

1930  
L  
DER

# TANZ



MONATSSCHRIFT  
FÜR TANZKULTUR  
JAHRG. III  
HEFT 2  
FEBRUAR 1930  
PREIS RM. 1.—  
öst. S. 1.80, sfr. 1.25  
BERLIN



Ballettschule  
**Eugenie Eduardowa**  
Berlin W 62, Kalckreuthstr. 11 hpt.

Tel.: Bavaria 2720 Täglich 4-6 Uhr

Sichere berufliche Existenzmöglichkeit

**Ausbildung**

im Ballettanz auf klassischer Grundlage. Spitzentanz. Charaktertanz. Ausdruckstanz. Tanzwissenschaft

Umfassende Ausbildung für die Bühne

Illustrierter Prospekt kostenlos

**TANZSCHULE ANTOINE**

Kurfürstendamm 23 Bismarck 5794

RUSSEL BILLING (ausgebildet in Bradley-School, London) lehrt original-englischen Tanzstil / Training für Turnier- und Berufstänzer

Sonntag 5-7 engl. Konversationstanztee mit Tanzvorführungen

Reserviert für  
**Carl Preiser, Hannover**

**Suche Partner**

mit festem Sommerengagement. Biete als Aequivalent Position in eigener Tanzschule. Angeb. an die Redaktion unter Chiffre Al. 21.

**such t**

Junge Dame der Gesellschaft (Inhaber einer Tanzschule im Rheinland)

Interessengemeinschaft mit gebildetem Tänzer, resp. Tanzlehrer zwecks

**Training**

Herren aus d. Rheinld. mit großer Erscheinung, Alter zwischen 28 und 34 Jahren bevorzugt.

Anfragen an

**Hilde Wessel-Holzrichter, Düsseldorf,**  
Uhlendstraße 28

BALLETTSCHULE

**CATHERINE DEVILLIER**

Ballettmeisterin des ehemaligen Großen Theaters in Moskau  
Brandenburgische Straße 23

Prospekt kostenlos **Kurse für Erwachsene und Kinder \* Umfassende Ausbildung für die Bühne**  
Telephon: Pfalzberg 88-66

Private Schule für klassischen und modernen  
**BÜHNENTANZ**

**VICTOR GSOVSKY**

Lehrer für klassisches Ballett an der Berliner Staatsoper

Mitarbeiter:

Dorothea Albu Tatjana Thann

Direktion: Georg Grjasnoff

BERLIN W 62, KLEISTSTRASSE 27, Hochpart.

**TANZSCHULE GRIMM-REITER**

Sekretariat: Berlin Wilmersdorf, Kaiserallee 170. Telephon: Umland 5772  
Harmonische Gymnastik-Tanzschrift / Künstlerischer Tanz- und moderner Gesellschaftstanz

Schule für Tanz + Gymnastik + Bewegungschöre  
**Berthold Schmidt**

Pädagogische und tänzerische Berufsausbildung  
Morgen-, Abend-, Laienurse täglich

W 57, Kurfürstenstr. 19 (nahe Potsdamer Str.)  
Telephon: Kurfürst 4026 (Prospekte)

**Deutscher Tanz-Club e. V.**

zur Förderung und Verbreitung eines einheitlichen, guten Tanzstils

Sekretariat:  
**Fritz Nagel, Wilmersdorf,** Ahrweiler Str. 13 Tel.: Rheingau 5759

Mittwoch:  
Trainings- und Clubabend im Landwehr-Casino am Zoo, Jebensstr. 2  
Clublehrer: **WALTER CARLOS**

**WALTER CARLOS +** Erster deutscher  
Rundfunkanzlehrer

Lehrer an der deutschen Hochschule für Leibesübungen  
Abtlg. Volkshochschulkurse, Hohenstaufenstr. 8, Lützow 5949

**TANZSCHULE GLAW**

Gute Gesellschaftskreise  
Kurse beginn Okt u. Jan Einzelunterricht, jederz.

1 Institut: **Charlottenburg**, Schillertheater, Bismarckstr 110. 2 Institut: **Berlin O**, Hackescher Hof, Rosenthaler Str. 40-41. 3 Institut: **Berlin SW**, Philharmonie, Bernburger Str. 22. 4. Institut: **Berlin W**, Gesellschaft der Freunde, Potsdamer Str. 9. Ausführliche Prospekte kostenlos Fernspr. C 7, Spandau 20 53

Anschrift **Pichelsdorfer Straße 1**

**E. R. NASAROFF**

Mitglied des S. N. P. D.-Paris  
**die führende Tanzschule**  
für modernen Privatunterricht

**Six-Eight • Diagonal-Waltz**

Berlin W, Mansteinstr. 12  
Telefon: Nollendorf 7710

Moderne Tänze lehrt

**Käthe Schwind**

Leipzig C 1 - Zeitzer Straße 12  
Tel. 43 402

**HEILGYMNASTIK**  
manuelle schwedische

gegen Krankheiten des Bewegungsapparates, chronische Schwächezustände und Krankheiten der inneren Organe, z. B. Rückgratverkrümmungen, Herzleiden, Verdauungsbeschwerden, Lageveränderungen verschiedener Organe usw.

**Nollendorfplatz 7 Hpt.**  
Nollendorf 1086

**W. Lemchen aus Stockholm**  
Langjähriger I. Assistent des Geheimen Hofrats Oldevig

# Der Tanz

MONATSSCHRIFT FÜR TANZKULTUR

AMTLICHES MITTEILUNGSBLATT DES REICHSVERRANDES ZUR PFLEGE DES GESELLSCHAFTSTANZES R. P. G.

SCHRIFTFÜHRUNG: J. LEWITAN

BERLIN · W 50 · NÜRNBERGER STR. 9-10 · TELEFON: BAVARIA 8282

Heft 2

Februar 1930

Jahrgang III



Karneval

Eine Zeichnung von Nolcken

# DIE PSYCHOPLASTIK

## Die Verwirklichung der Seele im Körper

Von Ernest Kréal (Paris—Wien)

Vgl. auch Januarheft 1930

Von der Ursprünglichkeit in der Empfindung der „Primitiven“ liegt heute noch manches in rassigen Temperamenten. Wir brauchen uns nur die *National- und Charaktertänze* der Ungarn, Polen, Russen, Spanier und Argentinier anzusehen, um über die wuchtige Kraft der sich auslebenden Leidenschaften, über die Echtheit der hervorsprudelnden Gefühle angenehm überrascht zu sein.

Eine Argentinierin tanzte mir den „Tango“, so wie er ursprünglich gedacht war (als Solotanz). Dabei war wieder zu sehen, was unsere viel gelobte Zivilisation anrichtet. Dieser interessante Tanz ist total verunstaltet als Gesellschaftspartanz eingeführt. Wie ist nun die allgemeine Wirkung des modernen, sogenannten *Kunsttanzes*? Künstlich!

Statt Inneres, tief Erlebtes, leidenschaftlich Gefühltes wie ein teures Geheimnis zu offenbaren, gibt er geistig Konstruiertes, intellektuell Gewolltes, mechanisch Eingerlerntes, innerlich Unbegründetes als Unwahres nur vor!

Ich habe viele der bekanntesten Tänzerinnen unserer Tage psychoplastisch geprüft, habe sie im Tanz oft mitten in der Bewegung aufgehalten, ihnen ihr Spiegelbild gezeigt und gefragt, welche Begründung sie für diese Pose geben können. Meistens hieß es: keine! ich wollte nur eine „wirkungsvolle“ Bewegung andeuten, ohne dabei etwas gedacht oder gefühlt zu haben. Die so entstandenen Posen waren oft direkt grotesk, da sie eben psychisch sinnlos blieben. Ich habe diese „Größen“ ferner auf Augenreflexe und psychische Reaktionsfähigkeit des ganzen Muskelsystems, wie auf die stärker kreisenden mentalen oder psychischen Wellen geprüft. Das bedauerliche Resultat hieß meistens: „Mehr Verstand als Gefühl — mehr Gehirn als Seele!“

Ich habe dieselbe Analyse an Frauen und Mädchen der kultiviertesten Gesellschaftsklassen vorgenommen, welche sich nie mit Tanz beschäftigten, und fand erstaunlicherweise eine viel feinere Reaktion und Vibration sowie eine stärkere auch in allen Einzelheiten durchgebildete Körperschönheit. Die Bewegungsschönheit beim einfachen Schreiten war auch viel größer, als bei so mancher Tänzerin, die täglich ihre „Gangübungen“ studierte, aber als „undynamischer“ Mensch einen zu herben, formlosen Körper besaß, der schwer weich-plastisch gehen konnte.

Eine ungeläuterte Sexualität verhindert noch viele Menschen am reinen Genießen der Schönheit eines formenweichen Aktes. Intensive Formen entsprechen intensivem Gefühlsleben, sind unstreitig der Beweis hoher Fähigkeiten! Nur darf Üppigkeit nicht als Formenreichtum angesehen werden. In den Extremen: mager-üppig verflachen die Formen; beides ist unästhetisch, ausdruckslos und verrät Unfähigkeit.

Fühlen ist also eine „psychodynamische“ Tätigkeit, die

sich meistens unsichtbar „psychokinetisch“ (in Seelenbewegungen) äußert. Wir fühlen diese Bewegungen, wenn wir einem, von heftigen Affekten überraschten Menschen gegenüberstehen, auch wenn dieser körperlich regungslos bleibt.

