

Ana Gabriela Alvarez/Jens Andermann

Stadt des Zorns: *Rock nacional* als postutopische Subkultur

Der Legende nach schrieb um 1966 in Buenos Aires ein junger Provinzler, der eine Gärtnerlehre abgebrochen hatte und in den Vorstädten von Mataderos und Liniers in kurzlebigen Bands mit Namen wie LOS DUKES oder LOS SEASONS auftrat, einen Blues, der mit der Klarheit und Präzision einer Epiphanie oder eines Alptraums die Zukunft vorhersah; diejenige seines eigenen kurzen Lebens und Sterbens und die seiner Generation. "La Balsa" (Das Floß), 1967 von Litto Nebbia und seiner Band LOS GATOS für den Major-Plattenlabel RCA eingespielt, wurde noch im gleichen Jahr zur meistverkauften Single in Argentinien und katapultierte die Musik der ersten Hippies mit einem Schlag ins Rampenlicht. Der Autor des Songs, der sich Tanguito und manchmal Ramses VII nannte und mit bürgerlichem Namen José Alberto Iglesias hieß, hatte die 'Katzen' in der legendären Musikbar "La Cueva" (Die Höhle) kennen gelernt, in der seit einigen Jahren neben Jazz auch die ersten argentinischen Rockmusiker wie Moris, Miguel Abuelo oder Billy Bond zu hören waren. Nach den Konzerten zogen Musiker und Publikum – vor allem, nachdem "La Cueva" immer öfter Ziel von Polizeiübergriffen geworden war – oft noch weiter ins "La Perla del Once", eine alte Spelunke unweit der Plaza Miserere. Tanguitos einzige Aufnahme von "La Balsa" beginnt – ganz ähnlich wie die frühen, noch als Gitarrentrios eingespielten Plattenaufnahmen Carlos Gardels – mit einem kurzen humoristischen Dialog, in dem Javier Martínez, ein Weggefährte aus der 'Höhle' und Gitarrist der Gruppe MANAL, pathetisch und ironisch den Gründungsmythos erzählt, während Tanguito langsam die ersten Akkorde auf der akustischen Gitarre anschlägt: "Auf dem Klo der Perla del Once, Tanguito, hast du 'la Balsa' komponiert...". Wie alle Mythen entwirft auch dieser ein neues Universum, re-territorialisiert er das Feld urbaner Marginalität: ein Spelunkenklo als Ort profaner Erleuchtung, als *locus* einer verruchten Poesie, eines Stammelns zwischen obszönen Graffiti, Drogen und verbotenen Sex (Monteleone 1993: 402-403). Aber auch ein poetisches Subjekt, das sich in eine lokale subkulturelle Serie eingeschrieben weiß: Tanguito, ein 'kleiner Tango', jugendlicher Diminutiv einer urbanen Musik, die fast nur noch als

nostalgisches Zitat ihrer selbst überlebte, während Rock im hier und jetzt gemacht wurde, oder besser neben dem hier und jetzt, in bewusster und plakativer Abkehr von den autoritären Normen der argentinischen Gesellschaft. Tanguito, der 1972 von einem Vorstadtzug überfahren wurde, auf der Flucht aus einer psychiatrischen Klinik, in der man ihn über ein Jahr lang wegen Heroinabhängigkeit mit Elektroschock- und Insulintherapien behandelt hatte (Pintos 1993), war Gründungsheld und Märtyrer zugleich, dessen ewigjünger und geschundener Körper den jugendlichen Subkulturen als Identifikations- und Projektionsfläche dienen sollte, der sich die Zeilen von "La Balsa" mit ebenso einfältigem wie tragischen Pathos aufschreiben:

La Balsa (Tanguito 1966)

Estoy muy solo y triste en este mundo
de mierda,
Tengo una idea: es la de irme al lugar
que yo más quiera,
Me falta algo para ir pues caminando
yo no puedo,
Construiré una balsa y me iré a naufragar.

Tengo que conseguir mucha madera,
Tengo que conseguir de donde pueda.
Y cuando mi balsa está lista partiré hacia
la locura,
Con mi balsa yo me iré a naufragar

Das Floß (Tanguito 1966)

Ich bin sehr einsam und traurig in dieser
Scheißwelt,
Hab ne Idee: abzuhauen an den Ort, wo
ich am liebsten bin,
Aber zu Fuß komme ich nicht hin,

Ich werde ein Floß bauen und damit
untergehen.

Viel Holz muss ich zusammensammeln,
Wo immer ich es herkriegern kann.
Und wenn mein Floß fertig ist, fahre ich
hinaus in den Wahnsinn,
Mit meinem Floß werde ich untergehen.

In der später von LOS GATOS aufgenommenen Version wurde – auf Druck von RCA – "mundo de mierda" durch "mundo abandonado" ersetzt, auch dies ein Präzedenzfall für eine Bewegung, die sich wieder und wieder mit der Zensur auseinander zu setzen hatte und dabei eine seltsam allegorische, von Anspielungen und Chiffren durchsetzte Sprache entwickelte. Nicht nur geht in dieser 'bereinigten' Version der zweifelhafte Reim zwischen Verwünschung und Verlangen verloren; vor allem fehlt der Einspielung von LOS GATOS die Ironie, mit der Tanguitos Song die etwas stereotypen Bilder von Flucht, Ozean und Untergang an den Ort ihrer Entstehung – das Kneipenklo nach einer durchzechten Nacht – zurückbindet. Aus den kaum verhohlenen Anspielungen auf verbotene Substanzen ("Holz", "wo immer ich es herkriege") wird bei LOS GATOS ein unbestimmtes Anderswo, eine Trümmerei, in der allein noch das Wort "Wahnsinn" als erratische Spur von Tanguitos Untergrundpoesie geblieben ist. In eben diesem Abstand, der sich zwischen der originalen und der 'bereinigten' Aufnahme von "La Balsa"

auft, sollte sich *rock nacional* in den folgenden drei Jahrzehnten als immer aufs neue vereinnahmte Transgression und als immer aufs neue unterlaufene Vereinnahmung entfalten.

1. Ephemeride¹

esto es efimero/ ahora efimero/ como corre el tiempo/ tic... tac efimero/ luces efimeras/ (pero te creo...)

PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA,
 “Ya nadie va a escuchar tu remera” (1986)²

In einer lesenswerten Analyse der uruguayischen “generación dionisiaca” unterscheidet Abril Trigo diese jugendliche Subkultur der siebziger und achtziger Jahre von der aus den Resten des politisch-künstlerischen Widerstandes des Vorjahrzehnts hervorgegangenen Gegenkultur des “insilio”, des Exils im eigenen Lande. Wenn auch beide Formationen im Gegensatz zur offiziellen Kultur des Militärregimes standen, so Trigo, trat die Gegenkultur dieser dialektisch mit alternativen Strategien und ‘Untergrundinstitutionen’ entgegen (Theater- und Literaturkooperativen, Folklorewerkstätten, usw.), während der Widerstand der Subkultur sich in erratischen Taktiken der Subversion äußerte, in “einer Supplementierung, einer metonymischen Entstellung der hegemonialen Kultur, welche sie unterwandert, ohne sie jedoch umzustürzen” (Trigo 1997: 308). Schärfer noch als in Uruguay trat dieser Kontrast zwischen explizit politisierter Gegenkultur und generationstypischem subkulturellen Protest in Argentinien in Erscheinung, vielleicht weil hier zumindest jener Teil der radikalen Linken, der seit den sechziger Jahren Anschluss an die peronistische Bewegung suchte, dabei auch deren zutiefst patriarchalische und militaristische Ritualistik verinnerlicht hatte. Überliefert ist ein Gastauftritt von Charly García – schon damals die Integrationsfigur des *rock nacional* – im Jahr 1973 auf einer Massenveranstaltung der peronistischen Jugend, wo im Anschluss an die Darbietung der im Flower-Power-Outfit gewandeten *rockeros* Peróns Delegierter Solano Lima die

¹ “Ephemeride, die: Eintagsfliege, Erscheinung, Vorgang von kurzer Dauer; Buch, in dem die täglichen Stellungen der Gestirne für ein oder mehrere Jahre im voraus verzeichnet sind [...] (zu *ephemer*)”. In: Gerhard Wahrig, Deutsches Wörterbuch. München: Mosaik-Verlag 1986/1987.

² “das ist vergänglich/ ist schon vergänglich/ wie die Zeit vergeht!/ Tick, tack, vergänglich/ blinkende Lichter/ (doch ich glaube dir...)” (PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA, “Dein T-Shirt will schon keiner mehr hören”).

