

Klezmer goes Tango. Ein Prolog

Berlin, 25. Mai 2003, 20:00 Uhr, großer Saal der ausverkauften Philharmonie. Erwartet wird der Klarinettist GIORA FEIDMAN mit der Tour zu seiner jüngst – bezeichnenderweise bei Warner Strategic Marketing – erschienenen CD *Feidman plays Piazzolla*, vom Berliner *Tagesspiegel* angekündigt als *Klezmer Tango* (⇒ Abb. 0a). Das Programm des Abends selbst firmiert unter dem Logo *TanGoKlezmer* (⇒ Abb. 0b), dem wohl immer noch für werbe- respektive publikumswirksam befundenen Titel einer weiteren, bereits im Jahre 2001 veröffentlichten CD FEIDMANS. Eine schwarzgekleidete Dame der Radiostation *Multikulti* betritt die Bühne und wirft die – rhetorische – Frage auf, was denn eigentlich Tango und Klezmer eine. Die Antwort folgt auf dem Fuße: Tango sei, wie Klezmer, zunächst eine Musik der einfachen, der armen Leute; zudem teilten beide Musikstile Emotionalität und Leidenschaftlichkeit.

Nun gibt es wohl nur noch wenige andere Musikgattungen, die so klischeebeladen sind wie der Tango. Paart sich dieser obendrein mit Klezmermusik, welche auch nicht eben frei von den unterschiedlichsten – vor allem musikfremden – Projektionen ist, wird die Schablonenhaftigkeit hier noch um ein Vielfaches potenziert, von der Schallplattenfirma als „eine Begegnung sehr reizvoller Art, eine Melange der Musikkulturen“¹, gefeiert. Dieserart hätte der aufmerksame Zuhörer dann auch gewarnt sein müssen, dass ihm genau jene potpourriartige Unzumutbarkeit serviert werden würde, auf welche der Großteil des Publikums indessen freudig zu hoffen schien: ein bisschen PIAZOLLA hier, ein paar jiddische Volkslieder dort, ohne den geringsten Verknüpfungspunkt miteinander, bis vom „spannenden Dialog der Kulturen“² nurmehr ein Nebeneinander übrig bleibt, zusammengehalten nicht etwa durch eine ‚organische‘ Beziehung von Tango und Klezmer, sondern lediglich von der Figur FEIDMANS. Dass rund fünfzig Prozent des Programms weder dem einen noch dem anderen Genre zuzuordnen sind – herausragendstes Beispiel ist hier sicherlich ein Satz aus dem Mozart’schen Klarinettenkonzert –, sei hier nur am Rande bemerkt. Dass die drei Begleitmusiker FEIDMANS um Klassen besser spielen als dieser selbst, auch (⇒ Hrbsp. 01).

Überdies soll sich im weiteren Verlauf des Abends herausstellen, dass *TanGoKlezmer* nicht den kleinsten Raum, nicht eine Sekunde, für Spontaneität oder gar Improvisation lässt. Selbst die

¹ Eigenwerbung Warner Strategic Marketing, VÖ-Anzeige zu *Feidman plays Piazzolla*, beispielsweise in: *RONDO. Das Klassik & Jazz Magazin*, 6/2002 (⇒ Abb. 0c).

² *Klezmer-Tango*, CD-Rezension von Feidman plays Piazzolla, in: *RONDO. Das Klassik & Jazz Magazin*, 1/2003

