
Der Sommer ist zurückgekehrt!
Schon lacht sein Feuer wieder
über den entflammtten Wiesen,
und Schnitter gehen durch das Feld.

Wälder, durchbrochen von kleinen Lichtungen.
Nur Leere ringsum.
Versiegt ist die Kraft des Bösen.
Mit einem Klagelied hat den taumelnden Trinker
der Schneesturm unter sich begraben.
Das Tanzen des Trepaks hat ihn ermüdet
und auch – so scheint's – das Singen mit der weißen Freundin.
Jetzt schläft er und wacht nicht mehr auf.
Längst hat sein weiches Grab
der Schneesturm zugeschüttet.

Videos zu Hopak und Nussknacker-Suite

[Ukrainischer Tropak \(Hopak\)](#), vorgeführt von der Volkstanzgruppe *Nishin*

[Trepak aus Tschaikowskis Nussknacker-Suite](#) (verschiedene Fassungen)

Weiterführende Links

Zum [**Trepak**](#) vgl. den Eintrag in der "Musikalnaja Enzyklopedia" auf dic.academic.ru, mit weiterführenden Links (russisch).

Eine gute **Einführung in den Hopak** bietet der Eintrag auf der englischen Wikipedia-Seite.

Zu Mussorgskis Biographie:

Emerson, Caryl: [**The life of Mussorgsky**](#). Cambridge 1999: University Press; speziell zu Mussorgskis künstlerischem Werdegang vgl. dessen *Autobiographische Skizze*, verfasst für Ljudmila Schestakowa (**darin das Bekenntnis zur kommunikativen Funktion von Kunst**), S. 107 – 109. In: Karatygin, Wjatscheslaw Gawrilovitsch (Hg.): Modest Mussorgsky: Zugänge zu Leben und Werk: Würdigungen, Kritiken, Selbstdarstellungen, Erinnerungen, Polemiken. Übersetzungen von Bärbel Bruder. Berlin 1995: Kuhn [umfangreicher Sammelband zu Mussorgskis Leben und Werk: [**Inhaltsverzeichnis**](#)].

Zur Freundschaft zwischen Mussorgski und Arseni Golenischtschew-Kutusow sowie zu ihren künstlerischen Positionen:

Fuh, Jason: [**Musical Means in Mussorgsky's Songs and Dances of Death**](#): A Singer's Study Guide, S. 23 – 27. Ohio 2017: Ohio State University (D.M.A. Document).

Zur "Gruppe der Fünf" ("mächtiges Häuflein"/"Mogutschaja Kutschka"):
Doub, Austin M.: [**Understanding the cultural and nationalistic impacts of the moguchaya kuchka**](#). In: Musical Offerings 10 (2019), H. 2, S. 49 – 60.

Bildnachweise

1. Frédéric Sorrieu: *La Danse* (Illustration aus einem Bilderbuch über russische Kultur, 19. Jahrhundert);
2. Unbekannter Künstler: *Hopak* (18. Jahrhundert);
3. Edgar Degas: *Drei russische Tänzerinnen* (um 1895), Nationalmuseum Stockholm;
4. Bernie Gardella: *Stas Kmiec als Trepak-Tänzer in Tschaikowskis Nussknacker-Suite* (1985);
5. Paul Gauguin: *Madame La Mort* (1891); Musée d'Orsay, Paris;
6. Modest Mussorgski (Fotografie von 1865);
7. Arseni Gole-

nischtschew-Kutusow (Fotografie aus den 1870er Jahren); 8. Alexej Kondratjewitsch Sawrassow (1830 – 1897): Winternacht (1869); Kunstmuseum Wologograd; 9. Alexej Kondratjewitsch Sawrassow: Winterlandschaft (Privatsammlung); 10. Iwan Konstantinowitsch Aivazowsky (1817 – 1900): Winter in der Ukraine (1874), Wikimedia; 11. Ivan Grohar (1867 – 1911): Winternorgen (1905); Slowenische Nationalgalerie

7. Der Walzer: die Welt aus den Fugen tanzen. Mit einer Übersetzung des Songs Cliquot der Band Beirut



Den Walzer assoziieren wir heute entweder mit harmlosen Tanzvergnügen oder – wenn wir an den Wiener Walzer denken – mit österreichischer High Society. Dabei hatte der Walzer in seinen Anfängen etwas durchaus Revolutionäres und war bei der Obrigkeit gefürchtet.

Von wüsten Wellern und rankelnden Geigen

"Walzer tanzen ..." Wer das hört, denkt heute wohl zuerst an den Wiener Walzer – und damit an das Neujahrskonzert und den Wiener Opernball, Ereignisse, bei denen die feine Wiener Gesellschaft sich selbst feiert. Im Falle des Opernballs kommt noch die unappetitliche Melange aus High Society und Burschenschaften hinzu, so dass der "Wiener Walzer" auch ein wenig nach rechter Ecke müffelt.

Mit den Ursprüngen des Walzers hat das alles herzlich wenig zu tun. Dies macht schon die Geschichte des Begriffs deutlich. Denn der Walzer ist unverkennbar verwandt mit der "Walz" der Gesellen, also den Wanderjahren, auf denen die

angehenden Handwerker sich die Fähigkeiten für ihre Berufsausübung aneigneten. Dies deutet bereits an, dass der Walzer ursprünglich ein volkstümlicher Tanz war, der sehr weit entfernt war von den Sälen der Aristokratie und ihren feierlich-gemessenen Tanzfiguren.

Das für die Walz charakteristische Unterwegssein, das "Im-Kreis-Herumwandern" der Gesellen, findet zudem eine Entsprechung in den für den Walzer charakteristischen Drehschritten. Dies entspricht auch der Ursprungsbedeutung des Wortes "walzen", das sich aus dem althochdeutschen "walzan" (rollen/drehen) entwickelt hat.

Musikhistorisch wurzeln die für den Walzer charakteristischen Drehbewegungen in volkstümlichen Tänzen wie dem Ländler und anderen Bauerntänzen. Aus bezeichnenden Vorläuferbegriffen wie "wüster Weller" entwickelte sich im 18.

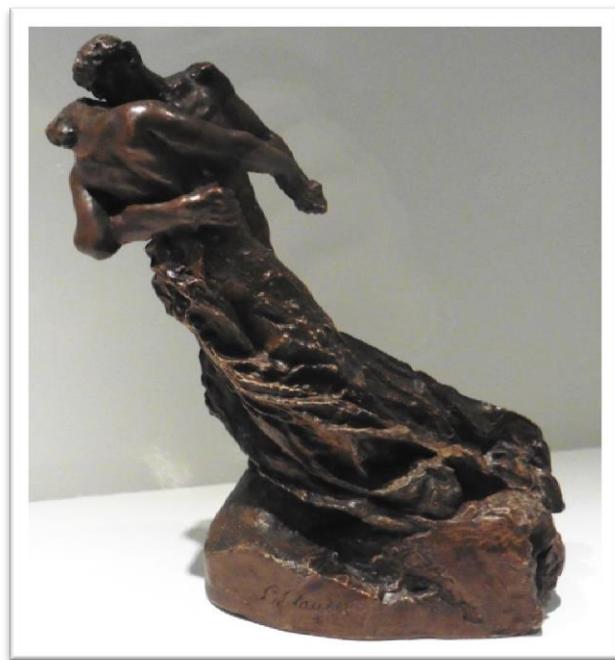


Jahrhundert die heute geläufige Bezeichnung "Walzer". Erstmals nachweisen lässt sie sich in einer Komödie von Joseph Felix von Kurz-Bernadon aus dem Jahr 1754 (**1**).

Bereits vier Jahre später wurde der Walzer in Wien erstmals verboten. Er sei, so heißt es in einem "höchsten Hofdeskribt", "der Gesundheit schädlich und auch der Sünden halber sehr gefährlich" (**2**). Als besonders verpönt galt in der Folge das so genannte "Langaustanzen", bei dem die Paare den Saal der Länge nach

oder diagonal durchmaßen. Diese Form des "Walzens" wurde 1791 in Wien noch einmal ausdrücklich unter Strafe gestellt. Da der "Sanitätsrat Seiner Majestät" auf die Schädlichkeit dieser Art des Tanzens "bei schwachen und schwangeren Frauenzimmern" hingewiesen habe, werde "allen Ballunternehmen" angezeigt, "dass sie das so genannte Langaustanzen mit einer Strafe von 20 Gulden für die Person in ihren Sälen nicht gestatten sollen" (**3**).

Die gesundheitlichen Bedenken, die sich auf mögliche Schwindel- und Ohnmachtsanfälle von Frauen infolge der Drehbewegungen bezogen, waren allerdings vielfach nur vorgeschoben. Dies wird deutlich, wenn es 1785 in einer Moralschrift heißt, es sei für die jungen Mädchen "schamlos" (...), Arm in Arm geschlungen" zu tanzen, "Brust auf Brust gepreßt, oder Blick in Blick geschmolzen mit einem jungen Kerl herumzutollen, bis sich alles um sie her im Kreise dreht und Wollust ihr und ihm aus den Augen glüht". "Laszive Schlingungen" und "wollüstige Blicke" würden die "Sittsamkeit" nicht weniger "beleidigen", wenn sie zu ein paar "rankelnde[n] Geigen" "im Takt gewalzt (...) werden" (4).



Revolutionärer Walzer

Eben dieses lustvolle Hinweltanzen über jede Etikette war es auch, was den Walzer im 19. Jahrhundert für weite Bevölkerungskreise attraktiv machte. Der Walzer wurde im Wortsinn als "Gegenbewegung" zu der starren Ordnung empfunden, die in den Restaurationsjahren nach 1815 wieder etabliert werden sollte. Dies gilt gleich in zweifacher Hinsicht. Zum einen ermöglichen die ekstatischen Tanzbewegungen ganz unmittelbar eine Flucht aus den Zwängen, die mit der von Fürst Metternich vorangetriebenen Wiederherstellung der Adelsherrschaft einhergingen.