Bühne betrat und mit dramatischem Pathos zum bedingungslosen Kampf um die Macht aufrief. Unter den erstaunten Blicken der Band skandierten Redner und Publikum schließlich vereint: “¡Luchemos por la patria, luchemos por Perón,/ los pibes y el Viejo, un solo corazón!”³

Während in Europa und Nordamerika die Jugendrevolten in Zeiten wirtschaftlicher Expansion und wohlfahrtsstaatlicher Absicherung die kulturelle und soziale Hegemonie in Frage stellten, tobte unter der Diktatur des Generals Onganía und erst recht nach Peróns Rückkehr 1973 ein ungleich gewalttätigerer gesellschaftlicher Machtkampf, der große Teile der urbanen Jugend auf Seiten der linksnationalistischen Tendencia Revolucionaria oder des guevaristischen ERP sah. Rock’n Roll war gerade nicht die Begleitmusik dieser antiimperialistisch politisierten Jugendkultur, sondern wurde erst mit der systematischen Zerschlagung linker Bewegungen zur oppositionellen kulturellen Option. “Ich glaube, dass der Rock in gewisser Weise das Vakuum der Politik ausgefüllt hat”, bilanzierte García 1983:

Aber man muss aufpassen, was man sagt, denn Rock wurde auch unterdrückt. Vor kaum drei Jahren war es noch halbwegs Kamikaze, ein *rockero* zu sein, weil die Bullen auf den Konzerten selbst die Musiker einkassierten. Rock hat dieses Vakuum erobert, aber auf ehrliche Weise, weil er als einziger standgehalten hat. Die *pibes* auf den Konzerten wussten genau, dass sie genauso gut im Gefängnis wie zuhause übernachten konnten. Ich glaube, es gab eine unglaubliche Bereitschaft zu akzeptieren, dass man ‘anders war als die anderen’ und auf Konzerte zu gehen mit der Paranoia, dass ein Bulle dich abgreift und zu Tode prügelt, einfach weil du ein *rockero* bist (Chirom 1983: 29).

‘Subkultur’ bezeichnet hier eine diffuse Dissidenz mit Initiationscharakter, ein freiwilliges und ‘heroisches’ Exil aus dem gesellschaftlichen Konsens, das sich in Form eines Stils (oder vielmehr in dessen gezielter, emphatischer Übertretung) äußert und das Subjekt mit sich selbst und einer Gemeinde von Gleichgesinnten in Einklang bringt. In seiner eleganten Studie zur britischen Jugendkultur der Nachkriegszeit hat Dick Hebdige diese als eine Serie symbolischer Verwerfungsgesten beschrieben, in denen der generationstypische Antagonismus in der Formensprache von ethnischen und Klassenunterschieden ausgetragen wird. Subkulturen kommunizieren durch subversive Umbelegungen und fetischistische Aneignungen von Gegenständen, wodurch die

³ “Kämpfen wir fürs Vaterland, kämpfen wir für Perón,/ wir Jungen und der Alte, ein Herz und eine Seele”, war einer der Slogans der Peronistischen Jugend (JP), aus dem besonders deutlich die ödipale Fixierung auf die mal gnädige, mal strafende Vaterfigur Peróns sprach. Zum Verhältnis von *rock nacional* und politischen Bewegungen siehe auch Vila (1988).

‘Natürlichkeit’ ihres Warenstatus unterlaufen und der immer schon magische Charakter ihres vermeintlich normalen Gebrauchs herausgestellt wird: Aus der “weißen Magie” kapitalistischer Mehrwerterzeugung raubt die “schwarze Magie” der Subkulturen ihre Trophäen und Substanzen, die in der Entstellung die “falsche Offensichtlichkeit des Alltags” (Althusser) ans Licht bringt. Subkultur ist Lärm, *noise*, in der semiotischen Ordnung der kapitalistischen Gesellschaft (Hebdige 1979: 77-102; Frith 1981). Der ‘Missbrauch’ von Objekten durch die Subkulturen – z.B. von Drogen oder religiösen Kultgegenständen – außerhalb ihres vermeintlich ‘natürlichen’ Kontextes oder auch die Verwischung fundamentaler Oppositionen der bürgerlichen Gesellschaft wie der Genderdichotomie pflegt im hysterisierten öffentlichen Raum der Massenmedien regelmäßig Wellen ‘moralischer Panik’ auszulösen, in denen indes die künftige Kommerzialisierung der dissidenten Stilelemente bereits vorgezeichnet ist. Die Kulturindustrie spektakularisiert und trivialisiert den subkulturellen Protest und lässt seine gefährliche Flüchtigkeit gefrieren, indem die Devianz vom tribalen Geheimnis zum allgemein verfügbaren ‘letzten Schrei’ wird.

Subkulturelle Stile können damit im industrialisierten Norden auch als warenästhetische Aneignung der Gesten der historischen Avantgarden durch marginalisierte Gruppen (Arbeiter, Immigranten) gelesen werden, als Wiedergewinnung einer ‘ästhetischen’ Praxis in der semiexklusiven Fetischisierung oder Exotisierung der eigenen Gruppe. Wenn indes in der Geschichte der populären Musik in Argentinien noch die frühen Tangos der 1910er und 1920er Jahre, mit ihren klassenkämpferischen und sexuellen Attacken und Sarkasmen auf die bürgerliche Welt, auf diese Weise beschrieben werden könnten, tut sich zwischen den späten vierziger und dem Aufstieg von *rock nacional* Ende der sechziger Jahre eine Lücke auf, ein Zeitraum, der kaum zufällig mit dem politischen Zyklus des Peronismus korreliert und in dem es keine im engeren Sinne subkulturellen Phänomene gibt.⁴ Vielmehr ist dies der Zeitraum des Aufstiegs folkloristischer Musik zum Massenkonsumartikel: “El rancho ‘e la Cambicha” von Antonio Tormo (dem ‘offiziellen Sänger’ des ersten peronistischen Regimes) bringt es in den fünfziger Jahren als

⁴ Dem widerspricht keinesfalls, dass die im musikalischen Bereich maßgeblich von Astor Piazzolla und auf der Ebene der Texte von Formationen wie dem CUARTETO CEDRÓN betriebene Erneuerung des Tango sich in eben diesem Zeitraum vollzieht, war die Entwicklung des *tango nuevo* doch niemals ein im hier diskutierten Sinne subkulturelles Phänomen. Eher schon könnte man ihn – wie die Exilierung zahlreicher Künstler während der Diktatur von 1976-1983 nahe legt – der *Gegenkultur* zurechnen.

erste Single zu über einer Million verkauften Exemplaren (Romano 1973: 46-47). Wie viele andere Lieder der Zeit spricht auch dieses in melodramatischen und nostalgischen Tönen von der zurückgelassenen Provinz und von den gefährlichen erotischen Versuchungen der Großstadt; eine Botschaft, die den aus dem Landesinneren nach Buenos Aires, Rosario und Córdoba zugewanderten Arbeitsmigranten naturgemäß eher einleuchten musste als die laszive Urbanität des Tango (Vila 1987: 82-87). Während die städtische Mittelschicht dem Phänomen zunächst ebenso ablehnend gegenüberstand wie dem Peronismus selbst (in vielerlei Hinsicht seiner politischen Ausdrucksform), kam es in den sechziger Jahren (wiederum parallel zur politischen Neuausrichtung des *desarrollismo*) zu einem veritablen Folkloreboom, in dem vor allem die Gattung der *zamba*, noch bis vor kurzem verächtlich als "cosa de negros" belächelt, in die Theater und Konzertsäle des Zentrums Einzug hielt. Diese Erfolgsphase kam nicht zuletzt durch eine Poetisierung der Texte durch Künstler wie Atahualpa Yupanqui oder Alfredo Zitarrosa zu Stande, dank derer folkloristische Musik auch der urbanen Mittelschicht zugänglich wurde.

