

Stube Tango Ohlala



#3

Film ab!

*Drei Videos für einen Stube-Tanz mit richtig viel Ausdruck und Atem!
Klickt auf das Bild, um das Video zu öffnen.*



Ausdruck zum Sänger Castillo



Ausdruck zum Sänger Campos



Johannas Tangotip Nr 3:
Campos mit Carlitos y Noelia

Tango-Sänger : Castillo & Campos (von Simone)

Im [letzten Newsletter](#) haben wir gesehen, dass die Sänger den Stil des Orchesters massgebend mitgeprägt haben. Heute wollen wir deshalb zwei Sänger kennenlernen, die im gleichen Orchester gewirkt haben und uns anschauen, wie der Sängerwechsel das Orchester geprägt hat.

Tanturis Orchester „Los Indios“

Riccardo Tanturis Orchester, das den Namen des Polo-Teams „Los Indios“ annahm, ist bekannt für bodenständige, rhythmische und kraftvolle Musik, die hauptsächlich durch das Klavier getragen wird. Tanturi selber gab dieses Instrument aber einem begabteren Musiker ab und widmete sich nur noch dem Taktstock. Der Stil des Orchesters war eher einfach, die Melodie und der Takt standen im Zentrum, weniger komplexe Variationen und Soli. Um so wichtiger war es, einen Sänger zu gewinnen, der ein gewisses „Extra“ mitbrachte und dem Orchester einen Qualitätssprung ermöglichte.

Aufgrund der „Taktbesessenheit“ und der Geschwindigkeit können viele Aufnahmen dieses Orchesters mit D'Arienzo verwechselt werden. Es gibt aber doch auch einige Unterschiede: Die Klavierbegleitung ist deutlich anders und Tanturi gibt den Geigen mehr Raum als den Bandoneons. Dazu kommt die Signatur der „Los Indios“: Der

Schlussston kommt verspätet, also nicht „tschan – tschan“, sondern „tschan – warten, warten, warten – tschan“.

Sänger und Frauenarzt: [Alberto Castillo](#)

Der erste Sänger, Alberto Castillo, wurde Tanturi an einem Mitarbeiteranlass des Spitals vorgestellt. Tanturi, praktizierender Zahnarzt, unterhielt gerade seine Kollegen am Klavier, als diese ihm den jungen Medizinstudenten Castillo für ein improvisiertes Duett zur Seite stellten. Nach diesem Abend hatten „Los Indios“ einen neuen Sänger. Castillo verkörperte den draufgängerischen Mann von der Strasse, seine Stimme entspricht dem Stil, den man „cayengue“ nennt: frech, rau und näselnd – irgendwie ganovenartig. Er erinnert ein bisschen an Alberto Echagüe, geht aber freier mit der Phrasierung um und kann den Text auf einem ganz anderen Niveau vermitteln. Castillo war eine richtige Bühnensau, interpretierte die Musik mit dem ganzen Körper, unterstrich den Text mit Gesten und Mimik. So kam es auch zu manchem Eklat: Der Tangohit [Asì se baila el tango](#) (So tanzt man den Tango) richtet sich gegen die jungen, eleganten, steifen Tangotänzer, die nichts von der wahren verruchten Natur des Tangos verstehen. Bei den Aufführungen imitierte Castillo spottend jene Tänzer, die seiner Ansicht nach in diese Kategorie gehörten, bis es einmal zur Massenschlägerei kam. Diese freche Art brachte Castillo grosse Berühmtheit ein. Anfangs führte er übrigens ein Doppelleben: Tagsüber war er der Gynäkologe Alberto De Luca, abends der Tangostar Alberto Castillo. Als diese Doppelidentität bekannt wurde, füllte sich der Wartesaal seiner Frauenarztpraxis blitzartig.

Von Tanturi-Castillo gibt es einige Hits, neben dem bereits zitierten [Asì se baila el tango](#) (1942), die man einfach kennen sollte: [La vida es corta](#) (1941), [Pocas palabras](#) (1941), [Esta noche me emborracho](#) (1942), [Como se planta la vida](#) (1942), [Moneta de cobre](#) (1942).

Wer Castillo in bewegten Bildern sehen möchte: Ein [Ausschnitt aus dem Film „La barra de la esquina“](#) (=) mit dem Tango *Garufa*; [einer seiner letzten TV-Auftritte](#) mit dem Tango *Asì se baila el tango*.