Zugabe ein bloßes Abspulen, schon auf dem Programmzettel vermerkt. Routiniert alles, auch die Scherze, bei denen das Publikum pflichtschuldigst lacht, schon hundertmal zum besten gegeben sogar die politisch-historischen Anspielungen zum ach so schwierigen deutsch-jüdischen Verhältnis, welches mittels der ‚Magie der Musik‘ ach so einfach zu versöhnen sei, sodass sich der ein oder andere Bildungsbürger im Publikum wohligh getröstet als auf der ‚richtigen Seite‘ stehend erfahren kann. Solcherart nun ist FEIDMAN, obgleich er „die Klezmer-Tradition gar nicht vertritt, sondern nur seine eigene pseudo-kabbalistische Philosophie“³, und obgleich die „von klassischer Gitarre und Kontrabass begleiteten affektierten Klarinetten soli GIORA FEIDMANS“⁴ in „Stil, Vortragweise und Repertoire kaum von Klezmer-Elementen bestimmt“⁵ werden, hierzulande zum Inbegriff, ja, zum „König des Klezmer“⁶ geworden, der sich in erster Linie in seiner – von RUBIN & OTTENS pointiert kommentierten – selbstgewählten Rolle als „Versöhner“⁷ gefällt. Zu Recht hat ein nachahmenswertes Schulprojekt der 12. Klasse eines Aachener Gymnasiums erkannt, dass „Klezmer [...] nicht (nur) GIORA FEIDMAN [ist]“⁸, sondern auch „vor allen Dingen nicht das Alibi für eine unbelastete deutsch-jüdische Verständigung“⁹.

Unterdessen legt FEIDMAN, dessen Musik sich RUBIN & OTTENS zufolge in einem Vakuum vollzieht, „enthistorisiert, von zeitgenössischen musikalischen Diskursen ferngehalten und tabu für jegliche kritische Auseinandersetzung“¹⁰, zwischen zwei Titeln seine Sicht des deutsch-jüdischen Verhältnisses weiterhin dar, unter anderem mit der zwar wahren, aber in diesem Kontext um nichts weniger deplacierten Bemerkung, es habe keinen Einfluss auf das Verhältnis zwischen Deutschen und Juden, ob nun ein Mahnmal gebaut werde oder nicht. Das Publikum indessen belohnt diese Anmaßung FEIDMANS, wohl aus einer unbestimmten Schuld allem

³ Yaacov Mazor in der *Jerusalem Post*, zit. nach Joel Rubin/Rita Ottens, *Klezmer-Musik*, München: dtv/Kassel: Bärenreiter 1999, S. 299

⁴ Rita Ottens, *Krächzen, Stöhnen, Seufzen. Klezmer-Musik zwischen Vergangenheit und Gegenwart*, in: *FonoForum*, April 1994, S. 28

⁵ Ebd.

⁶ Niki Graca, *Giora Feidman – Clarinetango*, Begleitheft zur gleichnamigen CD, Dortmund: Pläne/München: BMG-Ariola 1990
Schlägt man beispielsweise das sich seiner Aktualität mittels des Slogans „Das Wissen unserer Zeit“ rühmende *Zeit-Lexikon* auf, welches „Bewegung in die Welt des Wissens“ zu bringen gedenkt, wird man unter dem Stichwort *jüdische Musik* ein Bild des Klarinettenisten FEIDMAN finden. Abgesehen von dem Faktum, dass FEIDMAN hier nicht nur zum Repräsentanten von Klezmer-, sondern gar von jüdischer Musik schlechthin erhoben wird, enthält die kurze Bildunterschrift – „Der durch die Filmmusik zu ‚Schindler’s Liste‘ bekannt gewordene amerikanische Klarinettenist GIORA FEIDMAN“ – gleich zwei sachliche Fehler: So ist FEIDMAN zum einen bereits seit seinem Auftritt in PETER ZADEKS Theaterstück *Ghetto* einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, mit welchem im Jahre 1984 der erstaunliche Siegeszug der fortan mit seiner Klarinette assoziierten Klezmermusik in der Bundesrepublik seinen Ausgang nahm, zum anderen ist FEIDMAN kein Amerikaner – sofern man nicht geneigt ist, den Terminus seinem Wortsinne nach auch Südamerika einschließend zu gebrauchen, wie im englisch-sprachigen Raum mittels des Sammelbegriffs *The Americas* gehandhabt –, sondern gebürtiger Argentinier und mittlerweile israelischer Staatsbürger.