Als radikaler Bruch mit dieser musikalischen Introspektion musste *rock nacional* so zwangsläufig den Argwohn all jener erwecken, die sich als politische Avantgarde der "cabecitas negras"⁵ verstanden: "Wenn jemand einen Twist komponiert – protestierte der Keyboarder und Sänger Fito Páez noch 1986 – bedeutet das genauso wenig, dass er ein Arschloch ist, wie jemand, der eine *chacarera* singt, unbedingt die musikalische Reinkarnation von Marx sein muss!" (Vila 1988: 1). Mit *rock nacional* erscheint zum ersten Mal in der Geschichte populärer Stile in Argentinien eine dezidiert generationstypische Formation auf der Bildfläche, eine Formation zudem, die – anders als Tango und Folklore zuvor – weniger der musikalische, gestische und poetische Ausdruck neuer Migrationsströme ist, ästhetische Verarbeitung der Kompromisse mit einer ständigen Veränderungen ausgesetzten (vor)städtischen Umwelt, sondern vielmehr einen radikalen Bruch, eine Verneinung aller 'alteingesessenen' populären Traditionen zur Bedingung hat. Rock ist zunächst – und vielleicht deshalb der emphatische Lokalismus schon in der Selbstbezeichnung – eine in stilistischen Gesten und Posen vorgebrachte Abrechnung mit der Nation: eine Verwerfung der in die Traditionen argentinischer Populärkultur eingeschriebenen politischen, sozialen und kulturellen

⁵ Eine vor allem in Buenos Aires – und zumeist verächtlich – gebrauchte Bezeichnung für mestizisch, indianisch, dunkelhäutig oder einfach in einem unbestimmten Sinne 'arm' aussehende Menschen.

Identitäten. Während die Gegenkulturen der Linken in der bewussten Anknüpfung an und Hybridisierung von volkstümlichen Gattungen ein entscheidendes Moment im Kampf um die Hegemonie sahen, ist die Lokalisierung des globalen Phänomens Rock im *rock 'nacional'* eine *bricolage*, ein Transkulturieren im Moment des Konsums; ein Neuanfang am Nullpunkt. Seine Akteure waren Jugendliche, meistens aus der zweiten oder dritten Generation von Einwandererfamilien, die ihre städtische Umgebung mit einer neuen Sprache und einer neuen Rhythmik in Besitz nahmen (wie in "Avellaneda Blues" von MANAL (1970), in "El mendigo del Dock Sud" von Moris (1973), oder in SUMOS "Mañana en el Abasto" (1987), vielleicht dem eindringlichsten poetischen Neuentwurf der Stadt Buenos Aires seit den Tangos der zwanziger und dreißiger Jahre). Es war diese neue Sprache – eine Sprache, die Rock als eine Poesie der Verwerfung, der Negativität, neu erfand –, die bald darauf fast als einzige vom Verlust und vom Weiterleben der Körper unter dem Druck von Terror und Marginalisierung zu erzählen in der Lage sein sollte.

2. Vor dem Gesetz

yo combatí la ley, yo combatí la ley/ he llegado
hasta el final y me siento mal/ estoy preso mi
novia se fue/ yo combatí la ley, yo combatí la ley

LA RENGA: "Yo combatí la ley" (1995)⁶

Die Kultur des Rock steht in einer theatralischen Beziehung zu ihrer Gegenwart; anstelle des offenen, direkten Kommentars dramatisiert und stilisiert sie deren offene Widersprüche, indem Botschaften und Waren der öffentlichen Sphäre von Markt und Massenmedien entzogen und re-fetischisiert, sowie zu auratischen Gruppenabzeichen umfunktioniert werden (Hebdige 1979: 87). Diese interne Dynamik subkultureller Identitätsentwürfe wurde in Argentinien indes durch die ganz reale Unterdrückung von Seiten eines restaurativen und terroristischen Staatsapparates akzentuiert: Plattenaufgaben mit allzu expliziten politischen oder erotischen Songtexten wurden auf Druck der Zensurbehörde eingestampft; am Ausgang der Konzertsäle wartete oft genug die Polizei mit veritablen Fuhrparks, um das Publikum 'busladungenweise' in Gewahrsam zu nehmen. Die von jugendlichen Subkulturen weltweit variierte Erotik des Illegitimen und Verfolgten entsprach unter dem

⁶ "ich bekämpfte das Gesetz, ich bekämpfte das Gesetz/ bin am Ende angekommen und fühl mich schlecht/ bin im Knast meine Freundin ist weg/ ich bekämpfte das Gesetz, ich bekämpfte das Gesetz" (LA RENGA, "Ich bekämpfte das Gesetz").

Regime Isabel Peróns und erst recht nach dem Militärputsch von 1976 einer grausigen Realität: Mehr als drei Viertel der “Verschwundenen” während der Diktatur waren zwischen achtzehn und dreißig Jahre alt (Vila 1988: 2). Wenn auch die ‘Säuberungskampagnen’ der Todesschwadronen in erster Linie auf die Zerschlagung des militanten linken Widerstandes gerichtet waren, zielte die von den Massenmedien orchestrierte Begleitkampagne darüber hinaus auf die phantasmatische Gestalt des “joven sospechoso” – des (oder der) “verdächtigen Jugendlichen” in Jeans und mit langen Haaren, dessen Vergehen weniger in konkreten Übertretungen als in einer in Pose und Stil ausgedrückten prinzipiellen Bereitschaft zum Ungehorsam bestand. Die inflationäre Präsenz von Bildern bürgerlicher Familien im massenmedialen Raum – neben perfiden Slogans wie dem berüchtigten “Wissen Sie, wo Ihr Kind sich jetzt gerade aufhält?” – suggerierte die Kastration einer ganzen Generation, die Rückverpflanzung der Jugendlichen als “Kinder” in der Schoß der Familie, die damit zur Stellvertreterinstanz des totalitären Staates erklärt wurde.

Psychedelische Genres wie Fusion, Jazzrock und Progressiver Rock dominierten in jener Zeit in Argentinien weit länger als anderswo die musikalische Szenerie; vielleicht weil ihre Topik der Bewusstseinsweiterung eine besonders geeignete Sprache für die schizoide Alltagserfahrung einer nur heimlich, im Halbschatten eines diasporischen Untergrunds, lebberen jugendlichen Dissidenz bereitstellte. Pedro Aznars “Paranoia y soledad” auf der Langspielplatte *La grasa de los capitales* (etwa: Die Fettschicht des Kapitals, 1979) von SERÚ GIRÁN, der ‘Supergruppe’ der siebziger Jahre, fasst emblematisch die Erfahrung einer klaustrophobischen, nicht lebberen Umwelt zusammen:

Paranoia y soledad
(Pedro Aznar 1979)

Cuánto tiempo más
De paranoia y soledad
Despertar así
Es como herirse con la propia destrucción

Y qué es lo que hay que hacer
Para evitar enloquecer
No pensar qué se es o qué se ha sido

Y no volver a pensarlo jamás

Paranoia und Einsamkeit
(Pedro Aznar 1979)

Wie lange noch
Diese Paranoia und diese Einsamkeit
Dieses Erwachen
Ist wie ein Sich-Verletzen an der
eigenen Zerstörung

Und was soll man tun
Um nicht verrückt zu werden
Nicht daran denken, was man ist oder
was man war

Und sich nie wieder daran erinnern

Während zahlreiche stärker dem Blues und Hardrock verpflichtete Musiker wie Moris, Pappo oder Claudio Gabis von MANAL ins brasilianische oder spanische Exil emigrierten, blieb die musikalisch komplexere und textuell oft hermetische Produktion von Charly García oder Luis Alberto Spinetta – der beiden wichtigsten Musiker dieser Zeit – als nahezu einziger Anknüpfungspunkt eines zumindest symbolischen Widerstandes zurück. Während Spinettas Plattentitel – von *Desatormentándonos* (1972) über *Artaud* (1973) bis zu *Kamikaze* (1982) – das vorherrschende Motiv fragmentierter, verletzlicher Körper anklingen lassen, deren momentane Befreiung nur im psychedelischen Rausch möglich wird, sind die Texte Garcías voll chiffrierter Botschaften, die an der Zensur vorbei die furchtbare Realität benennen und dabei selbst zum Beispiel ihrer erfolgreichen Unterwanderung werden. In Songs wie “No te dejes desanimar” (Lass dich nicht entmutigen) oder “Los sobrevivientes” (Die Überlebenden) trat Rocklyrik explizit in die Nachfolge der “verschwundenen” Gegenkultur. “No llores por mí Argentina” (1982), das wenige Monate vor Ausbruch des Krieges um die Malvinas und der traumatischen Endphase des Militärregimes erschienene letzte Album von SERÚ GIRÁN, war weniger eine Travestie auf Lloyd Webbers süßliches Evi-tamusical als sarkastischer Abgesang auf Argentinien kleinbürgerliches Paradies aus Repression und “plata dulce”.⁷

No llores por mí Argentina
(Charly García 1982)

... entre lujurias y represión
bailaste los discos de moda
y era tu diversión
burlarte de los ilusionistas.
No llores por las heridas
que no paran de sangrar.
No llores por mí, Argentina
te quiero cada días más ...