Neuer Sänger – neuer Stil: [Enrique Campos](#)

Castillo trennte sich 1942 von Tanturi, um eine Solo-Karriere zu starten und hatte damit grossen Erfolg. Tanturi konnte diesen Übergang nutzen, um den Stil des Orchesters einem neuen Trend anzupassen: Seit 1942 verlor in der Tangowelt der D'Arienzo-Stil an Beliebtheit, der Tango wurde gemütlicher und lyrischer. Mit dem neuen Sänger konnte nun auch Tanturi seine Musik verlangsamen. Seine Wahl fiel auf einen Sänger mit dem Künstlernamen Enrique Ruiz. Weil Tanturi befürchtete, dieser könnte mit einem der vielen anderen Ruiz verwechselt werden, schlug er zufällig das Telefonbuch auf und drückte ihm den Nachnamen Campos auf. Enrique Campos war nicht einfach ein Imitator Castillos. Er hatte eine eigene starke Persönlichkeit, die er sängerisch zum Ausdruck brachte. Sein Stil kann zwar auch als „cayengue-isch“ beschrieben werden, seine Stimme ist jedoch sanfter und lyrischer, perfekt also für den neuen Trend. So gewann das neue Tandem an weit grösserer Beliebtheit bei den Tanzpaaren als Tanturi-Castillo. Ausserdem mussten die jungen Tänzer nun nicht mehr befürchten, vom Sänger blossgestellt zu werden.

Zum Schluss noch eine kleine kuriose Verbindung zur Schweiz: Campos wurde in Uruguay in der ehemaligen Schweizer Kolonie „Colonia Suisa“ geboren und debütierte dort 1913 im Schweizer Kino „Helvético“.

Diese Stücke geben einen Eindruck vom neuen Stil mit Campos als Sänger: [Muchachos comienza la ronda](#) (1943) [Así se canta](#) (1943), [Dos palabras por favor](#) (1943), [Malvon](#) (1943), [Oigo tu voz](#) (1943), [Que nunca me falta](#) (1943), [Una emocion](#) (1943), [Recién](#) (1944), [Encuentro](#) (1944).

Lieblingstangos

Heute von **Susanne Schmieden**

Tango als Flüchtlingsgespräch (und flüchtiges Gespräch). Eine Assoziation

Vor ziemlich genau einem Jahr habe ich das letzte Kapitel meiner Doktorarbeit geschrieben, das von Bertolt Brechts ‚Flüchtlingsgesprächen‘ handelt, einem Prosatext in Dialogform, der 1940 geschrieben worden ist, also während Brechts eigenem Flüchtlingsdasein. (Er ist 1933 aus Nazi-Deutschland geflohen und war dann gut fünfzehn Jahre unterwegs, zunächst in verschiedenen europäischen Ländern, auch in der Schweiz, später dann in den USA.) Zugleich habe ich angefangen, mich intensiver mit Tango zu beschäftigen, d.h. mehrmals die Woche Kurse und dann auch Milongas zu besuchen.

Recht schnell habe ich festgestellt, dass das nicht einfach nur ein schöner ‚Ausgleich‘ zu der geistigen, der intellektuellen Arbeit war, die in dieser Phase besonders intensiv für mich war, sondern dass es inhaltliche Verbindungslinien gibt. Angefangen bei der Tatsache, dass sich die goldene Tangozeit (Ende 30er bis Anfang 50er-Jahre) mit Brechts interessantester Schaffensphase (30er-Jahre) und mit seiner Exil-Zeit überschneidet. Auch was das Konzept des Epischen Theaters angeht gibt es verblüffende Ähnlichkeiten zum Tango, die zunächst als Gegenteile anmuten, aber von ähnlichen Grundkonzepten ausgehen.

Ich habe dann, insbesondere während der Arbeit an den ‚Flüchtlingsgesprächen‘, sehr oft beim Schreiben Tangos gehört oder Videos geschaut – und irgendwann bin ich auf dieses Video hier gestoßen und habe darin sofort quasi eine Interpretation der Idee eines ‚Flüchtlingsgesprächs‘ gesehen, also eines Zwiegesprächs auf wankendem, neu zu bestimmendem Grund, eines Gesprächs zwischen Zweien, die jene Sprache, in der sie sich ausdrücken, gleichsam gemeinsam erst erfinden (müssen):

<https://www.youtube.com/watch?v=sjRh64FrmOQ>

Das passt auch insofern, als es sich hier ja weder musikalisch (Hugo Diaz, Milonga para una armonica, 1974) noch technisch und stilistisch um den ‚klassischen‘ Tango handelt, sondern bereits um eine Weiterentwicklung, Interpretation, Neuerfindung, Mischung mit anderen Genres (Tango Nuevo). Auch Brecht hat, wie kein anderer, das Theater (als eines, das aus zitierbaren Gesten besteht!) neu erschaffen und an seine Grenzen geführt – interessanterweise aber eben bereits zur selben Zeit, in welcher der Tango noch ‚klassisch‘ war (30er-Jahre).

Ich bin nicht mehr davon losgekommen und es hat auch meinen eigenen Text über Brecht wieder zurückbeeinflusst. Hier ein komprimierter Ausschnitt meiner Arbeit, der

natürlich in medias res beginnt, aber trotzdem, hoffe ich, zeigt, wo und warum ich hier Verbindungen sehe:

Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab:
Emigranten.