⁷ Joel Rubin/Rita Ottens, *Klezmer-Musik*, a.a.O., S. 299

⁸ Schülerprojekt des Grundkurses Musik 12 2000/01 Rhein-Maas-Gymnasium, Aachen, *Klezmer-Musik, unverwechselbar, doch veränderbar*, www.ac.shuttle.de/ac/rmg/de/struktur/faecher/musik/klezmer/projekt/projekt_all.htm#3 [Sept. 2005]

⁹ Ebd.

¹⁰ Joel Rubin/Rita Ottens, *Klezmer-Musik*, a.a.O., S. 300

Jüdischen gegenüber, mit frenetischem Applaus, wird doch die Rezeptionsgeschichte der Klezmermusik in Deutschland „bestimmt von der Last der Vergangenheit“¹¹.

Wohl selten wurde einem Konzert solch eine bedingungs- und kritiklose Zustimmung seitens eines Publikums zuteil, welches sich aus der nahezu vollständig versammelten Klezmer-Szene Berlins zu rekrutieren schien, die zurzeit regen Zulauf hat: So erfreut sich unter anderem im Berliner Scheunenviertel¹² Klezmer am historischen Ort einer immensen Popularität. Die hier einzig zu touristischem Zwecke dargebotene Klezmermusik – nicht unähnlich den heutzutage in Buenos Aires nur für zahlungskräftige Ausländer präsentierten Tango-Shows – erweist sich als hochgradig „publikumswirksam“¹³. Ohnehin nimmt Berlin nicht nur beim gegenwärtigen „Versuch einer kommerzialisierten Wiederbelebung eines Stil- und Repertoiregemisches von Klezmermusik osteuropäischer Provenienz“¹⁴ eine Vorreiterrolle ein, sondern auch und vor allem in der – mit RUTH ELLEN GRUBER wohl am ehesten als ‚virtually jewish‘ zu bezeichnen – „Wiedererfindung“¹⁵ jüdischen (Kultur-)Lebens generell, haftet doch „der Begriff ‚jüdisches Leben‘ [...] der Stadt an wie Döner und Bulette, gern ergänzt durch ‚neue Blüte‘ oder ‚Wiedergeburt‘“¹⁶.

Dass derzeit tatsächlich nur rund 12.000 Juden in Berlin leben¹⁷, die lediglich 0,3 Prozent der Berliner Bevölkerung ausmachen, lässt der „enorm hohe Nachrichtenwert des Etikettes ‚jüdisch‘“¹⁸ schnell vergessen, muss sich ob seiner medialen Ausschlichtung doch der Eindruck aufdrängen, „es gäbe in der Stadt mehr Juden als Türken und Bosnier zusammen“¹⁹. Selbst banalste Meldungen wie das gemeindeinterne Postengerangel um die Leitung der Jüdischen Volkshochschule finden in den Tageszeitungen mehr Beachtung als Senatsbeschlüsse – undenkbar etwa in London, Paris oder New York. Doch da im Vergleich zu vorgenannten

¹¹ Rita Ottens, *Krächzen, Stöhnen, Seufzen. Klezmer-Musik zwischen Vergangenheit und Gegenwart*, a.a.O., S. 29

¹² Vgl. hierzu auch Bill Rebigier, *Mythos Scheunenviertel*, in: Ders., *Das jüdische Berlin. Kultur, Religion und Alltag gestern und heute*, Berlin: Jaron 2000, S. 186–189

¹³ Walter Salmen, „... denn die Fiedel macht das Fest.“ *Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert*, Innsbruck: Ed. Helbling 1991, S. 47

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ruth Ellen Gruber, *Virtually Jewish – Reinventing Jewish Culture in Europe*, Berkeley: University of California Press 2002, zit. nach Philip V. Bohlman, *Historisierung als Ideologie. Die „Klezmerisierung“ der jüdischen Musik*, in: Eckhard John/Heidy Zimmermann (Hrsg.), *Jüdische Musik? Fremdbilder – Eigenbilder*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2004, S. 242

¹⁶ Meike Wöhlert, *Der Hype um den Davidstern*, in: *zitty* 16/1998, S. 14

¹⁷ Zahlen von 2003, Quelle: Statistisches Landesamt Berlin 2004, Datensatz unter www.statistik-berlin.de/framesets/ber11.htm [Nov. 2005]

¹⁸ Meike Wöhlert, *Der Hype um den Davidstern*, a.a.O., S. 14

¹⁹ Ebd.

