

Werkw

DER TANZ



MONATSSCHRIFT
FÜR TANZKULTUR
HEFT 1
OKTOBER 1927
PREIS 1 MARK

Anna Pawlowa

Photo d'Ora. Arthur Benda. Wien

S'Ora
AB

DER TANZ ZU HAUSE MIT

ODEON

PARLOPHON

COLUMBIA



Es gibt keine Tänze in der Musikkultur, die nicht auf den Marken Odeon, Parlophon oder Columbia erschienen sind. Ständig wird der Kreis dieser Stücke erneuert. Tagtäglich erscheinen auf dem Markte neue Tänze, neue Schlager. Die besten, wirkungsvollsten werden herausgesucht und veröffentlicht. Und so zeichnet sich unser Repertoire durch außerordentliche Vollständigkeit aus, abgesehen von der Schnelligkeit, mit der die Neuerscheinungen herauskommen. An dieser Stelle wollen wir besonders auf den neuen Schlager „Hallelujah“ aufmerksam machen — eine Melodie, die nicht nur musikalisch sehr hübsch ist, sondern auch eindringlich und in Amerika bereits so bekannt ist, daß sie jeder pfeift, singt und summt. Jede Phonohandlung ist gern bereit, Ihnen diese Platte und viele andere ohne jeden Kaufzwang vorzuspielen, insbesondere folgende:

ODEON-MUSIKHAUS G. M. B. H. LEIPZIGERSTRASSE 110
ASTORIA-MUSIKHAUS G. M. B. H. FRIEDRICHSTRASSE 91
PARLOPHON-HAUS MARTIN-LUTHERSTRASSE 90
PARLOPHON-SALON NETTELBECKSTRASSE 6

CARL LINDSTRÖM A-G BERLIN SO 33

HEFT 1

DER TANZ

OKTOBER 1927

MONATSSCHRIFT FÜR TANZKULTUR



ISADORA DUNCAN † ↓

PHOT. ELVIRA, MÜNCHEN



Isadora Duncan

Photo: Elvira, München

Die Bedeutung von

Isadora Duncan

von Oscar Bie

Es ist nicht etwa das tragische Leben und der tragische Tod dieser Künstlerin, die uns wohlwollend auf ihre Wirksamkeit zurückblicken lassen. Wir sind nur wieder einmal daran erinnert worden, was wir im Laufe der Zeit, da sie uns entschwunden war, vergessen hatten. Die Tanzkunst hat seitdem einen so rauschenden Verlauf genommen, daß man sich ihrer Anfänge kaum noch bewußt wird, sie hat sich auch in zwei große Lager gespalten, daß es nicht mehr ganz leicht ist, das Hin und Her der Einflüsse zu bestimmen. Das eine wissen wir, daß vor 25 Jahren die alte Schule noch allein herrschte und daß es ein großes Wagnis war, gegen sie vorzugehen, wie es zweifellos die Duncan zuerst tat. Die Schwierigkeit war nur die, daß sie selbst als ausübende Künstlerin nicht ihre Idee erfüllen konnte, daß sie also mehr befruchtete, als selbst ein Problem löste. Obwohl ihre Nachfolgerinnen sich der Erfüllung der Aufgabe ganz bedeutend näherten, ist doch der moderne Tanz bis heute ein Problem geblieben, während der alte Tanz immer eine Kunst war. Der alte Tanz ist aus der Körperübung ganz natürlich hervorgegangen und hat sich in einer Methode von Jahrhunderten voll entfalten können. Der neue Tanz ging mehr aus dem Willen hervor, sogar aus der Intellektualität, auf dem Boden einer allgemein sozialhygienischen Erneuerung und hat sich erst langsam mit dem Körper selbst auseinandersetzen müssen. Jene Kunst war mehr kollektiv, diese ist mehr persönlich. Erst jetzt kommen wir in das Stadium, daß der persönliche Tanz sich wieder mehr ins Kollektive zurückwendet, an der Gruppenbildung Gefallen findet und durch seine ver-

vielfältigte Rhythmik auf die gesamte Regie des Theaters umgestaltend wirkt. Wenn diese Zeitschrift, wie es in der Absicht liegt, eine Synthese der verschiedenen Tanzrichtungen pflegen will, so entsteht sie gerade in dem richtigen Zeitpunkt, da ein gewisser Kreislauf der Entwicklung vollendet zu sein scheint. Es hat sich entschieden, daß die alte Tanzkunst nicht nur als Stil und Training fortzubestehen wünscht, sondern sich auch mit der neuen in einen versöhnlichen Zustand zu bringen sucht, durch eine fruchtbare Kreuzung der beiderseitigen Ideale.

Nun ist es eine historische Tatsache, daß die Duncan auf dem Wendepunkt dieses gesamten Prozesses stand. Wir urteilen heute nicht mehr über die Qualität ihrer Aufführungen, über die mangelnde Ausbildung ihres Körpers, über ihren musikalischen Dilettantismus, über die Einseitigkeit der Heranziehung antiker Vorbilder, sondern wir erkennen in ihr die Verkörperung einer Idee, die sich einmal durchsetzen mußte. Es geschah im Zusammenhang mit der Entwicklung der gesamten modernen Kunst. Der Körper mußte endlich einmal weniger ein Instrument, als ein Material werden, das der tänzerische Geist modellierte. Solche Anfänge geschehen überall nicht in der zünftigen Begrenzung einer Kunst, sondern sozusagen zwischen den Künsten. So war es bei Noverre, so war es bei der Duncan. Sie schlug die Brücke von der Malerei zum Tanz. Sie entdeckte den Körper als Material des persönlichen Ausdrucks, der poetischen Stimmung, des solistischen Rhythmus. Niemals vorher hatte mit solcher Bewußtheit eine Tänzerin den ganzen Abend mit Variationen ihres

Körpers gefüllt. Es war ein Ereignis, wie es vorher die ersten reinen Klavier- oder Liederabende gewesen waren. Die Technik stellte sich wie in den übrigen Künsten durchaus auf den Eigenwert ihres Materials. Es war ein Symptom der Gesundheit. Aus der Schule des Delsarte hervorgegangen, die die freie Natürlichkeit der Bewegung betonte, stellte sich Isadora Duncan mit diesem Willen zur Natur, zur Selbstbestimmung, zur Eigenkunst mit nackten Füßen auf den Boden und versuchte den Eindruck eines plastischen Rhythmus ohne Tradition, ohne Koketterie, ohne Erotik, unmittelbar auf den Zuschauer zu übertragen. Als sie sich zuletzt mit der Tanzgruppe ihrer Schwester Elisabeth ausstattete, legte sie den Grund zu jener Kollektivität des Tanzes, die heut erst ihre Früchte trägt.

Seitdem hat sich der alte Stil gewandelt, indem er besonders im russischen Ballett auf der Basis der guten Schule zu revolutionären Experimenten fortschritt. Auch der neue Tanz hat sich gewandelt, indem er durch eine viel bedachte Reform des körperlichen Ausdrucksmaterials ein eigenes System zu bilden suchte. Es wird berichtet, daß Fokin in den Anfängen der Duncan von ihr so beeindruckt war, daß seine Neuerungen, die das russische Ballett zum Siege führten, nicht zum kleinsten Teil auf die Umsetzung der Duncanschen Theorie in eine altgeübte Praxis beruhen. So gehen die Fäden hin und her, so geht das Neue in das Alte hinein und das Alte reorganisiert sich an seinen Feinden. Noch stehen wir mitten in der Kampfperiode. Ein gemeinsames Ideal wird sich auf dem Boden des Gruppentanzes finden. Die Mutterschaft der Duncan wächst in der Erinnerung.



Entwicklungsphasen des modernen Tanzes

Von Ballettmeister Max Terpis ✓

Tänzerischer Wille hat in den letzten Jahren, besonders in Deutschland, die verschiedensten Richtungen eingeschlagen und auf vielseitigen Wegen wurde versucht, das Ziel: ein tänzerisches Kunstwerk, zu erreichen. Vor allem wurde Krieg erklärt. Krieg dem klassischen Ballett, Krieg der Musik, dem Kostüm, der Dekoration, Krieg der ganzen Tradition. Es wurde Raum für einen neuentdeckten Körper und für einen neuen im Tanz sich äußernden Geist. Das durch den Weltkrieg verursachte heftige Interesse für Sport bestimmte neue Ideale für den Körper und seine Ausbildung, und die Schatten der Revolution wandelten die Weltanschauung. Der Tanz der letzten Jahre ist eine Zeiterscheinung, ursächlich im engsten Zusammenhang mit der vergangenen schweren Zeit, die künstlerische Auswirkung grotesken, problematischen Erlebens.

Parallel der sogenannten abstrakten Malerei entwickelte sich der sogenannte abstrakte Tanz: Bewegung im Raum; Bewegung als solche, ohne weiteren

Inhalt und Sinn, als den ihr eigenen, zum Beispiel langsam - schnell, eng - weit, kraftvoll - abgespannt, impulsiv, schwunghaft, gespannt usw. Aus diesen klar erfaßten Erkenntnissen (Laban) folgten eine Reihe weiterer Körper- und Raumgesetze, welche die Grundlage der technischen Ausbildung für den modernen Tanz bilden. Die Freude an dem neuentdeckten Körper und seinen Bewegungsmöglichkeiten blieb nicht beschränkt auf die Welt der Tänzer, sondern griff sofort mit großer Heftigkeit um sich und erfaßte alles, was körperlich sportliche Betätigung brauchte oder suchte. Ein großer Teil der ursprünglich für die tänzerische Ausbildung gefundenen Übungen ist heute Allgemeingut und segelt unter der Flagge Gymnastik. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß selbst eine vollendete gymnastische Ausbildung und die Beherrschung sämtlicher Regeln so wenig ein tänzerisches Kunstwerk hervorzubringen vermag, als es das mechanisch beherrschte klassische Ballett zustande brachte. Das Ergebnis ist höchstens ein Ar-



Max Terpis im Ballett „Der letzte Pierrot“
Phot Zander & Labisch, Berlin

beitswert, kein Kunstwert, höchstens ein „Tanzarbeiter“, kein Tänzer.

Schon in den Anfängen des abstrakten Tanzes machte sich eine Tendenz bemerkbar, dem Tanz einen Inhalt zu geben, durch den Tanz etwas auszudrücken. Sei es, daß kategorisch jeder literarische mimisch-dramatische Inhalt verpönt wurde, sei es infolge einer Wandlung der Einstellung zur Welt: die Inhalte des Tanzes waren geistiger oder psychologischer Art. Es offenbarte sich in einigen bedeutenden Werken der geistige Zustand, nicht nur einer Person, sondern überpersönlich, der Menschheit jener Zeit (Wigman). Es war ein Novum, daß man mit den Mitteln des Tanzes auch tragisches Erleben, auch Problematik und Dunkel-Triebhaftes gestalten konnte und durfte, und damit bei den Zeitgenossen ein enthusiastisches Echo fand. So wurde es sehr schnell Mode, alle kleinen persönlichen Seelenschwingungen und Problemchen zu Tänzen zu verarbeiten und als modernen Tanz zu proklamieren. Da über der Stärke des Ausdruckes meistens vergessen wurde, daß jedes Kunstwerk, um nicht Dilettantismus zu sein, ein solides Handwerk und Können voraussetzt, entstand jene Schar der „Seelenakrobaten“ als Gegenstück zu dem „Tanzarbeiter“.