Zum anderen war der Walzer aber auch ganz konkret eine Möglichkeit, die Durchmischung der Stände zu erproben und so der Aristokratie einen Hauch von Volksherrschaft entgegenzusetzen. Denn die Festivitäten in den neuen Tanzsälen waren auch für besser gestellte Angehörige des Bürgertums und sogar für manche Adlige so reizvoll, dass sie sich hier wortwörtlich "unter das Volk" mischten.

Von diesem revolutionären Impetus des nun schon nicht mehr ganz so neuen Tanzes blieb auch Walzerkönig Johann Strauss (Sohn) nicht unberührt. So hat er

die Revolution von 1848 ausdrücklich in einigen seiner Werke hochleben lassen – und dafür sogar einen eigenen Walzer komponiert, den er passend "Freiheits-Lieder" nannte. Auch der Donauwalzer, der heute als fester Bestandteil der Wiener Hofkultur wahrgenommen wird, war ursprünglich nicht frei von Gesellschaftskritik.

Josef Weyl, Textdichter des Wiener Männergesangsvereins, für den Strauss den Walzer komponiert hatte, deutet die Kreisbewegung des Walzers 1867 – ganz anders als Franz von Gernerth, der 1889 den bekannteren heimatverbundenen Text über die "schöne, blaue Donau" schrieb – als Metapher für die Orientierungslosigkeit der politischen Elite. Vor dem Hintergrund des verlorenen Krieges mit Preußen von 1866 und unzureichenden Maßnahmen gegen eine Choleraepidemie heißt es in dem Text:



*Selbst die politischen, kritischen Herr'n
drehen weise im Kreise sich gern.
Wenn auch scheinbar bewegend sich keck,
kommen sie doch niemals vom Fleck,
Wie sie so walzen, versalzen sie meist
trotz der Mühen die Brühen im Geist.
Wie's auch Noten schreib'n noch so so exakt,
kommen's leider Gott stets aus dem Takt. (4)*

Der Song *Cliquot*: ein ungewöhnlicher Walzer

Im Jahr 2002 entschloss sich Zach Condon zu einem radikalen Schritt: Mit nur 16 Jahren brach der aus Albuquerque im US-amerikanischen Neu-Mexiko stammende Musiker die Schule ab und begab sich auf eine Reise durch Europa. Musikalisch haben ihn dabei vor allem seine Erfahrungen auf dem Balkan geprägt. Insbesondere die spezielle Art von Polka, die anarchische Art von

Blasmusik und die Musikkultur der Sinti und Roma, die er dort kennengelernt hat, haben später auch sein eigenes musikalisches Schaffen beeinflusst.

Dies ist auch dem Song *Cliquot* anzuhören. Dieser entstammt dem Album *The Flying Club Cup*, das Condon 2007 mit der von ihm gegründeten, in wechselnden Besetzungen spielenden Band *Beirut* herausgebracht hat. Der Name spiegelt Condons Bekenntnis zu einem Crossover-Stil wider, in dem verschiedene Musikstile zu einer neuen Einheit zusammengebunden werden. Wie in Beirut verschiedene religiöse und kulturelle Strömungen nebeneinander existieren und sich, allen Konflikten zum Trotz, gegenseitig befriedigen, sieht er auch seine Songs als musikalische "melting-pots" an (5).

Als Sänger fungiert in *Cliquot* der Violinist und Sänger Owen Pallett, der auch für die Geigenarrangements des Albums verantwortlich zeichnete. Der Song ist im Zusammenhang mit Condons Frankreicherfahrungen zu sehen, von denen auch die übrigen Stücke des Albums zeugen. Condon bezieht sich in dem Lied auf das Schicksal von Barbe-Nicole Clicquot-Ponsardin (1777 – 1866). Diese hat



als "veuve Clicquot" (Witwe Clicquot) der gleichnamigen Champagner-Marke zu Weltruhm verholfen. Das Unternehmen mit Sitz in Reims in der Champagne hatte sie 1805 von ihrem verstorbenen Gatten, dem Sohn des Firmengründers, übernommen.

Der Song *Cliquot* kreist um die Gefühle der Witwe im Augenblick des Todes ihres Gatten. Alles in ihr ist in Aufruhr. In ihrer Verzweiflung träumt sie von Melodien, die den Verstorbenen von den Toten auferwecken könnten. Dann wieder schwört sie sich, so lange zu trommeln, bis sie selbst tot an seiner Seite niedersinkt. Oder sie gibt sich Zerstörungsphantasien hin, die dem "Fieber", das ihrem Gatten, wie so vielen anderen, den Tod gebracht hat, jede Nahrung entziehen sollen.

Der Walzerrhythmus, mit dem der Song unterlegt ist, erhält vor diesem Hintergrund eine kontrapunktische Funktion. Er gibt der im Text geäußerten Verzweiflung gewissermaßen einen produktiven Sinn. Der

dem Walzer innewohnende Widerstandsgeist wird dafür in eine existenzielle Dimension überführt. Denn es geht in diesem Fall ja nicht darum, sich gesellschaftlichen Normen zu widersetzen. Das, wogegen sich der Widerstand richtet, ist vielmehr das unerbittliche Schicksal, das wahllos Leben in Tod überführt und dabei auch vor den Liebenden nicht Halt macht.

Der Walzer kann zwar das Schicksal nicht aufheben und das Geschehene nicht ungeschehen machen. Die tänzerische Ekstase, für die er steht, ermöglicht jedoch den vorübergehenden "Austritt" aus dem Schicksal, einen kurzen Augenblick außerhalb der Zeit. Dieses euphorische "Carpe diem" stellt der Song umso deutlicher der im Text zum Ausdruck gebrachten Trauer entgegen, als der Walzerrhythmus sich darin mit Anklängen an die lebensfrohe Balkan-Folklore vermischt.

Darin spiegelt sich zum einen die Erinnerung an das verlorene Glück wider, das in der Musik weiterlebt. Zum anderen deutet sich in der Musik aber auch der faktische Überlebenswille der trauernden Witwe an, die sich als legendäre Unternehmerin bereits zu Lebzeiten ihr eigenes Denkmal geschaffen hat.

Beirut: Cliquot: Song und Übersetzung

[Song](#)

[Liedtext](#)

Freie Übertragung ins Deutsche:

Cliquot

Todbringend hat sich aus dem Armenhaus*
ein Fieber zu meinem Liebsten geschlichen.
Nun muss die Trommel meinen Schmerz bezwingen,
mit tauben Fingern tromml' ich bis zum Tod.

Wüsst' ich nur eine Melodie,
um meinen Liebsten aufzuwecken!
Gäb' es nur einen Klang, der ihn



in meine Arme zurückbringen kann!

Brandschatzen will ich wie das Fieber!
Lieber alles zerstören als ihm gehören!
Funkelnd wie zerspringendes Glas
soll das Gewand meiner Liebe verbrennen.

Wüsst' ich nur eine Melodie,
um meinen Liebsten aufzuwecken!
Gäb' es nur einen Klang, der ihn
in meine Arme zurückbringen kann!

Von dunklen Brunnenschächten, sonnentrunknen Höhen,
vom letzten Rausch der Liebe will ich singen –
und von dem Schattenreich, das kommt,
den kalten Tagen, Liebster! ohne dich.

* wörtlich: *Arbeitshaus*. Gemeint sind die "working houses", in denen mittellose Menschen einer im utilitaristischen Verständnis "vernünftigen" Beschäftigung zugeführt werden sollten. Ursprünglich als Element der Armenfürsorge gedacht, entwickelten sich aus der Einrichtung später die "Zucht-Häuser".

Links und Nachweise

- (1) Vgl. Annotierbares elektronisches interaktives österreichisches Universalsystem Informationssystem (AEIOU): [Die Entstehung des Walzers](#); aeiou.at; Artikel auch im [Austria-Forum](#) zu finden.
- (2) Zit. nach Menzel, Lisa: [Als der Walzer in Wien Sünde war](#); evangelisch.de, 10. Februar 2017.
- (3) Zit. nach AEIOU/Austria-Forum, s. (1).
- (4) [Beide Textvarianten](#) (sowohl die von Josef Weyl als auch die von Franz von Gernerth) sind vollständig wiedergegeben auf der Website von Frank Petersohn ([ingebo.org](#)).
- (5) Wörtlich sagt Condon, "Beirut" sei "a good analogy for my music. I haven't been to Beirut, but I imagine it as this chic urban city surrounded by the ancient Muslim world. The place where things collide" (Zitat aus Syme, Ra-

chel: [Beirut: The Band](#). In: *New York Magazine*, 4. August 2006). Der erste Auftritt der Band im Libanon fand 2014 anlässlich des *Byblos International Festival* statt.

Und der Donauwalzer? Hmm ... Da die meisten Donauwalzer-Aufführungen reichlich pompös wirken, verlinke ich an dieser Stelle lieber auf eine polnische Vorführung eines Hochzeitstanzes zum *Valse d'Amélie* des bretonischen Komponisten Yann Tiersen. Sowohl Aufführungsort als auch Tanzstil vermitteln zumindest eine Ahnung von den bescheideneren Ursprüngen des Walzers:

[La Valse D'Amélie. PIERWSZY TANIEC do muzyki z filmu Amelia.](#)

Bildnachweise

- 1.** *Pierre Auguste Renoir: Tanz in Bougival, 1883 (Kunstmuseum Boston);*
- 2.** *Pieter Bruegel d. Ä.: Hochzeitstanz, 1566 (Ausschnitt);*
- 3.** *Camille Claudel: Der Walzer, 1902;*
- 4.** *Charles Wilda: Joseph Lanner und Johann Strauß, 1906;*
- 5.** *Pierre Auguste Renoir: Danse à la campagne (Ländlicher Tanz), 1883 (Musée d'Orsay, Paris);*
- 6.** *Borsos, Jozef: Die Witwe, 1883; alle Bilder von Wikimedia*

8. Tango und Fado. Mit übersetzten Liedern von Enrique Santos Discépolo und Rodrigo Leão



Der Tango erzählt viel von der Liebe. Als "trauriger Gedanke, den man tanzen kann" (Enrique Santos Discépolo), sagt er jedoch auch viel über andere (unerfüllte) Träume aus. Dies verbindet ihn mit dem portugiesischen Fado.