Städten „das vielbeschworene jüdische Leben in Berlin [...] nur ein dürftiges Rinnsal ist“²⁰, muss es eben herbeigeschrieben und -gezeigt werden.

Wenn also, so wird geglaubt, an irgend einem Ort Klezmer existiert, kann es dort auch eines funktionierenden jüdischen Lebens nicht ermangeln, ist doch die Klezmermusik hierzulande mit hin „zum exponiertesten Genre der jiddischen Kultur geworden, ja, zum Synonym für jüdische Kultur und jüdisches Leben insgesamt“²¹. Nun aber handelt es sich bei solcherlei Restaurationsversuchen der osteuropäisch-jüdischen Kultur zumeist um deren „oberflächlichste und kommerziellste Variante“²², die, dieserart entkernt, „ein eklektizistisches Genre [...] introduziert“²³, welches wiederum seinem Wesen nach „für vielfältige kommerzielle Zwecke genutzt“²⁴ werden kann – lässt sich doch die Klezmermusik in einer Art musikalischen Elendstourismus’ „markt- und medienwirksam verbinden mit Jazz, Ethno, Avantgarde und allerlei Weltverbesserungs-ideen“²⁵, welche im Rahmen der Worldmusic-Sparte großer Schallplattenfirmen – heute: Medienkonzerne – zunehmend und sicherlich nicht ohne Gewinnabsichten transportiert werden.

Ebensowenig wie die Klezmermusik kann sich der Tango dem Schicksal entziehen, als markenträchtiges Symbol schlichte Ware auf dem Kulturmarkt anstatt lebendige Musik zu sein, kritisiert doch schon REICHARDT die im Zusammenhang mit dem Tango grassierende mediale „Vermittlung von Klischeevorstellungen, die ästhetisch Gleichwertiges mal als artfremde Exotik zum Verhunzen, mal als erhabenen Kunstgenuss rezipieren lassen“²⁶. Doch der Musikwissenschaftler kann hier als regulierende Instanz lediglich theoretischer Art dienen, denn machen wir uns nichts vor: Tango in Deutschland und insbesondere in der heimlichen „Tango-Hauptstadt“²⁷ Berlin ist in erster Linie ein Markt, der die diffusen Sehnsüchte übersättigter Besserverdiener, feinfühligere Intellektueller und nicht mehr ganz junger Akademiker bedient, verkommen zur Einreihung in die Produktpalette der Unterhaltungsindustrie, „die die Langeweile des Bürgers vertreiben und seine innere Leere ausfüllen soll[...]“²⁸. Hellsichtig identifizierte JANKE schon den in den 1980er-Jahren in Deutschland zugänglichen Tango, welcher seinerzeit noch ein Stiefkinddasein führte,

²⁰ Ebd.

²¹ Joel Rubin/Rita Ottens, *Klezmer-Musik*, a.a.O., S. 299

²² Rita Ottens, *Krächzen, Stöhnen, Seufzen. Klezmer-Musik zwischen Vergangenheit und Gegenwart*, a.a.O., S. 28

²³ Walter Salmen, „... denn die Fiedel macht das Fest.“ *Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert*, a.a.O., S. 48

²⁴ Ebd.

²⁵ Rita Ottens, *Krächzen, Stöhnen, Seufzen. Klezmer-Musik zwischen Vergangenheit und Gegenwart*, a.a.O., S. 28

²⁶ Dieter Reichardt, *Tango. Verweigerung und Trauer, Kontexte und Texte*, a.a.O., S. 7f.