Die großen seelischen Vorgänge sind aber spontan von Nervenschwingungen und Muskelbewegungen begleitet, welche bereits sichtbar werden: im höchsten Erstaunen zieht der Mensch seine Augenbrauen in die Höhe; sorgenvoll faltet er die Stirnhaut; in einem Zornanfall spannen sich seine Gesichtsmuskeln, und die Augäpfel treten aus ihren Höhlen. In Verachtung und Hochmut senkt er seine Augenlider, entspannt die Gesichtsmuskeln und verschiebt die Nasen- und Mundwinkel. Je mehr sich solche Affekte wiederholen, desto tiefer prägen sie sich in die Plastik des Körpers ein und verraten sein Seelenleben.

Die Verwirklichung der Seele im Körper — die Psychoplastik! Die wichtigsten Bewegungen sind gerade die feinsten und „scheinbar“ schwächsten. *Da die Wirkung der äußeren Bewegung von der Kraft und Bedeutung der inneren unsichtbaren Bewegung (Psychokinesie) abhängt, wird es verständlich, warum Tänzerinnen (und Menschen überhaupt), die kein starkes tiefes Innenleben besitzen, uns auch nicht seelisch mit ergreifen können.*

Somit müssen geistige „Berechnungen“ durch seelische „Erfahrungen“ ersetzt werden.

Das Gefühl individualisiert; der Verstand macht unpersönlich! — Lernet die zartesten Dinge von größter Bedeutung, die in verborgenen Tiefen ruhen, mit vibrierender Seele sehend fühlen — denn sie sind nicht mit dem Verstand zu begreifen!

Kunst, Schönheit, Liebe im Ausdruck des intimsten Erlebens! — Psychoplastik: Gesang unseres unendlichen Seins! Gestillte Sehnsucht in aufwallenden Strömen des Schönheitsgenießens. Empfängnis des Lebensgetränkes. — Hingebendes Darbringen des Seeleneindrucks. — Seelisches sich erklären und erlösen in bewegten Formen und sinnreichen Linien — Visionen! — Strahlende Augen, die den Blicken nicht ausweichen, sondern in die Seelentiefen dringen, um zu geben, zu suchen, zu finden und für immer Eindrücke zu säen...

Leicht geöffnete Lippen, die lächelnd verkünden und schweigend Antwort geben und stumm — in Gedanken sich darbieten!

Schwere Augenlider, die sich trunken über die verwirrende Fülle der sich formenden inneren Schätze sachte schließen.

Gehügelte Schale des Herzens, die Gefühl atmet und Glück spendet! Trunken greifende, verzweifelt suchende, lieblich kosende, zurückschreckende oder erzürnte und schmerz- oder wonnegekrampfte Hände! — Mächtig aus-

holende, scheu verweigernde, inniglich schmiegsame Arme! — In Erregung zitternde und sich weitende Nasenflügel! — Augenbrauen, die im Erstaunen ihre kühnen Bogen heben oder im Verzagen und schmerzlosen Kummer sich Schutz suchend senken. — Errötete Wangen, die sich in lächelndem Glück hebend wölben oder traurig und klagend sich höhnen.

Schultern, die sich in Wonne am Halse emporschmiegen. Hüften, die in Sehnsucht und Genuß den Schwingungen der Freude in weiten rhythmischen Kreisen folgen. Knie, die sich zitternd herablassen. Vibrierende Schauer der Lust und des Entsetzens, die über Wölbungen und Mulden sich gleiten lassen! —

In leichtem Gange elastisch wogender, rhythmisch schwingender Körper; formentragende Wellen, die sich geben und wieder nehmen. Licht der Seele, das leuchtend über blasse Körper rieselt.

Stauendes Schauen in traumhafte Landschaft! —

Zitterndes Horchen auf verklärte Töne des unendlich Ewigen, worüber die Seele erwacht und schweigend in Extase spricht!

Oh! Bewegung: Musik der Augen! — — —

Bebendes Verfolgen von gefühlserregten Kurven, die sich flehend winden und mulden oder drängend bäumen.

Zärtliches Geben; fasziniertes Ausdrücken, eindrucksvolles Darstellen, seelisch schwebendes Pulsieren! — — —  
Leises Atmen! —

Tiefes Einsaugen, ruhiges Aushauchen! —

Bäumende Erhebung; ungestümer Schrei; leidenschaftliches Erklingen! beruhigt schwingendes Ertönen! — — —  
fernes Säuseln! — schweigend dahinziehender Seelenfrieden im leiblichen Erblühen! — — —

Der Gedanke, das Gefühl ist die Dynamik der Welt!

Die Dynamik ist der Erreger, das Geheimnis der Bewegung!

Die Bewegung ist der Erlöser aller Sehnsucht! —

Sehnsucht quillt aus uns befreit in Bewegung und zerfließt in entlastender Erfüllung! — — Der Anfang alles Seins, das ewige Ich ist Bewegung! — — —

Die Psychoplastik — die Verwirklichung der Seele im Körper. Sie verbindet Erdenwelt mit Gefühlswelt und kosmischer Überwelt. Sie bringt Harmonie zwischen Traum, Sehnsucht und Wirklichkeit, zwischen Ideal und Leben, zwischen Gedanken und formendem Sein; zwischen Mensch und Natur, zwischen Individualität und Universalien. Sie trägt das Unerkannte, nur Geahnte aus dem Unbewußten ins Allempfinden empor. Sie bringt Schönheit, Glück und Gesundheit!



„Mardi gras“ in den Straßen von Paris

Nach einem Gemälde von A. Jouclard

# BÜHNENTANZKUNST

## *Sachliches und Persönliches*

Von Lizzie Maudrik

Ballettmeisterin der Städt. Oper, Charlottenburg

Ein großer Teil der über die Opernbühnen gehenden Werke enthält Tänze, entweder mehr oder weniger eingeflochtene und untergeordnete tänzerische Szenen, oder deutlicher abgegrenzte, selbständige Einlagen: Ballette. Daneben gibt uns die Musikliteratur dramatische Werke, die in ihrer Handlung nur auf tänzerische oder tänzerisch-pantomimische Ausdrucksmittel aufgebaut sind; sie heißen gleichfalls Ballette. Zu ihrer Ausführung unterhält jede ernst zu nehmende Opernbühne ihre Tanzgruppe. Für die von diesen Theatertanzgruppen produzierte Tanzkunst wurde bei gegebener Gelegenheit von sachverständiger Seite die Bezeichnung „Bühnentanz“ geprägt und dem „Konzert- oder Podiumtanz“ gegenübergestellt. Man sollte den so geschaffenen und definierten Begriff um der Klarheit, Sauberkeit und Gerechtigkeit willen nicht durch wissentliche oder unwissentliche Falschzitiierungen zu Tode hetzen.



Diaghilew-Ballett. Szene aus „La boutique fantasque“.  
Lifar, Danilowa und Miassin

Die Opernbühnen sind Pflegestätten der Musik. Die Pflege des musikalisch-dramatischen Werks ist ihr Daseinszweck. Die Tanzgruppe ist in demselben Maße wie Solisten, Orchester und Chor Mittel zum Zweck. Ich kann mir keine Intendanz der Welt vorstellen, die anders dächte, und sehe keine Möglichkeit, dem einen vernünftigen Einwand entgegenzusetzen. Muß ich den Unterschied zu den Kunststätten betonen, die nur den Tanz pflegen wollen?

Der Bühnentanz ist thematisch eingengt. Von einer verschwindend geringen Zahl anderer Fälle abgesehen, sind die von der Oper geforderten Tänze durchaus gegenständlich an die sachlichen Vorgänge der Handlung gebunden, zu ihnen in Beziehung tretend, auf ihnen basierend. Eine selbständige, eigenmächtige Steigerung des rein tänzerischen Ausdrucks ist meist unzulässig, denn sie bedeutete eine Verzerrung oder gar eine Vergewaltigung des Werks, dem wir dienen sollen. Achtung vor dem Werk, uneingeschränkte Unterordnung, Dienst am Kunstwerk sind als Forderungen der Disziplin die ersten Voraussetzungen jeglicher künstlerischen Tätigkeit überhaupt. Auch selbstschöpferische und neuschöpferische Arbeit muß am Platze sein!

Und gar das große Gebiet des alles Gegenständliche abstrahierenden Tanzes, des „absoluten“ Tanzes, des Tanzes „an sich“, ist und bleibt uns in der Oper verschlossen. Aber wie gesagt: Eine Beethovensche Symphonie hört man im Konzertsaal, nicht in der Oper.

Ob und wieweit sich diese Voraussetzungen für die Tätigkeit einer Bühnentanzgruppe ändern sollen und können, will ich hier nicht erörtern; jedenfalls wird diese Frage von Faktoren bestimmt, die nicht allein von dem Problem der Entwicklung der Tanzkunst, sondern der der Bühnenkunst schlechthin abhängen. Und hierzu will ich nur folgende kurze Bemerkung machen.