Der Tango als Tanz der Liebe

Der Tango hat etwas Janusköpfiges, Vexierbildhaftes an sich. Schaut man auf die Tanzenden, so strahlt er eine Aura vollkommenen Glücks und erfüllter Leidenschaft aus. Bei kaum einem anderen Tanz

kommen die Partner einander so nahe, bei kaum einem anderen Tanz verschmelzen sie so sehr miteinander. Kein anderer Tanz reicht in ähnlicher Weise heran an den Traum der Liebenden, ganz im anderen zu versinken.

Konzentriert man sich jedoch auf die Musik, so stellt sich – zumindest bei der Ursprungsform des "Tango Argentino" – oft eher der Eindruck einer gewissen Melancholie ein. Auch die Texte erzählen auffallend häufig von einer verlorenen oder unerfüllten Liebe. Wie ist dieser Widerspruch zu erklären?

Ein Grund für die Diskrepanz zwischen Tanz und Musik könnte schlicht die Vergänglichkeit der Liebe sein. Dabei ist nicht nur an die Eigenart der Liebe zu

denken, sich nach einer Phase glühender Verliebtheit rasch abzukühlen. Vielmehr bleibt gerade auch bei einer erfüllten Liebe die tiefere Sehnsucht der Liebenden, das völlige Einswerden mit dem anderen, unerfüllbar. Eine Vereinigung ist immer nur für wenige Augenblicke möglich, in einem ekstatischen Rausch, der die Illusion völliger Entgrenzung mit sich bringt. Wer daraus erwacht, sieht sich umso unerbittlicher mit seiner unaufhebbaren Vereinzelung konfrontiert.

So spiegelt sich gerade in der absoluten, von unbedingter Hingabe gekennzeichneten Liebe am Ende nur die unaufhebbare Vergänglichkeit allen Seins wider. Weil aber die Liebe das höchste Gut ist, das im Leben erlangt werden kann, ist die Erfahrung der Vergänglichkeit hier besonders schmerzlich.

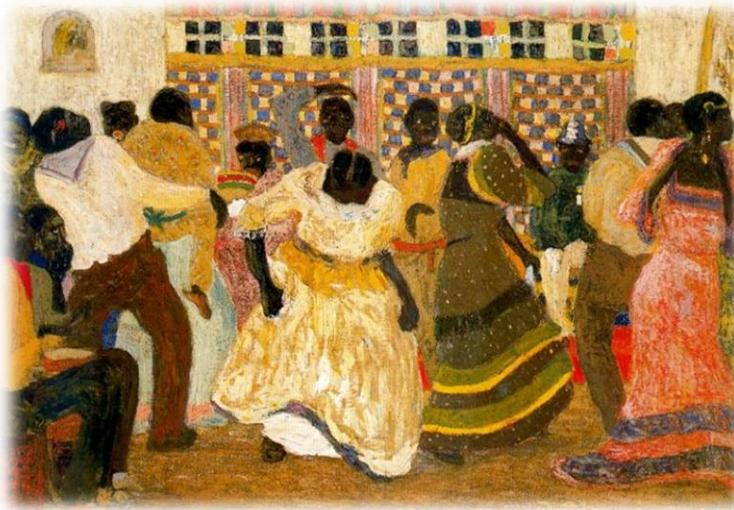
Allerdings sind diese Erfahrungen ganz allgemein charakteristisch für die Liebe. Es stellt sich deshalb die Frage, warum ausgerechnet der Tango die Widersprüchlichkeit der Liebeserfahrung in sich zum Ausdruck bringt. Hier kommen nun die Entstehungsbedingungen dieses Tanzes ins Spiel.



Die Geburt des Tangos

Es gibt eine europäische und eine südamerikanische Begriffsgeschichte des Tangos. Beide verweisen auf je eigene Weise auf seinen ekstatisch-leidenschaftlichen Kern.

Laut europäischer Etymologie geht das Wort "Tango" auf das spanische "ser tangente a" bzw. das lateinische "tangere" (berühren) zurück (erste Person Singular: "tango"). Die südamerikanische Begriffsgeschichte verweist auf rituelle Tänze der aus Afrika stammenden, zur Sklaverei gezwungenen Bevölkerungsschichten. Das Wort "Tango" könnte dabei als Abschleifung aus



"tambor" (Trommel) entstanden sein oder aus einer Einleitungsformel zum "Candombe", die "a tocá tango" gelautet haben soll. Der letztgenannte etymologische Ansatz verbindet die Begriffs- bereits mit der Musikgeschichte. Denn beim Candombe handelte es sich um kultische Tanzzeremonien, die sich bei ihrer Übertragung in den kulturellen Kontext Südamerikas nach und nach zu einer Art Karneval abgeflacht hatten. Nachdem es dabei immer wieder zu Ausschreitungen gekommen war und die Behörden entsprechende Veranstaltungen verboten hatten, begannen die Anhänger des Candombe sich abseits der Öffentlichkeit in speziellen Etablissements zu treffen, wo sie ungestört ihrem Vergnügen nachgehen konnten. Diese Etablissements gelten als Wiege des argentinischen Tangos.

Allerdings lässt sich der Tango keineswegs auf eine einzige Einflussrichtung zurückführen. Entscheidend für ihn ist vielmehr gerade die besondere Vielfalt der Einflüsse, die bei seiner Entstehung zusammengewirkt haben. So sind in den Tango sowohl Elemente des deutschen Walzers als auch der böhmischen Polka oder der polnischen Mazurka eingeflossen. Auch das Bandoneon – jene spezielle Art von Harmonika, die später so charakteristisch für den Tango werden sollte – hat der Tango aus Deutschland geerbt, wo das "Bandonion" in den 1830er Jahren von Heinrich Band entwickelt worden war.

Die Vielfalt der Einflüsse, die auf den Tango eingewirkt haben, verweist wiederum auf die sozialen Hintergründe seiner Entstehung. Entwickelt hat er sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den Hafenvierteln der Städte am Río de la Plata. Hier, wo die Flüsse Paraná und Uruguay sich in einem gewaltigen Mündungstrichter



in den Atlantischen Ozean ergießen, trafen damals zahlreiche Migranten aus Europa ein, die von dem Einwanderungsprogramm der argentinischen Regierung angezogen worden waren.

Die Hoffnungen der Neuankömmlinge, in ihrer neuen Heimat ihrem sozialen Elend entgehen zu können, erfüllten sich allerdings nicht. Vielmehr mussten sie sich auch dort wieder am unteren Ende der sozialen Leiter einreihen. Verschärft wurde ihre prekäre Situation durch eine gescheiterte Landreform, die auch zahlreiche verarmte Bauern in die Städte trieb.



Erschwerend kam hinzu, dass es sich sowohl bei den Binnenmigranten als auch bei den Immigranten aus Übersee größtenteils um Männer handelte. Der Mädchenhandel, mit dem kriminelle Netzwerke auf den daraus resultierenden Frauenmangel reagierten, führte nur zu einer Ausweitung der Prostitution. Familiengründungen wurden dadurch nicht gefördert.

Getanzte Sehnsucht

Dem Tango kam vor diesem Hintergrund eine Ventilfunktion zu: Für ein paar kurze Augenblicke ermöglichte er die Illusion jenes Glücks, das einem im Alltag verwehrt war. "Glück" bedeutete dabei nicht nur Erfüllung in der Liebe. Vielmehr spielte hier auch der nostalgische Gedanke an die unerreichbar gewordene alte Heimat eine Rolle, die in der Erinnerung als verlorenes Paradies erschien.

Gleichzeitig war der Tango mit seiner melancholischen Grundierung aber auch Ausdruck des sozialen Elends, der Unerfüllbarkeit der Träume, mit denen die Migranten in ihr neues Leben aufgebrochen waren. Anders als die beschwingtere Milonga – die auch entsprechenden Tanzlokalen den Namen gab – war der Tango von Anfang an auf Moll gestimmt. Zwar ähneln sich beide in Schrittfolge und Tanzfiguren. Auch stützten sich beide Tänze in ihrer Aufführungspraxis auf die Payada-Kultur der Gauchos, die stark von der Improvisationskunst der Musizierenden geprägt war. Nur für den Tango gilt je-

doch, was der Komponist und Dramatiker Enrique Santos Discépolo einmal über ihn gesagt hat: dass er ein "trauriger Gedanke" ist, "den man tanzen kann".

In der ersten, von 1880 bis 1917 datierenden Phase des Tangos, der so genannten "Guardia Vieja" (Alte Mode/Garde), wurde dieser Gedanke allerdings fast ausschließlich über Musik und Tanz zum Ausdruck gebracht. Erst danach, in der Zeit der "Guardia Nueva", etablierten sich auch Lieder als eigenständige Tango-Kunstform.

Mit dieser Entwicklung gingen weitere bedeutsame Änderungen einher. Vor allem rekrutierten sich die wichtigsten Tango-Künstler nun überwiegend aus den Kreisen der professionellen Musiker. Zuvor hatten sie größtenteils der sozialen Unterschicht der Städte entstammt, wo einzelne musikalisch Begabte damit begonnen hatten, sich mit dem Aufspielen zum Tanz ein paar zusätzliche Pesos zu verdienen.

Durch die Professionalisierung des Tango-Betriebs wurde dieser jetzt auch für weitere Bevölkerungskreise attraktiv. So wurde aus einem Sedativum für die Ausgegrenzten allmählich ein Rauschmittel des ganzen Volkes.

Tango-Lieder

Seine Herkunft aus der Schattenseite der Gesellschaft konnte der Tango allerdings auch nach seinem Aufstieg zu einem Tanzvergnügen für alle nicht verbergen. Nicht nur waren die Texte der frühen Tango-Lieder umgangssprachlich geprägt und von Elementen des Lunfardo, der in Argentinien und Uruguay gebräuchlichen Gaunersprache, durchsetzt. Auch das Markenzeichen des Tangos – die unerfüllte und unerfüllbare Sehnsucht – blieb erhalten.