Die große Zahl dieser in künstlerischer Hinsicht nicht voll zu wertenden Tänzer legt uns die Pflicht

auf, den modernen Tanz nicht nur enthusiastisch, sondern auch kritisch zu betrachten. Kritisch im Sinne von vergleichend mit Früherem, das in der Kampfeshitze über Bord geworfen wurde. Denn hinter all den interessanten problematischen und aktuellen Tanzwerken der letzten Jahre in Deutschland und dem bolschewistischen Rußland taucht plötzlich wieder aus den beruhigten Wellen edel und schön das klassische Kunstwerk auf, unberührt und unerschüttert (Pawlowa). Wir sehen heute ein, daß eine Kunst, die über 200 Jahre ihre Schönheit und Gültigkeit behalten kann, nicht so ohne weiteres als tot und erledigt zu betrachten ist, und daß es nur auf die Persönlichkeit ankommt, um uns diese Kunst wieder zum Erlebnis zu machen. Ihre Formenwelt kann als Sprachrohr der Zeit, als Mittel des Ausdrucksbedürfnisses einer Generation ein ungeeignetes Instrument sein, aber ihr unbeirrbares Fortbestehen beweist eine Verwurzelung in Tiefen, welche eine Revolution nicht aufzuwühlen vermochte. Es wäre ungerecht und oberflächlich, das klassische Ballett nur nach seinen schlechten und verständnislosen Repräsentanten zu beurteilen, es manieriert äußerlich und ausdruckslos zu nennen, denn dieselben Vorwürfe treffen schon jetzt eine ganze Reihe von Vertretern des modernen Tanzes ebenso sehr. Es gilt, sich in jene Tiefen hineinzuarbeiten, wo die Gesetzestafeln liegen und jene Geheimnisse zu erforschen, die der Form ihren Sinn und ihre Notwendigkeit gaben. Wir haben heute keine andere Wahl, uns diese Erkenntnisse zu verschaffen, als durch das aufmerksame praktische Studium der Formwelt. Mag sein, daß wir später diese Gesetze anders formulieren müssen oder daß unter der Einwirkung neuentdeckter Bewegungsmöglichkeiten manche alte hinfällig werden, wir werden trotzdem noch genug Gültiges finden, das die Gesetze des modernen Tanzes ergänzt und bereichert.

Beinahe will es scheinen, daß die nächste Zeit weniger eine Zeit der Produktion als vielmehr des Studiums und Forschens sein werde. Wir wissen heute, daß wir alles künstlerisch gestalten dürfen, auch Häßliches, auch rein Zeitproblematisches, daß der Tänzer nicht nur zu Schönheit und Grazie verpflichtet ist. Wir wissen auch, daß nicht nur die Form allein für ein Kunstwerk entscheidend ist, sondern ebenso sehr der Inhalt. Aber unsere nächste Aufgabe wird sein, diese unbeschränkte Freiheit des Darstellendürfens in eine Form zu bringen, die auf dauerhaften Gesetzen beruht. Die moderne Tanztechnik weist noch so viele Lücken auf, für welche die Gesetze noch nicht gefunden sind, und läßt die Gestaltung mancher Bewegungsgebiete vermissen, für welche die klassische Technik eine Formulierung hatte. So z. B. besitzt der moderne Tanz eine wundervolle Langsamkeit, die er an Stelle des langweiligen klassischen Adagio gesetzt hat, wogegen er beim Presto völlig versagt. Er hat eine sehr ausdrucksvolle Grotteske geschaffen, aber



Anna Pawlowa im „Sterbenden Schwan“

Zeichnung von Arthur Grunenberg



Tamara Karsavina

Phot. Richter, Dresden



Mary Wigman

über ästhetische Fragen der Schönheit, der Linie, ist noch wenig nachgedacht worden. Wenn sich der Tanz fruchtbar weiter entwickeln soll, werden wir bald für eine neue Tanzästhetik sorgen müssen, um ihn aus seinen willkürlichen, individualistischen Anfängen für eine breitere Allgemeinheit verständlich und faßbar zu machen. Dann wird er auch seinen Einzug in Ländern wie England und Amerika, wo trotz größten Interesses für tänzerische Fragen der moderne Tanz noch absoluter Verständnislosigkeit begegnet, vollziehen können. Unsere kritische Wertung des modernen Tanzes hat

sich bis heute lediglich mit dem Inhalt, mit der künstlerischen Persönlichkeit und ihren Ausdrucksmitteln befaßt; sie erfolgte von Fall zu Fall, nach persönlichem Gutdünken und Geschmack, ohne Norm und Maßstab.



„Persisches Ballett“ von Egon Wellesz

Nur durch das Studium der Gesetze, durch Zucht und Kultivierung werden wir unsern Schülern und Nachfolgern ein Erbe hinterlassen können, das mehr als nur einen zeitlichen kurzlebigen Wert hat.



Ägyptische Gruppe von Marion Herrmann



ARABESKEN

Die B.Z. brachte vor einiger Zeit folgende aufschlußreiche Notiz:

Energieaufwand der menschlichen Tätigkeit

In der psychologischen Fakultät der Universität Helsingfors wurde nach vielfachen Untersuchungen der Aufwand an Energie berechnet, nach Kalorien (Wärmeeinheiten) gemessen, der für verschiedene Arten der menschlichen Tätigkeit erforderlich ist. Einige Beispiele:

Tätigkeit	Kalorien
Stilliegen	1
Langsamer Gang	2,6
Leichtgymnastik	2,9
Rascher Gang	3,8
Walzer-Tanz	3,9
Shimmy-Tanz	4,02
Schottisch-Tanz	4,76
Foxtrott-Tanz	4,78
Maurerarbeiten	5,53
Schwergymnastik	6,78
Holzsägen	6,8
Charleston	7,56
Florettfechten	8,25
Säbelfechten	8,69
Schnelllauf	9,7
Boxen	12,32

Unsere Damenwelt wird sich wundern, wenn sie erfährt, welche Energie sie beim Charleston aufwendet.

In seinem berühmten Kampf gegen die Wall-street-Magnaten will Henry Ford u. a. die alte amerikanische Kultur vor der Vernichtung durch den Parvenü-Broadway retten. Er hat jetzt — echt amerikanisch — 10 000 Tanzlehrer engagiert, die im Kampf mit dem Jazz die Volkstänze der alten puritanischen Einwanderer wieder beleben sollen.

(Aus dem Buch: A. Halfeld. Amerika und der Amerikanismus. Eugen Diederichs Verlag, Jena.)

Yale heißt der nächste Modetanz, der nach dem Black-bottom in unsere Salons einziehen will.

Harald Kreutzberg ist aus der Berliner Staatsoper ausgeschieden und wurde von Max Reinhardt, nach einem erfolgreichen Gastspiel bei den Salzburger Festspielen als Puck im „Sommernachtstraum“, für die Amerika-Tournée verpflichtet.

Claire Baurow errang großen Erfolg mit ihrem Amazonentanz im neuen Boulevard-Theater in Wien bei der Revue „Hallo! Hier Grünbaum“.

Vom Ursprung des Charleston-Schritts

Die Negerklaven, die in den Plantagen arbeiten, kamen aus den Baumwollfeldern zurück und versuchten, ihre Füße vom Schlamm zu reinigen. Bei diesem Hin- und Herwerfen der Beine fielen unter Begleitung eines wilden Rhythmus Erdklumpen ab, die der Wissende sich also zu den eleganten Lackschuhen und Pumps unserer Tanzparkette hinzudenken muß.

Und der Black-bottom-Schritt

Dieser stammt vom Ufer des Mississippi, auf dessen schwarzem Boden (black bottom) die Neger tanzen, vorsichtig darauf bedacht, daß sie nicht nach dem feuchten Flußbett zu abrutschen. Daher das charakteristische Heftenlassen der ganzen Fußsohle am Boden.

Der Präfekt der italienischen Provinz Treviso hat das Tanzen überhaupt verboten. Nach seiner Ansicht untergräbt das Tanzen die Ehe und das Familienleben und verleitet die durstig gewordenen Männer nur zum Trinken!

Französische Zeitungen zufolge soll demnächst eine Tagung der Britischen Akademie der Wissenschaften in Oxford abgehalten werden, bei der Vorträge über die Entstehung des Tanzens, seinen Einfluß auf die menschliche Psyche, seine wissenschaftliche Bedeutung und seine relative Popularität in den verschiedenen Ländern zur Vorlesung gelangen. Vor der gelehrten Versammlung der Philosophen und Professoren werden alle modernen Tänze bis zum Black-bottom vorgeführt werden.

Vom 19. bis 27. Oktober findet in sämtlichen Räumen des Zoologischen Gartens, Berlin, die Vierte Deutsche Spitzenmesse statt. Das Programm der Messe sieht täglich Tanzvorführungen vor, die künstlerisch und gesellschaftlich ein Ereignis zu werden versprechen. Die Tanzleitung liegt in den Händen von Reinhold Sommer, ihre Mitwirkung haben u. a. Ballettmeister Max Terpis und die Ballett-Schule von Eugenie Eduardowa zugesagt.

Tamara Karsavina tritt demnächst in Berlin auf. Sie absolviert eine Tournée durch Skandinavien, Finnland und die Randstaaten.

Anna Pawlowa befindet sich augenblicklich auf einer Tournée, die sie mit ihrem Theater durch die englische Provinz führt. Sie wird noch während dieser Saison Deutschland besuchen, es ist jedoch fraglich, ob ein Gastspiel in Berlin stattfindet.

Die Kunst der Neger

von Hansjürgen Wille

„Alles fließt“. Das Pantha-rei Heraklits hat seine Bedeutung noch nicht verloren. Bewegungen kommen, Bewegungen gehen. Auch die Bewegung selbst, als ein nicht ins Geistige übertragener, sondern räumlich körperlicher Begriff wandelt sich, verändert sich. Auch der Tanz also, gerade er, ist in das große Pantha-rei des Weltenlaufs einbezogen. Aber er ist es heute mit doppeltem Grund. Denn jahre-, man darf sagen jahrzehnte-, ja, beinahe jahrhundertlang hatte sich der Tanz gewissermaßen vom Körperlichen eman-

zipiert. Ein Paradox scheinbar, aber es war so. Man sah im Tanz, im Kunstdanz, aber auch im jeweiligen Gesellschaftstanz, mehr oder weniger eine rein artistische, allenfalls eine erotische Angelegenheit. Man kam gar nicht darauf, daß er auch einen körperlich-funktionellen Sinn haben könne, daß er im Grunde — und nicht so ganz nebenbei — auch eine Art Sport, eine aus praktischer Erkenntnisgewonnene Methode zur Stärkung, Erhaltung und vor allem zur Verlebendigung dieses Körpers sein könne, man kam nicht darauf, es war wohl zu einfach. Man begeisterte sich dafür am Fächer-Trikot der Prima-Ballerine, an der exak-

ten Lehre vom Pas der Pariser und Wiener Observanz, man ließ im Ballsaal und auf der Bühne den Tanz seine erotisierend kupplerische Rolle spielen. Aber mit Natur hatten weder dieser Tanz noch die „Einstellung“ zu ihm das Geringste zu tun. Die Unnatur triumphierte, die Halbnatur war äußerstes Wagnis. Man wiegte sich dafür in einer scheinhaften Kultur; nur übersah man dabei die Kleinigkeit, daß jede Kultur nur so lange echt und lebendig sein kann, wie sie nicht allzu schamlos den Naturgesetzen, den natürlichen Forderungen des immer fließenden und zu allen Zeiten sich gleichen selbstverständlich natürlichen Lebens ins Gesicht schlägt.

Aber dann kam der Krieg. Es kam nicht nur der Krieg, es kamen Revolutionen, Erschütterungen, vielerlei Wandlungen auf allen Lebensgebieten. Es

kamen Entwertungen, Verluste, Erschöpfungen innerer und äußerer Art. Das Chaos, die endgültige Zerstörung stand vor der Tür. Gerade wir Abendländer wurden nicht nur durch Spengler, sondern auch durch unser eigenes Erleben zu morphologischen Studien über unsere Epoche angeregt. Aber — mit der Zerstörung und aus der Zerstörung brachen auch im ewigen Fluß der Bewegung neues Leben, neuer Sinn, neue Inhalte auf. Auch der Tanz wurde von dieser allgemeinen Lebensreaktion ergriffen. Man be-

gann auf einmal zu begreifen, daß er eine eminent körperliche Angelegenheit sei, daß der Körper, so lange vernachlässigt und übersehen, das eigentliche Zentrum, die Wesens- und Seinsmitte des Tanzens bilde. Es war die Zeit, da Mary Wigman und Rudolf von Laban mit ihren neuen tänzerischen Versuchen an die Öffentlichkeit traten. Es war die Zeit, da auch die gymnastische Seite des Tanzes — sehr bald natürlich übertrieben, die Hyperbel ist irgendwo immer ein Ingredienz der lebendigen Bewegung — zu ihrem Rechte kam. Es war endlich die Zeit, da auch der Gesellschaftstanz eine tiefgreifende, ihn in seinen stärksten Positionen aufrüt-



The three Eddies

Phot. Zander&Labisch, Berlin

telnde und revolutionierende Neugestaltung erlebte. Die „Schwarze Kunst“ der Neger, erst in Amerika — wo ja schon die räumliche Verbindung mit den Negern eine gewisse günstige Vorbedingung für diese Entdeckung bedeutet — entdeckt, verpflanzte sich sehr bald auch in das von Leiden heimgesuchte und erschöpfte Europa, das um vieles blutloser und unfrischer als das jüngere, dem Körperlichen von jeher inniger zugetane Amerika, sie nun doppelt begierig aufnahm. Aeußere Gründe für den schnellen Sieg des Charleston und Black-bottom in Europa waren zweifellos vorhanden. Aber auch die inneren Gründe fehlten nicht. Sie lagen in den Tänzen selbst, richtiger noch in ihren Ursprüngen.