Von den großen, von der Öffentlichkeit unterstützten oder gar ganz unterhaltenen Theatern erwartet und fordert ein nach Hunderttausenden zählendes Publikum einen gesicherten künstlerischen Genuß. Diese Forderung ist berechtigt und muß vor allen anderen erfüllt werden. Nicht nur aus diesem Grunde darf die öffentliche Bühne nicht zum Kampfplatz der aktuellen Kunstauffassungen, zur Experimentierbühne werden, an der sich nur etliche Hunderte ergötzen könnten, sondern auch im Interesse einer wirklichen, tiefgehenden, nicht oberflächlichen Entwicklung des Kunstempfindens bei der Allgemeinheit dürfen die Stätten, an denen die Tradition nicht so gern und gründlich über Bord geworfen wird, keinen Zweifel und keine Unsicherheit aufkommen lassen. Wer den Wert der Tradition für jede gesunde Entwicklung, auf welchem

Gebiete es auch sei, leugnet, mit dem ist vom Standpunkt einer evolutionären Welt- und Lebensauffassung über solche Fragen nicht zu diskutieren; daß man aber mit krampfhaften Experimenten keinen „Zeitgeist“ erzwingt, sondern nur Reaktionäre heranzieht, das muß man gerade auf Grund der modernen pädagogischen Erkenntnisse einsehen.

Neben diese, dem Wesen des Bühnentanzes inwohnenden Einengungen treten äußerliche. Sie sind es, die den Beruf des Ballettmeisters und Tanzregisseurs schwerer und undankbarer machen, als es der Außenstehende ahnt. Mit den anderen setzt man sich auseinander, wie man sich mit einem Beruf schlechthin auseinandersetzt, aber die Äußerlichkeiten, — im Grunde Kleinigkeiten, Nichtigkeiten...! — Ich will die wichtigsten nennen, sie heißen: Repertoiregestaltung, Bühnenbild, Kostüm und Einstudierfrist. Ich will hier keine Vorwürfe und Klagen erheben; ich will nur mit ein paar Worten andeuten, inwiefern es mit der Wälzung der höchstfliegenden und tiefstschürfenden künstlerischen Probleme oft weniger getan ist als mit der Bändigung zäher Alltagswiderwärtigkeiten.

Lassen wir die Repertoiregestaltung beiseite. Sie ist eine Gottheit, der gegenüber es nur Unterordnung gibt. — Bühnenbild: Wer hat darauf geachtet, daß z. B. in „Orpheus und Eurydike“ die Podeste, über die die Tanzgruppe einen Reigen seliger Geister zu tanzen hat, einen halben Meter hoch sind? — Gewiß, darauf soll auch niemand achten, aber ich hätte den Tänzerinnen doch Flügel gewünscht. Ein gefrorener Sturzacker ist harmlos gegen die Tanzfläche in der Venusbergsszene in „Tannhäuser“ mit ihren unter Sackleinewand heimtückischliebepvoll zugedeckten Stufen, Brettern und Löchern. Das Kostüm hat sich dem Charakter der ganzen Aufführung anzupassen. Selbstverständlich. Aber es gibt Kostüme, die jeden in ihnen ausgeführten Tanz zur Karrikatur seiner selbst machen. Von Perücken gar nicht zu reden. Abänderungsanträge kollidieren mit den Absichten der Regie. In vielen Fällen muß mit Entwurf und Einstudierung der Tänze begonnen werden, lange bevor Szenerie und Kostüm in ihrer endgültigen Form festliegen, und unsere Hauptarbeit beginnt, wenn wir längst fertig sein müßten.

Man vermute hier wie bei der kargen Zubemessung unserer Vorbereitungszeiten, keine Organisationsfehler oder dergleichen! Ein Kunstinstitut, das so eingespannt ist zwischen Finanzakrobatik, Solistenverträgen und Tantiemenkontrakten und sonst vielem anderen, ist auf die restlose Ausnutzung aller ihm zur Verfügung stehenden Kräfte angewiesen. Erkrankungen, meist auf nervöser Grundlage, bleiben nicht aus, und Umstudierungen eine Stunde vor der Aufführung sind noch deren unwesentlichste Folgen. Man hat sich oft sehr zusammenezunehmen, um nicht zum Handwerker zu werden.

Der Nur-Tänzer verfolgt allein seine eigenen, ihm entsprechenden, ganz aus ihm geborenen Intentionen, Visionen, Inspirationen, verwendet Wochen, Monate und gar



Anton Dolin mit seiner Partnerin und Verlobten Anna Ludmila  
Wide World Photos

Jahre zu ihrer Ausarbeitung, die Musik läßt er sich in vielen Fällen besonders komponieren, die Tanzfläche entspricht seiner Raumaufteilung, — und der resultierende Tanz ist so, daß er ihn ohne Schaden für seinen Ruf Jahre hindurch dem Publikum immer wieder vorsetzen kann.

Daran anschließend läßt sich noch eine Bemerkung machen über die Stellung des Bühnentanzes innerhalb der Bühnenkunst. Ich sagte oben, die Tanzgruppe steht in ihrer Bedeutung neben Solisten, Chor und Orchester. In ihrer Leistung steht sie gesondert. Die ganze Opernpflege ist ein rein reproduktiver Kunstzweig. Der Tanz soll produktiv sein. Beim Sänger, beim Dirigenten steht allein das „Wie“ seiner Kunst zur Diskussion, das „Wie“ ist seine Kunst. Bei der Tanzgruppe kommt auch das „Was“ hinzu. Und das „Was“ muß bei jeder einzelnen Oper, bei jedem einzelnen Tanz neu, schöpferisch gestaltet werden. Ich würde es mir z. B. nicht gestatten, in „Coppelia“ eine aufgefrischte Mazurka aus „Prophet“ wieder zu bringen.

Diese seltsame Zwiespältigkeit unserer Bühnentanzkunst, nämlich das Untergeordnetsein unter ein Werk und doch frei sein von ihm, diese Sonderstellung, die sich z. B. auch darin bekundet, daß die Kunstrichter der Zeit den Tänzen in einer Oper eine gesonderte Würdigung zukommen zu lassen beginnen (was sehr zu begrüßen ist), schließt eine Reihe der schwierigsten Probleme in sich, mit denen sich auseinanderzusetzen man den Theoretiker

kern überlassen muß. Meine Einstellung ist im Grunde mit meinem Bekenntnis zum Respekt vor dem Werke festgelegt. Daneben bin ich der Ansicht, daß das Wichtigste für eine erfolversprechende Tätigkeit, auf welchem Gebiete es auch sei, die klare Erkenntnis der Grenzen des Tätigkeitsgebietes ist. Wer von außen her in die Grenzen des Bühnentanzes eindringen will, um sie zu erweitern, gibt damit nur zu verstehen, daß er bewußt oder unbewußt erkannt hat, daß der heutige Tanz seinerseits auch nicht an der Bühne vorbeikommt. Das hat aber nach meiner allerdings hier ganz unmaßgeblichen Meinung mehr soziale als künstlerische Gründe. Denn die Ehe einerseits und Revue oder Tingeltangel andererseits sind nicht die Häfen des wirtschaftlichen Aufgehobenseins, die die Tänzerinnen von heute zu erreichen streben. Und wie groß — oder vielmehr klein — ist die Zahl derer, deren Existenz auf ihren eigenen großen Tanzabenden beruht? Da bleiben nur die Operntanzgruppen übrig. Diese aber umgekehrt können *nur das gründlichst und vielseitigst ausgebildete, sicherste, arbeitsamste und aufopferungsbereiteste Tänzermaterial* gebrauchen. Als ich 17 Jahre alt war, hatte ich mein erstes Engagement als Ballettmeisterin. In diesem Alter fällt es den heutigen

jungen Mädchen gerade ein, daß sie doch eigentlich Tänzerin werden könnten, und Zeit und Geld langen gerade zu einer „Ausbildung“ von 2 bis 3 Jahren. Erst seit kurzer Zeit habe ich den Eindruck gewonnen, daß man hier die Absicht hat, gründlicher und vor allem verantwortungsvoller vorzugehen, denn die Tanzeleven, die mit überspannten Persönlichkeitsbegriffen und Individualitätsphantastereien zu uns kommen, nicht um der Kunst zu dienen, sondern um Ansprüche zu stellen, Menschen, mit denen man aber stunden- und tagelang die primitivsten Schritte üben muß, die sind für den Bühnentanz unbrauchbar. Und wenn ich dann sage, auch der moderne Tänzer wird nicht an der Bühne vorbeikommen, und zwar aus sozialen und wirtschaftlichen Gründen, so ist das nichts anderes als die nüchterne Konsequenz aus Tatsachen und persönlichen Erfahrungen.

Man spricht von der Eroberung der Bühne durch den Tanz, spricht von Reformierung und gar Revolutionierung der ganzen Oper durch ihn. Man hört viel, sieht wenig, und noch weniger bleibt übrig. Der Bühnentanz ist da, so wie ihn die Bühne erfordert, und er ist da, wie so manche Dinge um uns, die, dreimal totgesagt, nur schweigend ihre Aufgabe erfüllen.