Dies äußerte sich zunächst, als Reminiszenz an den Frauenmangel der frühen Tango-Jahre, in der überwiegend männlichen Klage über eine verlorene oder enttäuschte Liebe. Das wohl bekannteste Beispiel dafür ist Carlos Gardels Lied *Mi noche triste* (Meine traurige Nacht). Die erste Strophe lautet in deutscher Übersetzung:



*Mein Schatz, wie schmählich hast du mich verlassen
im schönsten Augenblick meines Lebens.*

*Wie hast du meine Seele verwundet
und einen Stachel in mein Herz gebohrt,
obwohl du wusstest, dass ich dich liebe,
dass du meine ganze Freude warst
und mein leuchtender Traum.
Für mich kann es keinen Trost geben,
und deshalb ziehe ich mich in mich selbst zurück,
um meine Liebe zu vergessen.*

Das Erscheinungsjahr des Liedes (1917) markiert zugleich den Beginn der zweiten Phase des Tango Argentino, der "Guardia Nueva". Die besondere Bedeutung Gardels für den Tango zeigt sich zudem in der landesweiten Trauer, die sein Unfalltod im Jahr 1935 auslöste.

Daneben wurde das Leiden an dem unausgefüllten Leben nun aber auch häufiger auf die gesellschaftlichen Verhältnisse zurückgeführt, auf denen dieses Leid beruhte. Mitunter wurden die Texte dabei explizit sozialkritisch.

Ein Beispiel sowohl für diese gesellschaftskritische Tendenz als auch für die umgangssprachliche Prägung des Gesangs ist Enrique Santos Discépolos Lied *Cambalache* (Trödelladen/Gemauschel). Es wurde 1934 für den Tango-Film *El alma de bandoneón* (Die Seele des Bandoneon) geschrieben, der ein Jahr darauf in die Kinos kam. Zeitweise war es in Argentinien verboten.



In dem Lied wird die Aussichtslosigkeit, das Gefängnis des sozialen Elends zu verlassen, auf den Verfall aller moralischen Werte zurückgeführt. Diejenigen, die sich am unteren Ende der sozialen Leiter wiederfinden, stehen vor diesem Hintergrund vor einer düsteren Wahl: Entweder sie legen ebenfalls alle moralischen Skrupel ab – und laufen dann Gefahr, von den ebenso skrupellosen, aber ungleich mächtigeren Herrschenden

ins Gefängnis geworfen zu werden. Oder sie behalten ihren moralischen Kompass bei und finden sich damit ab, weiter von der skrupellosen Elite ausgebeutet zu werden.

Der Fado: ein Seelenverwandter des Tangos

Anders als im Falle des Tangos handelt es sich beim portugiesischen Fado zwar um ein stärker auf den Gesang fokussiertes Kulturgut. In Grundstimmung und Entstehungsgeschichte ergeben sich zwischen beiden jedoch auffallende Parallelen. So trifft sich der Fado in seiner Eigenart, die Sehnsucht nach etwas Unerreichbarem zum Ausdruck zu bringen, mit dem Tango. Zudem hat auch der Fado eine soziale Komponente und ist teilweise unter ähnlichen Bedingungen entstanden wie der Tango.

Im Kern dient der Fado dem Ausdruck und der musikalischen Inszenierung der "saudade" – eines Weltschmerzes, der sich aus der Sehnsucht nach dem verlorenen Glück speist, bei gleichzeitigem Bewusstsein von der Unerfüllbarkeit dieser Sehnsucht: Statt sich dem vergangenen Glück anzunähern, schreitet der Mensch unaufhaltsam dem eigenen Untergang entgegen. Letztlich drückt sich im Fado damit das unabwendbare Schicksal des Menschen, sein Zum-Tode-Sein, aus. Dem entspricht auch die Verwandtschaft des Begriffs mit dem lateinischen "fatum" ("Schicksal").

Außer dieser allgemein-philosophischen Ebene gibt es im Fado allerdings auch eine Nebenlinie, bei der sich die Melancholie aus dem konkreten sozialen Elend herleitet. Manchen Musikhistorikern zufolge, die den Fado aus der Musik der einheimischen Bevölkerung in den ehemaligen portugiesischen Kolonien –

insbesondere der Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen brasilianischen Liedform der Modinha sowie den Tänzen Fofa und Lundum – herleiten, sind dies sogar die eigentlichen Wurzeln des Fados. Hierfür spricht, dass der Fado seine Erfolgsgeschichte in Portugal im 19. Jahrhundert als Klagelied der Armen und Ausgegrenzten



begann. Bezeichnenderweise wurde er zunächst im Lissabonner "Mauerviertel" Mouraria gepflegt, das für seinen hohen Anteil zugewanderter und sozial unterprivilegierter Einwohner bekannt ist. Daneben verweist dies auch auf die arabischen Elemente des Fados.

Zwischen Tango und Fado: Rodrigo Leão's Lied *Pasión*

Als Beispiel für die Verbindung von Fado und Tango sei hier das Lied *Pasión* (Leidenschaft) angeführt. Das Lied, im dazugehörigen Clip mit einem Tango-Tanz verknüpft, entstammt der Feder des portugiesischen Komponisten Rodrigo Leão. Gesungen wird es im (spanischsprachigen) Original von Lula Pena. Sowohl der 1964 geborene Komponist als auch die ein Jahrzehnt später auf die

Welt gekommene Sängerin – die auch eigene Lieder geschrieben hat – sind in ihren musikalischen Anfängen vom Fado geprägt. Die Stücke auf Lula Penas Debütalbum *Phados* (1998) zeugen hiervon ebenso wie Rodrigo Leão's erste Schritte in der Musikkultur seines Landes.



So war er 1985 u.a. Mitbegründer der legendären Band *Madredeus*, deren Musik anfangs stark vom Fado beeinflusst war.

Pasión ist zuerst im Jahr 2000 auf dem Album *Alma Mater* erschienen. Im Zusammenhang mit der Veröffentlichung seines Albums *Cinema* im Jahr 2004 gründete Leão dann das *Cinema Ensemble*, deren Sängerin Ana Vieira das Lied in Live-Konzerten ebenfalls vorgetragen hat.

Das Album bezeugt Leão's Affinität zum Film, das sich auch in diversen Filmmusiken niederschlägt. Es ist jedoch nicht aus konkreten Filmprojekten hervorgegangen – ebenso wenig wie *Pasión*, das im Internet gleichwohl mit Ausschnitten aus unterschiedlichen Filmen präsentiert wird.

In seiner Heimat ist Leão mittlerweile zu einer musikalischen Ikone aufgestiegen. Deutlichster Beleg dafür ist das Konzert zum 40. Jahrestag der

Nelkenrevolution, das er 2014 auf Einladung des portugiesischen Parlaments vor dem Parlamentsgebäude organisiert hat. Das daran u.a. auch der bekannte Fado-Sänger (Fadista) Camané beteiligt war, unterstreicht einmal mehr die besondere Bedeutung, die diese Art von Liedgut für die portugiesische Kultur besitzt.

Der Text von *Pasión* bringt das Lebensgefühl des Fados ebenso wie das des Tangos in prägnanter Weise zum Ausdruck. Hier wie dort geht es um eine Sehnsucht, die um ihre Unerfüllbarkeit weiß und deshalb den flüchtigen "Kuss des Glücks" so intensiv wie möglich auskosten möchte.

Lieder und Übersetzungen

Rodrigo Leão: Pasión

[Videoclip](#) (Gesang: Lula Pena)

[Live-Aufnahme mit Ana Vieira](#)

Liedtext

Freie Übertragung ins Deutsche:

Leidenschaft

Vergiss mich nicht, ich sterbe für dich,
du meine Liebe, mein Leben ist nur Leiden
ohne dich an meiner Seite, nur du hast die Macht,
mein Schicksal zu wenden.

Ach, umarme mich heute Nacht,
auch wenn du es nicht möchtest,
die Lüge wärmt mich besser als die Wahrheit,
das Leben ist zu traurig und zu kurz dafür.
Komm zu mir,



umarme mich, in Gottes Namen,
lass dich in meine Arme sinken.

Mein Herz ist schwer,
ich weiß, dass du es rufen hörst,
durch den Schleier meiner Tränen
seh' und fühle ich nur dich, du meine wahre Liebe.

Ach, umarme mich ...

Enrique Santos Discépolo: Cambalache

Lied

Liedtext

Freie Übertragung ins Deutsche:

Trödelladen*

Dass die Welt schon immer auf Sauereien aufgebaut war –
ich weiß es schon lange.
Im Jahr 506 war das nicht anders,
als es im Jahr 2000 sein wird.
Schon immer hat es Diebe gegeben,
Machiavellis und Betrüger,
schon immer haben Glück und Bitternis,
Aufrichtigkeit und Heuchelei
nebeneinander existiert.
Das 20. Jahrhundert aber
ist ein einziges Kaleidoskop
niederträchtigster Bosheit –
wer wollte das leugnen?
Unser Leben ist ein einziges Bad im Dreck,
und indem wir uns darin suhlen,
machen wir uns alle die Hände dreckig.

Heute läuft es auf dasselbe hinaus,
ob du ein aufrichtiger Mensch bist oder ein Verräter.
Unwissend oder weise,
diebisch, großzügig oder betrügerisch –
es ist alles gleich! Keins ist besser als das andere.
Ein Esel zählt dasselbe
wie ein großer Gelehrter.
Es gibt keine Abstufungen oder Schattierungen,
die Unmoral hat uns alle gleich gemacht.
Ob du dein Leben dem Betrug widmest
und dich durchs Leben stiehlst,
ob du Pfarrer oder König,
Flegel oder Schmarotzer bist –
es läuft alles auf dasselbe hinaus.

Was für ein Mangel an Respekt!
Was für eine Beleidigung der Vernunft!
Jeder von uns ist ein vornehmer Herr
und ein dreckiger Dieb zugleich.
Spekulant oder Sprachrohr der Armen,
Gangster oder General,
Boxer oder Befreier**:
Wie in den Vitrinen der Trödelläden
wird alles im Leben
achtlos durcheinandergeworfen.
Sogar die Bibel muss sich seufzend
zerfleddern lassen
an einem Toilettenpapierhalter.***

Ein Fiebertraum, ein Flickenteppich
aus Sauereien ist das 20. Jahrhundert.
Wer am lautesten schreit, wird am besten genährt,
wer nicht klaut, ist ein Idiot.
Nimm dir einfach deinen Teil!
Na los, worauf wartest du?
Komm, wir treffen uns

im Hinterhof des Lebens!
Denk einfach nicht mehr nach,
nimm hier an meiner dunklen Seite Platz!
Denn niemanden interessiert es,
ob du eine edle Seele hast,
ob du wie ein Ochse schuftest
Tag und Nacht
oder von der Arbeit anderer lebst,
ob du das Gesetz achtest
oder achtlos darauf pfeifst.