Woher kamen denn die Tänze? Sie kamen ja nicht aus Amerika, sie kamen ja in Wirklichkeit viel weiter



Josephine Baker
Die berühmte
Negertänzerin

Photo: d'Ora, Paris

her, aus Afrika. Nicht mehr rein negroiden Charakters verleugneten sie diese Herkunft doch nicht. Diese scheinbar verrenkten und von unwissenden Moralpostolanten der Sittenverderbnis und Sympathie mit höllisch degenerativen Mächten geziehenen Bewegungen sind in Wahrheit der Natur besonders nah. Sie sind keineswegs artistisch, sondern vielmehr von einer primitiven Sachlichkeit. So haben Kulturforscher zum Beispiel ergründet, daß eine der spezifischen Charleston-Bewegungen, nämlich das Entspannen und Einknicken der Kniekehlen, ursprünglich eine Bewegung war, die den Negern das Waten durch schwierige Schlammassen erleichterte. Aus dem realpraktischen Leben entstand so eine ganz neuartige körperliche Bewegung. Mit Tanz hatten diese Schritte also zuerst nichts oder sehr wenig zu tun. Natürlich ist keinesfalls jede dieser Tanzstellungen auf solche den einfachen Lebensgewohnheiten entnommene Bewegungen zurückzuführen, sondern viele sind — wie schon die in aller Wildheit außerordentlich deutliche rhythmische Präzision dieser Tänze erweist — durchaus tänzerischen Ursprungs.

Wesentlich dabei ist, daß die Bewegung von den Notwendigkeiten des Körpers ausgeht, daß er über sie — und nicht sie über ihn — herrscht. Daß also Natürlichkeit hier zuerst und vor allem dominiert. Indem der Körper die ihm gemäßen Bewegungen entwickelt, befreit er sich, verlebendigt er sich, gewinnt er das Höchstmaß der ihm zustehenden Kraft. Mit dieser Befreiung des Körpers geht aber die seelische konform. Die ungeheure Munterkeit, die erstaunliche, oft fast zur Raserei sich steigernde übermütige Lust und Intensität dieser Tänze ist das konsequent-natür-

liche Ergebnis der körperlichen Entklammerung. So gewinnt der Tanz ein ganz neues Gesicht. Nach Zeiten äußerster Unnatürlichkeit besinnt er sich auf sein wirkliches Wesen: Apologie des Körperlichen und damit auch Apologie des Seelischen zu sein. Darum hat, über alle Mode hinaus, der Negertanz auch durch Europa seinen Siegeszug antreten können. Darum haben Negertruppen — wie die „Chocolate-Kiddies“ und die ihnen verwandten Gruppen oder Negertänzerinnen — wie die unvergleichliche Josephine Baker — einen so durchschlagenden Erfolg bei uns erringen können. Das durch allen zivilisatorischen Aufputz hindurchschimmernde Maß, ja Uebermaß — sowie Uebermut wörtlich genommen gewissermaßen ein Komporativ von Mut ist — körperlicher Intensität und körperlicher Natürlichkeit, dieser herrliche Duft von Wildnis und Urwüchsigkeit und Weite, dieser wunderbar hämmernde Gesang des Blutes, haben auch das müdere Europa, all diesen Tänzern und Tänzerinnen mit jener ekstatischen Bewunderung zujubeln lassen, die durch den geschicktesten Manager, die gewandteste Reklame, die heftigste Propaganda niemals zu erreichen ist. Toren und Nichtwischer mögen diese Entwicklung schelten oder bejammern. Die Noch-Moderneren, Snobs des desnier cri mögen sie bewitzeln oder bespotten. Jeder, der den Tanz nicht nur hirnlisch ästhetisch, sondern eben als ein körperliches Erlebnis wertet und darum auf seine Wandlung zum Lebendigen mit größter Lust reagiert, wird sich dieses Siegeszuges, — mit dem nicht zufällig, ja aus fast denselben Gründen der des Negergesangs parallel geht — freuen müssen.

Der Charleston der kommenden Saison

Von Reinhold Sommer

Mitglied der Akademie der Tanzlehrkunst

Gleich vorweg sei es gesagt: Der Charleston lebt und wird auch in diesem Tanzwinter das internationale Parkett beherrschen.

Der Charleston lebt! Alle Versuche ihn totzusagen, sind gescheitert. Die Vitalität seiner Rhythmen ist zu impulsiv. Sie kann und muß die kurze Spanne eines oder zweier Jahre überdauern.

Wandlungen hat der Charleston freilich über sich ergehen lassen müssen. Sie haben ihm nicht zum Schaden gereicht.

Fort mit dem wüsten Gehampel! Dem lebensgefährlichen Beinausschlagen und Fersendrehen! Den epileptisch anmutenden Zuckungen! Ein reizvolles, rhythmisches Wippen in den Knien ist geblieben. Es steht den mondänen Frauen gar reizend an und die soignierte Linie kultivierter Tänzer ist nirgends gestört. Ein gemächliches,

leicht akzentuiertes Gehen, wie beim guten, alten Fox. Mit einfacher Rechtsdrehung und — für Gewandtere — mit ebensolcher Linksdrehung. Wir hören davon im choreographischen Teil.

Vorerst noch einiges über Stil- und Musikfragen.

Zwei wesentlich verschiedene Tanzarten kann man unterscheiden: die angelsächsische und die romanische.

Die erstere ruhig und distinguiert. Mit jenen leicht angedeuteten rhythmischen Feinessen. Sie kommt dem deutschen Geschmack entgegen. Sie wird in diesem Winter den Sieg über die zweite Art davontragen.

Dieser Stil ist in der französischen Metropole zu Hause. Bis jetzt war er auch bei unseren guten Tänzern üblich. Größere Lebhaftigkeit der Körperbewegung und reichere Technik sind die Kennzeichen seiner romanischen Abstammung. Die Bewegungsphantasie treibt an der Seine rei-



Wie Fig. 2 nicht mehr getanz
werden darf

ig abgetan. M.M.=96 ist das richtige Tempo. Kleine Schwankungen sind freilich unvermeidlich. Dieses Schnelligkeitsmaß muß bei allen Kapellen Usus werden. Wir sind dazu auf dem besten Wege.

Nur dem unwissenden Laien kann der Charleston nicht schnell genug heruntergehastelt werden. Der moderne, fortschrittliche Tanzmusiker aber wird diesen Ignoranten mit Recht mitleidig über die Achsel ansehen.

Es folgt die Theorie.

Man lege die Vox-Platte Nr. 8441 auf.

Wir stehen in Tanzrichtung. Der Herr leicht seitlich von der Dame. Beide sehen aneinander vorbei. Doch muß man noch „ein Auge riskieren können“.

Die Beschreibung gilt für den Herrn. Der Damenschritt ist entsprechend. Die Zahlen und das Wörtchen „und“ in Klammern geben die Zählweise an. Reihenfolge der Figuren und Anzahl ihrer Wiederholungen sind beliebig.

Weg mit dem Drehen der Füße. Dem exotischen Beinwerfen. „Flat-Charleston“ ist Trumpf!

chere Blüten als an der Themse. Doch ruht hierin auch eine Gefahr für die Tanzform. Nur tänzerisch reife Personen dürfen sich größerer technischer Mittel bedienen. Die Masse tanze einfach und schlicht. Sonst muß es zu Katastrophen kommen! Wir erleben sie täglich allerorten.

Wie aber soll der Deutsche sich zu diesen Stilarten stellen?

Bis auf den guten, alten deutschen Walzer sind wir in der Kunst Terpsichores nur reproduzierend tätig gewesen. Durch die Jahrhunderte hindurch. Kraft unserer Mentalität, unserer Gründlichkeit und Genauigkeit werden wir es vorläufig auch bleiben. Wir müssen den fremdländischen Tanzeinflüssen Rechnung tragen. Sie lassen sich nicht unterdrücken. Warum auch? Sie können schön sein und eine gepflegte Note tragen. Fassen wir drum das Wertvolle der verschiedenen Stilarten zu wahrer Tanzkultur zusammen.

Eines aber noch ist unerlässlich zur Erreichung dieses Ideals: Die Einsicht der Kapellen. Sie müssen sich zu langsamem Tempo bequemen. Ansätze hierzu sind gemacht. Die führenden Tanzorchester Deutschlands bevorzugen gegen früher ein wesentlich mäßigeres Tempo. Der Charleston im $\frac{6}{8}$ Takt war ein grober Mißgriff. Er ist endgültig



Reinhold Sommer und Frau
Fig. 2

1. Figur

Links begonnen, 4 Gehschritte (1—4)
Links seitwärts, rechts anziehen, in $\frac{1}{2}$ Wendung rechts herum (5, 6)
Linken Fuß rückwärts- und rechten Fuß vorwärtssetzen, in weiterer $\frac{1}{2}$ Wendung rechts herum (7, 8).

2. Figur

Beim Auftakt: Leicht ins Knie gehen und den linken Fuß leicht anheben (und)
Knie strecken und den linken Fuß zur Grundstellung zurück (1)
Ins Knie gehen und den linken Fuß anheben (und)
Knie strecken und den linken Fuß seitwärtssetzen (2)
Ins Knie gehen und den rechten Fuß anheben (und)
Knie strecken und den rechten Fuß an den linken setzen (3)
Ins Knie gehen und den rechten Fuß anheben (und)
Knie strecken und den rechten Fuß seitwärtssetzen (4).

Die Wiederholungen beginnen natürlich aus offener Position.

3. Figur

Links begonnen, 4 Gehschritte (1—4)
1 Wechselschritt, links begonnen, in $\frac{3}{4}$ Wendung rechts herum (5 u. 6)
Rechten Fuß seitwärts in weiterer $\frac{1}{4}$ Wendung rechts herum (7)
Linken Fuß gleitend an dem rechten vorbeiführen (8).

4. Figur

In Seitstellung. Der Herr mit dem Rücken zur Mitte der Tanzfläche.

Beim Auftakt: Ins Knie gehen und den linken Fuß anheben (und)
Knie strecken und den linken Fuß zur Grundstellung zurück (1)
Ins Knie gehen und den linken Fuß anheben (und)
Knie strecken und den linken Fuß seitwärtssetzen (2)
Ins Knie gehen und den rechten Fuß anheben (und)
Knie strecken und den rechten Fuß an den linken setzen.
Manche kreuzen auch über (3).

Die Wiederholungen beginnen natürlich aus geschlossener Position.



Reinhold Sommer und Frau
Fig. 3



Reinhold Sommer und Frau
Fig. 4

5. Figur

In ständiger Rechtsdrehung.

Beim Auftakt: Ins Knie gehen und den linken Fuß anheben (und)

Knie strecken und den linken Fuß vorwärtssetzen, ohne Belastung (1)

Ins Knie gehen und den rechten Fuß anheben (und)

Knie strecken und den linken Fuß rückwärtssetzen, mit Belastung (2)

Ins Knie gehen und den rechten Fuß anheben (und)

Knie strecken und den rechten Fuß vorwärtssetzen, ohne Belastung (3)

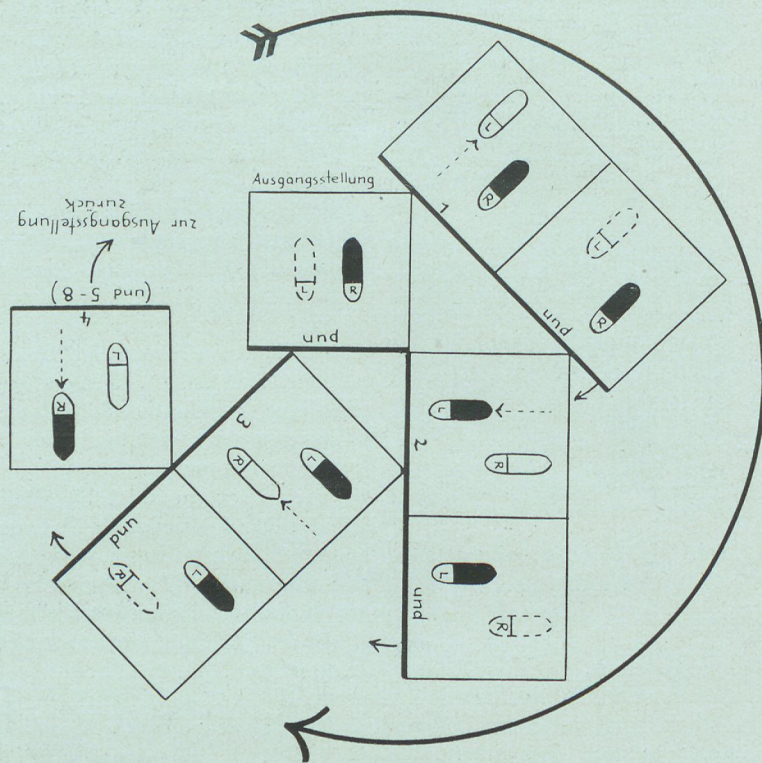
Ins Knie gehen und den rechten Fuß anheben (und) Knie strecken und den rechten Fuß vorwärtssetzen, mit Belastung (4).