Weine nicht um mich, Argentinien
(Charly García 1982)

... zwischen Prasserei und Repression
Hast du nach den In-Platten getanzt
Und es war dir ein Spaß
Dich über die Träumer lustig zu machen
Weine nicht über die Wunden
Die nicht aufhören zu bluten
Weine nicht um mich, Argentinien
Ich liebe dich von Tag zu Tag mehr ...

Der zusehends offener vorgetragene Protest war freilich zugleich ein Versuch, sich den Umarmungsgesten des Regimes zu erwehren: Nach dem Verbot aller englischsprachigen Musik im Anschluss an die Besetzung der Mal-

⁷ “Plata dulce”, süßes Geld, war die volkstümliche Bezeichnung der von den Finanzkunststücken des Wirtschaftsministers Martínez de Hoz ausgelösten Scheinblüte der späten siebziger Jahre, die manchem Mittelklasse-Argentinier zum langersehnten Chartersicket nach Miami verhalf und ihre katastrophalen Folgen erst Jahre danach entfalten sollte.

vinas war *rock nacional* plötzlich auf allen Sendern zu hören, nicht zuletzt um die ‘patriotischen Gefühle’ jener zu mobilisieren, die kurz darauf von den Militärs als Kanonenfutter verheizt werden sollten. Auf dem “Festival de Solidaridad Latinoamericana” (einem Benefizkonzert zugunsten der auf den Inseln kämpfenden Rekruten) im Mai 1982 traten neben García und Spinetta auch aus der Tradition des Protest-Folk kommende Musiker wie Nito Mestre oder León Gieco auf, wengleich dieser der Veranstaltung mit “Sólo le pido a Dios” (Alles was ich von Gott erbitte) eine dezidiert pazifistische Note hinzufügte.⁸ Gerade die moralische Integrität indes, mit der viele Rockmusiker als ‘Repräsentanten der Jugend’ gegen die Diktatur Stellung bezogen, ließ *rock nacional* zu Beginn der achtziger Jahre immer mehr an die Stelle der “verschwundenen” linken Gegenkultur rücken und seine elliptische und subversive Qualität einbüßen: aus der Negativität war eine Negation geworden.

In den frühen Achtzigern war es andererseits zur Entstehung eines neuen musikalischen Untergrunds gekommen: Bands wie LOS VIOLADORES, TODOS TUS MUERTOS oder SUMO – deren Sänger Luca Prodan, ein aus London eingewanderter heroinsüchtiger Italiener mit jamaikanischen Vorfahren, während des Krieges um die Malvinas englische Ska- und Punksongs spielte –, hielten sich absichtlich abseits der kommerziellen Kanäle und leiteten die unfreiwillige Marginalität der Vorgängergeneration erneut in eine ästhetische Haltung über, ein subkulturelles Ethos der Verweigerung, das in den Neunzigern von Bands wie ATTAQUE 77 oder LA RENGUA aufgenommen werden sollte, die sich mit stilistischen Anleihen an die Ur-Punks RAMONES der Erfahrung jugendlicher Marginalität in Zeiten der Hyperinflation und des Neoliberalismus zuwandten. Während die ‘offizielle’

⁸ Pointierter und ironischer brachte Garcías Song “No bombardeen Buenos Aires” die absurde und gespenstische Dimension des Krieges auf den Punkt: “Bombardiert nicht Buenos Aires/ wir können uns nicht wehren./ Die Jungs aus meinem Viertel verstecken sich in den Kanalrohren/ suchen den Himmel ab/ benutzen Helme, sind drauf/ wenn sie Clash hören (Sandinista Clash)”. Während die traditionelle Linke (obwohl größtenteils im Exil) sich aus antiimperialistischen Reflexen fast geschlossen hinter das politische Hasardeurtum des Generals Galtieri stellte, entzauberte Garcías Song das nationale Pathos mit dem Appell an die Internationale der Rock-Subkultur. Mehr als Giecos Antikriegslyrik brachte Garcías dialektisches Bild argentinischer *pibes*, die ängstlich den Stadthimmel nach britischen Bombern absuchen, während sie heimlich einen Song der britischen Punkband *The Clash* hören (deren Doppelalbum *Sandinista!* (1980) seinerseits den Mythos der nicaraguanischen Revolution für eine ätzende Kritik an Maggie Thatchers England zitierte), die Perversion dieses Krieges zweier ultrareaktionärer Regime zum Vorschein, die beide mit dem Rücken zur Wand standen.

Rockkultur mit ihren moralischen Botschaften nach 1983 buchstäblich den Soundtrack zur Politik der neuen Regierung lieferte – Fito Páez’ “Yo vengo a ofrecer mi corazón” (Ich komme mein Herz anzubieten, 1983) war die durchaus ernstgemeinte Solidaritätsadresse des etablierten Rock an die Regierung Alfonsín –, versuchten die neuen alternativen Subkulturen einen sprachlichen und stilistischen Hermetismus zurückzuerobern, in dem eine politisch und ästhetisch radikalere Differenz aufs neue aufgemacht werden konnte. Zitate aus Nietzsche und Cyberpunk, aus *soap operas*, Drogenszene und Guerillakampf, lösten in Songs wie “Fusilados por la Cruz roja” (Erschossen vom Roten Kreuz, 1991) von den REDONDITOS DE RICOTA oder “La rubia tarada” (Die blöde Blonde, 1986) von SUMO die märchenhafte, hippiehafte Allegorik der psychedelischen Musik ab; statt Fusion und symphonischem Rock wurde *pogo* getanzt. Doch wenn damit auch die Marginalität des Rock vom moralischen Ballast der siebziger Jahre befreit und aufs neue zu Gesten heroischer Negativität stilisiert worden war, machte das Aufkommen von Wave- und Popgruppen bald deutlich, dass die vermeintliche Fundamentalopposition der Punks vom frauenfeindlichen und homophoben Konsens der argentinischen Gesellschaft nicht frei war.

3. “La gran bestia pop”

a brillar mi amor/ vamos a brillar, mi amor
 PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA,
 “La gran bestia pop” (1984)⁹

Pop ist die Rückseite von Rock, oder auch sein Supplement. Wo Rock eine Pose entwirft, fügt Pop ein Ornament, einen Schnörkel hinzu, der das Gesamtensemble überlädt und ironisch seine Flüchtigkeit hervorhebt, sein für den Moment Gemachtes. Pop steht in einer engeren (und subversiveren) Beziehung zum Warenfetischismus als Rock; sein eigentliches, großes Thema ist Verführung. In Argentinien kommt Pop Anfang der achtziger Jahre als frivole, ironische Subversion nicht nur des erstarrten Moralismus der Mainstreambands, sondern auch des männlich-martialischen Außenseitertums der Punks auf. Gegen die Selbst-Sicherheit beider Attitüden ebenso wie gegen die immanente Perversion einer Foltergesellschaft richtete sich etwa die beißende Provokation “Lo siento/ hábil declarante” (’Tschuldigung/ geschickter Verräter, 1982) der Band LOS TWIST, zur swingenden Melodie von

⁹ “leuchte, mein Schatz/ lass uns leuchten, mein Schatz” (PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA, “Das große Monster Pop”, 1984).

Brenda Lees "I'm sorry": "Tut mir leid,/ 'tschuldigung,/ Ich bin unschuldig, ich weiß/ Hier habt ihr alles/ aber bitte nicht schlagen...". Bereits seit 1981 hatte VIRUS begonnen, von sich reden zu machen, eine Band aus La Plata um den Sänger und Texter Federico Moura. Die ersten Demos, die über die Rockprogramme im Radio liefen – "Soy moderno – no fumo" (Bin modern – bin Nichtraucher) und "Wadu-Wadu" (in dem ein Mädchen aufgefordert wurde, den Wadu-Wadu zu tanzen) – schockierten das lokale Rockestablishment. VIRUS setzte den 'Texten mit einer Botschaft' tanzbare Melodien und einfachste Poesie entgegen. Während das Aufwärmen des alten 'Rocks mit Inhalt' zu den mehr oder weniger unbewussten Versuchen nach 1982 zählte, ein versehrtes, zerstörtes Stück Geschichte und eigene Biographie wieder zusammenzulöten, trafen Gruppen wie VIRUS, die mit mehrdeutigen sexuellen Bildern hantierten ("El Probador" – "Der Probierer" bzw. "Die Garderobe", 1981) und mit eingängigem Glamrock die rigiden Körper auf die Tanzfläche baten ("Relax", 1984), weithin auf Misstrauen. Über die Musik hinaus waren VIRUS die Pioniere einer stilisierten, *coolen* Ästhetik, die als erste ihre Songs zeitgleich mit dramatisierten Videos herausbrachten (unter der Regie des Schauspielers Lorenzo Quinteros, der mit einer eigens für jeden Song einstudierten Choreographie auch ihre Auftritte inszenierte). Kurzhaarfrisuren, grelle Kleidung, vieldeutige Blicke. Dies war mehr, als die traditionalistische lokale Rockpresse vertragen konnte, in der die Band als "frivol" zerrissen wurde. Am meisten verstörte die sexuell nicht eindeutige Gestalt des Sängers Moura, der darauf in einem Interview aus dem Jahr 1983 erklärte: "Das ist eine sehr gute Situation [...] Wir bringen etwas ins Rollen, wir stimulieren die Dinge, weshalb die Leute uns entweder annehmen oder abweisen, aber immer mit großer Heftigkeit" (Guerrero 1995: 57).