Das heißt doch Auswanderer. Aber wir
Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluss
Wählend ein andres Land. Wanderten wir doch auch nicht
Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer
Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.
Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da
Aufnahm.¹

Verloren gegangen ist den ‚Eingewanderten‘ oder ‚Geflohenen‘ nicht allein die territoriale Zugehörigkeit, sondern auch die sprachliche Zugehörigkeit oder vielmehr die Zugehörigkeit zu einer bedeutungsvollen, allgemein wirkmächtigen und wirklich eigenen Sprache: „Wir haben unsere Sprache verloren und mit ihr die Natürlichkeit unserer Reaktionen, die Einfachheit unserer Gebärden und den ungezwungenen Ausdruck unserer Gefühle.“²

Dass es für die beiden Exilierten Kalle und Ziffel in Brechts Flüchtlingsgesprächen in der Tat kein echtes Asyl, keinerlei Ankommen an irgendeinem Ort geben kann, zeigt sich daran, dass auch in den erwähnten Exilländern von der Schweiz bis Lappland eine Diskrepanz zwischen Schein und Sein, zwischen Rhetorik und Realität, und nicht zuletzt auch zwischen Einheimischen und Fremden herrscht, welche wiederum aufgrund ihrer randständigen, ihrer „deterritorialiserten“³ Position, der „Position der Exilierten“⁴ in der Lage sind, genau jene Differenzen und Widersprüche besonders scharf wahrzunehmen. So sagt Ziffel einmal:

Die beste Schul für Dialektik ist die Emigration. Die schärfsten Dialektiker sind die Flüchtlinge. Sie sind Flüchtlinge infolge von Veränderungen und sie studieren nichts als Veränderungen. Aus den kleinsten Anzeichen schließen sie auf die größten Vorkommnisse, das heißt, wenn sie Verstand haben. Wenn ihre Gegner siegen, rechnen sie aus wieviel der Sieg gekostet hat, und für die Widersprüche haben sie ein feines Auge.⁵

Diese extreme Positionierung führt jedoch notgedrungen in eine Aporie: Zwar ist die Emigration gleichsam die Möglichkeitsbedingung für die kritische Auseinandersetzung sowohl mit dem Herkunftsland als auch mit den Exilorten, doch bleibt diese Position zugleich eine immer unmögliche, da sie sich nie festigen kann, das Ins-Verhältnis-Setzen zu den Dingen jedoch die Bedingung für ein echtes Wissen über die Dinge wäre. „Um zu wissen“, so Didi-Huberman in seinem Buch über Brecht, „muss man Position beziehen, was voraussetzt, dass man sich bewegt

1 GBFA 12, S. 81. = Bertolt Brecht: *Über die Bezeichnung Emigranten* (1937).

2 Hannah Arendt: *Wir Flüchtlinge*, S. 10.

3 Vgl. zum Begriff der ‚Deterritorialisierung‘ Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, S. 27: „Das also sind die drei charakteristischen Merkmale einer kleinen Literatur: Deterritorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische, kollektive Aussageverkettung.“

4 Vgl. die Formulierung von Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 13.

5 GBFA 18, S. 264. = Bertolt Brecht: *Flüchtlingsgespräche* (1940).

und unablässig die Verantwortung für diese Bewegung übernimmt.“⁶ Schon dies ist für die beiden Flüchtlinge in Brechts Text und für Flüchtlinge überhaupt nahezu unmöglich, insofern die Flucht doch gerade durch eine unfreiwillige Bewegung, einen Zwang zur Bewegung definiert ist.

Die ideale Bewegung des Position-Beziehens hingegen „ist sowohl Annäherung als auch Abstandnehmen: Annäherung unter Vorbehalt, Abstandnehmen voller Begehren. Sie setzt einen Kontakt voraus, allerdings als einen unterbrochenen, wenn nicht abgerissenen, verloren gegangenen, bis zuletzt unmöglichen.“⁷ Und genau das ist dann doch, „alles in allem, die Position des Exils“⁸, die sich nach Didi-Huberman an Brechts erzwungenem und fünfzehn Jahre währendem Unterwegssein ab 1933 in exemplarischer Weise zeigt.

Der Text ist ein stark komprimierter Auszug aus dem letzten Kapitel meiner Doktorarbeit mit dem Titel: „Para-Doxa über Theater. Erscheinungsweisen des Nicht-Identischen bei Denis Diderot und Bertolt Brecht“, eingereicht am 31.5.2019 an der Universität Luzern, die im Laufe des Jahres beim transcript-Verlag als Buch erscheinen soll. Dort stelle ich allerdings keine explizite Tango-Assoziation her – diese hat hier Premiere und geht hoffentlich noch weiter...

Susanne Schmieden

**Bleibt gesund und farbenfroh!
Euer Team von**



Tango Oh lala

6 Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 16.

7 Ebd.

8 Ebd.