* **Cambalache:** Das Wort bedeutet gleichzeitig "Trödelladen" und "Gemauschel". Es fasst somit amoralische Handlungsweisen und die daraus resultierende Erscheinungsweise der Welt in einem Wort zusammen.

** **Spekulant oder Sprachrohr der Armen ...:** Im Original werden an dieser Stelle konkrete historische Persönlichkeiten aufgezählt. Da es in dem Lied jedoch nicht um diese selbst geht, sondern um ihre metaphorische Bedeutung, habe ich hier Paraphrasierungen gewählt. Nähere Erläuterungen finden sich in den Anmerkungen zu dem oben verlinkten Originaltext.

*** **Bibel zerfleddert:** Anspielung auf die damalige Praxis von argentinischen Katholiken, protestantische Bibeln als Klopapier zu benutzen.

Links

Brown, Stephen and Susan: [Tango Argentino de Tejas](#) [Website mit verschiedenen Artikeln zu Geschichte des Tangos, Tanzstilen etc.]; tejastango.com (2000 – 2014).

Reichhardt, Dieter: [Der argentinische Tango und seine Texte](#). Einleitung zu einem von Reichhardt herausgegebenen Sammelband von ihm übersetzter Texte von Tango-Liedern. In: Iberoamericana 1 (1977), S. 3 – 17.

Riedl, Gerhard: [Tango: Worüber singen die eigentlich?](#) [mit kommentierten Textbeispielen]. Gerhards Tango-Report, Eintrag vom 21. Dezember 2016; milonga-fuehrer.blogspot.com.

Sartori, Ralf: [Tango: Geschichte, Literatur und Philosophie](#) [Ausschnitte aus Büchern von Sartori]. Tango-a-la-carte.de.

Welsch, Annett: [Sinnlichkeit und Sucht. Tango Argentino](#) – Wie ein Tanz die Sehnsucht weckt und eine verlorene Erotik zurückbringt. Parapluie.de; überarbeitete Fassung des Essays in *Der Freitag* 27 (2005): [Die Beziehung zum Boden: zärtlich.](#)

Zu Enrique Santos Discépolo:

El Forjista: [Enrique Santos Discépolo](#) [ausführliches Essay zu Discépolo, spanisch].

Malpartida, Juan: ["El tango", tristeza que se baila](#). In: ABC, 21. September 2016 [zu Discépolo-Zitat: "Der Tango ist ein trauriger Gedanke, den man tanzen kann"].

Zum Fado (mit weiterführenden Links): Rother Baron: [Fado und Novemberblues – Gift oder Gegengift?](#)

Bildnachweise

1. Andre Kohn: *Tango*; **2. Michael Catazarili:** *Tanzpaar in Buenos Aires, 2011* (Wikimedia); **3. Pedro Figari:** *Candombe-Tänzer (1921)*, Constantini Collection (Wikimedia); **4. Pavel Krok:** *Bandoneon „Cardinal“*, Baujahr 1920, 2005 (Wikimedia); **5. Robert Henri (1865 – 1929):** *El Tango (1908)*; San Antonio Museum of Art, Texas; **6. José Maria Silva:** *Carlos Gardel (1933)*, Archivo General de la Nación, Buenos Aires (Wikimedia); **7. Unbekannter Fotograf:** *Enrique Santos Discépolo* (Wikimedia); **8. José Artur Leitão Bárcia (1873 – 1945):** *Mouraria em festa (Feiertag im Lissabonner „Maureenviertel“ Mouraria, um 1900)*; Arquivo Municipal de Lisboa / Stadtarchiv Lissabon (Wikimedia); **9. Pedro Sinões:** *Alte Kachel in einem Haus in Lissabon* (Wikimedia); **10. TangoPassion:** *Tanzpaar (Pixerabay)*

9. Der venezolanisch-kolumbianische Joropo. *Mit einer Nachdichtung des Liedes Alma llanera*



Die Berichte aus Venezuela und Kolumbien werden von autoritären Machthabern, Koka-Anbau und Kämpfen zwischen Guerilla und Militär überschattet. In der Tat ist der Alltag der Menschen dort auch hiervon geprägt. Ihre Kultur ist jedoch viel reicher, als es durch die aktuellen Konflikte erscheint. Hiervon vermittelt der Blick auf den Joropo und seine bekannteste Liedvariante *Alma llanera* einen kleinen Eindruck.

Venezuela: Autokratie statt Sozialismus des 21. Jahrhunderts

In Venezuela und Kolumbien dürfte den Menschen derzeit kaum nach Tanzen zumute sein. Das liegt nicht nur an der Corona-Krise.

In Venezuela ist Hugo Chávez' Vision eines "Sozialismus des 21. Jahrhunderts" zu einer Steinzeit-Diktatur erstarrt, die mit sozialistischen Idealen in etwa so viel zu tun hat wie ein stalinistischer Gulag mit einem Freizeit-Camp. Schon vor der Corona-Krise herrschte eine solche Knappheit an lebenswichtigen Gütern, das die Menschen in Scharen nach Kolumbien geflohen sind – wo sie freilich auch nur ein Leben als zähneknirschend geduldete Flüchtlinge erwartet hat.

Diese Situation hat sich durch die Corona-Pandemie noch einmal verschärft. Die in der Hauptstadt Caracas kürzlich erlassene verschärfte Ausgangssperre trifft die Menschen besonders hart. Sie sind darauf angewiesen, ihre Wohnungen zu verlassen, um die allernötigsten Grundnahrungsmittel zu beschaffen. Hilfsgüter werden vom Regime nach Wohlverhaltenskriterien verteilt.

Hinzu kommt, dass Präsident Nicolás Maduro zu jenen Autokraten gehört, die die Krise nutzen, um ihre Kontrollbefugnisse zu erweitern und die Opposition kleinzuhalten. Auch dies ist bereits vor Ausbruch der Corona-Pandemie geschehen, als Maduro eine Verfassunggebende Versammlung einberufen ließ, um das Parlament zu entmachten. Nun aber lassen sich die Einschränkungen der politischen Freiheiten unter Verweis auf die zum Schutz der Gesundheit nötigen Maßnahmen viel leichter rechtfertigen.

Kolumbien: zerstörte Friedenshoffnungen

In Kolumbien ist der vom ehemaligen Präsidenten Juan Manuel Santos angestrebte Friedensprozess, für den dieser 2016 mit dem Friedensnobelpreis ausgezeichnet worden ist, praktisch zum Erliegen gekommen. Die mit den Friedensverhandlungen verbundenen Zugeständnisse an die FARC-Guerilla waren in der Bevölkerung von Anfang an umstritten. Unter dem Einfluss von Santos' Vorgänger Álvaro Uribe, der die Guerilla militärisch besiegen wollte, war der Friedensvertrag in einer Volksabstimmung sogar abgelehnt worden. Erst im

zweiten Anlauf erteilte das Parlament einer modifizierten Vorlage, für die kein Referendum mehr einberufen wurde, im November 2016 seine Zustimmung.

Santos' Nachfolger Iván Duque, ein politischer Ziehsohn Uribes, tut seit seinem Amtsantritt im Jahr 2018 jedoch alles, um den Friedensvertrag zu torpedieren. Viele ehemalige Guerilleros fühlen sich vor diesem Hintergrund getäuscht. Wenn sie den bewaffneten Kampf nicht wieder aufnehmen, sehen sie sich zumindest in die kriminellen Geschäfte – insbesondere den

Drogenhandel – zurückgedrängt, mit dem der bewaffnete Kampf einst finanziert worden war.



Hinzu kommt, dass sich auch ein entscheidender Konstruktionsfehler des Friedensvertrags zunehmend negativ bemerkbar macht. Santos war davon ausgegangen, dass die Einigung mit der FARC – als der größten Widerstandsgruppe – auch die anderen Gruppen zum Abschluss eines Friedensvertrags bewegen würde. Stattdessen ist aber insbesondere die ELN in die Lücke vorgestoßen, die die FARC hinterlassen hat. Sie hat vielerorts auch deren Drogengeschäfte übernommen und übt Druck auf die Bauern aus, weiterhin Drogen anzubauen. So wird die Landbevölkerung nach wie vor zwischen dem Machtanspruch der Guerilla und den regelmäßigen Offensiven von Militär und paramilitärischen Gruppen zerrieben.

Auch in Kolumbien hat die Corona-Krise für viele Menschen ihre ohnehin prekäre Lage verschärft. Ausgangsbeschränkungen haben dort nicht nur zur Folge, dass der tägliche Kampf ums Überleben massiv erschwert wird. Sie führen vielmehr auch dazu, dass Menschen, die auf der Todesliste von paramilitärischen Gruppen oder der Guerilla stehen, es schwerer haben, vor den Häschern zu fliehen. Programme für einen Ausstieg aus dem Drogenanbau bzw. -handel und aus dem bewaffneten Kampf verlieren so zusätzlich an Attraktivität.

Llanos und Llaneros



Im Zuge der spanischen Eroberung Südamerikas kam es dort auch zu einer Ausweitung der Rinder- und Pferdezucht. In den Llanos, der von dem Orinoko und seinen Nebenflüssen im heutigen kolumbianisch-venezolanischen Grenzgebiet durchflossenen Savanne, entstanden so große Pferde- und Rinderherden.

Die Hirten nannte man – nach dem Ort, an dem die extensive Viehwirtschaft betrieben wurde – "Llaneros".