Moura war auch der Produzent des ersten Albums von SODA STEREO, einer Band, die sich Ende 1982 – nach der Kapitulation auf den Malvinas und nach Monaten, in denen im Radio nur *rock nacional* und Folklore zu hören war und die Siebziger-Jahre-Musiker wie Helden gefeiert wurden – mit einem gänzlich deplazierten Anliegen präsentierte: "¿Por qué no puedo ser del jet-set?" (Warum kann ich nicht zum Jetset gehören?). Als SODA sich 1998 auflöste, füllte die Abschiedstournee dieser inzwischen erfolgreichsten Rockformation Lateinamerikas, die wesentlich dazu beigetragen hatte, *rock nacional* zur meistexportierten Musik der Welt zu machen nach US- und britischer Popmusik (Vila 1988: 1), überall auf dem Kontinent noch einmal ganze Fußballstadien. In den Anfängen deutlich von THE POLICE (von denen SODA die Trioformation übernommen hatte) und – insbesondere was das

hallverstärkte Gitarrenspiel des Sängers Gustavo Cerati anbelangte – von den Wavebands U2 und THE CURE beeinflusst (von denen die Band sich anfangs auch in Kleidung, Haarstil und Make-up inspirieren ließ), war SODA STEREO über zwei Jahrzehnte der wichtigste Motor popkultureller Modernisierung in Argentinien, eine Band, die wie kaum eine andere mit neuen elektronischen Möglichkeiten der Klangerzeugung wie *sampling*, *loops* oder *sequencing* experimentierte. Zur Vorstellung ihrer ersten Langspielplatten in einem Theater auf der Avenida Corrientes installierte die Gruppe auf der Straße unter dem Titel “Sobredosis de TV” mehrere Dutzend gleichgeschalteter Fernsehapparate; die Shows selbst setzten mit raffinierten Licht- und Raueffekten und sorgfältig gewählten Kostümen und Make-ups neue Maßstäbe in einer bislang eher bodenständigen Musikszene. Oftmals des Plagiats bezichtigt, war SODA in Wahrheit eine derjenigen Bands, die sich am entschiedensten der Fixierung auf traditionelle und lokale Musikstile jedweder Art widersetzen und die Universalität des Neuen proklamierten.

Wie schon die Texte von VIRUS handelten die Songs von SODA STEREO von Verführung, flüchtigen Berührungen, von Oberflächen der Lust und womöglich auch vom Bruch zwischen Worten und Dingen – mehrdeutige Bilder, die mit den klaren Botschaften des ‘progressiven Rocks’ brachen. Während Moura (der 1988 an AIDS verstarb) und VIRUS sich mit der Zeit ironisch-sarkastischer Popmusik mit teilweise explizit sexuellen Texten zuwenden sollten (“Luna de miel en la mano” – Honigmond in der Hand – spielte mit großem kommerziellen Erfolg auf das Masturbieren an), ließen SODA bereits mit ihrem zweiten Album *Signos* (Zeichen, 1986) die ‘lustigen’ Texte hinter sich und wandten sich ihrem von da an großen Thema – dem Spiel der Verführung und des Verfehlens – zu. “En la ciudad de la furia” (In der Stadt des Zorns, 1988) etwa exotisiert die Großstadt zur ätherischen nächtlichen Bühne erotischer Abenteuer und Träume, fernab aller *barrio*-Sentimentalität:

En la ciudad de la furia

(Gustavo Cerati 1988)

...me verás volar por la ciudad de
 la furia
 donde nadie sabe de mí
 y yo soy parte de todos
 con la luz del sol se derriten mis alas
 sólo encuentro en oscuridad lo que me
 une
 con la ciudad de la furia
 Me dejarás dormir al amanecer
 entre tus piernas entre tus piernas
 sabrás ocultarme bien y desaparecer
 entre la niebla entre la niebla
 un hombre alado prefiere la noche

In der Stadt des Zorns

(Gustavo Cerati 1988)

... du wirst mich über die Stadt des Zorns
 fliegen sehen
 wo mich niemand kennt
 und ich ein Teil bin von allen
 im Sonnenlicht schmelzen meine Flügel
 nur in der Dunkelheit finde ich, was
 mich mit der Stadt des Zorns vereint
 Im Morgengrauen wirst du mich schlafen
 lassen
 zwischen deinen Schenkeln zwischen
 deinen Schenkeln
 wirst du mich zu verbergen wissen und
 im Nebel verschwinden im Nebel
 verschwinden lassen
 ein geflügelter Mann zieht die Nacht vor

4. Tanzen mit der Repression

todos me quieren ver muerto/ todos me quieren
 ver muerto/ todos me quieren ver muerto/ por la
 policía

ATTAQUE 77, "El cielo puede esperar" (1990)¹⁰

Mehr noch als SODA STEREO waren in den Neunzigern LOS FABULOSOS CADILLACS Argentiniers musikalischer Exportschlager in Lateinamerika, was die Band nicht zuletzt MTV Latino verdankte, dem privaten Musiksender, der sich ebenso an immigrierte *hispanics* in den USA wie an lateinamerikanische Zuschauer wandte und somit einer eklektischen Fusion argentinischer Folklore mit afrobrasilianischen und Rock-, Ska- und Dubelementen, wie sie die CADILLACS spielten, mehr als aufgeschlossen gegenüberstand. Mehrere Grammys für die beste Latino- und Alternativband machten die Gruppe auch in den USA und in Europa bekannt, deren politische Deutlichkeit und erkennbar 'südlicher' Sound einer romantisierten Vorstellung von Lateinamerika als zugleich kämpferischem und lebensfrohem Kontinent entgegenkommen mochte. Gerade die vermeintliche Verwurzelung der CADILLACS in einer Latino-Musiktradition ist freilich erst das Ergebnis einer

¹⁰ "Alle wollen mich getötet sehen/ alle wollen mich getötet sehen/ alle wollen mich getötet sehen/ von der Polizei..." (ATTAQUE 77, "Der Himmel kann warten", 1990).

gleich mehrfachen *crossovers*. LOS FABULOSOS CADILLACS waren Mitte der achtziger Jahre als klassische Ska-Band im Stil von MADNESS oder THE SPECIALS entstanden, von denen sie auch Bläsersektion und Kleidungsstil – schwarze Hochwasseranzüge, Borsalinohüte – kopiert hatten. “Wir waren krank nach Ska – erzählte der Bassist Flavio Cianciarullo einem Reporter – wir kauften das komplette Modell als Import aus England. Und wie es sich gehörte, hassten wir die Hippies und die Rocker.” Niemand anderes im argentinischen Rock zog sich so an wie die CADILLACS, dreizehn Typen, die chaotisch über die Bühne sprangen und eingängige schnelle Stücke mit lächerlichen Texten spielten: “Mi novia se cayó en un pozo ciego” (Meine Freundin ist in eine Abortgrube gefallen) wurde ein Hit. Es war seltsam, auf die Konzerte der CADILLACS zu gehen, weil man sich auf ihnen einfach amüsieren musste; selten ging es vor der Bühne weniger chaotisch zu als auf ihr.