²⁷ Vivian Leue, *Schrittmacher von Welt. Auf dem Tangofestival zeigen die Stars der Szene ihr Können*, in: *Der Tagesspiegel*, 18. Mai 2002

²⁸ Raúl Linarez, *Manifest*, www.tangoberlin.de/manifest_raul_neu.htm [April 2005]

als „Musik für Mittelstands-Parties, Tanzschulen und Nostalgie-Gefühle“²⁹, wohingegen sich der Fokus mittlerweile auf dessen Funktion als Vehikel zum Gefühl an sich, als eine Art Zugang zur eigenen Emotionalität verschoben zu haben scheint. So verkörpert der „erotische Tanz der einsamen Großstädter“³⁰ unter den Vorzeichen einer unbestimmten Sehnsucht nach menschlicher Nähe heutzutage vor allem eine – beabsichtigte – „schmerzliche Aussichtslosigkeit“³¹.

Allein die Titel der hierzulande in den letzten zwanzig Jahren veröffentlichten Tango-Bücher lassen tief blicken: Von *Verweigerung und Trauer* ist bei REICHARDT ZU lesen, von *Nostalgie und Abschied* bei ALLEBRAND und von der *Melancholie der Vorstadt* beim KÜNSTLERHAUS BETHANIEN, ist der Tango nach COLLIER doch *Mehr als nur ein Tanz* (wobei das englischsprachige Original schlicht mit *tango!* betitelt ist), ja, DINZEL zufolge gar *Eine heftige Sehnsucht nach Freiheit*. Ganz im Geiste dieser Tradition widmet sich die Novemberausgabe der Züricher Kulturzeitschrift *du* des Jahres 1997 dem Tango unter dem Titel *Tango – eine Art Sehnsucht*, hinsichtlich derer sich eine Berliner Hobbytänzerin dort wie folgt äußert: „Tango ist eine ganz eigene Welt. Da darfst du anders sein als im normalen Leben.“³² Doch ebensowenig, wie man „der Bevölkerung von Buenos Aires [...] gerecht [wird], wenn man stets nur nach Anzeichen für ihre vormalige europäische Herkunft sucht und ihr die – bewusste oder nicht eingestandene – ‚Sehnsucht‘, das ‚Heimweh‘ (GEO-Titel 183) nach den europäischen Wurzeln unterstellt“³³, wird man dem Tango gerecht, wenn man ihn vorrangig als Metapher für jene Seite betrachtet, die im Alltag nicht ausgelebt werden kann, als eine Art kleine Flucht bzw. innere Rebellion gegen die Gesellschaftsordnung, ja, gegen das alltägliche Leben an sich.

Diese Wahrnehmung des Tango als Ausbruch aus dem Alltag scheint indessen derart verbreitet, dass selbst die sogenannten Frauenzeitschriften nicht müde werden, sie als kollektive Phantasie zu propagieren. So beispielsweise heißt es in der Veröffentlichung eines Erlebnisberichtes in der *Brigitte*: „Manchmal denke ich, mit meinem ersten Tango-Workshop hab ich mein Ticket in die Freiheit gelöst. [...] Ich glaube, dass beim Tango alle dieselbe Sehnsucht verbindet – nach Umgangsformen, Sinnlichkeit, klaren Rollen. Männer sind wieder Männer und Frauen Frauen.“³⁴ Und so muss der Grund, weshalb der Tango hierzulande einen Großteil seiner Faszination aus

²⁹ Eberhard Janke, *Tango – die Berührung*, Gießen: Focus 1984, S. 29

³⁰ Florentine Anders, *Ein trauriger Gedanke, den man tanzen kann. Der erotische Tanz der einsamen Großstädter: Tango im Säulengang der Alten Nationalgalerie*, in: *Berliner Morgenpost*, 21. Mai 2000

³¹ Florence Montreynaud, *Der Tango*, in: Dies., *Love. Ein Jahrhundert der Liebe und Leidenschaft*, Köln: Taschen 1998, S. 81