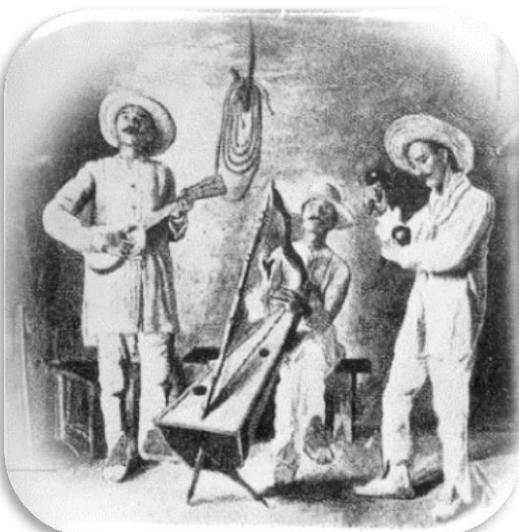
Der Mythos, der mit der Zeit um die Llaneros entstand, beruhte vor allem auf der Unabhängigkeit, die ihnen das Leben in der freien Natur ermöglichte. Dass die Llaneros in der Tat besonders freiheitsliebend waren, zeigte sich, als sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf beiden Seiten des venezolanischen Unabhängigkeitskriegs ihre Reitkunst in die Waagschale warfen. So dienten sie

zunächst unter dem Caudillo José Tomás Boves, der die spanische Vorherrschaft verteidigte, gleichzeitig aber für ein Ende der Sklaverei eintrat. Danach unterstützten einige Llaneros aber auch Simón Bolívar bei seinem letztlich erfolgreichen Unabhängigkeitskampf.

Kurzporträt des Joropo

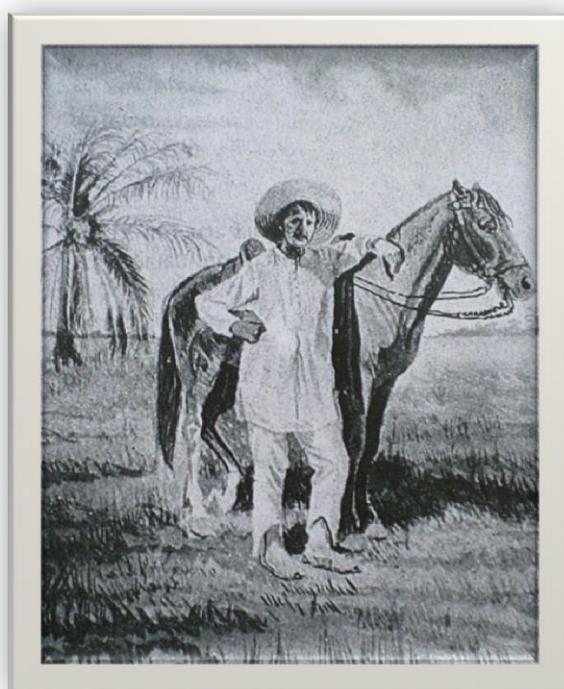
Angesichts ihres Arbeitsalltags in der Abgeschiedenheit der weiten Flussebenen waren die Viehmärkte für die Llaneros stets eine willkommene Abwechslung. Die Märkte waren Kommunikationsbörsen und ganz allgemein soziale Ereignisse, bei denen man andere Menschen treffen und gemeinsam feiern konnte.

Bei den Tänzen, die dabei aufgeführt wurden, orientierte man sich zunächst an dem aus Spanien und Portugal eingeführten Paartanz Fandango. Mit der Zeit entwickelten sich daraus jedoch eigene Varianten, die von örtlichen Traditionen, aber auch von den aus Afrika nach Lateinamerika in die Sklaverei entführten Menschen und ihrer Musikkultur beeinflusst waren.



Das Ergebnis dieser Entwicklung ist der Joropo, der heute als venezolanischer Nationaltanz gilt, aber mit spezifischen Abwandlungen auch in Kolumbien vertreten ist. Entsprechend seinen regional gebundenen Entstehungsbedingungen gibt es heute über 50 verschiedene Varianten des Joropo. In einzelnen Regionen weisen diese wiederum größere Gemeinsamkeiten auf und werden dann zu diversen Untergruppen zusammengefasst.

Charakteristisch für den Joropo ist die instrumentelle Begleitung des Tanzes durch Bandola (ein Zupfinstrument), Tiple oder Cuatro (Kastenhalslauten) und Mandoline. Statt dieser wird zuweilen auch



die Violine eingesetzt. In den 1960er Jahren ist in Kolumbien zudem eine spezielle Harfe, die "arpa llanera", entwickelt worden, die ebenfalls an die Stelle von Mandoline oder Violine treten kann. Dieser Kern an Instrumenten kann allerdings, je nach musikalischer Ausrichtung der Darbietenden, variieren. Zuweilen kommen auch noch weitere Instrumente hinzu.



Als Tanz enthält der Joropo walzerähnliche Elemente, erinnert im rhythmischen Stampfen der Männer mit ihren Füßen aber auch an den Flamenco. Im Vordergrund stehen jedoch die regionalen Traditionen, die die spanischen Einflüsse auf charakteristische Weise adaptiert haben. Dem entsprechen auch die zahlreichen Varianten des Joropo, die es insbesondere in Venezuela gibt.

Alma Llanera: ein Lied über die venezolanische Seele

Das Lied *Alma Llanera* wurde von Pedro Elías Gutiérrez für eine 1914 uraufgeführte Zarzuela komponiert, eine spanische Variante des Musiktheaters, die Elemente von Operette, Musical und komischer Oper in sich vereint. Der Text stammt von Rafael Bolívar Coronado. Das Lied gilt heute als eine Art inoffizielle Nationalhymne Venezuelas.

Der Titel lässt sich zum einen auf den besonderen "spirit" der Llanos beziehen, also auf ihre spezielle Atmosphäre und das Lebensgefühl, das sie den dort lebenden Menschen vermitteln. Zum anderen kann "alma", eng damit verbunden, aber auch unmittelbar auf die Seele der Llaneros bezogen werden, also auf die besondere Lebenseinstellung und das Freiheitsempfinden der in den Llanos lebenden Rinder- und Pferdehirten.

Die Besonderheit des Liedes ist es somit, dass es andeutet, wie die vom Orinoko und seinen Nebenläufen geprägte Savannenlandschaft sich auf das "Seelenleben" ihrer Bewohner auswirkt. Äußere und innere Natur werden in einem einzigen Bild zusammengefasst.

Die Schlussverse sind vor diesem Hintergrund doppeldeutig. Formal geht es darum, dass jemand in die Fohlenmähne seines Geliebten rote Nelken windet. Da es sich bei den Llaneros jedoch um Männer handelt, liegt eine weiter gefasste Deutung nahe, bei der das Objekt der Liebe nicht eine konkrete Person ist, sondern der Leben spendende Strom, um den das Lied kreist.

Musikalisch handelt es sich bei *Alma llanera* um einen Joropo. Angesichts seiner Bedeutung als nationales Kulturgut wird das Lied allerdings nicht notwendigerweise als Tanz aufgeführt, sondern auch in verschiedenen anderen künstlerischen Darbietungsformen präsentiert.

Rafael Bolívar Coronado (Text) / Pedro Elías Gutiérrez (Musik): Alma llanera

Tanz mit der Caribay Dance Group

Liedfassung mit der Hexacorde
Grupo Vocal und Armonías de
Venezuela

Text

Freie Übertragung ins Deutsche:

Llanera-Seele*

An diesem Ufer wurde ich geboren,
am Ufer des pulsierenden Arauca.**
Die Gischt, die Reiher und die Rosen
des Schilfs sind meine Geschwister,
sie und die Sonne, die Sonne!

Dieser Wind war meine Wiege,



der kristallklare Wind in den Palmen.
Und deshalb ist meine Seele
kristallklar wie der Wind,
kristallklar wie der Wind.

Diese rot glühenden Nelken
haben meine Leidenschaft entzündet,
mit ihnen liebe, weine, singe, träume ich.
Und mit ihnen schmücke ich die glitzernde Mähne
des ewig jungen Arauca.

* **Llanera:** Vgl. die Erläuterungen im Einleitungstext

****Arauca:** Nebenfluss des Orinoko, der die Grenze zwischen Kolumbien und Venezuela markiert

Links

Zur Lage in Venezuela:

Birke, Burkhard: [Krise in Venezuela: Ein ungleicher Kampf um die Macht.](#)
Deutschlandfunk (*Hintergrund*), 1. April 2019.

Ders.: [Coronavirus in Venezuela: Kampf um die Macht statt gegen das Virus.](#)
Deutschlandfunk, 19. März 2020.

Zur Lage in Kolumbien:

Birke, Burkhard: [Kolumbien: Coronakrise gefährdet auch den Friedensprozess.](#)
Deutschlandfunk (*Eine Welt*), 11. Juli 2020.

Kolar, Isabella: [Kolumbien: Der politische Preis für ein bisschen Frieden](#) [geht auch auf die Fluchtbewegungen von Venezuela nach Kolumbien ein].
Deutschlandfunk (*Hintergrund*), 25. November 2019.

Zum Joropo:

[Ausführliche Beschreibung](#) auf wikipedia.org (englisch).