○ Ska ist eine schon relativ alte jamaikanische Musikgattung, in deren Zentrum die legendäre Gestalt des *rude boy* oder des *gunfighter* steht, der einsam dem Gesetz der Ausbeutung und rassistischen Unterdrückung entgegentritt. In den Sechzigern kam Ska mit den karibischen Einwanderern nach Großbritannien, wo er sich bald mit verwandten Gattungen wie Reggae und Heavy Dub verschmelzen sollte: der damit weniger schroffen und sonoreren Musik entsprach inhaltlich die komplexere Konzeptualisierung des individuellen Rebellentums in der religiösen Erzählung des *rastafarianism*, einer *black eschatology*, die auf der Gewissheit des baldigen Zusammenbruchs des weißen imperialistischen “Babylon” und der Erlösung der schwarzen Gotteskinder in das gelobte Land “Zion” beruhte. Gegenüber dieser ethnisierten Erzählung (die auch stilistisch, etwa durch das Tragen von *dreadlocks*, als stolzes Bekenntnis zur eigenen Afrikanität aufzufassen war) griffen weiße Arbeiterkinder in den siebziger Jahren auf die älteren Stilelemente von Ska und Rocksteady und die smarte Kleiderordnung des schwarzen *street corner man* zurück, um die trüben entindustrialisierten Siedlungen “magisch” aufs neue zu ethnisieren (Hebdige 1979: 55-56). Die *white ethnicity* von Bands wie MADNESS war eine Art *working-class*-Dandytum, der freilich schon kurz darauf von den Skinheads vereinnahmt werden sollte, die seine selbstironische Ethnizität als vollen Ernst aufgefasst hatten.

Es ist eben diese (ent- und re-ethnisierte) Musik und Stilwelt, die auch die Grundfolie der *crossover*-Operationen der CADILLACS bilden sollte. 1988 brachte die Band *El ritmo mundial* heraus, eine Langspielplatte, auf der auch der erste Vorstoß in lateinamerikanische populäre Musikstile zu hören

war, das Duett “Vasos vacíos” (Leere Gläser) mit der Salsadiva Celia Cruz. Den künstlerischen Durchbruch markierte *El león* (Der Löwe, 1992), auf der die Gruppe erstmals systematisch mit Elementen aus Son, Samba und einheimischen Carnavalitos und Candombés experimentierte, gewissermaßen eine latinisierte Version des weißen Ska. Das Album enthielt auch das Stück “El gallo rojo” (Der rote Hahn), eine Hommage an Che Guevara, und eine Version des Salsastücks “Desapariciones” von Rubén Blades: “Wir haben es ausgesucht, weil wir Blades mögen und weil der Text sehr klar und deutlich von etwas redet, das in vielen lateinamerikanischen Ländern passiert ist, und vor allem hier”, erklärte Vicentico, der Sänger der CADILLACS, in einem Interview. Auf den folgenden Alben *Vasos vacíos* (1994) und *Rey Azúcar* (1995) sollte die Band dieser Linie treu bleiben und eingängige, von karibischen und lateinamerikanischen Rhythmus-elementen durchsetzte Musikstücke mit antiimperialistischen politischen Botschaften verbinden – so etwa in “Quinto Centenario (no hay nada que festejar)”, einem Lied gegen die Feierlichkeiten zum 500. Jahrestag der ‘Entdeckung’ Amerikas; oder in “Mal bicho” (Übles Vieh), dem Titelsong von *Rey Azúcar*, dessen Video das Schimpfwort unzweideutig auf Augusto Pinochet bezog und in Chile nicht ausgestrahlt werden durfte.

Bereits 1987, auf ihrem zweiten Album *Yo te avisé* (Ich hab dich gewarnt), hatten die CADILLACS die reine Spaßlyrik hinter sich gelassen und sich mit dem auf den Regierungspolitiker Jesús Rodríguez aus der Unión Cívica Radical (UCR) gemünzten “Yo no me sentaría a tu mesa” (Ich würde mich nicht mit dir an einen Tisch setzen), einer Abscheuerklärung gegen die Amnestierung der wegen Menschenrechtsvergehen inhaftierten Militärs, in die populäre Protesttradition des Ska gestellt. Doch es waren vor allem zwei ihrer erfolgreichsten Songs, “Manuel Santillán, el León” (1991) und “Mata-dor” (1994), mit denen die CADILLACS die *gunfighter*-Tradition ihrer ‘jamaikanischen Wurzeln’ auf ‘magische’ Weise mit dem anarchistischen *moreirismo* der Jahrhundertwende und diesen mit der radikalen Linken der Sechziger und Siebziger verknüpften; all dies zu den Paukenschlägen und Fanfa-renstößen eines extrem tanzbaren Reggae-Samba:

Matador

(LOS FABULOSOS CADILLACS 1994)

Me dicen el Matador, me están buscando

en una fría pensión los estoy esperando
agazapado en lo más oscuro de mi habi-
tación

fusil en la mano, espero mi final [...]

Viento de libertad sangre combativa
en los bolsillos del pueblo la vieja herida

de pronto el día se me hace de noche
Murmillos, corridas
aquel golpe en la puerta, llegó la fuerza
policial

papapapao ... ma Matador
mirá hermano en qué terminaste

por pelear por un mundo mejor

Qué suenan, son balas
me alcanzan, me atrapan

resiste, Víctor Jara
no calla

Matador

(LOS FABULOSOS CADILLACS 1994)

Sie nennen mich El Matador, sie sind auf
der Suche nach mir,

in einer kalten Pension erwarte ich sie
zusammengekauert im dunkelsten Win-
kel des Zimmers,

Gewehr in der Hand, erwarte ich mein
Ende [...]

Wind der Freiheit, kämpferisches Blut
in den Taschen des Volkes die alte
Wunde

plötzlich wird der Tag mir zur Nacht
Gemurmel, Schritte,
jener Schlag gegen die Tür, die Polizei-
einheit ist da

papapapao ... ma Matador
schau nur Bruder, was aus dir geworden
ist,

weil du für eine bessere Welt kämpfen
musstest

Was ist das, es sind Kugeln
sie erreichen mich, sie strecken mich
nieder,

leiste Widerstand, Víctor Jara
verstummt nicht

Der anhaltende Erfolg der FABULOSOS CADILLACS beruht vielleicht darauf, dass es diese Gruppe immer wieder schafft, die falsche Dichotomie zwischen Tanzmusik und Musik mit einer 'Botschaft' zu unterlaufen, hinter der sich der altbekannte Antagonismus von Körper und Geist verbirgt. Wie Ska-Musik selbst zeigen auch die CADILLACS, dass man zur Beschreibung dessen, was einen unterdrückt, tanzen kann, weil die Utopie von Rache und Versöhnung sich nicht auf der Ebene der Sprache manifestiert, sondern auf derjenigen der Körper, Rhythmen und Klänge.

5. Der Weg nach unten

El Indio Solari cree que la Argentina es un carnaval. [...] "El Carnaval tradicional es cíclico. Después del festejo viene la Cuaresma, el ayuno, el cambio en los comportamientos. Pero acá no. Acá el Carnaval es permanente. Un show con violencia y ruido, en el que no hay ninguna esencia en juego".

El Indio Solari, in Marcelo Figueras, "Los Redondos", *Rolling Stone* 33 (2000)¹¹

PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA (P. R. und seine Käsebällchen), auch kurz LOS REDONDOS genannt, sind das letzte große Rock'n Roll-Abenteuer; eine Band, die ihr Massenpublikum überall in Argentinien, von den marginalen Vorstädten von Buenos Aires und Rosario bis nach Salta und in Patagonien findet, ohne ihre Verwurzelung im Untergrund und in der Avantgarde aufzugeben. Die Gruppe besteht aus dem Indio Solari, Sänger und verantwortlich für die meisten Texte und Melodien, Skay Beilinson (Gitarren und Arrangements) und La Negra Poly, Muse und Managerin. Das restliche Ensemble, wenn auch relativ stabil, hat nicht an den künstlerischen Entscheidungen teil, mit Ausnahme von Rocambole, Maler und Grafiker, der für das Design der Alben verantwortlich zeichnet. Die Anfänge der Gruppe gehen auf Hippie-Kommunen der späten sechziger Jahre zurück, als Teil zirkensischer Happenings aus phänomenologischen Monologen, Striptease- und Musiknummern, mit selten mehr als hundert Zuschauern auf halbgeheimen Untergrundbühnen. Die Gefolgschaft der Gruppe wuchs stetig und 1984 erschien die erste Langspielplatte, *Gulp!*, wie alle weiteren Alben und Konzerte von Poly in Eigenregie produziert. Obwohl sich die Band in Interviews rar machte, wurde in den Achtzigern Cemento, ein Konzertsaal im Süden von Buenos Aires, der 1.500 dichtgedrängten Zuschauern Platz bot, zur Heimstätte ihrer Auftritte; den entscheidenden Sprung nach vorn bildete ein Konzert in Obras Sanitarias, dem Tempel des *rock nacional*, im Jahr 1990. Von nun an begann sich die soziale Zusammensetzung des Publikums zu verändern, ärmere Jugendliche mit dunklerer Haut überwogen bald über diejenigen aus der weißen urbanen Mittelklasse. Die Massivität dieser *bandas* sollte von nun an das Auftreten und die Ästhetik der Band bestimmen.