(Man beachte die beigegebenen Sohlenzeichnungen!)

Diese Figur zweimal ausgeführt (von „und 5—8“), ergibt eine ganze Drehung am Platze.

Mit diesen fünf Figuren ist die Grundlage des modernen Charleston erschöpft. Die prinzipiellen Bewegungen sind erfaßt. Wer Lust zu weiteren Variationen hat, erfinde selbst, gucke ab oder lasse sich unterweisen. Im Reiche der freien Schrittphantasie gibt es keine Hemmungen. —

Von den Rivalen des Charleston: Black-bottom, Heebie-Jebies, Bananas Slide und dergleichen ein andermal.



Sohlenzeichnung der 5. Figur: Darstellung der halben Rechtsdrehung (bis 4). Noch einmal dasselbe (von „und 5—8“ zur Ausgangsstellung zurück) ergibt die ganze Drehung am Platze. Die schwarze Sohle = Standbein, die weiße = Spielbein, die punktierte = Schwebebein. In jedem Karree ist die Rückenlinie stark gezeichnet.

Wozu die Tanzkritik?

Von Michael Charol

Ist eine Tanzkritik überhaupt möglich? — Der Buchkritiker spricht über die Handlung des Romans, über die Charaktere, über die Sprache des Autors. Der Theaterkritiker hat über das Drama, über die Schauspieler, über die Dekorationen zu urteilen. — Ueber den Regisseur ist es schon schwerer zu schreiben, weil man sich bei seiner Leistung bereits an Imaginäres, an Auffassungen halten muß. Immerhin ist seine Auffassung noch etwas Konkretes: man hat den Vergleich zwischen der Aufführung und der Buchform des Dramas. Ja, sogar der Musikkritiker kann sein Urteil über Konkretes fällen, wie die Instrumentation, die Notenführung. Beim Tanz fehlt das alles. Während der Kritiker aller anderen Kunstgebiete seine Kritik bestenfalls bis an die Imponderabilien fortsetzt, die das letzte Wesen jeder Kunst sind, hat die Tanzkritik es ausschließlich mit Imponderabilien zu tun.

Selbstverständlich hat auch der Tanz seine konkreten Gesetze, seinen Aufbau, seine Steigerung; wenn die Technik des Tänzers versagt, ist es noch peinlicher als bei jedem anderen Künstler — aber wenn der Kritiker sich an diese konkret faßbaren Elemente halten will, so wird er alles andere eher als das Künstlerische des Tanzes erfassen. Das Wesentliche

des Tanzes ist stumm. Wenn die Tänzer von ihren Absichten sprechen wollen, versagen sie immer. Was sie geben, ist nur Bewegung und Stellung, und die Stellung ist nur ein Uebergangsmoment von der einen Bewegung in die andere. Man könnte diese Bewegungen beschreiben, aber diese Beschreibung wird nichts sagen und nichts erklären, da dieselbe Bewegung mit demselben Verlauf einmal sinnlos und plump ist, ein anderes Mal, ohne daß das Geringste sich an ihr ändert, voll Gehalt, Ausdruck und Reiz sein kann.

Wie ist also die Tanzkritik möglich? — Nur dadurch, daß sie das Imaginäre erfaßt. Der Tänzer will mit seinem Tanz etwas ausdrücken. Aus seinem innersten Gefühl heraus macht er eine Bewegungsfolge, der Zuschauer sieht sie und nach dem psycho-physischen Gesetz, nach dem eine Bewegung den ihr entsprechenden psychischen Zustand hervorruft, muß er das innere Erlebnis des Tänzers nacherleben. Er wird es genau so weit tun, wie der Tänzer die Bewegungen wirklich aus seinem innersten Gefühl heraus geformt hat. Deshalb kann der Kritiker nicht den tatsächlichen Willenszustand des Tänzers erfassen, sondern nur den, der sich aus dem Tanz ergibt. Deshalb kann der beste Kritiker nichts anderes sein als ein psychischer Transformator, der den Tanz aufnimmt, ihn

psychisch nacherlebt, und dieses Nacherleben anders — eben in Worten wiedergibt. Er hat nichts anderes zu sein als der feinfühligste Zuschauer mit der Fähigkeit, seine Erlebnisse auszusprechen.

Aus dieser Stellung des Tanzkritikers ergeben sich drei Aufgaben der Tanzkritik. Erstens muß der Kritiker den Lesern seiner Zeitung oder Zeitschrift, die nicht bei der Vorstellung waren, dienen: er muß ihnen sagen, was sie zu sehen bekommen hätten. Zweitens muß er den Lesern, die dem Tanz beigewohnt hatten, ihr Erlebnis ergänzen: ihnen sagen, aus welchem Erlebnis heraus der Tanz getanzt wurde, was der Wille des Tanzenden war, so wie er sich aus dem Tanz ergibt. Drittens hat er zugleich dem Tänzer zu sagen, was er gegeben hat, d. h. welches Erlebnis der Tanz bei dem Zuschauer hervorruft. Daraus kann der Tänzer ersehen, ob der Eindruck richtig war, ob er also die seinem tänzerischen Wollen adäquate Bewegungsfolge gefunden hat.

Diese drei Aufgaben, die jeder gute Tanzkritiker zu erfüllen hat, stellen an ihn eine Reihe von Forderungen. Er muß so weit Tanztheoretiker sein, daß er die allgemeinen Bewegungs- und Rhythmusgesetze kennt. Aber er darf sich nicht so weit in die speziellen Tanzsysteme der einzelnen Schulen einlassen, daß er, wie die Anhänger dieser Schule, mit ihrer speziellen Terminologie zu arbeiten beginnt. Die jetzt manchmal laut werdende Forderung, der Kritiker möge zuerst so einen rhythmisch-gymnastischen Kursus selber durchmachen oder zumindest einen solchen Studienweg genau kennenlernen, ist unberechtigt, denn die Kunst jeder dieser Schulen wendet sich ja nicht nur an deren Anhänger, sondern an alle Zuschauer. Und diesen allgemeinen Standpunkt aller Zuschauer, ja mehr noch: aller am Tanz interessierten Leser seiner Zeitung darf der Kritiker nicht verlassen. Er hat also dem Tänzer nicht etwa zu sagen, was er vom Standpunkt des klassischen Balletts, der Laban-Schule, der Wigman-Schule usw. richtig gemacht hat — das werden ihm die Ballettmeister oder die Tanzleiter seiner Richtungen zeigen können — sondern nur, wie er ästhetisch-tänzerisch-künstlerisch wirkt. Karsavina als „Feuervogel“, Wigman in ihrer charakteristischen Pose aus der „Feier“, die Negerin Josephine Baker sind ihm gleichmäßig lieb, wenn sie nur in ihrer Eigenart gleich ausdrucksstark sind. Er hat nur so weit auf ihre speziellen Tendenzen einzugehen, als er sie zur Erklärung für den Zuschauer braucht.

Um den Zuschauern die Absicht der Tänzerin zu erklären, d. h. mit den Worten auszusprechen, was sie mit Bewegungen und Gesten sagt, muß er allerdings eine Gabe besitzen, die die Voraussetzung für die Fähigkeit zur Tanzkritik überhaupt ist; die Gabe, den Körperausdruck zu verstehen. Und da ist es völlig gleichgültig, ob der Körper nach klassischem Ballett oder nach modernster rhythmischer Art ge-

bildet ist, — die flatternden Arme der Pawlowa im „Sterbenden Schwan“ haben genau so lebendiges Gefühl einer einzelnen Persönlichkeit wie der Bewegungstakt des Persischen Balletts von Yvonne Georgi, den Ausdruck unseres Zeitempos

Aber über diese Erkenntnis des Wollens, die im Grunde eine passive Tätigkeit des Kritikers ist, muß er noch das Typische der Erscheinung und der Tanzart der Künstlerin feststellen, um den Lesern seines Blattes, die der Vorführung nicht beigewohnt haben, zu sagen, was sie von dem nächsten Abend der Künstlerin zu erwarten haben. Da nützt die Beschreibung ihrer Toiletten oder ihres Tanzes gar nichts, sondern der Kritiker muß das Fluidum ihres Wesens, das Charakteristische ihrer Tanzart, oder noch besser: ihrer tänzerischen Persönlichkeit erfassen und beschreiben.

Die Tätigkeit einer Kritik besteht also für den Tanzkritiker in folgendem: er läßt die Tänze auf sich einwirken, bis er eine bestimmte Stimmung, ein Erlebnis hat. Ist es nicht das Erlebnis, aus dem heraus die Tänzer den Tanz geschaffen haben, so ist es ihre Schuld, denn ihre Bewegungen drücken nicht das Gewünschte aus. Dann hat der Kritiker sein Erlebnis in Worte zu prägen, damit die anderen Zuschauer ihre Erlebnisse auffüllen, berichtigen oder vergleichen — jedenfalls aber bewußt zu dem Erlebnis des Tanzes kommen. Oft sind diese Worte des Kritikers auch für die Tänzerinnen und Tänzer neu, ja können für sie überraschend sein, weil sie ihren Tanz aus einem intuitiven Gefühl heraus, aus dem unbewußten Drang, sich äußern zu müssen, geschaffen haben, und nun vor die logischen Auslegungen ihrer Absicht gestellt, über die Folgerungen und Wirkungen erstaunt sind. Der Kritiker hat ja keine Beweise für seine Worte, denn alles, was er gibt, ist die Folge von Augenblicksmomenten, Sekundeneindrücken, die sich in seinem Gehirn summiert haben und als letzten Schluß das Bild des Tänzers oder der Tänzerin ergeben, das er am Ende oder am Beginn der Kritik für die Leser, die die Künstler nicht kennen, entwirft. Wenn dieses Bild den Tanzenden und ihren Anhängern ungerecht vorkommt, so sollten sie doch überlegen, daß sie einem Menschen, der Hunderte ihresgleichen gesehen hat, so erscheinen . . .

Wenn es keine Tanzkritik gegeben hätte, so wären jede Tänzerin und jeder Tänzer ein Star von internationaler Größe — in den Augen ihrer Freunde und Anhänger. Aber jede Richtung, die zu breiterer Wirkung gelangt, jede Tanzleistung, die für die Allgemeinheit geschaffen wurde, muß auf dem Wege zur Anerkennung durch die — zünftige oder private — Tanzkritik hindurchgehen. Die Tanzkritik schafft den Maßstab für den Tanz, gibt dem Publikum den Ausdruck für das Typische der Tänzerin und spornt sie selbst zur Läuterung und Steigerung der Leistungen an.



Maria Taglioni
Lithographie nach einem Bildnis von Deveria

Das Abenteuer einer Tänzerin

Nach dem Schwedischen

An einem schönen Aprilmorgen rollte ein schwer bepackter Reisewagen, der vor zwei Stunden die schwedische Hauptstadt verlassen hatte, gemächlich die Ufer des Mälar-Sees entlang. Es war ein elegantes verdecktes Extrapostfuhrwerk, wie es vornehme Leute auf ihren Landreisen zu benutzen pflegten. Vorn auf dem Bock thronte behäbig der Kutscher in seinem grün bezogenen Pelzrock, dessen beide Kragen er über die Ohren geschlagen hatte; auf dem hinteren Wagensitz saßen, gleichfalls in Pelze verummmt, zwei Bediente zwischen einer solchen Unmenge von Kartons und Schachteln förmlich eingeklemmt, daß es kaum einen Zweifel gab: der Insasse des Wagens mußte eine Frau sein.

