

1965 sagte der berühmte argentinische Astrologe Horangel bei der Erstellung von Astor Piazzollas Geburtshoroskop voraus, dass innerhalb von zwei Jahren ein für ihn sehr wichtiger Mann an seine Tür klopfen würde. Im Jahr 1967 kam der uruguayische Dichter Horacio Ferrer und klopfte an, weil die Klingel nicht funktionierte. Ferrer hatte Piazzolla seinen neuen Gedichtband *Romancero Canyengue* gewidmet, und erst da wurde Piazzolla auf Ferrer als Dichter aufmerksam. Der Komponist kannte ihn zuvor als Herausgeber und Illustrator der Zeitschrift *Tanguendo*, die sich für die *Nuevo-Tango*-Bewegung einsetzte, die Piazzolla anführte, und als Gründer eines Clubs, *El Club de la Guardia*, der ihr eine Plattform bot. Als Piazzolla den neuen Gedichtband von Ferrer las, rief er ihn sofort an. „Dieses Buch“, sagte er, „diese Verse erreichen genau das, was ich in der Musik zu erreichen versucht habe. Von nun an müssen wir zusammenarbeiten.“ Diese Einladung führte dazu, dass sie gegen Ende 1967 gemeinsam *María de Buenos Aires* schrieben, die im Mai 1968 uraufgeführt wurde.

1968 war ein Jahr, in dem es in fast allen Ländern Europas, sowohl im Westen als auch im Osten, zu großen Studentendemonstrationen kam; in Nordamerika brachen zur gleichen Zeit Bürgerrechtsmärsche, Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg, Hippie-Love-Ins und die Anfänge der Frauen-, Ökologie- und Schwulenrechtsbewegung aus. In Argentinien versuchte die Regierung von General Juan Carlos Onganía, die 1966 durch einen Militärputsch an die Macht gekommen war, alle Formen von „Unmoral“ zu unterdrücken, einschließlich Miniröcken, langen Haaren und allem, was freizügig oder avantgardistisch war. Ein Beispiel für diese staatliche Zensur war das Verbot der argentinischen Erstaufführung der Oper *Bomarzo* von Alberto Ginastera im August 1968 wegen ihres sexuellen Inhalts. Dies war der kulturelle

Kontext, in dem Piazzolla und Ferrer *María de Buenos Aires* schrieben. Im Libretto ist von einem Beatle, Hippies und Mädchen in Blue Jeans die Rede. Es spielt auch mehrmals mit dem Adjektiv *zurdo* (linkshändig) und Variationen davon (*zurdamente* - linkshändig, *a zurda* - links).

Die ursprüngliche Inszenierung von *María de Buenos Aires* verwendete im Einklang mit den multimedialen Experimenten der damaligen Zeit eine Kulisse aus Film- und Diaprojektionen, die von Adolfo Bronowski für das Werk geschaffen wurden. In den Jahren 1967 bis 1969 entstanden zahlreiche neue Kunstformen - nicht nur Lichtshows, sondern zum Beispiel auch die Rockoper und das Konzeptalbum. Auch *María de Buenos Aires* fällt aus dem Rahmen der traditionellen Formen. Piazzolla und Ferrer bezeichneten sie als *Operita*. Viele Inszenierungen haben versucht, sie zu einer solchen zu machen, indem sie Tanz einführten, neue Handlungsstränge erfanden und neue Figuren und Nebenhandlungen schufen. Diese Versuche beruhen jedoch auf einem Missverständnis. Ferrer erinnerte sich an ein Gespräch mit Piazzolla während der Planung des Werks, in dem der Komponist, soweit er sich erinnern konnte, sagte:

Was ist das für ein Ding? Ich habe keinen blassen Schimmer! Einerseits ist es ein bisschen wie ein Oratorium, andererseits ein bisschen wie eine Kantate - aber es ist weder das eine noch das andere, noch ist es ein Musical und schon gar keine Oper. Ich habe eine Idee - schau mal - es ist bei weitem keine Oper, aber so wie man eine Oper als Werk, oder *Obra*, bezeichnen kann, könnte man das, was wir geschrieben haben, als kleines Werk, oder *Obrita*, bezeichnen - warum nennen wir es also nicht *Operita*?