¹¹ "Der Indio Solari glaubt, dass Argentinien ein Karneval ist. [...] 'Der traditionelle Karneval ist zyklisch. Nach dem Fest kommt die Fastenzeit, der Wechsel im Verhalten. Aber hier nicht. Hier ist der Karneval permanent. Eine Show voller Gewalt und Lärm, bei der keine Essenz irgendeiner Art im Spiel ist.'"

Was um die Mitte der achtziger Jahre als gemeinschaftsstiftender Pogo begonnen hatte, wurde nun gewaltsamer, je mehr die *bandas* in die Konzerte Einzug hielten. Einmal, gegen Ende eines Konzerts in "Satisfaction", einer ehemaligen *bailanta* im Bezirk Constitución, zerschlug ein paar Meter neben uns ein halbnackter Junge eine Schnapsflasche und rammte sie einem anderen, der zufällig hinter ihm stand, in den Bauch. Solcherlei Episoden wiederholten sich auf anderen Konzerten und prägten das Bild der Gruppe in der Presse. Im April 1991, drei Monate nach der Amnestie der letzten inhaftierten Militärs, spielten die REDONDOS einen Gig in Obras Sanitarias; am Ausgang wurde der siebzehnjährige Walter Bulascio mit siebzig weiteren Personen von der Polizei verhaftet. Obwohl er unter den Schlägen auf der Polizeiwache einen Bluterguss im Gehirn erlitten hatte, wurde er einen Tag länger festgehalten und starb eine Woche später. Der Tod Walter Bulascios wurde zum exemplarischen Beispiel der Misshandlungen und Ermordungen Jugendlicher durch die Polizei; doch trotz des Beharrens der Presse blieb die Band ihrer hermetischen Medienstrategie treu und äußerte sich erst ein Jahr später in knappen Worten. "Ich glaube – erklärte der Indio Solari zur Behandlung der Vorfälle in der Presse – dass den Leuten dabei das einzige genommen wird, was ihnen noch bleibt: ihr genuiner Schmerz." In der Folgezeit spielten die REDONDOS nur noch in den Provinzen und im marginalisierten Vorstadtgürtel um Buenos Aires, häufig unter Druck von Auftrittsverboten durch lokale Verwaltungen und immer gefolgt von einem Tross abgerissener jugendlicher Anhalter mit billigem Tütenwein und oftmals nicht einmal dem Geld für eine Eintrittskarte im Gepäck. Als die Band im April 2000 erneut in der Hauptstadt auftrat und zweimal das Monumental-Stadion des Fußballclubs River Plate füllte (was außer den REDONDOS nur SODA STEREO auf ihrer Abschiedstournee gelungen war), wurde das umliegende Stadtviertel weiträumig abgeriegelt, und nur Anwohner und Zuschauer mit Eintrittskarten an den Polizeisperren durchgelassen.

Was macht die REDONDOS zum massivsten musikalischen Phänomen Argentiniens? Der Pogo "Ya nadie va a escuchar tu remera" eröffnet das Ritual, ein altes, in jedem Konzert wiederholtes Lied mit aufpeitschender, zum Ende hin anziehender musikalischer Gangart. Schwitzende, hüpfende Körper, die glücklich, wie erfüllt, aufeinanderprallen. Jeder Zuschauer singt gemeinsam mit dem Indio und mit allen anderen den Text; ein Augenblick, in dem die Masse sich selbst feiert, das Gefühl, alle gemeinsam dabei zu sein und zu wissen, dass dies der glücklichste Moment ist, den man erleben kann. Doch der Höhepunkt, der rituelle Song, kommt erst danach, angekündigt

durch die ersten drei Akkorde Skays auf der verzerrten elektrischen Gitarre. Jetzt erst schwenken die *bandas* ihre Fahnen, Transparente mit dem Gesicht des Che, irgendwo ein "Luca vive!",¹² "Indio los redondos sabemos donde tenemos el culo/ Wilde fiel a los Redondos",¹³ "Walter no te olvidamos",¹⁴ rote Fahnen, T-Shirts, Hemden, Jacken; jeder Fetzen Stoff wird zum Wimpel, wenn die REDONDOS "Juguetes perdidos" (Verlorene Spielzeuge) anspielen:

Banderas en tu corazón
¡yo quiero verlas!
ondeando luzca el sol o no

¡Banderas rojas! ¡Banderas negras!
de lienzo blanco en tu corazón

Perfume al filo del dolor
así, invisible
licor venéreo del amor
que está en las pieles
sedas de seda
que guardan nombres en tu corazón
[...]

Estás cambiando más que yo
asusta un poco verte así

Cuanto más alto trepa el monito
así es la vida el culo más se le ve

Yo sé que no puedo darte
algo más que un par de promesas
tics de la revolución
implacable rocanrol
y un par de sienes ardientes
que son todo el tesoro

Fahnen in deinem Herzen
ich will sie
wehen sehen, mag die Sonne scheinen oder
nicht!

Rote Fahnen! Schwarze Fahnen!
aus weißem Tuch in deinem Herzen

Duft auf der Schneide des Schmerzes
genauso, unsichtbar
genitaler Trank der Liebe
der in den Häuten steckt
Seide aller Seiden
die in deinem Herzen Namen bewahrt [...]

Du veränderst dich mehr als ich
es erschreckt mich ein bisschen, dich so zu
sehen

je höher das Äffchen klettert,
so ist das Leben, desto mehr sieht man
seinen Arsch

Ich weiß, ich kann dir nicht mehr geben
als ein paar Versprechen
Ticks der Revolution
einen unermüdlichen Rock'n Roll
und ein paar glühende Schläfen
die der ganze Schatz sind

¹² Gemeint ist Luca Prodan, der 1987 an einer Überdosis gestorbene Sänger von SUMO und gemeinsam mit dem Indio die Hauptfigur des Untergrunds der achtziger Jahre. "Luca lebt" ist auch eins der am häufigsten an argentinischen Häuserwänden zu findenden Graffiti.

¹³ "Indio, wir Redondos wissen wo uns der Arsch sitzt/ Wilde immer treu zu den Redondos"; Wilde ist ein südlicher Vorort von Buenos Aires.

¹⁴ "Walter [Bulascio], wir haben dich nicht vergessen".

Vas a robarle el gorro al diablo, así:	Du wirst dem Teufel die Mütze klauen,
adorándolo como quiere él, engañán-	genauso:
dolo	ihn anbetend, wie er es mag, ihn täuschend
sin tus banderas	ohne deine Fahnen
sedas de seda	Seide aller Seiden
que guarden nombres en tu corazón	die in deinem Herzen Namen bewahrt
Este asunto está ahora y para siempre	Diese Sache liegt ein für allemal in deiner
en tus manos, nene	Hand, Kleiner
por primera vez vas a robar algo más	Zum ersten Mal wirst du was anderes
que puta guita	klauen als die beschissene Kohle
cuando la noche es más oscura	Wenn die Nacht am dunkelsten ist,
se viene el día en tu corazón	bricht in deinem Herzen der Tag an
sin ese diablo que mea en todas partes	ohne diesen Teufel, der überall hinpisst
y en ningún lado hace espuma	und nirgends einen Schaum macht

Dieser Song von der Band für die *bandas* handelt davon, was es heißt, ein "Redondo" zu sein, die "Fahnen im Herzen zu tragen". Duft auf der Scheide des Schmerzes, steigt die Stimme des Indio empor, und die Fülle des ganzen Schmerzes kommt hervor, der in den Häuten steckt und zu einer einzigen werden lässt, die "in deinem Herzen Namen bewahrt" und Walter und die anderen Toten noch einmal herbeiruft. Was diesen Ruf so einzigartig macht, ist die Engführung des Gedenkens an zwei Gruppen von schmerzlich Vermissten, die der Toten der siebziger Jahre und die der jugendlichen Gewaltopfer von heute. Im Rückblick erklärt der Indio in einem Interview, "wir hielten es immer für sehr unschuldig, dieses utopische Anliegen von Seelen, die ich immer als die besten von allen in Erinnerung behalten werde. Auch wenn ich ihre Utopien nicht teilte [...]. Nicht nur sie, alles ist damals gestorben". Doch das Eingeständnis der eigenen sozialen Herkunft und des eigenen Alters durch die Band durchkreuzt hier nicht das Spiel der Repräsentation, das diese mit ihrem jugendlichen Publikum unterhält: "Ich bin sehr dankbar, dass uns diese Leute aus sehr harten Umgebungen auserwählt haben, aus Lugano 1 und 2 oder Laferrere [...]. Die Kraft und die Würze kommt von ihnen, nicht von uns. Gott sei Dank gelingen einem manchmal Geschichten, deren Figuren in irgendeiner Weise denen ähneln, die sie das ganze Konzert über herauschreien wollen."