Eine Vielzahl von Joropo-Varianten findet sich auf Llanera.com. Hier eine kleine Auswahl:

Zwei besonders eindrucksvolle Varianten:

sehr wild, wie im Zeitraffer: Baile de Joropo de Jhon Alexander Aguirre y Natalia Moreno

sehr abwechslungsreich: Grupo de Joropo Cabrestero de Villavicencio

Früh übt sich: Kinder tanzen den Joropo:

Choreographie mit mehreren Paaren: Grupo de Joropo Cimarroncitos de Yopal

Zwei Dreijährige tanzen Joropo

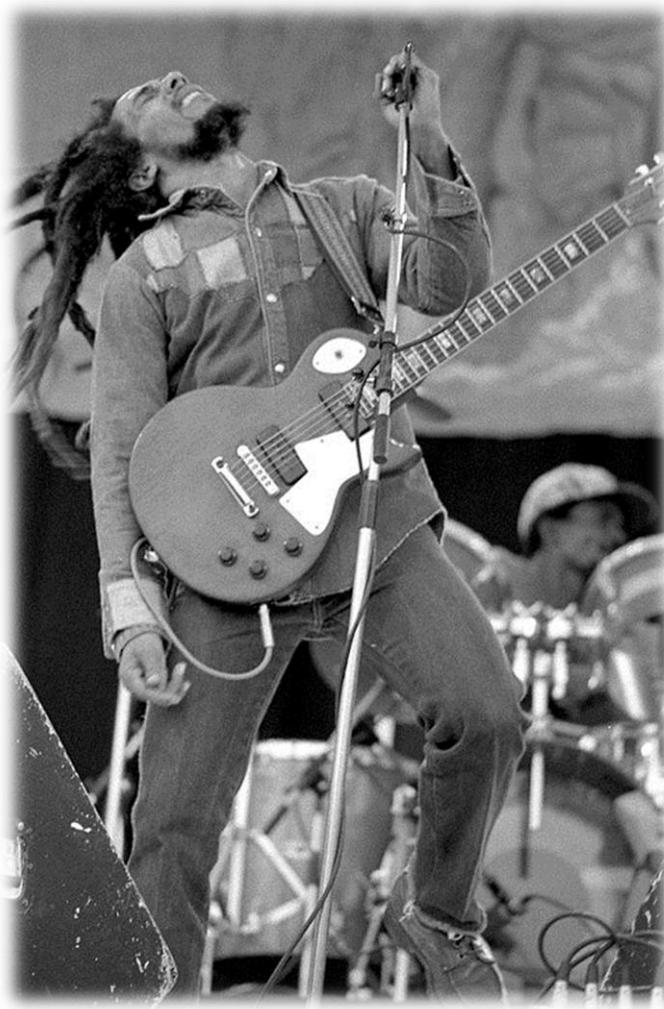
Joropo in Kolumbien:

Joropo mit Arpa Llanera: Pareja bailando música llanera de nuestro hermoso Ilano Colombiano

Hafenvirtuose Alberto Olave: „Cunavichero“: Arpa Llanera del Apure „Cunavichero“ Alberto Olave

Bildnachweise

1. Marco Sierra: *Joropo de Llaneros, Venezuela, 2009*; 2. Koka-Pflanze aus: Köhler, Franz Eugen: *Medizinalpflanzen, Greifswald 1897*; 3. Inti: *Grande Sabana (Savanne) in Venezuela*; 4. Eloy Palacios: *Llanero aus Venezuela, 19. Jahrhundert*; 5. Eloy Palacios: *Joropo-Gruppe, 1912*; 5. Talento Tec: *Vorführung eines kolumbianischen Volkstanzes in Mexiko City, 2012*; 6. Laura de Oliviera: *Llano abierto (Offene Ebene), 2012* (alle Bilder von Wikimedia)



10. Bruckins und Roots-Reggae. *Mit einer Übersetzung von Bob Marleys Song Babylon System*

Der Reggae ist das Kind vieler Eltern. In seiner Entstehungsgeschichte spiegelt sich die jamaikanische Kolonialgeschichte ebenso wider wie der Widerstand der Kolonisierten gegen die ihnen aufgezwungene Fremdherrschaft. Die Lebenseinstellung der frühen Reggae-Fans ist zudem untrennbar mit der Rastafari-Bewegung verbunden.

Tänzerische Vorläufer des Reggae: Bruckins und Jonkonnou

Auch wenn der Reggae kein Tanz im eigentlichen Sinne ist, sondern in erster Linie eine musikalische Stilrichtung bezeichnet, sind Reggae-Darbietungen ohne tänzerische Bewegungen von Musizierenden und Zuhörenden kaum vorstellbar. Dafür gibt es beim Reggae spezifische Vorbilder, die fest mit der jamaikanischen Kulturgeschichte verbunden sind.

Die wichtigsten Einflussfaktoren stellen dabei die Tänze Jonkonnou (Junkanoo) und Bruckins dar. Beide vereinen Elemente aus der Kultur der karibischen Urbevölkerung mit denen der britischen Kolonialherren und kulturellen Einflüssen der aus Afrika als Sklaven nach Jamaika verschleppten afrikanischen Einwanderer. Der Jonkonnou wird vorwiegend zur Weihnachtszeit aufgeführt. Elemente dieses Tanzes sind in den Bruckins eingegangen, der zur Feier der Abschaffung der Sklaverei am 1. August 1838 entwickelt worden ist.

Der Bruckins erinnert vom äußeren Ablauf der Tanzzeremonie her an höfische Schreit- und Reigentänze der frühen Neuzeit, insbesondere die Pavane: Die Tanzenden bewegen sich feierlich im Kreis und bilden zwischendurch immer wieder Paare. Die Tanzbewegungen sind jedoch karibisch-afrikanischer Herkunft. Insbesondere die rhythmischen Hüftbewegungen, aber auch die spezifischen Knie- und Fußbeugungen bilden einen reizvollen, für europäische Augen auf den ersten Blick irritierenden Kontrast zu den feierlichen Schreit- und

Kreisbewegungen der Tanzgruppen. In gewisser Hinsicht kehrt die barocke Tanzkultur dabei allerdings auch nur zu ihren Ursprüngen zurück. Denn einige barocke Tänze waren in ihrer Frühzeit auch von Elementen jener Tanzkulturen beeinflusst, die die



spanischen Conquistadores auf ihren Eroberunzügen kennengelernt und in die Heimat überliefert hatten (vgl. hierzu das zweite, der Sarabande gewidmete Kapitel dieser Musikkreise).

Das europäische Erbe ist im Reggae zwar weitgehend verblasst. Es überwiegen eindeutig die afrikanisch-karibischen Tanzelemente. Ein indirekter Einfluss der frühneuzeitlich-höfischen Tanztradition lässt sich allerdings in den verlangsamten, fließenden Bewegungen erkennen, die für den Reggae charakteristisch sind.

Musikalische Vorläufer des Reggae: Vom Mento zum Rock-steady

Richtet man das Augenmerk auf Liedgut und Gesangstechnik, so wurzelt der Reggae zunächst im jamaikanischen Mento. Diese Musikrichtung ist in den 1930er Jahren entstanden und verbindet afrikanische Trommelrhythmen mit karibischer Blasmusik. Die Texte werden häufig als Wechselgesang vorgetragen.

Seit den 1950er Jahren gingen zunehmend Elemente des auf Trinidad entwickelten Calypso in den Mento ein. Der Wechselgesang des Mento erhielt dadurch eine politischere und sozialkritischere Komponente. Denn der Calypso diente auf Trinidad als eine Art Ventil für die Artikulation der Unzufriedenheit mit der politischen Elite – insbesondere der britischen Kolonialherren –, aber auch allgemein als Nachrichtenbörse, über die aktuelle Informationen und wichtiges Orientierungswissen auf unkomplizierte Weise verbreitet werden konnten.



In den späten 1950er Jahren entwickelte sich diese Musik unter dem Einfluss des US-amerikanischen Rhythm & Blues zum Ska weiter. Das Ergebnis waren sehr schnelle, schweißtreibende Rhythmen, die sich schlecht mit der schwülen jamaikanischen Hitze vertrugen. So wurde der Ska zum Rocksteady abgewandelt, der deutlich "relaxter" daherkommt. Außerdem wurden nun die Bläserelemente deutlich reduziert.

Dies war die unmittelbare Vorläuferstufe zum Reggae. In diesem ist der Rhythmus wieder etwas flotter als im Rocksteady. Vor allem aber ist die Praxis des Off-Beats noch ausgefeilter, also die besondere Akzentuierung der Töne zwischen den Beats. Die dadurch entstehende rhythmische Spannung ist typisch für den Reggae.

Von Mento und Calypso hat der Reggae den umgangssprachlichen, die Zuhörenden miteinbeziehenden Gesang geerbt. Dass dies oft mit einem sozialkritischen Inhalt der Texte einhergeht, machen schon die vermuteten Wurzeln des Begriffs "Reggae" deutlich. Ob das Wort sich nun von "raggamuffin" (Gammler/Herumtreiber) oder einer "ragged person" (zerlumpten Person) herleitet oder ob gar eine "streggae" (Hure) Pate gestanden hat bei seiner Entstehung: In jedem Fall drücken sich darin unverkennbar die engen Verbindungen dieser Musik mit der Subkultur der Elendsviertel von Kingston, der Hauptstadt Jamaikas, aus.

Reggae-Religion Rastafari

1914 gründete der aus Jamaika stammende Marcus Garvey die *Universal Negro Improvement Association and African Communities League* (UNIA-ACL). Von New York aus kämpfte die Organisation mit öffentlichkeitswirksamen Protestmärschen gegen die Entrechtung der aus Afrika verschleppten Bevölkerungsteile und für eine Überwindung der kolonialen Vergangenheit. Nachdem Garvey 1923 unter fadenscheinigen Gründen verhaftet und 1927 nach Jamaika abgeschoben worden war, verlor die Bewegung an Schwung.

Dies gilt allerdings nicht für das ideologische Gerüst, auf dem Garvey seine Bewegung aufgebaut hatte. Entscheidend war, dass er die Verschleppung von Menschen aus Afrika und deren Zerstreuung in alle Welt mit der jüdischen Diaspora verglich. In einer bewussten Umdeutung der abwertenden Bezugnahme von Europäern und US-Amerikanern auf Afrika wurde dieser Kontinent dabei konsequenterweise zum gelobten Land umgedeutet. Die erzwungene Heimatlosigkeit der afrikanischen Diaspora sollte durch eine Rückkehr der Verschleppten nach Afrika geheilt werden. Für Garvey war das nicht nur ein theoretisches Konstrukt. Um sein Ziel umzusetzen, gründete er sogar eine eigene Schiffahrtsgesellschaft.

Diese Ideologie verband sich seit Ende der 1920er Jahre mit einem sehr ambitionierten afrikanischen Herrscher: mit Tafari Makonnen, der 1928 zum König und 1930 zum "Neguse Negest" (König der Könige), also zum Kaiser Äthiopiens gekrönt wurde. Makonnen war selbst mit einem ausgeprägten Sendungsbewusstsein ausgestattet. Er führte seine Herrschaft in direkter Linie auf König Salomo zurück und gab sich dementsprechend den biblischen Ehrentitel "Haile Selassie" (Macht der Dreifaltigkeit).