Die beiden erkannten, dass das Stück, das sie geschrieben hatten, außerhalb jeder konventionellen Gattung lag. Wenn es Vorläufer hat, dann sind es Kurt Weills und

Bertold Brechts *Dreigroschenoper* und Leonard Bernsteins und Stephen Sondheims *West Side Story* (die *Dreigroschenoper* spielt, wie *María de Buenos Aires*, unter Zuhältern, Dieben und Bettlern, während die *West Side Story* sogar eine Heldin namens Maria hat).

Die erste Aufführung von *María de Buenos Aires* fand in einem Theater in Buenos Aires namens *La Planeta* statt. Die Kritiker reagierten ablehnend, und das Publikum blieb fern, da es durch Berichte über das obskure Libretto und die surreale Handlung aufgeschreckt wurde. Sowohl Piazzolla als auch Ferrer machten daraufhin hohe persönliche Schulden. Keiner von beiden zweifelte jedoch auch nur einen Moment lang an der Qualität ihrer *Operita*. Piazzollas *Tango Nuevo*, insbesondere seit seiner Rückkehr nach Buenos Aires im Jahr 1955 nach seinen Studien bei Nadia Boulanger, hatte klassische und Jazzelemente in die eher kabarettistische Tangomusik integriert, mit der er in den späten dreißiger und vierziger Jahren groß geworden war. In *María de Buenos Aires* finden sich Fugen und Toccaten neben einem breiten Spektrum argentinischer Musiktraditionen - *Milonga*, *Canyengue*, *Candombe*, Tango und dem für die Volksliedtradition der *Payada* typischen Dialog in Versform. Auch die Instrumentierung reicht von traditionellen Tango-Instrumenten wie Flöte, Akustikgitarre, Violine und Bandoneón bis hin zu der moderneren Klangwelt von Vibraphon, E-Gitarre und Schlagzeug.

Das Libretto von Horacio Ferrer ist sehr poetisch. Auf die Kritik, das Werk sei schwer zu verstehen, antwortete Ferrer, er habe es nicht geschrieben, um verstanden zu werden, sondern um Emotionen und Atmosphäre zu erzeugen. In einem anderen Interview sagte er: „Poesie ist nicht zum Lesen da, sondern zum Rezitieren. Sie ist wie Musik ... Poesie zu lesen ist wie eine Partitur zu lesen; es ist etwas, das in der Luft geschieht, nicht auf dem Papier.“ Wie bei jedem Schriftsteller sind

die Einflüsse vielfältig und unterschiedlich, aber Lorca ist auf jeden Fall einer, vor allem die Gedichte aus seiner surrealistischen Phase. Der Titel von Ferrers Gedichtsammlung über das einfache Leben in Buenos Aires, *Romancero Canyengue*, ist eine direkte Anspielung auf Lorcas *Romancero Gitano*. Andererseits folgt Ferrer mit seiner Mythologisierung der kriminellen Straßenkultur den Spuren des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges, der die mythischen Gangster der Vergangenheit zu epischen Helden erhob:

Wo sind die, die keinen Hass empfanden,
Geldgier oder Liebe
Sondern durch das Messer lebten und starben?
Obwohl diese bössartigen Dolche -
oder dieser andere Dolch,
Die Zeit selbst, im Schlamm versunken sind,
Heute, jenseits der Zeit und des unglücklichen
Todes,
Leben diese toten Menschen im Tango weiter.
(*Tango*, 1958)

María de Buenos Aires wurde in den Monaten nach der Veröffentlichung von The Beatles' *Magical Mystery Tour* komponiert. Obwohl halluzinogene Drogen in Ferrers kreativem Prozess keine Rolle gespielt zu haben scheinen, scheint sein surrealistisches Libretto dieselbe Luft zu atmen wie die psychedelischen Poptexte der damaligen Zeit, während seine Zeitverzerrungen an den adoptierten Großvater der Psychedelia, Lewis Carroll, erinnern. So erlebt die Hauptfigur Maria während der *Operita* ein ganzes und ein halbes Leben (Geburt, Tod, Wiedergeburt und Geburt einer Tochter), während es für die anderen Figuren so aussieht, als seien nur ein paar Tage vergangen.