Und so war es auch. Marie Taglioni, die weltberühmte Tänzerin, hatte in Stockholm ein Dutzend Vorstellungen gegeben und verließ nach diesen Triumphen nun Schweden, um bald auch Rußland zu ihren Füßen zu sehen. Augenblicklich lehnte sie ziemlich gelangweilt am Fenster des Reisewagens und betrachtete zerstreuten Auges die Gegend.

Ein Schwarm Möven, vom Peitschenknall des Kutschers aufgeschreckt, strich über den tiefblauen Spiegel des Wassers, während ein grünschnäbeliger Fischreiher, unbeweglich auf einem Bein auf der Spitze eines vereinzelt aus dem See ragenden Felsens stehend, verwundert auf die einsam daherrollende Kutsche zu schauen schien. Ein Flug wilder Gänse zog

schreiend durch die Luft voll Frühlingsglanz dem jenseitigen Ufer zu, wo hohe, mit schwarzen Tannen bedeckte und von schimmerndem Schnee gekrönte Berge der Landschaft einen höchst malerischen Abschluß gaben.

Ganz von dem Zauber gefangen, der dem Naturbild an solch einem klaren Apriltag in Schweden eigen ist, bemerkte die Tänzerin plötzlich mit Unbehagen, wie der Wagen in einen düstren, jede Aussicht benehmenden Waldweg einbog. Durch das kleine verschließbare Guckloch in der Rückwand des Wagens befahl sie den Dienern, den Kutscher zu größerer Eile anzutreiben und auch mit den Trinkgeldern nicht zu sparen. Dann hüllte sie sich noch fester in den molligen, pelzgefütterten rosa Atlasmantel, vergrub die Händchen in die weiche Seide der Taschen und drückte sich schmollend in die Kissen hinein, während sie ihrer Kammerjungfer zurief:

„Clementine, willst du nicht die Korrespondenz lesen?“

Die Angerufene, in ihrer von Mänteln, Decken und einem türkischen Schal verhüllten Rundlichkeit einer verabschiedeten Sultanin gleichend, antwortete nicht — sie war eingeschlafen.

„Also werde ich heute ohne Geheimsekretär auskommen müssen,“ sprach die Tänzerin ein wenig boshaft vor sich hin und zog aus einer der Wagentaschen ein elegantes, reich mit Gold eingelegtes Kästchen von Ebenholz.

Es enthielt eine Menge Briefe in den verschiedensten Formaten und Farben, sämtlich mit noch unbrochenem Siegel. Sie alle hatte die Tänzerin am Abend vorher mit Blumen zu ihren Füßen regnen sehen, doch erst jetzt fand die Gefeierte — zum Unglück ihrer hinterlassenen Verehrer — die Zeit, sie zu öffnen.

„Was sind doch,“ lachte sie, als sie den ersten Brief überflog, „diese russischen Grandseigneure für Narren! Wie verlockend mir der Herr Graf seine Villa in Sibirien schildert! Haha!“ — und beim zweiten Brief: „Ah, Durchlaucht! . . . tausend preußische Taler? Sie sind sehr geizig, teurer Prinz!“

Und so überflog sie, bald belustigt oder mitleidig lächelnd, bald ungnädig das Näschen rümpfend oder kleine Bosheiten sagend, eine nach der anderen der vielen verschämten und unverschämten Werbungen entflammter Männerherzen — bis sie plötzlich zusammenschreckte und einen unterdrückten Schrei hören ließ.

Die Kammerfrau fuhr jäh aus dem Schlummer und sah fragend ins bleiche Antlitz ihrer Gebieterin, die ihr einen Brief unter die verschlafenen Augen hielt und mit zitterndem Finger auf dessen Unterschrift wies.

„Christian Wasa?“ brachte die Kammerfrau verstört hervor.

„Weißt du nicht? — Der berüchtigte Räuber!“

„Von dem man noch gestern sprach?“

„Eben der! Der Schreck Schwedens!“

„Großer Gott!“ stöhnte die Kammerfrau und rang die Hände.

„Lies, was er schreibt!“ gebot Marie Taglioni. Und Clementine, mit der Fülle ihrer Leiblichkeit langsam aus dem Wust der Mäntel und Decken herauswachsend, las mit bebenden Lippen:

„Ich werde mich auf dem Wege, den die erste Tänzerin Europas nehmen wird, morgen einfinden, um ihr meine besondere Hochachtung zu bezeugen und sie um eine Gnade zu bitten, die sie mir hoffentlich nicht versagen wird. Christian Wasa.“

„O göttliche Güte!“ rief Clementine mit bleichem Entsetzen. „Er will Ihre Börse oder gar unser Leben!“

„Ich fürchte es nur zu sehr!“ hauchte nicht viel mutiger die Tänzerin.

„Und wann wird er uns auflauern?“ winselte die Kammerfrau.

Marie warf einen Blick in den Brief. „Morgen, schreibt er . . .“

„Hilf Himmel, das ist ja heute!“

„Wahrhaftig! Also müssen wir sofort nach Stockholm zurück, um bewaffnete Begleitung zu holen!“

Die Kammerfrau hütete sich wohl, ihrer Gebieterin das Gegenteil anzuraten. Hastig öffnete sie den Fensterschlag und rief dem Postillion aus Leibeskräften zu:

„Zurück, zurück denselben Weg! Madame befiehlt es! . . . Doppelte Trinkgelder, wenn wir in einer Stunde wieder in Stockholm sind!“

Eben wollte der Postillion die Gäule wenden, als ein donnerndes „Halt!“ ertönte. Zugleich sah er aus dem Gehölz zwanzig Flintenläufe auf sich gerichtet.

Und jetzt nahte sich ein Reiter von hoher, edler Gestalt auf einem prächtigen Fuchshengst dem Kutschenschlag und grüßte die Tänzerin ehrerbietig.

Er war's in der Tat — Christian Wasa, der Gefürchtete und Verwegene, dem die schwedische Polizei schon seit drei Jahren vergebens nachstellte.

Er trug einen breitkrepigen Filzhut, unter dessen Rande das dunkle Gelock des Haares hervorquoll. Zwei große, nachtschwarze Augen blickten voll Feuer aus dem wettergebräunten Gesicht mit der edel geformten Nase; ein modischer Kinnbart berührte den Busenstreif von Brüsseler Spitzen. Wasas Hände waren mit hellgrauen Glacéhandschuhen bekleidet, seine hohen Jagdstiefel glänzten wie Lack. Um den Leib trug er einen Gurt von Büffelleider, in dem ein paar doppeläufiger Pistolen staken . . .

Zwei Banditen schlugen auf ein Zeichen ihres Herrn den Kutschenschlag nieder. Vier andere näherten sich mit einer geschmückten Tragbahre, die

sorgsam mit weichen Marderfellen belegt war, und auf eine höchst verbindliche Weise bat Wasa die Damen, geneigtest aussteigen zu wollen.

„Sie sehen, mein Fräulein,“ redete er die Tänzerin an, die ihm schreckensbleich ins Gesicht sah, „ich erwarte Ew. Liebden, wie ich geschrieben habe, zum Rendezvous und bin Ihnen dankbar, daß Sie mich Ihres Vertrauens als würdig erachten. Ihr Postillion ist die einzige Ursache der Wachsamkeit meiner Leute. Man wollte nicht leiden, daß er Sie unserer Bewunderung entführe!“

„Aber was verlangen Sie denn von mir?“ fragte die Tänzerin, zitternd vor Angst.

„Gott bewahre mich, etwas zu verlangen, meine Gnädige! Ich bitte Sie nur, mir auf einige Zeit die Ehre Ihres Besuches in meinem Gebiet zu schenken. Da indes der Weg dorthin für Ihren Wagen unfahrbar ist, so habe ich Sorge getragen, Sie auf eine bequeme Art hinzugeleiten.“

Er wies auf die Tragbahre, die bereit war, die Reisenden aufzunehmen.

„Gut, mein Herr!“ sagte die Tänzerin, durch die ritterliche Art des Räubers ein wenig ermutigt. „Ihre Bitte ist zu sehr von Pistolen unterstützt, als daß man sie abschlagen könnte.“

„Waffen nieder!“ gebot da der Räuber mit lauter Stimme, und die dräuenden Flintenmündungen senkten sich. — „Nehmt die Koffer der Dame auf Eure Schultern, und die die Säufte tragen, mögen beim Hinuntersteigen in die Schlucht mit aller Vorsicht zuwege gehen.“

Hierauf gab Wasa das Zeichen zum Aufbruch.

Die Tragbahre, von vier starken Männern getragen, verlor sich bald im Dunkel des Waldes. Die darin sitzenden Frauen zitterten an allen Gliedern, da ihnen der Befehl an die Leute, die Koffer mitzunehmen, neue Befürchtungen eingab.

„Wir sind verloren, meine arme Gebieterin!“ schluchzte laut Clementine. „Was werden sie mit uns machen?“

Marie antwortete nicht, denn sie erlag fast der Angst dieser Augenblicke.

Der Fußpfad zog sich nach mehrmaligen Krümmungen unter dunklen Kiefern am Rand eines Waldbaches hin, und mit Grauen blickte die Tänzerin in einen Abgrund, in dessen unergründlicher Tiefe sich tosend, wild schäumend, die Wassermasse des Baches stürzte. In einer Anwandlung von Schwindel hielt Marie die kleine Hand vor die Augen und befahl ihre Seele dem Himmel. Der Weg, den die Träger verfolgten, entfernte sich jetzt aber wieder vom Abgrund, und bald gelangten sie in eine seltsame Halle, eine Art großer Höhle . . . Wieviel Opfer hatte die schon zurückbehalten? . . .

Das laute Weinen der Kammerfrau traf jetzt das Ohr des Räubers. Er ließ Fackeln anzünden und näherte sich der Tragbahre, um sich mit aller Liebenswürdigkeit nach dem Grunde der Verzweiflung des dienstbaren Geistes zu erkundigen. Dann aber, zu Marie sich wendend, sagte er:

„Meine schöne Besucherin wird mir ohne Zweifel den Schreck vergeben, den sie soeben empfinden mußte. Leider gibt es keinen anderen Weg zu meinem Heim, in dem wir jetzt angelangt sind.“ Und mit Genugtuung über das Erstaunen der Sylphide lächelnd, fügte er hinzu: „Sie sehen, meine Gnädige, ich wohne nicht schlechter als andere Leute.“

In der Tat — ein verwirrender Anblick tat sich vor den Augen der Tänzerin auf.

Man war in eine zweite, riesige Grotte eingetreten, deren Wände von Tropfstein und glänzendem Bergkristall strahlten. Zwanzig hohe Armleuchter mit Wachskerzen erhellten die Mauern aus Diamant und die phantastischen Säulen des Zauberpalastes. Der Glanz der tausend Lichtstrahlen blendete die Augen — wahrlich, keines Königs Saal hätte je einen prächtigeren Eindruck hervorbringen können.

In einer Ecke dieser magischen Halle war ein erlesenes Mahl angerichtet.

Was aber die Tänzerin am meisten in Erstaunen setzte: — im Grunde der Höhle gewahrte sie auf einem natürlichen Podium ein geräumiges Theater mit Dekorationen und vollständigem Orchester.

Eine Ouvertüre von Rossini begrüßte beim Eintreten die gefeierte Künstlerin, und Christian Wasa sprach, das Knie vor ihr gebeugt, mit vor Bewegung zitternder Stimme:

„In früheren Jahren hatte ich das Glück, Sie in Frankreich zu bewundern. Ich wollte Sie noch einmal bewundern können. Dies ist meine einzige Bitte.“

Marie Taglioni war zu erfreut über diesen Ausgang des Abenteuers, um nicht von Herzen gern einzuwilligen. Man hatte ihre Koffer herbeigebracht. Ein Zelt war eigens als Ankleidezimmer hergerichtet. Und bald tanzte sie, umjubelt von den stürmischen Beifallsbezeugungen der Räuber und ihres Anführers.

Nach der Vorstellung machte Wasa die Honneurs der Mahlzeit mit der Sicherheit und den tadellosen Allüren eines Mannes von Welt und bot schließlich seinem berühmten Gast ein prächtiges Schmuckkästchen zur Erinnerung dar.

„Sie dürfen es ohne Bedenken nehmen, meine Gnädige. Es ist ein Ueberbleibsel meines Vermögens. Ich besaß es, ehe unglückliche Umstände und die Undankbarkeit des Königs mich darauf anwiesen, das Handwerk eines Räubers zu ergreifen.“

Wasa begleitete dann die Damen selbst zu ihrem Wagen zurück, dessen Postillion nicht geglaubt hatte, daß er seine Fahrgäste je wieder erblicken werde.