Anna Pawlowa, die Mitte März in Berlin gastieren wird

Nach einer Zeichnung von Arthur Grunberg



*Karnevalistische Tanz-Scherenschnitte von Repsold*

## *Der Tanz im Leben der Völker*

*Von L. T. h. K o f f m a n n, Wien*

In unserer letzten Arbeit über den „Tanz im Leben der Völker“ (siehe „Der Tanz“, November 1929) schlossen wir mit der Erwähnung der großen Tanzmüdigkeit der letzten Jahrhundertwende. Und da müssen wir einen kurzen Moment auch bei den übrigen Künsten verweilen. Auch für Musik, Malerei und Poesie war ja zu dieser Zeit der große „tote Punkt“ gekommen. Auch hier genügten unserer neuen Welt die alten Ausdrucksmöglichkeiten der Künste nicht mehr. Und ein langes Suchen und Irren begann, ein langer Kampf zwischen gestern und heute. Impressionismus, Kubismus, Futurismus und Expressionismus lauteten die Devisen, an welche wir uns alle ja noch zu gut erinnern können. Ein wüstes Chaos der Machtlosigkeit sahen wir vor uns. Ein ewiges Suchen und Wollen und -- Nichtkönnen. Bildhauer, Maler, Dichter und Musiker verirrt sich und suchten Neues und so auch Tänzer. Und in allen Lagern dieser Künste wirkte sich eine Zeit der Müdigkeit, der Resignation aus. Besonders aber beim Tanz, dieser Kunst, welche jedermann selbsttätig pflegt, welche nicht einzelnen Wenigen vorbehalten bleibt, wenigen Berufenen und Künstlern, besonders beim Tanz war bald eine große Müdigkeit überall zu merken. Dann begann man auf das Alte zurückzugreifen. Man tanzte eine Zeit wieder Gavotten und Menuette, Rundtänze. Aber vergeblich klopfte man an die verschlossenen Pforten der Vergangenheit. In Museen können wir lernen und bewundern, nicht aber leben. Auf solche Art konnten Unlust und das Suchen nach Neuem nicht verscheecht werden, das mußte anders geschehen.

Vorerst erhoben sich natürlich wieder die vielen Stimmen der Pessimisten und Ungläubigen, welche den Tanz der Gesellschaft überhaupt einer alten und vergangenen, nie wiederkehrenden Zeit zuschrieben. Nur mehr im Kunstanz, im Ballett sahen diese Leute die Zukunft sich erfreuen. Man hatte vergessen, wie natürlich und ureigen,

wie verwoben mit unseren Körpern die Kunst des Tanzes ist. Denn nie und nimmer wird es Zeiten geben, da die Welt ohne Tänze fröhlich und erfüllt sein wird. Auch nicht, wenn es noch so viele tausende Abirrungen und Hohlwege geben soll im Tanz und bei Tänzern, noch so viele schlechte und verballhornte Abarten, wie sie die Welt schon bisher sah. Das zeigte sich auch bald. Man fand neue Wege und Formen; langsam nur und unsicher, aber es wurde geschafft. Wenn auch vorerst nur von einigen wenigen Künstlern, die neues Blut und frisches Leben brachten; manche von ihnen wohl auch nicht mehr als eben bloß Neues.

Loie Fuller kam schon vor dieser Zeit und bahnte vor für die Duncan, die Wiesenthals und die Wigman. Jede brachte etwas Gutes, Neues oder Schönes, alle bauten gemeinsam den Weg, welcher zum Ziele führen sollte. Und mit ihnen begann auch die Ära der Tanztheoretiker zu blühen und zu helfen. Brandenburg, Laban, Dalcroze sind aus diesem Lager gekommen. Und sie und diese wenigen Solisten zusammen bereiteten die große Revolution vor, die soviel Tinte aus den Journalistenfedern fließen lassen sollte und soviel Kämpfe Für und Gegen zeitigten, die soviel Tanzwut und Tanzlust brachte. Die Revolution der Füße, welche seit den letzten Jahren des großen Weltkrieges auf allen Erdteilen sich erhob wie eine übergroße Naturkraft, begleitet und umgeben von den Revolutionen der Menschheit, welche die Erde erschütterten.

Außerst interessant und lehrreich ist die Geschichte dieser Zeit und der modernen Tänze, die sie brachte. Eine elementare Natur- und Kulturnotwendigkeit weist sie. Wir hatten ja bereits Gelegenheit, in diesen Blättern ausführlich über dieses Thema zu sprechen (siehe „Vom Urwald in die Bar“, in „Der Tanz“, Februar 1929). Heute wollen wir daher bloß kurz das wichtigste hiervon in großen Zügen zeichnen.

„Jazz“ ist der Sammelname für all die vielen neuen Tänze und hauptsächlich für ihre Musik. Was aber ist „Jazz“, warum eigentlich und woher kamen diese Tänze und ihre Musik, warum mußten sie kommen?

Welcher Art die Musik ist, hören wir ja im ersten Moment: es handelt sich hier nicht mehr um die süßen, einfachen Melodien der alten Tänze; Melodie gibt es hier nur ganz wenig, ganz im Hintergrund, verzerrt und nur angedeutet. Dagegen aber herrscht ein Rhythmus, der uns schon im ersten Augenblick frappiert: so reich und mannigfaltig, wie wir ihn gar nicht kennen. Liegen uns doch noch bloß die einfachen und unkomplizierten zwei- und dreiteiligen Takte in den Ohren, zu denen wir tanzen, die wir auch in aller anderen Musik, in Liedern, Konzerten und selbst Symphonien immer wieder fanden. Ja, unsere Musik war sehr arm an rhythmischen Ausdrucksmöglichkeiten bisher, viel ärmer als die Musik der „Wilden“ sogar. Denn die Naturvölker, die Nigger hauptsächlich, kennen seit je schon die komplizierte und mannigfaltige Rhythmik unserer „modernen“ Musik. Und diese Simplizität unserer Rhythmik konnte einer modernen Zeit, wie wir sie leben, nicht mehr genügen. Wir stehen doch im Zeitalter der Kraft und Technik, der Revolutionen. Und so versuchte man in den Künsten, als auch im Tanz, vorerst einen Ausweg aus der großen Unbefriedigung. Man brachte uns die unerhörtesten Mittel westländischen Raffinements zu Augen und zu Ohren. Eine fast schon Übernervenmusik mit tausend neuen Instrumenten und feinsten Klangmystizismen wurde geschaffen, Phantasie- und Groteskttänze dazu getanzt. Aber nichts befriedigte, erfüllte und konnte bestehen. Mit Technik und bloß „Neuem“ war eben nichts getan.

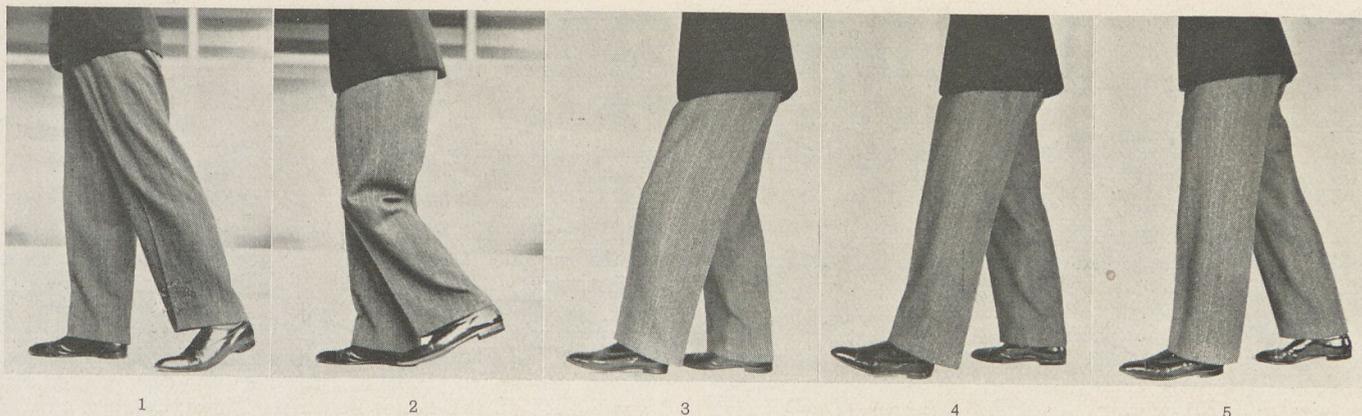
Da brachte Stravinsky in der Musik den Primitivismus. Aus der Tonkunst der Farbigen, aus dieser Musik des Reinrhythmischen entstand eine neue Richtung der Musik, und so auch des Tanzes. Wir übernahmen vor allem zu unseren armseligen Taktbegriffen die komplizierte Rhythmik des fünf-, sieben- und neunteiligen Taktes der Naturvolksmusik: der Zauber-, Kult- und Urmusik. Es wurden also, wie auch noch heute, drei-, fünf-, sieben-, neunteilige Takte gegenübergestellt oder wechselten in bunter Reihenfolge: die Polyrythmik kam zu uns. Wie bei den Beschwörungsszenen der Nigger Afrikas, spielte man und spielt man bei uns zur Melodie gleichzeitig auch eine oder mehrere Variationen auf den übrigen Instrumenten. Nicht mehr bloß um „schön“ oder „häßlich“ wird allein gefragt, es wird



Der Tänzer Erik Garden mit seiner Partnerin Hilda Suner Photo: Ernst Sandau, Berlin

auch an die Ausdrucksmöglichkeiten und Notwendigkeiten des Rhythmus gedacht.