Ein auffälliger Aspekt von Ferrers Sprache ist die Verbindung von *Lunfardo*, dem kriminellen Straßenslang von Buenos Aires, mit biblischer Sprache und Verweisen auf religiöse Rituale und das Okkulte. Er lässt viele Anspielungen auf das Straßenleben von Buenos Aires

einfließen - auf das Glücksspiel, auf Pferderennen, auf die Tango-Dichter der Vergangenheit (Discépolo, Olivari), auf Wahrzeichen der Stadt - und verwendet nicht nur viele *Lunfardo*-Wörter, sondern auch eine Reihe von Neologismen.

Wer ist Maria? Ferrer sagte oft, sie sei ein Abbild von Buenos Aires selbst. Sie ist eng mit dem Tango verbunden ("*María tango, slum María, /María night, María fatal passion, /María of love, of Buenos Aires, that's me!*"). Auf einer Ebene stehen ihr Tod und ihre Wiederauferstehung in dem Stück für den Sündenfall des Tangos in den fünfziger und sechziger Jahren und seine anschließende Ausgrabung und Neuerfindung durch die Autoren der vorliegenden *Operita* selbst. Auf einer tieferen Ebene lässt sich die Figur der Maria jedoch nicht auf eine so enge Interpretation festlegen. Sicherlich ist sie der Inbegriff ihrer Stadt ("Ich bin meine Stadt!") und der Tango-Straßenkultur, aber gleichzeitig wird sie immer wieder in einer Weise beschrieben, die sie mit der Jungfrau Maria oder sogar mit Christus in Verbindung bringt. Mehr als alles andere verkörpert Maria das Wesen der Frau, und obwohl sie auf einer Ebene durch die Kabarettkultur ihrer Stadt (insbesondere durch den bösen, bösen Bandoneón) auf fatale Weise korrumpiert wird, schimmert in ihrem Charakter vor allem ihre essentielle Unbestechlichkeit durch („und doch, das Herz/Hat sich geweigert, schlechter zu sein“).

Was geschieht in der *Operita*? Maria wird in ärmlichen Verhältnissen am Rande der Stadt geboren. Sie wächst heran und zieht in die Mitte der Stadt, in die Unterwelt der Kabarettis, eine Welt der alten Ganoven, Bordellbesitzer, Taschendiebe, Nutten und Zuhälter, in der für sie alles schief läuft. Es ist vor allem der Bandoneón, der sie verdirbt, wofür der Duende aus Rache den Bandoneón mit einem „Vers wie eine Spitzhacke“ in der Mitte durchschneidet. Maria stirbt und kommt

in die Hölle („Da geht Marias Schatten in ihre andere Hölle ...“). Ihr Schatten wandert durch die Stadt und trifft in einem der Höllenkreise auf einen Chor von Psychoanalytikern. Einem von ihnen erzählt sie von den Traumata des Aufwachsens in Armut („Von den endlosen Grautönen der Vergangenheit kann ich mich nur an das eine grausame Geheimnis erinnern, das mich anschrte: „Werde geboren!“). In diesem Stadium ist der Erzähler, der Duende, ganz in die Geschichte eingetaucht, die er selbst erzählt; er grübelt in seiner örtlichen, magischen Bar über den Verlust der angebeteten Heldin seiner Erzählung und zieht die Aufmerksamkeit von drei betrunkenen Marionetten auf sich, die beschließen, ihm bei der Geburt einer neuen Maria zu helfen. Sie "laufen in den Straßen von Buenos Aires Amok und suchen nach dem Samen eines Kindes für den Schatten der Maria". Bald darauf setzen beim Schatten Marias die Wehen ein. In der Nähe zittern die Maurer und Spaghettiknacker und halluzinieren angesichts des bevorstehenden Wunders („Was haben sie in die Getränke getan, dass dort, wo die Oliven waren, eine Bande kleiner Sterne ist?“). Die neue Maria ist geboren. Die erste Hälfte der *Operita* ist voll von österlichen Bildern und bewegt sich auf die Passion und den Tod Marias zu - sie endet, wenn man so will, am Karfreitag; die zweite Hälfte beginnt mit Marias Abstieg in die Hölle, bewegt sich dann aber weiter zu ihrer Auferstehung, zu einer Verkündigung und einer wundersamen Geburt - der Geburt einer neuen Maria, während die Weihnachtsglocken erklingen.