Der groteske Tanz

von
Werner
Suhr



Der Grotesktänzer Harry Reso, wie er ist, und wie er ohne Schminke sich dem Publikum zeigt

Es scheint, als sei in der letzten Zeit das Verlangen nach der Kunst des Grotesken größer geworden. Es muß wohl ein früher nicht so ausgeprägtes Bedürfnis nach dem Hemmungslosen der Ironie, des Scherzes und der Satyre bestehen. Ob auch schon immer deren tiefere Bedeutung gewünscht wird, mag zweifelhaft bleiben. Auffällig ist jedenfalls bei allen künstlerischen Ausdrucksgebieten die oft geradezu sensationelle Wirkung karikaturistischer oder sonstwie komischer Erscheinungen, speziell übrigens beim Film. Und es wird schon so sein, daß ein erstaunlich wachsendes Angebot nur der regeren Nachfrage entspricht.

Ein neuer Rhythmus, eine bisher fremd gewesene Gebärde hat nun Konjunktur. Vielleicht hat man auch tatsächlich eine innere Verwandtschaft mit dem beschwingteren und sich selber belächelnden Dasein entdeckt, hat nach dessen wohl gelungenem Auftakt Geschmack an dieser Bewegungsart und die Möglichkeit zu ehrlicher Begeisterung gefunden. Wobei allerdings doch Wunder nimmt, daß sich Derartiges gerade in Deutschland ereignet, in dem Lande fanatischer Beschaulichkeit und eines ewig grübelnden weltanschaulichen Ernstes. Doch darf man natürlich nicht vergessen, Deutschland ist keineswegs nur Berlin oder in dieser fortschrittlichsten Stadt etwa die

reichlich getrübe Atmosphäre zwischen Gedächtniskirche und Halensee. Man kann z. B. nicht von einer wesentlichen Wandlung reden, wenn ein paar hundert standpunktlose Intellektuelle plötzlich literarische Propaganda für einen Importartikel machen, von dem man vorher bei uns ganz allgemein kaum mehr als die schillernde Oberfläche und einige bedeutungslose Ableger kannte.

Immerhin wird die fühlbar veränderte Situation begreiflicher, bedenkt man ebenfalls, wie stark in den durch unerhörte Zeitereignisse maßlos in Anspruch genommenen Menschen der triebhafte Drang zu ablenkender Entspannung und — last, not least — zu einem befreienden Gelächter sein muß. Ist es denn nicht nur konsequent, wenn ein mit Problematik und Wichtigtuerei gequältes Volk, vor allem nach einer Fülle deprimierender Erlebnisse, an den Punkt gelangt, wo aus Zweifel und Verzweiflung die Umwertung aller Werte und eine Revolutionierung der Empfindungen einsetzt?

Ohne Zweifel macht sich aber auch hier, wie überall sonst, der leicht feststellbare und anscheinend unvermeidliche Einfluß des Amerikanismus geltend. Der deutsche Humor ist im Grunde gewiß nicht identisch mit dem, der jetzt die ganze Welt in allen Erdteilen und in jeder Spielart beglückt. Palmström,

diese fast unvergleichliche Schöpfung Christian Morgensterns, konnte ebensowenig in den Vereinigten Staaten geboren werden. Die zum Nachdenken verpflichtende, sprachlich wie metaphysisch geschickt jonglierende Wortkunst wird bei einer Rasse, deren teils bewunderungswürdige, teils beleidigende Primitivität auf das Verblüffende des Augenblicks gerichtet ist, niemals richtig verstanden und auch nicht in auserlesenen Kreisen geschätztes Allgemeingut werden.

Das Grotteske in dieser Zeit ist hauptsächlich visuell. Es setzt sich mit routinierten und zum Teil recht drastischen Mitteln in eine zwar jetzt wirkungsvolle, aber im Grunde doch reichlich monotone Szene. Chaplin, die populärste Erscheinung der Leinwand, oder Rivel, sein nicht unbegabter Imitator im Varieté, oder Reso, dieser unerschütterlich erschütternde Tänzer — die Wege ihrer sehr unterschiedlich zu bewertenden Fähigkeiten führen nicht nur zum gleichen Ziel, sondern sie kommen auch aus ein und derselben Bewußtseinsquelle. Diese Art, zu bezaubern und zu faszinieren, ist ganz genau berechnet. Sie wirkt in U. S. A., weil sie einen Gipfel des Spezialistentums darstellt und somit effektsicher bei einer kulturell noch unentwickelten und unverdorbenen Instinkttrasse sein muß. Und sie wirkt auf Europäer, weil hier Uebermüdung, Ueberreizung und Unausgeglichenheit herrscht und man die ewigen Skrupel und Hemmungen einmal bedenkenlos weglachen will. Im übrigen: Chaplin ist Jude, und kein Zweifel scheint mir, seine Kunst ist auch die am meisten jüdische und raffinierteste, die wir in dieser und in der vorigen Epoche gesehen haben. „Chaplin kennt die Amerikaner und so braucht er den stereotypen Biegerohrstock, das Hütchen, den Bürstenbart, die unheimlichen Schuhe wie den falschen Rock oder die Harmonikahosen. Er hatte die Stereotypie des Spuckens, Kitzelns, Hinfallens, Stolperns, Zuhauens, Aufstoßens mimisch genau durchgearbeitet. Künstlerisch war es richtigste Psychologie für den Amerikaner. Uns wurde das eher langweilig auf die Dauer . . .“ Mit diesem letzten 1925 geschriebenen Satz hat Fritz Giese sich bestimmt geirrt. Es wird heute in Deutschland ein Chaplin-Kult getrieben, der eine solche ablehnende Aeußerung als bedauerliche Unfähigkeit und Blasphemie betrachtet und der darüber hinaus auch gern bereit ist, die tragischen Werke eines Dichters gegen die gewiß außerordentlichen Leistungen des Weltmeisters der Filmkomik zu verkaufen.

Ueber das Wesen des Grottesken, der Komik überhaupt, ist bisher kaum eindeutig und zufriedenstellend geschrieben worden. Das Beste hat über die Materie fraglos Henri Bergson veröffentlicht (es ist in deutscher Sprache bei Eugen Diederichs in Jena erschienen).

Im Tanz speziell hat man in zahllosen Variationen versucht, durch aufgelöste Beschwingtheit und ironisch gedachter Bewegtheit komisch oder grotesk zu

wirken. Doch ist die tänzerische bzw. künstlerische Darstellung des Grottesken ohne Entpersönlichung im tieferen Sinne gar nicht denkbar. Es nützt nichts, wenn jemand, neckisch oder burschikos veranlagt, seinen kapriziösen Einfällen und Launen mit wirren Kreuz- und Quersprüngen temperamentvoll Ausdruck gibt. Es nützt nichts, wenn er dazu eine Schellenkappe aufsetzt und sich redlich Mühe gibt, die drolligsten Grimassen zu ziehen. Mit Erfolg, mit umfassendem Erfolg bei jeder Art Publikum kann nur der Künstler rechnen, dem das Element des Komischen und Grottesken als eine wesentliche Charaktereigenschaft innewohnt, der tief verstanden oder gefühlt hat, daß es sich bei wahrer Komik um eine Weisheit und weniger um ein gespielteres Narrentum handelt, daß es im Grunde eine sehr ernste, wenn nicht tragische Angelegenheit des rein Menschlichen bedeutet.

Wie wenig Tänzer und Tänzerinnen sind heute wirklich grotesk! Manchen gelingt es, geschickt den Zauber des Tages und der Amerikaner zu imitieren. Aber auch dazu gehört allerdings ein ganz beachtliches Talent. Die Komik besteht dann in einer sorgfältig errechneten stereotypen Bewegungsfolge oder in Gebärden, die zu dem, was sie eigentlich ernstlich darstellen sollen, im lächerlichsten Widerspruch stehen. Es geschieht dann die explosionsartige sichere, aber doch nur oberflächliche Wirkung des Kontrastes.

Anders verhält es sich bei den vitalen und impulsiven Schöpfungen einer Valesca Gert. Sie tanzt unbekümmert, bewußt wie unterbewußt ihren eigenen Charakter, Ausschnitte aus ihrem persönlichsten Weltgefühl. Hier entscheidet die Stärke der menschlichen Ueberlegenheit über Themata, die sonst mit doktrinärem Eifer und Ernst behandelt werden. Hier werden Ernst und Eifer selber belächelt und ihre Werte höhnisch in Frage gestellt. Kein Zweifel, daß diese Künstlerin nicht nur die Anderen und das Andere, sondern auch sich selber rücksichtslos ironisiert; sie ist entpersönlicht genug, um sich auch aus Distanz selber kritisch zu betrachten und ihre eigenen Fehler und Schwächen übertrieben oder karikierend zur Schau zu stellen. Schaustellung des Wesentlichsten, des eigentlichen Wesens des betreffenden Tänzers oder der betreffenden Tänzerin: das ist eine Forderung, ohne deren restlose Erfüllung wirklich groteske Tänze eigentlich nicht möglich sind; es sei denn, man ließe sich mit koketten Spielereien und oberflächlichen Scherzen oder geistreichen Kombinationen genügen.

Bei Reso ist es übrigens — wie auch bei Chaplin — die Unerschütterlichkeit der Haltung und Maske, die Stereotypie im Ausdruck, die namentlich wegen der meist kontrastierenden Beweglichkeit der Beine dem Betrachter den Eindruck des Komischen vermitteln.

Zum Schluß sei hier noch erwähnt, was Frank Thieß in seinem Buch „Der Tanz als Kunstwerk“ über die Kunst des Grottesken zu sagen weiß: „ . . . Der Tanz

erreicht hier nichts durch Mimik und Aneinanderreihen einzelner Zustände, aber alles durch Intensivierung. Es wäre völlig fruchtlos und würde zu nichts führen, wollte eine Tänzerin in einem lustigen Tanz komische Grimassen schneiden. Ein Fall, den wir immer wieder bei mittelmäßigen Tänzerinnen erleben können und der stets zu denselben Resultaten führt: sie wirkt albern, sie wirkt (im besten Falle!) komisch, aber nicht ihr Tanz . . . Wie wir bei einem sehr guten Witz nicht sagen können, worin eigentlich das Lächerliche liegt, so können wir auch nicht sagen, worin eigentlich das ursprünglich Komische zu suchen ist. Wir können nur sagen, worin es nicht zu suchen ist: in Mimik, Uebertreibung, Albernheit oder Geschrei.“

Vom Tanzstil des Winters von Rudolf Theile

Tanzleiter in der Villa d'Este, Berlin

Ich sitze zum Tanztee in einem eleganten Tanzpalast.

Diskretes Licht. Warme Holztafelung. Sattes Rot der Wandbespannungen und Möbelbezüge. Elastisch schreitet der Fuß auf weichem Velour.

Ein Gemisch von Sprachen aller Kulturländer. Die mondäne und internationale Welt gibt sich ein Stelldichein.

Schmissige Musik. Die Jazz-Band mit geschulten Kräften ist am Werk.

Charleston ist Trumpf. Charleston im englischen Stil!

Zögernd nur erheben sich die Paare. Niemand möchte der erste sein. Ja, wenn die Eintänzer nicht wären! —

So aber kommt nach den ersten Takten ein lebhaftes Tanzbild in Fluß.

Das Auge schweift über die Mutigen, die sich aufs Parkett wagen. Ueber die Wissenden, die mit selbstbewußter Eleganz sich und anderen zum Ergötzen ihre Kreise ziehen. Ueber die Stümper, die zu kritik- und vorurteilslos gegen sich selbst sind und zum Gespött der Menge ihre Sprünge machen. Sie sind in der Minderzahl. Gottlob. Das dezente Milieu zwingt zu beherrschten Formen.



Valesca Gert

Phot. Rieß, Berlin

Charleston ist Trumpf. Immer noch. Er freut sich seines Daseins in gesellschaftlichem Gewande. Ruhig ohne Beineschlenkern und wüstes Gehopse nimmt er den weitaus größten Teil des Tanzprogramms ein. Die kultivierte englische Form ist reizend und voller tänzerischer Impulse. Sie wird noch lange das Parkett beherrschen.

Nun folgt ein Tango.

Die Musiker wechseln die Instrumente. Kontrabaß und Bandonium treten neben Geige und Klavier in ihre Rechte.