Und fast dasselbe, wenn auch auf anderem Wege, vollzog sich zu gleicher Zeit drüben in Amerika. Aus der Musik der importierten Sklaven wurde allmählich die uns bekannte Jazz. Eintönige Melodien von wenigen Takten, dazu ein Klatschen mit den Händen, ein Stampfen mit den Füßen, das Wiegen des Körpers, das waren die Ursprünge dieser „Moderne“. Das hatten die Sklaven in ihrer Heimat als Volkstänze gekannt. Auf dem Wege über San Franzisko erfuhr diese Volkskunst dann den ersten fremden (asiatischen) Einschlag, in Amerika wurden aus den Kulttänzen Volkslieder und Gassenhauer, später kam alles das schließlich in die Schenke und Bar. So entstand langsam, nach vielen Wandlungen und auch Verballhornungen, die polyrythmische, die heterophone Musik und Tanzform der Rag times, Cakewalks, Foxtrotts, Shimmis usw. Und daraus fanden sich auch für den Tanz und die ganze Tonkunst neue, vergessene und auch ganz frische Formen und Möglichkeiten. Jetzt endlich sind wir so weit, auch die Sprache des Rhythmus zu beachten und auszudrücken, die Sprache des Rhythmus, die der Melodie sicherlich gleichbedeutend ist.



## Schreiten im Tanz

Von Arthur Trenkner, Berlin

(Photos von Adrienne Wieprecht)

Eine der wichtigsten Grundlagen eines gut ausgeführten Tanzes ist das Schreiten, eine Grundlage, auf die ich in meiner Schule besonderen Wert lege.

Ich will an dieser Stelle einmal die Erfahrungen wiedergeben, die ich in mehrjähriger Praxis gesammelt habe, und will erklären, worauf insbesondere Anfänger zu achten haben.

Zunächst soll das Schreiten kein lässiges Spaziergehen sein, bei dem die Muskulatur des Unterkörpers weniger gestrafft ist als beim tänzerischen Schreiten. Wird darauf nicht geachtet, so entsteht, wie ich vielfach beobachten konnte, namentlich bei wenig gepflegtem Tanzboden durch das „Schurren“ so starkes Geräusch, daß der Rhythmus der Musik fast zugedeckt wird.

Andererseits soll die Anspannung der Muskulatur nicht übertrieben werden, d. h. es muß der überspannte oder gar steife Eindruck vermieden bleiben, denn sonst kann der gleiche Übelstand auftreten.

Als sehr gutes Vortraining für alle modernen Tänze halte ich die Charleston-Knietechnik auf der Stelle:

Weiches Hineingehen in die *leichte* Kniebeuge (einwärts gebeugte Knie!) mit etwas offener Fußstellung und betontes Wiederherausgehen aus dieser Kniebeuge in ganze Streckung der Kniegelenke. Die gleiche Technik mit geschlossener Grundstellung angefangen, zunächst mit kleinen und allmählich größer werdenden Schritten vor und zurück, ist vorteilhaft für jedes tänzerische Schreiten, ganz besonders für den Tango.

Sofortige geschmeidige Beweglichkeit des Kniegelenks ist von stärkster Bedeutung (Bild 2). Setzt sie zu spät ein, d. h. wird mit gestrecktem Bein ausgeschritten (Bild 6), so entsteht sehr leicht das verkehrte und bei Anfängern oft zu beobachtende „Hineinfallen“ in die Kniebeuge (Bild 7 und 8). — Dabei kann es dann vorkommen, daß das Körpergewicht nicht auf den vorderen Fuß gebracht wird (Bild 8). Bild 5 zeigt den Körper richtig vorgebracht. Eine richtige Schreitstellung mit dem Körpergewicht nach vorn verschoben zeigt Bild 7. Bild 9 veranschaulicht eine falsche, sehr häßlich wirkende Schreitstellung, wobei beide Absätze gleichzeitig eine bedenkliche Höhe erreichen. Diesen Spitzentechnikern ist ihre Unart leider schwer abzugewöhnen.

Die richtige Technik erfordert, von der Vorwärtsschreitstellung mit gestreckten Beinen ausgehend (Bild 1), sofortiges verstärktes Vornehmen des Beines aus dem Hüftgelenk, bei gleichzeitigem Übergang in gelockerte Knie (Bild 2), das Vorbringen des Spielfußes (Bild 3) und gleichzeitig Verlegung des Körpergewichts nach vorn, Strecken beider Beine und Aufsetzen des somit zum Standfuß werdenden Spielfußes. Dieses Aufsetzen geschieht in der Reihenfolge Absatz — Ballen (Bild 4 und 5).

Im allgemeinen soll zunächst die Ferse aufgesetzt werden, mit leichtem Anheben der Fußspitze; jede Übertreibung wirkt ungeschön, ja grotesk (Bild 10). Eine gefällige und vorbildliche Art zeigt Bild 4.

Für besonders gut befähigte und routinierte Tänzer mit gut ausgeprägter Ballen-Technik (Abroll-Technik) eignet sich die namentlich für Tango passende Schreittechnik, bei der zunächst mit dem Ballen aufgesetzt und im nächsten Augenblick betont abgedrückt wird. Bei zunehmendem Tempo entsteht ein leicht wiegender Schreitstil.

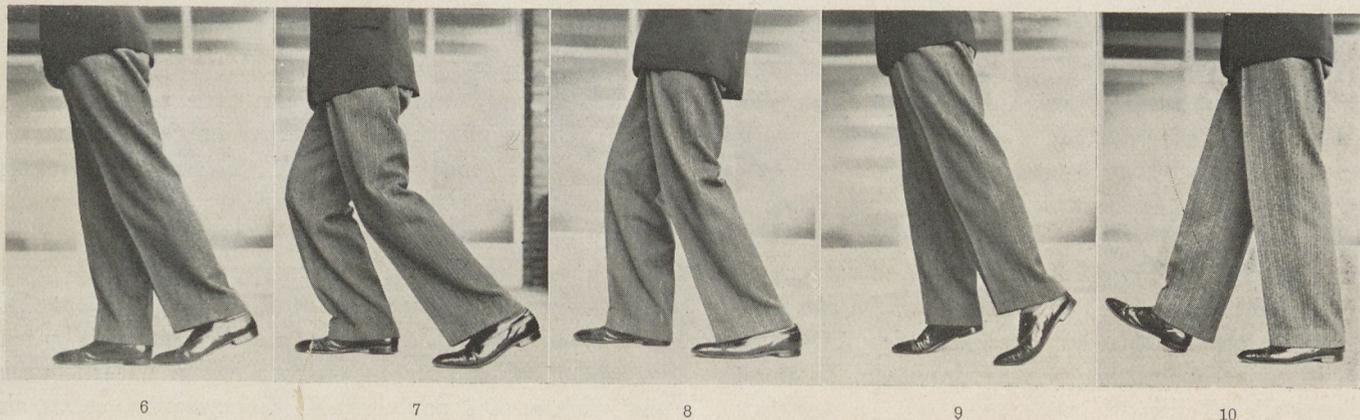
Ein solches Zusammenspiel ergibt eine besonders ästhetisch wirkende Bein- und Fußlinie, so daß man in diesem Fall schon von einem individuellen Stil des Tänzers sprechen kann.

Ich persönlich bevorzuge diese von Tanzlehrern und Tänzern wenig geübte Abroll-Technik sowohl beim Tango, wie auch bei anderen Tänzen. Vorteilhaft ist es, wenn die Partnerin über eine große Schrittweite verfügt.

Der Grad der Bewegungen im Kniegelenk kann verschieden sein. Er verändert sich auch mit dem Tempo der Tänze und ist letzten Endes Merkmal der unterschiedlichen Stilarten.

Ein harmonisches Gesamtbild ist undenkbar ohne Geschmeidigkeit der Fuß- und Zehengelenke. Als gute Übung sei langsames und federndes Heben und Senken auf den Ballen empfohlen, auch alle Arten von Springen.

Im vorstehenden sind die Einzelbewegungen des Schreitens erklärt. Aber die Beherrschung der Einzelbewegungen genügt noch nicht; erst ihr völlig harmonischer Zusammenklang und ihre Abstimmung auf die Gesamtbewegungen des ungezwungen und frei getragenen Körpers führen zu vorbildlich aufgefaßter Tanzkunst.



# Steptanz

Von Egon Bier, Wiesbaden

(Vgl. Januarheft 1930)

Musik: *Me and the man in the moon*. Tempo: *Slow-fox*

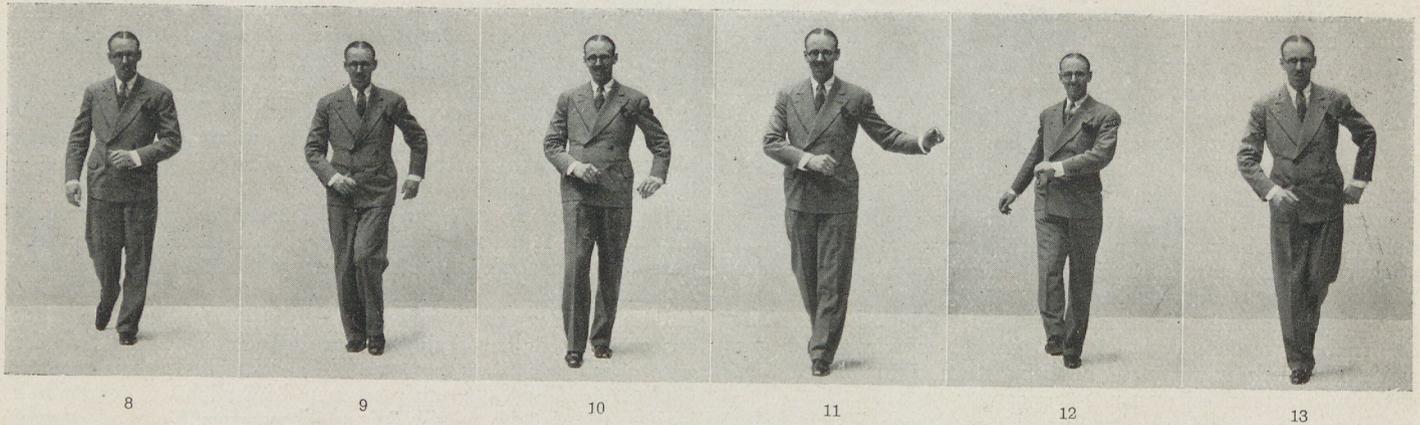
Figur 5. Takte 25 + 26.