Die Figuren in der *Operita* sind oft flüchtig, phantastisch und zumeist Beobachter, sie kommen und gehen im Laufe des Stücks: Der schläfrige Spatz (im *Lunfardo* kann ein „Spatz“ einen schlechten Charakter bezeichnen), ein *Payador* (ein umherziehender Gaucho-Sänger), die Stimme jenes Sonntags, die Männer, die aus dem Mysterium zurückkehrten und einige alte Gossendiebe, sowie Bordellbesitzer, Psychoanalytiker, drei

betrunkene Marionetten, die Maurer der Heiligen Drei Könige, Spaghettiknacker und Zuschauer. Die einzigen beiden, die während des gesamten Stücks auftreten, sind Maria selbst (auch wenn sie sich nach ihrem Tod am Ende des ersten Akts sozusagen in den Schatten von Maria verwandelt) und die sprechende Figur, der Duende, ein Geisterwesen, das die Geschichte erzählt und in der zweiten Hälfte der *Operita* in die Handlung eingreift und sie zu lenken hilft. Bei der ersten Aufführung des Stücks im Jahr 1968, aber auch viele Male danach, wurde die Rolle des Duende von Horacio Ferrer selbst gespielt, und es gibt Überschneidungen zwischen dem realen Schriftsteller und der von ihm geschaffenen und gespielten Figur: beide verehren Maria und alles, wofür sie steht; beide erzählen; und beide sind Akteure bei ihrer Wiederauferstehung und damit für das Wiederaufleben der Tangokultur, die so sehr Teil von ihr ist.

Piazzolla und Ferrer arbeiteten auch nach *María de Buenos Aires* weiter zusammen, aber meist an einzelnen Liedern, wie zum Beispiel dem sehr erfolgreichen *Balada para un loco*. Ihre einzige andere Arbeit für die Bühne war 1971 das Oratorium *El pueblo joven*, ein

Auftragswerk des Fernsehprogramms des Saarländischen Rundfunks. Ferrer komponierte weiterhin Oratorien für die Bühne, aber mit anderen Komponisten, wie Horacio Salgán und Juan José Mosalini. Im Jahr 1976 zog Ferrer in eine Wohnung über dem Hotel Alvear im Stadtteil Recoleta von Buenos Aires. Anekdoten zufolge war er dafür bekannt, dass er von Zeit zu Zeit in die Hotelbar hinabstieg, um den Trinkern Passagen aus *María de Buenos Aires* vorzuspielen und dann wieder nach oben zu verschwinden. Man kann ihn sich gut als den Duende vorzustellen, der in der „magischen Bar“ der *Operita* vorbeikam, um die Geschichte zu erzählen: „Hat den Schatten verloren/Und in seiner Trunkenheit ruft er ihn immer wieder“.

© 2017 Robert McFall

Ich bin der Arbeit 'Proyecto Final de Licenciatura en Artes del Teatro y Escenografía', Universität del Salvador, Buenos Aires von Nicolás Deheza zu Dank verpflichtet für viele Beobachtungen und Fakten in meinem Artikel.

© der deutschen Übersetzung 2022
Utz Köster