Wie schön kann doch ein gut getanzter Tango sein. Voller Hingabe und doch voll verhaltener Leidenschaft. In ihm zeigt sich die Kultur der tänzerischen Persönlichkeit in wahren Lichte. Wie einfach ist dieser neue Tango. Wie durchaus unkompliziert in Linie und Technik. Es ist ein Genuß, ein gutes Tangopaar zu verfolgen. Die Aesthetik feiert da ihre Triumphe.

Und wieder folgt Charleston in langer Folge. Die Kapelle ist fleißig.

Nur zuweilen wird diese an und für sich gleichförmige Tanzweise durch einen Black-bottom und einen englischen Walzer unterbrochen.



Black-bottom! Tanz der Neger. Invasion aus dem Urwald. Und dann im gediegenen Tanzsaal? Erst sehen, dann urteilen.

Wiederum einfach und ohne dieses verrückte Gehample. Ein klein wenig langsamer noch im Tempo als der heute bedeutend langsamere Charleston. Beinahe Slow-Fox. Und ein ganz feiner rhythmischer Schwung in den Hüften. Vielleicht so ein ganz klein bißchen negerhaft. So ein kleiner pikanter Rest von tropischem Urwald. Warum auch nicht? Es ist mal was Neues. Und wenn es schön und dezent getanzt wird? Warum nicht?

Nur selten ein langsamer Walzer. Getragene Kantilene mit akzentuierter Rhythmisierung. Ein schwingender, singender Dreivierteltakt.

Rechts und links, vor und zurück. Immer im strengeregelten Dreivierteltakt. Das ist auch hier alles, was das große Publikum, das eben nur mitmachen will, vom Tanze wissen muß.

Ja, wer den Tanz als Selbstzweck oder als künstlerischen Sport betreibt, der kann Figurationen machen. Der kann die einfache Form aller Tänze bewußt überschreiten und im freien Spiel der Glieder neue Ausdrucksmöglichkeiten suchen. Jedoch auch hier: viele sind berufen, wenige sind auserwählt.

Drum sei die Losung dieses Tanzwinters Einfachheit der tänzerischen Technik. Dafür um so größere stilistische Durchbildung, damit das tänzerische Bild des deutschen Kulturstaates würdig ist.



REVUE UND TANZ

BETRACHTUNGEN ZUR MÜNCHNER REVUE „GRUSS AN ALLE“



Robert Quinault v. d. Opéra comique, Paris

Phot. Manassé, Wien



Fidy Grube

Phot. Manassé, Wien

Haben Sie nicht auch schon etwas raunen hören, die Revue sei am Ende ihres Lateins angelangt und werde „demnächst“ unter dem Schwanengesang nicht schlagender Schlager ihren kurzlebigen Ruhm ins Grab betten müssen?

Nun, mir scheint, diese Kassandrarufe sind etwas voreilig gewesen. Und das werden auch die bösen Auguren bekennen müssen, wenn sie z. B. die neue Münchner Revue vor ihren erstaunten Augen Revue haben passieren lassen — diese Revue, die man klassisch nennen darf, weil in ihr die Kunstgattung Revue in vorbildlicher Weise auf die große Linie echter aufstrebender Bühnenkunst gestellt ist.

Für den Wert einer Bühnendarbietung entscheidet die Nachhaltigkeit des Eindrucks. Er mag bei der Revue in den meisten Fällen gewesen sein: gesehen — vorbei. Bei der Münchner Revue aber schwingt er nach, als die Ueberzeugung: da ist einmal etwas wie eine verheißungsvolle Kunstform Revue; ein Dramatisches, das zu Höhen aufblühen kann, weil es bis in die letzte Faser vom Wesen der Zeit erfüllt ist.

„Unsere Zeit“ — dies Wort soll nicht der übliche moralinsaure Seufzer über den bewußten Untergang des Abend-

landes sein. Wir haben „unsere“ Zeit; eine Zeit, die aus der egozentrischen Enge eigenbrötlerischer Milieus mit den Errungenschaften der Technik, mit der Eroberung der Luft, der Ueberwindung von Raum und Zeit in die Weltweite hinausgetreten ist, das Weltbild anders als frühere Geschlechter sieht und es überall, so auf der Bühne, auch anders gefaßt und geprägt sehen will. Das Drama, das einen winzig kleinen Ausschnitt aus dem menschlichen Leben gibt, entspricht kaum noch den Blickweiten des heutigen Menschen. Eher schon der Film. Doch es fehlt ihm das greifbare Leben, wie es das Drama besitzt, die Farbe, das Tönende, kurz: das die Sinne unmittelbar Packende. Und so frage ich: was auf der Bühne vermöchte jene Weiten heutiger Weltbetrachtungsweise so zu erfüllen wie die gute Revue? Raum und Zeit kennt sie nicht. Sie wirbelt das Heutige und vor 1000 Jahren Gewesene, das Hier und das ein paar tausend Meilen Entfernte, das Reale und die Gebilde blühendster Phantasie bunt durcheinander, hüllt alles in einen Rausch von Farben und sprühendem Leben und schafft so ein Weltbild größten Formates, in dessen Mitte das ewig Menschliche steht. Dieses vielgestaltig Summarische von Eindrücken ist es, das die Menschheit von heute will, und auf den weltbedeutenden Brettern beschert es ihr die Revue mit ihrer Kunst, die



Fidy Grube

Phot. Manassé, Wien



Inge Epp als „Der Dollar“ in „Königinnen Amerikas“

Das Kostüm hat 15.000 Mark gekostet

Phot Manassé, Wien



Frl. Wolker als 21. Jahrhundert in „Frauen, Grüße und Melodien“

Robert Quinault und Iris Rove in ihrem „Puppentanz“

Phot. Manassé, Wien



Hansi Siegert in „Gruß an Alle“

Phot. Manassé, Wien



Lolo u. Inge Epp a. Taubenträgerinnen i. „Olympiade“

Szene so schnell und so oft zu wechseln wie ihre Darsteller das Kostüm, Bild um Bild in heterogenstem Wechsel in der blendenden Licht- und Farbenfülle eines großen Prachtfeuerwerks über die Bretter gleiten zu lassen.

Hat Hans Gruß, der Schöpfer der neuen Münchner Revue, sie nicht nur des Wortspiels wegen „Gruß an Alle“ genannt, sondern bewußt im Sinne einer Art Proklamation: ich zeige euch allen die Revue, wie ich sie mir denke, Gesicht und Linie ihrer künstlerischen Zukunft?

Werten jedenfalls dürfen wir so seine neue Bühnenschöpfung, die mit ihrem verwirrenden Aufgebot von Phantasie, glücklichen Einfällen, Geschmack und Verständnis für Wirkung die volle Leuchtkraft einer Kunstform entfaltet.

Wir wollen hier weder auf die vollendeten Einzelleistungen der Gruß-Revue, noch auf die Art eingehen, wie sie mit Geschick in den Rahmen einer gewissen Handlung zusammengespannt sind. Aber dies wollen wir noch sagen: die Gruß-Revue hat auch Kultur. Was sie dem feiner besaiteten Zuschauer besonders liebenswert macht. Sie gibt ihre Trümpfe nicht mit den billigen Mitteln grobsinnlicher Art, nicht nach dem Motto: im Bein liegt Wahrheit ganz allein, sondern mit der bezwingend schönen, künstlerischen Abrundung jedes einzelnen Bildes, einer nicht zu überbietenden Schönheit koloristischer Kompositionen, einer dramatisch und geschmacklich feinsinnigen Wahl und Gegenüberstellung der Sujets, und endlich mit einem auffallend sicheren Stilgefühl.

Was uns nun aber an dieser Stelle am meisten interessiert: das tänzerische Element in der Revue.

Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollten wir des Näheren die Rolle schildern, die der Tanz in aller Form in unserer Gegenwart — oder sagen wir auch hier: in unserer neuen Zeit — spielt, und warum er sie spielt. Auf Parkett und Podium ist er der erklärte Liebling aller Zeitgenossen des Erdenrunds, soweit sie nicht mit sauertöpfischer Miene über einen

„Zeitgeist“ den Kopf schütteln, der ein ganz anderer und viel harmloserer ist, als ihn schwerblütige Leute sehen. Da nun also alle Welt den Tanz auf dem Podium so gern sieht — wie kann man ihn am besten zeigen? Für sich allein auf die Bühne gestellt, verfällt er selbst bei Tanzstars zu leicht einer gewissen Einseitigkeit. Nie werden, um Wechsel des Eindrucks zu schaffen, zwei oder mehr Tanzkünstler verschiedener Kunstrichtung gemeinsam ein Abendprogramm bestreiten wollen. Und so darf man die weitere Frage stellen: gäbe es für Tanzdarbietungen der verschiedensten Art einen geeigneteren Rahmen als die Revue? Hier allein läßt sich der Tanz in seinen unterschiedlichsten Zweck- und Kunstformen zwanglos in den Gesamtbetrieb einordnen, Gelegenheiten im Verlaufe der Vorgänge rufen ihn gleichsam von selbst herbei, und er seinerseits wird zur reizvollen Unterbrechung in der Abwicklung des übrigen Bühnenprogramms. Das Revue-Milieu schafft ihm eine besondere, glanzvollere Folie, als er sich selbst zu geben vermöchte. So fördern, steigern sich Revue und Tanz wechselseitig, und die Revue teilt dem Tanz Aufgaben zu, die er sich in der Enge eines Soloprogramms kaum stellen könnte. Daher ist es kein Zufall, daß der Tanz in der Revue so stark vertreten ist und nirgends so stimmungsbewirkt in die Erscheinung tritt wie eben hier. Und endlich: nicht alle Berufstänzer und Tänzerinnen können Stars sein und zu eigenen Abenden einladen. Den mit Können (und Glück) nicht so Begnadeten, unter denen sich so viele liebenswürdige Talente befinden, bietet die Revue allein Möglichkeit, ihre Kunst zu zeigen.

An den Schöpfer der Revue tritt nun aber die neue, nicht geringe Aufgabe heran, das tänzerische Element in möglichst vollkommener und hinlänglich „bunter“ Form in seine Schöpfung zu verweben. Dazu muß er Leistung vom Schein unterscheiden können, künstlerisch treffsichere Phantasie besitzen, um seiner Revue durch glückliche Mischung mit dem Tanz jene Steigerung zu verleihen. Wo der Tanz er-



Tommy Long

scheint, soll er nicht aufgepfropft, sondern gleichsam gedanklich gegeben sein. Auch hier bietet die Münchner Revue ein nachahmenswertes Beispiel. Ihr Schöpfer hat es verstanden, nicht nur die ganze Skala der Möglichkeiten künstlerischen Tanzes als schillernde Akzente dem immer blutfrischen, fast atemlos vorwärtsdrängenden Spiel seiner Revue aufzusetzen, sondern hiermit auch Darbietungen von Rang und Klasse zu verbinden. Was die Revue an Tanzkunst, von den famosen 12 Lawrence Tillergirls (von Ziegfeld Folies New York) bis hinauf zu den Stars enthält, sind Spitzenleistungen und dem glücklichen Zusammenwirken des Revuedichters mit Rudi Fränzel von der Wiener Staatsoper, H. Lingen vom Berliner Nelsontheater und Robert Quinault von der Pariser Opéra comique zu danken. Uebrigens sehen wir in der Gruß-Revue zum ersten Male in Deutschland Dirty-Dig, die neueste Modetanzschöpfung.

Der „größte“ Tänzer der Welt

F. O. B.



Tommy Long

Toiletten zum Tanz



Abendcape
aus schwarz-weißem Seidensamt
m. jugendlichem Abendkleid aus
weißem Georgette mit schwarzer
Perlenstickerei



Abendkleid aus gemustertem
Silber mit schwarzem Chiffon-
Überkleid



Rechts:
Elegantes Abendcape aus mau-
sgrauem Seidensamt in Moiré-
musterung und dazu passendem
Abendkleid aus grauem Crepe
Jersey mit glockigem Ansatz aus
Moirésamt

Modelle:
„Die moderne Frau“
E. V.

Schallplatten zum Tanz

Das Letzte, was man in der vorigen Saison von Bernard Etté hörte, war, daß er heiratete und mit seiner jungen Frau eine Amerikareise antrat.

Nun bringen uns die neuesten Vox-Platten die Ergebnisse seiner amerikanischen Flitter-Eindrücke. Es ist eine reiche Fülle von Jazz-Impressionen, die nicht nur als Tanzbegleitung, sondern als musikalische Darbietungen schlechthin von größter Wirkung sind. Die Raumakustik läßt bei sämtlichen Etté-Voxplatten nichts zu wünschen übrig.