Die jetzt folgende Figur ist ein *Break*.

Führen Sie bitte mit dem rechten Fuß 2 Stepschläge aus. Gezählt *Di Bi*. Rechter Fuß bleibt erhoben, Nr. 8. Dann springen Sie leicht auf dem linken Fuß (*Dap*) und setzen den rechten Fuß hinten ab (*Dap*), Nr. 9. Mit dem linken Fuß dann 3 Stepschläge (*Di Bi Di*), auf *Di* Körpergewicht kurz auf den linken Fuß übertragen, Nr. 10, und sofort rechten Fuß vor und Körpergewicht darauf nehmen (*Dap*). Nun auf dem rechten Fuß leicht springen (*Dap*), linkes Bein vorschwingen, und links, rechts, links in offener Fußstellung ganz kurz stampfen (*Dap Di Dap*). Körpergewicht bleibt links und wird nur auf *Di* kurz auf den rechten Fuß übertragen, Nr. 11.

Figur 6. Takte: 27—32.

Rechter Fuß 2 Stepschläge (*Di Bi*), danach auf dem linken Fuß Sprung (*Dap*) und gleichzeitig rechtes Bein nach hinten ausschwingen, dann rechtes Bein vorschwingen und beim Passieren des linken Beines 1 Stepschlag (*Dap*), rechtes Bein ist dann vorn erhoben, Nr. 12, und gleichzeitig wieder ein Sprung auf dem linken Fuß (*Dap*). Nun kreuzen Sie bitte den rechten Fuß vor den linken (*Dap*) und rutschen auf dem rechten Fuß etwas zurück (*Dap*), linkes Bein nach hinten erhoben, Nr. 13. Danach in gespreizter Stellung links, rechts stampfen (*Dap Dap*). Diese Figur wird nun links beginnend wiederholt, also linker Fuß 2 Stepschläge, rechter Fuß Sprung, links vorschwingen und vorne kreuzen und rechts, links stampfen. Dasselbe noch einmal rechts beginnend, also im ganzen dreimal.



## Warum tanzen wir englischen Stil?

Von Peter Klewitz, Berlin

Tanzlehrer und Trainer des Schwarz-Weiß-Klubs

Es ist eine theoretisch zwar längst anerkannte, in der Praxis aber noch sehr unvollkommen befolgte Wahrheit, daß tänzerische Betätigung, vor allem der moderne Gesellschaftstanz, harmonische Ausbildung des ganzen Körpers bedingt. Wir tanzen nicht etwa bloß mit den Füßen und Beinen, sondern auch — und zwar in erster Linie — mit Hüften und Schultern. Die Bewegungen der Füße und Beine sind in der Tat etwas Sekundäres, *Auswirkung* der Bewegungen des Körpers. Tanzen heißt: mit dem Körper (wohlverstanden: mit dem *Körper!*) durch Musik geleitete rhythmische Bewegungen ausführen. Die Ausbildung muß sich also auf den ganzen Körper erstrecken. Nur durch die Mitarbeit des ganzen Körpers beim Tanz wird der gute *Stil*, wird Leichtigkeit, Schwungkraft und Schnelligkeit der Bewegungen erzielt. Hüften und Schultern haben die große Vorarbeit zu leisten, die Füße und Beine vollenden die Bewegungen (*Figuren*). Einwandfreie Technik und guter Stil sind der Ausdruck des vom Schwerpunkt wirkenden ganzen Körpers. Da der Körper eine organische Einheit darstellt, nach Form wie Funktion, ist tänzerische Bewegung Ausdruck des Zusammenwirkens aller Teile.

Die Erkenntnis der Notwendigkeit, den Körper insbesondere für den modernen Gesellschaftstanz auszubilden, ist zuerst dem Engländer gekommen. Mit Recht sagte er sich, daß einseitige Leistungsfähigkeit (der Füße und Beine) ohne die Grundlage des harmonisch ausgebildeten Körpers nicht bestehen kann. Also zeigt sich im englischen Stil vor allem die organische und funktionelle Einheit des Körpers. Wo diese Einheit fehlt, wird weder ein korrektes noch schönes, d. h. ästhetisch befriedigendes Tanzen erzielt werden.

Noch aus einem anderen Grunde finden wir Gefallen am englischen Stil, und es ist wohl auch der ausschlaggebende Grund, weshalb wir ihn tanzen bzw. tanzen sollen. Der englische Stil ist charakterisiert durch die *körperliche Gegenbewegung*, d. h. Hüften und Schultern bewegen sich stets entgegengesetzt zu den Beinen und Füßen. Daß dies der natürliche Vorgang ist, können wir leicht durch eigene Beobachtung, beispielsweise unserer Bewegungen beim natürlichen Gehen feststellen. Die Tanzbewegungen, Wendungen und Drehungen (*Figuren*) sind oder sollen aber in gleicher Weise natürlich sein und wirken. Die natürliche Gegenbewegung, etwas ak-

zentuiert ausgeführt, ist es demnach, die dem englischen Tanzstil Anmut, Leichtigkeit und Eleganz verleiht und die Ausführung der Drehungen und Wendungen außerordentlich erleichtert.

Stellen wir uns den menschlichen Körper als vertikal gestellte Achse (Welle) vor. Diese Achse hat in der Mitte ein Triebrad (Hüfte) und — zur Unterstützung des Triebrads — ein Schwungrad (Schultern). Vom Motor (Wille des Menschen) wird das Triebrad in Bewegung gesetzt; das Schwungrad, einmal in rotierende Schwingung gebracht, erleichtert die Drehungen um die Achse. Der Schwer- und Angriffspunkt liegt also in der Hüfte. Schultern, Arme, Beine müssen in Bereitschaft sein, d. h. entspannt, um im gegebenen Moment auf die Einwirkung

der treibenden Kraft leicht und natürlich reagieren zu können.

Und warum haben wir keinen deutschen Stil? Die Beantwortung dieser Frage ergibt sich eigentlich schon aus obigen Ausführungen. Fehlerquelle ist die bisher geübte mangelhafte Beobachtung des modernen Gesellschaftstanzes und die daraus gezogene Folgerung, den Beinen und Füßen allein Bedeutung beizumessen, während doch, wie wir gesehen haben, diese nur *ausführende Organe* sind. Aufgabe der modernen Tanzlehrkunst muß es sein, das Primäre vom Sekundären, Wesentliches vom Unwesentlichen zu unterscheiden — die Aufmerksamkeit vor allem auf Durchbildung und Mitarbeit von Hüfte und Schultern zu lenken.



Karnevalistische Kostüme nach Entwürfen der Reimann-Schule

Photo: Jacobi, Berlin

## Essen feiert Labans 50. Geburtstag

Von Dr. Rich. Litterscheid

Nachdem Rudolf von Laban im Herbst des letzten Jahres seine Berliner Zentralschule der Tanzabteilung der Essener Folkwangschulen angegliedert hat, an denen er Sonderkurse leiten und Tanzpädagogexamen abhalten wird, veranstaltete der Essener Oberbürgermeister *Bracht* im Vortragssaal des Museums Folkwang eine Morgenfeier, die gleichzeitig der Begrüßung Labans zu seiner beginnenden Tätigkeit in Essen und seinem 50. Geburtstag gelten sollte. Aus allen Teilen Deutschlands hatten sich viele teils prominente Freunde Labans und seines Werkes eingefunden, um ihn an seinem Festtage persönlich beglückwünschen zu können. Nach der feierlich einleitenden Ouvertüre Beethovens „Zur Weihe des Hauses“, mit der die Folkwangorchesterschüler unter der Leitung des Generalmusikdirektors *Rudolf Schulz-Dornburg* eine erfreuliche Probe ihrer Arbeit gaben, sprachen Oberbürgermeister *Bracht* und Generalmusikdirektor *Schulz-Dornburg* einige herzliche Begrüßungsworte.

Den Mittelpunkt der Veranstaltung bildete ein geistvoller, grundlegender und aufschlußreicher Vortrag *Rudolf von La-*

*bans* über „Probleme der Tanzkunst“. Einzelgebiete, Inhalte und Aufgaben des Tanzes wie auch seine zahlreichen Grenzbeziehungen zu andern Künsten und zur Wissenschaft erfuhren eine großzügig angefaßte Darstellung. Tanz als Einheit und Harmonie der Bewegung überhaupt, Tanz als beherrschendes Element der Natur, Tanz der Gestirne, Tanz der Atome, Tanz der Gedanken, Tanz der Sprache (wogegen zwar der Architekt aus seiner Welt heraus mit Recht einwenden würde: Architektur ist alles, der Maler: Farbe ist alles, der Musiker: Musik ist alles). Der Tänzer aber erlebt die Harmonie der Bewegung deshalb am vollkommensten, weil er sie vom Scheitel bis zur Sohle in sich fühlt, weil er sie durch seinen ganzen Körper zum Ausdruck bringt. Immer, wenn sich der Mensch bewegt, beginnt bereits das Tänzerische. Der Tanz will aber trotzdem nicht den anderen Künsten überlegen sein. „Den Tanz pflegen“, heißt soviel wie: den ganzen Menschen erlebnisfähig machen und in ihm „Liebe und Ehrfurcht vor dem Schönen wecken“.