Die messianische Aura, mit der Haile Selassie sich umgab, war wie geschaffen für Garveys Idee einer dereinstigen Rückkehr aller Afrikaner in das gelobte Land



ihrer Heimat. So wurde der äthiopische Kaiser zu einer Art Gott auf Erden verkärt, der die afrikanische Diaspora einen und zu ihrem angestammten Kontinent zurückführen werde. Aus dem Adelstitel, den Haile Selassie von seinem Vater, einem lokalen Herrscher in Äthiopien, geerbt hatte ("Ras") und Haile Selassies Geburtsnamen Tafari entwickelte sich die Bezeichnung für die darauf aufbauende religiöse Bewegung: Rastafari.

Bob Marley als Rastafari-Prophet

Wenn Haile Selassie zum Messias der Rastafari-Bewegung stilisiert wurde, so war Bob Marley ihr Prophet. Noch heute wird er von den Anhängern der Bewegung wie ein Heiliger verehrt.

Dem entspricht auch die legendenhafte Art, in der über das Leben dieses wohl berühmtesten Reggae-Sängers berichtet wird. Als Sohn eines 60 Jahre alten britischen Offiziers und einer über 40 Jahre jüngeren Jamaikanerin wuchs Marley in ärmlichen Verhältnissen auf, nachdem der Vater die Familie verlassen hatte. In seiner Jugend war er selbst ein Teil der jamaikanischen Subkultur und ihrer Jugendgangs, der so genannten "Rude boys", was er später in dem berühmten Song *I shot the sheriff* ("Ich habe den Sheriff erschossen") verarbeitete. In einer für Heiligenlegenden typischen Wendung wandelte er sich jedoch vom Saulus zum Paulus und betätigte sich später sogar als Friedensstifter, als zwei verfeindete Parteien Jamaika an den Rand des Bürgerkriegs gebracht hatten.

Wichtiger als alles andere war für die Anhänger der Rastafari-Bewegung allerdings, dass Marley deren Lebensgefühl perfekt verkörperte und sein Leben danach ausrichtete. Dafür steht auch sein äußeres Erscheinungsbild mit den Dreadlocks, die – wie es die Rastafari-Kultur nahelegt – frei wachsen durften



und so der Dressur und Unterdrückung in der westlichen Welt die ursprünglich ungebundene freie Entfaltung der Person im idealisierten Afrika gegenüberstellten.

In seiner Überzeugung, nicht in den naturhaften Gang der Dinge eingreifen zu dürfen, ging Marley sogar so weit, dass er sich weder nach einem Anschlag auf sein Leben – im Zusammenhang mit seinem Engagement als Friedensstifter auf Jamaika, das dort nicht allen gefiel – noch nach einer Verletzung, die er sich beim Fußballspielen zugezogen hatte, medizinisch behandeln ließ. In der Folge entwickelte sich ein bösartiges Krebsgeschwür, das seinen ganzen Körper befiel und nicht mehr zu behandeln war, als es entdeckt wurde. So starb Marley bereits mit 36 Jahren. Auf diese Weise erhielt auch sein Tod etwas Märtyrerhaftes und entrückte ihn noch mehr in die Sphäre der Heiligen.

Reggae als Rastafari-Sound

Da es in der Rastafari-Bewegung keine festen Vorgaben für Gottesdienste gibt,



konnten ersatzweise auch Bob Marleys Konzerte diese Funktion erfüllen. Der zentrale Aspekt eines Rastafari-Gottesdienstes ist es ohnehin, in entspannter Atmosphäre zusammenzukommen und sich der gemeinsamen Sehnsucht

nach einer Welt in Frieden und Harmonie zu versichern. Dazu wird reichlich Marihuana, jedoch kein Alkohol konsumiert. Ersteres gilt als beschwichtigend, Letzterer als aggressionssteigernd – und damit als typische Droge des imperialistischen Westens.

Neben der Atmosphäre auf seinen Konzerten trug Bob Marley auch mit den Texten seiner Lieder dazu bei, die Sehnsucht der Rastafari-Anhänger nach einem Gegenbild zur unterdrückerischen westlichen Zivilisation zu befeuern. Das wohl bekannteste Beispiel dafür ist sein Song über das *Babylon System*, in dem er eine zentrale Denkfigur der Rastafari-Bewegung aufgreift. "Babylon" steht dabei – in Analogie zur babylonischen Gefangenschaft des Volkes Israel –

für die auf Ausbeutung und Zerstörung aufbauende westliche Welt. Aus dieser muss sich die afrikanische, auf ein Leben im Einklang mit sich und anderen ausgerichtete Seele befreien, will sie zu ihren Wurzeln zurückfinden.

Die große Strahlkraft Bob Marleys machte Reggae und Rastafari weit über die Grenzen Jamaikas und der "afrikanischen Diaspora" hinaus bekannt und attraktiv. Paradoxerweise hat dadurch gerade die unbestrittene Ikone des Reggae auch zu dessen Niedergang beigetragen. Denn in der Folge wurde auch der Reggae von eben jenen Tendenzen einer alles verwertenden, alles entseelenden Kommerzialisierung erfasst, die er in seinen Texten kritisiert und der die Rastafari-Bewegung mit ihren Idealen entgegentritt.

So ist der Reggae – als "Roots-Reggae", also seiner Wurzeln treuer und bewusster Reggae – zwar bis heute der Sound der Rastafari-Bewegung geblieben. Gleichzeitig ist er jedoch ein fester Bestandteil der Musikindustrie geworden, wo Reggae-Rhythmen mittlerweile in Computerprogrammen als Versatzstücke erzeugt und nach Belieben miteinander kombiniert werden können.

Bob Marley and The Wailers: Babylon System (aus: *Survival*, 1979)

[Song](#) (Unreleased Version, mit Bob-Marley-Bildern)

[Liedtext](#)

Freie Übertragung ins Deutsche:

Babylon System

Wir lehnen es ab,
das zu sein, was ihr uns zu sein vorgebt.
Wir sind, was wir sind.
So läuft die Sache, ob es euch gefällt oder nicht.

Ich lasse mich von euch
nicht zur Ungleichheit erziehen.
Kommt, lasst uns über meine Freiheit reden,



über meine Freiheit, Leute,
und über das Freisein!

Wir haben wirklich schon viel zu lange
mit unseren Füßen eure Weinseligkeit erstampft.
Jetzt ist Schluss damit,
jetzt strampeln wir uns nicht mehr für euch ab,
jetzt ist es an der Zeit, sich aufzulehnen!

Das Babylon-System ist ein Vampir,
es saugt den Kindern das Blut aus,
aber jetzt geht es zu Ende
mit dem Vampir-Empire,
mit dem Saugen des Blutes derer,
die schon immer die Leidtragenden waren!

An euren Kirchen und Universitäten
lehrt ihr doch nur Lug und Trug
und bildet Diebe und Mörder aus!
Schau, schon saugen sie wieder unser Blut!

Sagt den Kindern die Wahrheit!
Los, sagt ihnen die Wahrheit!
Denn wir haben schon viel zu lange
mit unseren Füßen eure Weinseligkeit erstampft!
Viel zu lange war das für euch
eine Selbstverständlichkeit.
Jetzt ist es an der Zeit, sich aufzulehnen!

Seit wir die Küsten unserer Heimat verlassen mussten,
habt ihr auf uns herumgetrampelt,
während wir uns für euch abstrampeln mussten.
Jetzt ist Schluss damit,
jetzt erheben wir uns
mit Gottes Hilfe,
mit Gottes Hilfe!

Links

Tanzeinlage von Bob Marley während eines Konzerts

Zu Bruckins und Jonkonnu:

Vorführung einer jamaikanischen Tanzgruppe

John Canoe / John Kooner: Jonkonnu / Junkanoo; Encyclopedia of Christmas and New Year's Celebrations; 2. Aufl. 2003: Omnographics; Encyclopedia2.thefreedictionary.com.

National Library of Jamaica: Eintrag zu Bruckins/Jonkonnu, mit einem charakteristischen Foto gepostet von Christopher Edmonds auf flickr.com.

Zum Reggae:

Autorenkollektiv: Zu Reggae tanzen. Wikihow.com [Bebilderte Anleitung für das Tanzen zum Reggae].

Boueke, Andreas: Rastafari-Religion: Das Leben nehmen, wie es kommt. Deutschlandfunk (*Tag für Tag*), 2. Mai 2014.

Goldmann, Nina: Rastafari: Schrei nach Freiheit. ORF, 28. Juni 2013.

Hecker, Sven: Bob Marley: Musik als Revolution. MDR Kultur, 6. Februar 2020.

Lubi: Reggae – die Geschichte des Reggae. Unruhr.de, 1. Dezember 2005 [mit Links zu weiteren Blog-Beiträgen zum Reggae und biblio-discographischen Verweisen].

Vanhofen, Markus: Bob Marley und der Reggae – Musik aus Jamaika; Bayern 2, radiowissen, 2. Oktober 2018.

Weishäupl, Heidi: Globalisierung von Reggae und Rastafari [= By The Rivers. Globale Ströme und persönliche Netzwerke: Bildung und Verhandlung

transnationaler Identitäten im Kontext von Globalisierung. Diplomarbeit, Wien 2002]; [yumpu.com](#) / [european.mediaculture.com](#).

Bildnachweise

1. Eddie Mallin: *Bob Marley bei einem Konzert in Dalymount Park (Dublin), 6. Juli 1980* (Wikimedia); **2.** Screenshot von „*Jamaica Folk Dance*“, Youtube; **3.** MJPRDP: *Calypso dancers from Puerto Limón during an event in Bribrí, Talamanca, Mai 2007* (Wikimedia); **4.** Foto von Tafari Makonnen, des späteren äthiopischen Kaisers Haile Selassie (1892 – 1975); Postkarte aus den frühen 1910er Jahren; **5.** Daniel Alvarado Silvera: *Skizze von Bob Marley, April 2010* (Wikimedia); **6.** Eddie Mallin: *Die I Threes, Backgroundsängerinnen und "Warm-up-Band" bei Konzerten von Bob Marley and The Wailers, bei einem Konzert in Dalymount Park (Dublin), 6. Juli 1980*; von links nach rechts: Judy Mowatt, Rita Marley (Ehefrau von Bob Marley), und Marcia Griffiths (Wikimedia); **7.** OpenClipart-Vectors: *Bob Marley* (Pixabay)