³² Stefanie Flamm, *Berlin probt den Anstand. Die Szene auf den Wogen eines neu-alten Mythos*, in: *du. Die Zeitschrift der Kultur*, Ausgabe 11/November 1997, S. 58

³³ Jürgen Bünstorf, *Argentinien*, Stuttgart: Klett 1992, S. 135

³⁴ Vgl. *Brigitte*, 16/2000, S. 113

seinem den Alltag vergessen machenden Potenzial bezieht, wohl in der ihm zugeschriebenen Erotisierung desselben zu suchen sein, in seiner scheinbar klaren Definition von geschlechtsspezifischem Verhalten in einer zunehmend androgynen und diesbezüglich Orientierungslosigkeit hervorrufenden Umgebung. Anstatt eines ungezwungenen Umganges mit den – im Tango ursprünglich nicht als unveränderlich angelegten – Geschlechterarrangements jedoch gerät auch das Spiel mit diesen wieder zu Pflichtübung: „Die Nordländer“, so der peruanische Chaosforscher RAÚL LINAREZ in seinem Tangomanifest, „machen aus der südländischen Erotik eben ein Dogma“³⁵. Und so muss sich die mit aller Gewalt bemühte Erotik des Tango dann auch als bloße Projektion entpuppen: „Wenn man unbedingt will, ist es der Tanz der Spießer, die der Propaganda der Tanzschulen auf den Leim gegangen sind und glauben, sie seien sexy, ‚bloß weil sie das Bein am Partner rauf- und runterschrubben‘.“³⁶

Bereits dem „bürgerliche[n] Individuum“³⁷ zurzeit der ersten europäischen Tangowelle in den 1920er- und 1930er-Jahren attestiert WICKE, dass es sich, überzeugt von der Aufrichtigkeit des falschen Pathos, „neu inszenierte, seine Fassade in modischem Outfit kosmopolitisch renovierte und die Innenwelt mit dem Feuer geborgter Leidenschaft ausstaffierte“³⁸, um den Hauch des Verbotenen – gehen im Tango doch stilisierter „Weltschmerz, Erotik und Kriminalität [...] eine Ehe ein“³⁹ – in einem gesellschaftlich sanktionierten Rahmen erleben zu können. So mag der Tango auch heute „vielleicht immer noch eine Subkultur [sein], aber eine durch und durch bürgerliche“⁴⁰. Und mehr noch: „Versteckt hinter der Fassade des Eros“⁴¹ beginnt er als generelles „Projektionsmedium für Orientierungs- und Deutungsbedürfnisse zu fungieren“⁴². Für RAPPMANN beispielsweise stellt er „ein Mittel, einen Weg dar zur Bearbeitung einer und zum Umgang mit einer persönlichen Krise“⁴³. Schwerlich vorstellbar, dass der Tango seinem inneren Wesen nach prädestiniert ist für diese Funktionalisierung – vielmehr scheint er eine äußere Stilisierung zur Selbsthilfemaßnahme zu erfahren, ja: zur esoterischen Heilslehre, die ihm nicht

³⁵ Zit. nach Stefanie Flamm, *Berlin probt den Anstand. Die Szene auf den Wogen eines neu-alten Mythos*, a.a.O., S. 60

³⁶ Stefanie Flamm, *Berlin probt den Anstand. Die Szene auf den Wogen eines neu-alten Mythos*, a.a.O., S. 60

³⁷ Peter Wicke, ‚Darf ich um den nächsten Tango bitten?‘ *Körper im Gebet – Die Erotisierung der populären Musik*, in: Ders., *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig: Kiepenheuer 1998, S. 124

³⁸ Ebd.