Wichtiger als diese allgemeinen Fragen des Tänzerischen

sind diese: Wo steht heute der Tanz, wie sieht er aus, welche Bezirke umfaßt er, welche Aufgaben hat er und welche könnte er noch zu erfüllen haben? Zur Beantwortung dieser Fragen zeichnete Laban von den praktisch geübten Gebieten und von den Möglichkeiten des Tanzes in großen und klaren Strichen ein überzeugendes Bild. Nach kurzer Darlegung der Grundgebiete der *Tanztheorie*: der Choreologie, der Choreosophie, der Choreographie und der Ausdruckslehre (Eukinetik), deren frühere Formen er kurz andeutete, zeigte er die Erweiterung dieser Gebiete in jüngster Zeit. Bei der *Raumlehre*, als der Grundlage und Ordnung der Körperbewegungen aus den Richtungsgesetzen des Raumes (Kristalls), die auszubauen vorzüglich sein eigenes Verdienst war, verweilte er länger, ebenso zeigte er Formen des tänzerischen Ausdrucks, die die Grundlage der Eukinetik bilden. Zugleich erörterte er auch die drei wichtigsten *Tänzertypen*, die sich bekanntlich in Hoch-, Mittel- und Tieftänzer unterscheiden lassen und für die jeweils bestimmte Ausdrucksarten charakteristisch sind, wodurch sie sich etwa mit den Gesangsstimmen, Sopran, Alt und Baß, vergleichen lassen. Ausführlicheren Hinweis erhielt die *Tanzschrift*, die von Laban in jahrzehntelanger Arbeit endlich in der heutigen zweckmäßigsten und jede Körperbewegung erfassenden Form als „Bewegungsschrift“ erfunden wurde. Mit dieser Tanzschrift, die in früheren Zeiten schon mehrfach begonnen wurde, die sich aber nur auf einzelne Tanzgewohnheiten, nicht auf die menschliche Körperbewegung überhaupt, erstreckte, ist es heute möglich, wertvolle Tänze jeder Art in ihrem rhythmisch-räumlichen und ausdrucksvollen Verlauf genau und für jeden Menschen reproduzierbar festzuhalten, ohne dabei der tänzerischen Bewegung die Lebendigkeit und Individualität der Interpretation zu nehmen. Die heutige kritische Lage des Tanzes stammt nicht zuletzt aus dem Mangel an überlieferter Literatur, aus der die anderen bewegten Künste, wie die Musik und die Dichtung, sich beweglich erhalten konnten. Was, fragt mit Recht Rudolf von Laban, würden uns heute die Werke Homers, Goethes und Beethovens bedeuten, wenn sie uns nicht schriftlich erhalten wären? Durch Niederschrift allein läßt sich eine feste und klar kontrollierbare Tradition schaffen, auf deren Basis erst eine fruchtbare Fortentwicklung möglich ist. Die Tradition des Tanzes blieb notwendig lückenhaft. Mit der neuen Bewegungsschrift aber kann sich jetzt diese Tradition bilden, sie kann wertvolles Kulturgut, wie untergehende Volkstänze, Gesellschaftstänze u. a. m., festhalten, so daß jetzt die weitere Entwicklung erweisen muß, ob der Tanz wirklich den anderen Künsten gleich-

berechtigt ist. Zugleich räumt die Schrift die große Kalamität aus dem Wege, daß sich jeder Tänzer seine meist recht dürftigen Werke selbst schaffen muß. Es wird produktive und reproduktive Tänzer in klarer Trennung geben, es wird Tanzpartituren geben, deren Einstudierung nicht mehr an den Tanzschöpfer selbst gebunden ist.

Rudolf von Labans Vortrag wurde durch praktische Vorführungen von Mitgliedern der Fachabteilung Tanz der Folkwangschulen und durch sehr interessante Filme aus früherer und letzter Zeit erläutert. Eine besondere Gruppenstudie galt der Darstellung des *Laientanzes*, der in seinen heutigen Prinzipien ebenfalls eine Schöpfung Labans ist. Jeder Mensch soll Anteil an der tänzerischen Bewegung gewinnen. Er soll sie erleben und seine Erlebnisfähigkeit schließlich auch in festliche Begebenheiten hineinbringen. Durch die Pflege des Laientanzes erhofft Laban eine Erneuerung des durch die fortschreitende Zivilisation verkümmerten Festgedankens.

Die Morgenfeier fand mit Kurt Joos' schönem Kammerstück „*Pavane auf den Tod einer Infantin*“ einen würdigen Schluß. Labans Vortrag wie auch der ihm gezollte stürmische Beifall und die an ihn gerichteten Ansprachen erwiesen deutlich die außerordentliche Führerrolle dieser Persönlichkeit im Rahmen der modernen Tanzbewegung. Man mag heute zu ihm stehen, wie man will, man muß seinem ungeheuren Einfluß auf das Werden der Tanzkunst volle Anerkennung entgegenbringen. Er hat sich einen beträchtlichen Schülerkreis geschaffen, der auf den verschiedensten von ihm angeregten Wegen weiterschreitet und durch seine Leistungen die Richtigkeit der Labanschen Bestrebungen bezeugt. Mit Recht ist dieser Senior der Tanzkunst deshalb anlässlich seines 50. Geburtstages nicht nur in Essen, sondern auch an vielen anderen Stellen Deutschlands gefeiert worden.

Als Festaufführung war Kurt Joos' Tanzschauspiel „*Drosselbart*“ angesetzt, das bei einigen Umstudierungen unter Hinzuziehung jüngerer Schüler der Folkwangschulen nicht nur davon Zeugnis ablegte, welche gute Arbeit dort geleistet wird, sondern auch welche schöpferischen Regisseur die Stadt Essen in Joos besitzt. Das Werk ist bereits früher in dieser Zeitschrift besprochen worden. Es bleibt nur noch zu erwähnen, daß dieses Mal das Schülerorchester der Folkwangschulen unter der temperamentvollen Leitung *F. A. Cohens* das Tanzwerk begleitete und den guten Eindruck, den es am Morgen hinterlassen hatte, am Nachmittag verstärken konnte. Am Schluß der Aufführung brachte Joos auf Laban ein Hoch aus, in das die Zuhörerschaft begeistert einstimmte.



Kurt Joos, ehem. Labanschüler, Ballettmeister in Essen und Direktor der Abteilung Tanz der Essener Folkwangschulen. Er

wird in letzter Zeit als Anwärter auf den Ballettmeisterposten an der Berliner Staatsoper genannt

Photo: Robertson, Berlin



# ARABESKEN



In Paris starb am 17. Januar im Alter von 73 Jahren *Maria Petipa*, die Tochter des berühmten Ballettmeisters Marius Petipa und langjährige erste Charaktertänzerin des ehem. kais. Balletts in St. Petersburg.

★

Die *Tanzgruppe Kratina Hellaer-Laxenburg* hat in der ersten Hälfte der Spielzeit 1929/30 langausgedehnte Touren durch West-, Mittel- und Ostdeutschland, durch die Tschechoslowakei, Polen, Rumänien und Bulgarien unternommen. Es wurden u. a. folgende größere Städte berührt: Hannover, Bremen, Breslau, Prag, Krakau, Warschau, Lodz, Sofia usw. Das abwechslungsreiche Programm, hauptsächlich aus Gruppenkompositionen, auch Pantomimen, bestehend, brachte dieser Gruppe neuerlich großen Erfolg. Der Gruppe, die unter Leitung von *Valeria Kratina* und *Ernst Ferand* reiste, gehörten an: *Annsi Bergh-Pfefer*, *Nelly Braun*, *Anneliese Klein*, *Annamaija Kuoppamäki*, *Mary Neumann*, *Ilse Schack*, *Käthe Schlüter*, *Hildegund Skarabella*, *Antonia Stadnicka*. Die musikalische Begleitung versah überall *Arthur Kleiner*, der sich in vielen Städten einen Sondererfolg erspielte.

★

Das *Kostümfest der Kunstschule des Westens*: „Im Bannkreis des Spektrums“, findet am Donnerstag, dem 6. Februar, in den Räumen des Flugverbandshauses statt.

★

Die *Einladung zum Reimann-Ball* ist den Mitgliedern des Freundeskreises zugegangen und lockt mit fröhlich-bunten Figurinen, die *Helen Ernst-Hildebrandt* darauf graziös durcheinanderwirbeln läßt. Eine lebenswürdige Verheißung für das Gauklerfest am Sonnabend, den 1. Februar, im Zoo und am Sonnabend, den 15. Februar, bei Kroll.

★

*Anna Pawlowa* wird in der zweiten Februar-Hälfte mit ihrem Ballett in Süddeutschland gastieren. Für Mitte März ist ein Gastspiel in Berlin vorgesehen.