Hallo Bluebird ist ein Schnelltempo-Foxtrott, der unter dem Namen Quick-Fox bekannt ist. Ebenso wie

One Alone ist er melodisch, vornehm und zum harmonischen Tanzstil zwingend.

Sam, The Old Accordion Man sowie Rosy Cheeks sind zwei neue Charlestons. Mit ihnen zieht endlich das langsame Charleston-Tempo bei uns ein, das Tempo, welches für die kommende Saison typisch sein dürfte. Die gut vorgetragenen englischen Refrains und der hervorragende Saxophonist der

Etté-Kapelle verleihen der Musik eine angenehme Plastik.

Because I love you ist die neue rhythmische Form des english waltz. Die duftige Klangfülle der schönen Melodie, die den Gesang geschmackvoll untermalt, verbürgen der Platte allgemeine Beliebtheit.

Außer den Etté-Platten bringt Vox noch die Tangos der Kapelle Romeo vom Eden-Hotel.

Jegnecita, Crépuscule, La Mascotita und Hasta Dempsey sind vier gesungene Tangos im typischen Tangorhythmus. Das Ringen der verhaltenen, gebändigten Leidenschaft mit der äußeren Form, getragen von größter Musikalität und melodischem Schwung, begleitet von temperamentvollem Gesang ist greifbar-plastisch und bezwingt den Zuhörer und Tänzer.

Für intimere Lokale ist der diskrete Charleston It made you happy der ausgezeichneten Kapelle Briggs vom Eden-Hotel bestimmt, für Freunde rhythmischer Besonderheiten der Quick-Fox derselben Kapelle Bugle call rag.

VOX=MUSIKINSTRUMENTE
VOX=MUSIKPLATTEN
VOX-HAUS AM POTSDAMER-PLATZ
BERLIN W9, POTSDAMERSTRASSE 4

Wo tanzt man heute?

Eintritt = E.

Tee = T.

Etablissement	Tage	Zeit	Preise	Kapelle	Bemerkungen
IN BERLIN:					
<i>Hotels:</i>					
Adlon	tägl.	5—7 10—3	E. frei	Marek Weber	Donnerstag Sonnabend Sonntag Hausball Gesell- schaftskleid
Esplanade	„	5—7	E. frei T. M.3.—	Barnabas v. Géczy	Dienstag Sonnabend Sonntag Ball in Ge- sellschafts- kleid
Eden	„	5—7 9 ¹ / ₂ —3	E. frei	Manuel Romeo Tango- Kapelle u. Wiener Meister- Kapelle Czeglédi	Abends Ge- sellschafts- kleid
<i>Tanzpaläste, Dielen, Bars usw.</i>					
Barberina	„	¹ / ₂ 5— ¹ / ₂ 7 ¹ / ₂ 9—3	E. frei	Bernard Etté	Abends Ge- sellschafts- kleid
Valencia	„	¹ / ₂ 5— ³ / ₄ 7 ¹ / ₂ 9—3	E. frei	Georges Carharts „New- Yorkes“	
Kakadu	„	9—3	E. frei	5 Dixie Boys	
Columbia	„	¹ / ₂ 5—7 9—3	E. frei T. M.3.—	Enoch Light Columbia- Orchester Florida- Orchester	
Palais am Zoo	„	5—7 9—3	E. frei T. M.2.50 Wochen- tags T. M.3.— Sonntag	Faconi	
Villa d'Este	„	³ / ₄ 5— ³ / ₄ 7 10—3	E. frei T. M.3.—	Professor Ehmki	Abends Ge- sellschafts- kleid
Regina-Palast	„	¹ / ₂ 5—7 8—3	E. frei	Gibisch	
Pierrot	„	4— ¹ / ₂ 7 8—1	E. frei T. M.2.50 Abends: Parkett frei Casino M. 1.—	Mellrosz Band	
Libelle	„	9—3	E. M.2.—	Ernö Walter	Gesell- schaftskleid
IN MÜNCHEN:					
Hotel Regina	tägl.	¹ / ₂ 9—1	E. frei	Krämer	Gesell- schaftskleid
Hotel Reichs- adler	„	4—6 ¹ / ₂ 9— ¹ / ₂ 2	E. frei	Hermann Rohrbeck	
Hotel Wagner	Sonn- abend Sonn- tag	8—12 6—12	E. M.1.50	Brathuhn	

Moden

PARIS—LONDON

BERLIN

Pariser-Platz 25 (Palais Radziwill)

Zentrum 3965

Neueste Winter-Modelle

10¹/₂—1 und 3—6 Uhr

RÄTSEL

Die nachstehenden Tänzernamen sind untereinander derart zu verschieben, daß eine senkrechte Buchstabenreihe den Namen einer berühmten Tänzerin ergibt, deren Bild u. a. in diesem Heft zu finden ist:

Gert, Pawlowa, Wigman, Laban, Terpis, Fokin, Kar-savina, Nijinski.

Private Ballettschule

VON EUGENIE EDUARDOWA

Gruppen- und Einzelunterricht

Tanzeinstudierungen



Anfragen und Anmeldungen im
Sekretariat: Berlin W 50, Achenbachstr. 14

Telephon: Pfalzburg 7549

Illustrierter Prospekt kostenlos



MODE-SALON
LIEDES-WALTER

KOSTÜME
MÄNTEL
KLEIDER

BALLET-AUSSTATTUNG

BERLIN W 50

NÜRNBERGERSTRASSE 69
 TEL. STEINPLATZ 15166



Verlangen Sie überall, in Klubs,
 Cafés, Hotels und Lesezimmern
 die Monatsschrift „Der Tanz“

WOHNKULTUR · EIGENHEIMBAU



sind das Thema, dem sich die beliebte Münchener Monatsschrift „Haus und Heim“ ausschließlich widmet. Allen Freunden des schönen Heims, allen, die vom eignen Hause träumen, bietet diese gediegene, inhaltsreiche und mit erlesenem Bildmaterial ausgestattete Zeitschrift eine Fülle praktischer Anregung. Sie kennen zu lernen, wird ein Gewinn für Sie sein!

Bezug zu 3.— Mark vierteljährlich durch jede Postanstalt oder Buchhandlung. Probeheft 1.— Mark auf Postscheckkonto München Nr. 12 073

**MÜNCHNER
 TURM VERLAG**
 MÜNCHEN NO 3



Daisy Spieß von der Berliner Staatsoper in der Tanzgroteske „Nomotta“. Photo Becker & Maaß

VIERTE SPITZENMESSE

verbunden mit der
Ausstellung „Die moderne Frau
und die Qualitätsmarke“
in den Räumen des Zoologischen Gartens,
vom 19. bis 28. Oktober 1927 in Berlin.

Veranstaltet von der „Arbeitsstelle zur Förderung deutscher Spitzenkunst, Stick- und Strickereien. E. V.“

Die Spitzenmesse und Ausstellung umfaßt:
Spitzen, Stick- und Strickereien, Tapisserie-
und Webearbeiten jeglicher Art, hand- und
maschinengefertigt, auch in ihrer Anwendung:
a) Mode, b) Wäsche, c) im Heim. Die Quali-
tätsmarke: im Faden, Gewebe und Haushalt.

SONDERAUSSTELLUNGEN:

„Die antike Spitze“ / Dr. Wolfgang Bruhn
„Der gedeckte Tisch“ / Elsa Herzog
„Das schöne Fenster“ / Gertrud Lenning

Im MARMORSAAL des Zoo während
der Ausstellung an jedem Nachmittage

MODEN-TEE von 1/25 bis 7 Uhr.

Modevorführungen erster Modehäuser.
Mod. Leitung: Elsa Herzog, Gertrud Lenning.

Tanzeinlagen: „Nomotta“ — Humoreske von
Ballettmeister Max Terpis, ausgeführt von
Mitgliedern der Staatsoper.

Spitzentänze, ausgeführt von den Solisten der
Ballettschule von Eugenie Eduardowa,
vom ehemaligen kaiserlich-russischen Ballett.

Gesellschaftstänze, von denen man spricht,
neue Formen und Stilarten, vorgeführt von
Paaren der Tanzschule Sommer.

Kurze Gymnastikfolge, ausgeführt von Kin-
dern der Gymnastikstätte Botjo Markoff,
Sommerhaus-Berlin.

Paul Zeidler — Ella Behrendt von der Staats-
oper, in neuen Tänzen.

Tanzabt. : Gesamtleitung Reinhold Sommer.

Eintritt zur Spitzenmesse und Ausstellung Mk. 1.—, Gedeck Mk. 2.—

Für Besucher der Ausstellung Eintritt zur Modenschau frei, Gedeck Mk. 2.—

EINGANG: NUR BUDAPESTERSTRASSE 8a (ADLERPORTAL, MARMORSAAL)

TOMBOLA Vormittags: Täglich von 11 bis 1 Uhr: Modische Vorführungen
u. a. Die Mode in Schachenmayr — Wolle (Strickkleidung) **TOMBOLA**

Donnerstag, den 20. und Freitag, den 21. Oktober, vorm. 11 Uhr: Vortrag Käthe Kruse „Moderne Puppen“

Allen voran

LENICET-
Mund-Wasser
in Pulver-Form

DR. RUDOLF REISS, RHEUMASAN- u. LENICET-FABRIK, BERLIN NW 87



TANZMUSIK
ELECTROLA-GES.M.B.H.
BERLIN W8 LEIPZIGERSTR.23
FRANKFURT^{A/M} GOETHESTR.3

Café Hoffmann

BERLIN-NOLLENDORFPLATZ 6

Tanz-Tee 5 bis 7 Uhr, kein Gedeck

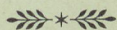
Nachmittags und abends Konzert



RUSSISCHE DOMRA-JAZZ-
KAPELLE UND SÄNGERENSEMBLE
WASSILI KLJON

Der goldene Brunnen

Orientalische Novellen



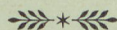
Abseits von dem Bekannten bringt diese neue Sammlung eine reizvolle Auswahl orientalischer Novellen und Liebesgeschichten aus heute zumeist schwer erreichbaren Quellen. Die Sammlung, die von dem Orientalisten P. J. Arnold herausgegeben wurde, umfaßt sechs Bände, von denen jeder acht Original-Lithographien von Edgar Parin d'Aulaire enthält. Die Titel der sechs Bände des „Goldenen Brunnens“ sind: Weiberlist – Orientalische Liebesgeschichten – Treue und Untreue – Die Neider – Bajaderen- und Schalksgeschichten – Salam. Jeder Band ist für sich abgeschlossen, Band I und II werden auch einzeln abgegeben.

PREISE UND BEZUG:

Band 1–6 in Halbn. in Kas. Mk. 24.–

Band 1 einzeln Halbn. . . . Mk. 4.–

Band 2 einzeln Halbn. . . . Mk. 4.–



Zu beziehen durch jede Buchhandlung
oder durch den Verlag

MÜNCHNER TURM VERLAG
MÜNCHEN MAXIMILIANSTRASSE 21

GRÜNFELD

IST FÜHREND, BILLIG UND GUT!

Wenn Sie sich davon überzeugt haben, wird das größte Sonderhaus für Leinen und Wäsche auch Ihre ständige Einkaufsstätte sein.

LANDESHUTER
LEINEN- UND GEBILDWEBEREI

F. V. GRÜNFELD

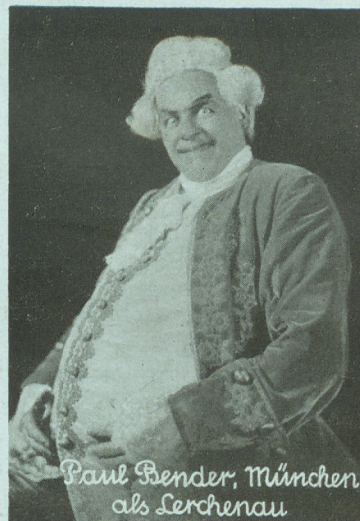
BERLIN W8, LEIPZIGER STR. 20/22

Fabrik: Landeshut (Schl.) Zweigniederlassung: Köln a. Rh.

GEGR. 1862

Rosenkavalier

Die neue
besonders
milde



Paul Bender, München
als Serchenau



Vera Schwarz, Wien
als Rosenkavalier Fot. Setzer



Marie Digeuska, Wien
als Rosenkavalier Fot. Setzer

5 Pfg.



Zigarette mit Goldm.

der Oesterr. Tabak Regie.