³⁹ Raimund Allebrand, *Metaphysik des Abschieds. Zur Mentalität des Tango Argentino*, in: *Hispanorama. Mitteilungen des Deutschen Spanischlehrerverbandes*, Nr. 76/Mai 1997, S. 44

⁴⁰ Stefanie Flamm, *Berlin probt den Anstand. Die Szene auf den Wogen eines neu-alten Mythos*, a.a.O., S. 59

⁴¹ Peter Wicke, ‚Darf ich um den nächsten Tango bitten?‘ *Körper im Gebet – Die Erotisierung der populären Musik*, a.a.O., S. 125

⁴² Ebd.

⁴³ Rainer Rappmann, *Tango: Bewegung in der Krise? Anstelle einer Einleitung*, in: Ders./Albrecht Walter (Hrsg.), *Tango. Obsession – Passion. Ein Text- und Bilderbogen über das Wiederaufleben des Tango Argentino am Ende des 20. Jahrhunderts*, Wangen: FIU 1997, 2. Auflage 2002, S. 7

gerecht werden kann und den Tango als Kunstform zum Scheitern verurteilen muss. Anstatt ihm eine Chance als lebendige Musikform eine zu geben, lässt ihn seine Degradierung zu einer Art (Musik-)Therapie sinnsuchender Europäer zur lediglichen, wenn auch umsatzträchtigen, Metapher seiner selbst verkommen. Eine Fusion des solcherart veräußerten Tango mit der sinnentleerten Klezmermusik zu einem TangoKlezmer genannten Konglomerat verspricht nun, beide Zielgruppen zu einen und ihre – ohnehin überdurchschnittliche – Kaufkraft noch besser abzuschöpfen.

An dieser Stelle könnte jetzt in das allgemeine Lamento über die Kommerzialisierung ehemaliger aus ihrem traditionellen Kontext gelösten und in den Konzertsaal verlegten Gebrauchsmusiken eingestimmt werden, welche Externe hervorbringt wie etwa eine unter dem Motto „Lauter tolle Sachen, die den Tango noch heißer machen“⁴⁴ vermarktete, zum Tango unbedingt benötigte Wimperntusche, propagiert – die zukünftige finanzielle Elite fest im Blick – im Sommer diesen Jahres von dem Studentenmagazin *Faktor.F* (⇒ Abb. 0d). Dies jedoch soll nicht Thema der anschließenden Untersuchung sein – bemerkenswert bleibt es umso mehr.

Unser Thema sei vielmehr die Ergründung des Phänomens eines medial kreierten (Phantasie-) Genres, dessen Bild – verfälschender- bis schlicht fälschlicherweise – zunehmend wie etwa im Folgenden wiedergegeben transportiert wird: „Tango Klezmer the music may indeed need a little introduction for many. As the Tango evolved in Argentina in the early decades of the 20th century (CE), it quickly also found favour among Argentina's Jewish population, whose musicians soon put their own stamp on this new form and incorporated it into their own music (the term klezmer or klezmer music hadn't come to be used in its present sense yet). At about the same time, as the Tango conquered Europe, and in particular also Eastern Europe, again (Eastern European) Jewish musicians quickly adopted this new style, which during the nightmare that was the Shoah or holocaust gave rise to the Ghetto Tango, a form of song that combined elements of tango and cabaret song with lyrics, usually deeply moving, often disturbing, heart-rending, telling of everyday life in the ghettos and, in some cases, even in the death camps. Essentially, Tango Klezmer can be any of this music, but it can also be standard tangos played by Jewish musicians.“⁴⁵

⁴⁴ Vgl. Katina Tresse, *Passionsgeschichte. Heißblütig, leidenschaftlich und sehr sinnlich – das ist Tango. Eine Sache zwischen Mann und Frau*, in: *Faktor.F* Nr. 2/2005, 3. Quartal 2005, S. 74ff.

⁴⁵ Rezension eines unter dem Titel *TangoKlezmer* firmierenden Konzertes des Giora-Feidman-Quartettes in London, *Rainlore's World of Music*, www.rainlore.demon.co.uk/Reviews/GioraFeidmanQt231003, Rezensionsdatum: 24. Okt. 2003 [Juli 2005]