Das Album heißt *Luzbelito*, Teufelchen, und diese Figur kommt auch in dem Song vor. In einem Interview erklärt der Indio, "das Konzept von *Luzbelito* beruht auf einer Reihe von institutionellen Lügen [...]. Wir sind permanent der Gnade der Mächtigen und den Gehirnwäschern in den Massen-

medien ausgesetzt. Luzbelito ist nicht das Böse, das uns von außen her anfällt, sondern die Summe unseres eigenen Elends". Die Zeilen "je höher das Äffchen klettert/ so ist das Leben, desto mehr sieht man seinen Arsch" formulieren eine dichte, mehrfach abgeleitete Metapher: *tregar*, 'klettern', hat die Konnotation des erschlichenen ökonomischen Aufstiegs, den das Äffchen-Teufelchen als einzigen Wert gelten lässt. Aber indem es die soziale Leiter erklimmt, zeigt es seinen Arsch: ein unzweideutiger Hinweis auf Konzepte von Ehre und Männlichkeit, auf "poner el culo" (den Arsch hinhalten) als Umschreibung für die Bereitschaft, sich für Geld demütigen, sich vom Phallus des Systems penetrieren zu lassen. In diesem seltsamen, von Bildern der Männlichkeit und sexuellen Demütigung bestimmten Dialog eines Ex-Hippies der späten Siebziger mit Vorstadtjugendlichen am Ende des Jahrhunderts, marginalisiert und ohne jede Zukunftsperspektive, verwandelt sich die Exklusion in eine bewusste und heroische Geste der Verweigerung. Das Lied schließt deswegen trotz allem mit einer Eschatologie, die den diabolischen Moment des Jetzt gegen das Licht im Inneren des marginalisierten rebellierenden Subjekts stellt: "Wenn die Nacht am dunkelsten ist/ bricht in deinem Herzen der Tag an". Denn, entgegen allen Anzeichen, "liegt die Sache ein für allemal in deiner Hand, Kleiner". Auch wenn der Indio nur ein paar Versprechen anzubieten hat und glühende Schläfen, die ekstatische Erfahrung des Konzerts, so ist das nicht eben wenig, und auch davon singen die Band und ihre Fans.

6. Schluss

Radikaler als jede andere Band haben die REDONDOS DE RICOTA aus sprachlichen und musikalischen Elementen des kulturellen Untergrunds ein autonomes Kommunikationsfeld konstruiert, das nach anderen Gesetzen funktioniert als der mediale Erlebnispark der Popindustrie, aber auch als die vermeintlich 'transparente', 'kritische' Öffentlichkeit der journalistischen und akademischen Kulturkritik. Deutlich wird die Radikalität dieses Gegensatzes, wenn vor oder nach REDONDOS-Auftritten, mit ihrer Begleiterscheinung tatsächlicher oder medial halluzinierter Krawalle, regelmäßig die gesamte Galerie etablierter Soziologen und Kulturkritiker ihre Aufwartung in den Kommentarspalten von *Clarín* und *Página/12* macht und die Motivation der jugendlichen Randalierer in artikulierten und zumeist besorgten Sätzen auseinanderlegt. Nirgendwo indes, will es uns scheinen, wird das Scheitern einer mehr oder weniger akademischen 'progressiven' Kritik deutlicher als in diesen tristen Übersetzungen von Verzweiflung und Gewalt in die Spra-

che der Sozialpädagogik. Tatsächlich scheinen die erratischen, überzeichneten und posenhaften Bilder des Rock gerade aufgrund ihrer synthetischen, in den Augenblick verkeilten Flüchtigkeit, viel eher in der Lage als diese, den katastrophischen Charakter des Lebens in Argentinien heute zu erfassen. Vielleicht lohnte es sich, für einen Moment die Übersetzungen beiseite zu legen und diesen Bildern Glauben zu schenken.

Diskographie

- ATTAQUE 77 (1990): *El cielo puede esperar* (EMSSA)
- LOS FABULOSOS CADILLACS (1987): *Yo te avisé* (CBS/Sony)
- (1988): *El ritmo mundial* (CBS/Sony)
- (1992): *El león* (CBS/Sony)
- (1994): *Vasos vacíos* (CBS/Sony)
- (1995): *Rey Azúcar* (CBS/Sony)
- García, Charly (1982): *No llores por mí, Argentina* (Polygram)
- LOS GATOS (1976): *Los Gatos* (RCA)
- Giaco, León (1978): *IV LP* (Polygram)
- MANAL (1970): *Manal* (RCA)
- Moris (1973): *Ciudad de guitarras callejeras* (RCA)
- Páez, Fito (1985): *Giros*. (CBS/Sony)
- PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA (1984): *Gulp* (Del Cielito Records)
- (1986): *Oktubre* (Del Cielito Records)
- (1996): *Luzbelito* (Del Cielito Records)
- (2001): *Momo sampler - una orgía de baja fidelidad* (Edition der Autoren)
- LA RENGÁ (1995): *Bailando en una pata* (Interdisc)
- SERÚ GIRÁN (1978): *Serú Girán* (Polygram)
- (1979): *La grasa de los capitales* (DIAP)
- SODA STEREO (1984): *Soda Stereo* (Sony)
- (1986): *Signos* (Sony)
- (1988): *Doble vida* (Sony)
- Spinetta, Luis Alberto (1972): *Desatormentándonos* (Polygram)
- (1973): *Artaud* (Polygram)
- (1982): *Kamikaze* (EMI)
- SUMO (1985): *Divididos por la felicidad* (CBS)
- (1986): *Llegando los monos* (CBS)
- (1987): *After chabón* (CBS)
- TANGUITO (1972): *Tango* (Talent)

- TODOS TUS MUERTOS (1988): *Todos tus muertos* (TTMdiscos)
 LOS TWIST (1983): *La dicha en movimiento* (Sony)
 LOS VIOLADORES (1983): *Los violadores* (Umbral)
 VIRUS (1981): *Wadu-wadu* (CBS)
 — (1984): *Relax* (CBS)

Literaturverzeichnis¹⁵

- Chirom, Daniel (1983): *Charly García*. Buenos Aires: El Juglar.
 Fernández Bitar, Marcelo (1988): *Soda Stereo, la biografía*. Buenos Aires: El Juglar.
 Frith, Simon (1981): *Sound Effects*. New York: Pantheon.
 Grimberg, Miguel (1993): *Como vino la mano. Orígenes del Rock Argentino*. Buenos Aires: Distal.
 Guerrero, Gloria (1995): *La Historia del Palo. Diario del Rock Argentino 1981-1994*. Buenos Aires: La Urraca.
 Hebdige, Dick (1979): *Subculture. The Meaning of Style*. London: Methuen.
 Masiello, Francine (1987): "La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura". In: Balderston, Daniel (Hrsg.): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, S. 11-29.
 Monteleone, Jorge (1993): "Cuerpo constelado: Sobre la poesía de rock argentino". In: *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519, S. 401-420.
 Pintos, Víctor (1993): *Tanguito. La verdadera historia*. Buenos Aires: Planeta.
 Riera, Daniel/Sánchez, Fernando (1994): *Virus, una generación*. Buenos Aires: Sudamericana.
 Romano, Eduardo (1973): *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires: Cimarrón.
 Trigo, Abril (1997): "Rockeros y grafiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria". In: Berbero, Adriana J./Reati, Fernando (Hrsg.): *Memoria colectiva y políticas del olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, S. 305-334.
 Vila, Pablo (1987): "Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en la Argentina". In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 48, S. 81-93.
 — (1988): "Argentina's Rock Nacional: The Struggle for Meaning". In: *Latin American Music Review*, 9/1, S. 1-28.

¹⁵ Ohne die zahllosen Fanzines und offiziellen Sites von *rock nacional*-Bands im Internet wäre dieser Text nicht möglich geworden. Eine nützliche Kompilation ist <www.rock.com.ar>; eine umfassende Geschichte argentinischer Rockmusik findet sich unter <www.fortunecity.es/salsa/cumbia/294/cap1.html>. Ein Index der Jugendbeilagen "Sí" und "No" von *Clarín* und *Página/12* findet sich auf den Webseiten der jeweiligen Zeitung. Sämtliche Texte und Interviews der REDONDOS können bei "Mundo de Ricota" <www.bayres-net.com.ar/redondos> abgerufen werden.