★

*Léon Woizikowsky*, der berühmte Charaktertänzer des *Diaghilew-Ballets*, gehört jetzt dem Theater *Anna Pawlowas* an.

★

Auch *Felia Dubrowska* vom *Diaghilew-Theater* schließt sich der *Pawlowa-Truppe* an, zumal ihr Gatte, Herr *Wladimirow*, gegenwärtig der Partner *Anna Pawlowas* ist. Die *Dubrowska* tritt an die Stelle von *Ruth French*, die das Ensemble demnächst verläßt.

★

Die Berufung der *Nijinska* auf den Ballettmeisterposten in Wien ist bis jetzt noch nicht erfolgt. Für den Fall, daß sie keine feste Bindung eingeht, beabsichtigt die Künstlerin, im Frühling ihre eigene Ballett-Truppe zu organisieren.

★

*Charlotte Bara*, die augenblicklich zu Studienzwecken in Berlin ist, wurde von der Tanzschule *Viktor Gsovsky* und *Dorothea Albu* engagiert, die anregenden und wichtigen indischen und javanischen Tanztechniken und Prinzipien zu lehren, die sie bei dem *Inder Uday Shan Kar* und dem *Javaner Jodjana* studiert hat.

★

*Jutta Klamt* veranstaltet im Monat Februar mit ihrer Kammertanzgruppe — anschließend an die erfolgreich abgeschlossene Reise nach Danzig, Ostpreußen und ins Memelgebiet — eine weitere Gastspielreise nach Schlesien, Oberschlesien und nach dem polnischen Korridor.

*Vera Nemchinowa* ist es gelungen, um sich eine Balletttruppe zu sammeln, mit der sie Ende Januar im Theater der *Champs Elysées* in Paris mehrere Galaabende gab. Ihr Partner ist der bekannte klassische Tänzer *Anatol Obuchow*. Im Programm sind die Ballette „*Aubade*“, Choreographie von *Balanchine*, Musik von *Poulenc*, Bühnenbild und Kostüme von *Derain*, ferner „*Islamey*“ von *Balakirew*, Choreographie von *Zwerew*, der 2. Akt des „*Schwanensees*“ von *Tschai-kowski*, Choreographie von *Petipa*, „*Grande Couture*“ von *Satie*, Choreographie von *Romanow* u. a. m.

★

*Herr Wianko* und *Frl. Hensel* sind dem Schwarz-Weiß-Klub, Berlin, beigetreten.

★

Eine Gruppe ehemaliger Tänzer des *Diaghilew-Balletts*, mit *Anatol Wiltzak* an der Spitze, tritt unter der Direktion von *Sergei Grigorieff* (ehem. Geschäftsführer des *Diaghilew-Theaters*) in der Oper von *Monte-Carlo* auf.

★

*Kurt Joos* bringt im Essener Opernhaus im Februar zwei neue Balletteinstudierungen heraus: „*Petruschka*“ von *Strawinsky* und „*Le bal*“ von *Rieti*.

★

„*Coppélia*“ erlebte in der Städtischen Oper, *Charlottenburg*, in der wohl gelungenen Einstudierung von *Lizzie Maudrik*, bereits 14 Aufführungen. Es freut uns, festzustellen, daß saubere Arbeit an einem guten Werk immer noch von einem Publikumserfolg gekrönt werden kann.

★

*Victor von Sivers*, der sich als rühriger Tanzpädagoge in Estland um die Entwicklung des Gesellschaftstanzes verdient gemacht hat, gründete soeben in *Reval* einen deutschen Tanzklub „*Schwarz-Weiß*“.

★

*Delphische Festspiele*. Im Antiken Theater zu *Delphi* finden im Mai Festspiele statt, bei denen mehrere Werke von *Aeschylus* in der Inszenierung von *Angelos Sikelianos* zur Aufführung gelangen. *Sikelianos* ist bestrebt, mit neuen Mitteln des Tanzes eine ähnliche Wirkung zu erzielen, wie sie die Aufführungen im Altertum ausgeübt haben. Das Programm der Festspiele umfaßt ferner pythische Spiele und Tänze. Zum erstenmale werden auch griechische Volksgesänge und traditionelle Tänze aus verschiedenen griechischen Provinzen in einer umsichtigen Zusammenstellung zu hören sein. Diese Tänze werden durchweg von griechischen Hirten zur Aufführung gebracht.

★

In *München* fand am 18. Januar im Deutschen Theater ein *Ländertanzturnier Deutschland—England* statt. Die Sieger: 1. Mr. und Miss *Wells*, 2. Mr. *Marshall Andrews*—Miss *Jones*, 3. Mr. und Miss *Heath*, 4. Mr. und Miss *Fordsmith*, 5. Herr *Neumann*—Frl. *Grünwald*, 6. Herr *Lohr*—Frl. *Hoch*.

★

## Berichtigungen:

Im Artikel „*Stil und Technik*“ von *Elli Müller-Rau* (*Der Tanz*, Januar 1930), Seite 7, links, 12. Zeile von unten, muß statt „verständlich abstrakten Logik“ „verständlich abstrakten Logik“ stehen.

Im Artikel „*Intern. Meisterschaften von Baden-Baden*“ (*Der Tanz*, November 1929, Seite 12), ist Herr *Flohr* als Tanzleiter von *Baden-Baden* bezeichnet worden. Aus Leserkreisen werden wir gebeten, dahin zu berichtigen, daß Herr *F.* lediglich *Tanzleiter des Kurhauses* von *Baden-Baden* ist.



Das elegante Tänzerpaar des Wintergartens

Ernest und Yvonne

Photo: Willinger, Berlin

## Tanz im Varieté

Von Bescapi

Unsere beiden Groß-Varietés, „Scala“ und „Wintergarten“, weisen im Januar im tänzerischen Teil ihrer Programme einen gewissen Parallelismus auf. Hier und da je eine Girl-Truppe anglo-amerikanischen Stils, hier und da je ein Tanzpaar.

Die *Foster-Girls* der „Scala“ bieten einen ganz netten und leidlich exakten Händetanz, bleiben im übrigen hinter den Erwartungen zurück. Die wuchtige Szenerie eines Spinnwebes läßt effektvolle, aber unausgenutzte Kombinationsmöglichkeiten ahnen. Dagegen wirken die *Tiller-Girls* des „Wintergartens“ durch ihre nie versagende Präzision, durch

ihre Frische und Tempo immer fesselnd. Tiller ist heute Gattungsbegriff, nicht nur Bezeichnung einer Truppe. Die *Fosters* wollen ja auch tillern. Aber die *Tillers* tillern richtig, sogar mit Feinheiten, wie z. B. einer famosen Aufrollung einer schrägen Linie im Tanz auf der Treppe. Auch die *Tiller-Paraphrase* eines russischen Tanzes ist sehr zu begrüßen: Wieder etwas Neues!

Für die *Foster-Girls* entschädigen in der „Scala“ die phänomenalen *Florence und Grip*. Plastisch ausgeglichen, leicht reihen sie in harmonischer Folge die schwierigsten tänzerisch-



Die Tiller Girls tanzen auch im Januar im Wintergarten

Photo: Willinger, Berlin



Die Tänzerin Mona, Schülerin des jüngst verstorbenen Ballettmeisters Paul Mürich



Con Colleano, das Drahtseilwunder, tanzt allabendlich auf dem Seil in der Scala



Das plastisch-akrobatische Tänzerpaar der Scala:

Florence und Grip Photo: Bucovich, Berlin

akrobatischen Evolutionen aneinander; unerwartete, tollkühne Einzelheiten lösen sich im nächsten Augenblick in dem Ineinander der Bewegungen auf. Nur etwas tiefere und feinere Musikalität bliebe noch zu wünschen. Hierin sind ihnen *Ernest und Yvonne* vom „Wintergarten“ überlegen, besonders *Yvonne*, die in ihrem Genre nicht ihresgleichen hat. Es ist ein ganz besonderer Genuß, diese graziöse, diese tanzbegabte Künstlerin, bei der Schönheit und Talent in gleichem Maße fes-

seln, auf der Bühne zu sehen. Ein selten interessantes Tanzpaar.

*Mac Wall* stept in der „Scala“. Bisweilen sehr gut. Die Nummer ist aber, wie bei Engländern oft, ein Gemisch aus Leistung und Clownade, so daß die Leistung verwässert wird. An Gelenkigkeit steht er aber nicht viel den künstlichen Marionettentänzern nach, die uns mit geschickter Hand und feinsten Beobachtungsgabe *Schichtl-Charton* in demselben „Scala“-Programm zeigt.

# Tanzschrift Grimm-Reiter

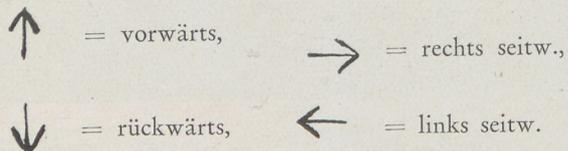
Von Helene Grimm-Reiter, Berlin

## A. Einführung:

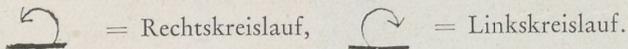
- I. Die in der untenstehenden Schriftprobe durch A (Arm-), K (Körper-), B (Beinbewegungen) bezeichneten waagrechten Linien sind durch Senkrechte in Takte unterteilt, welche der Taktzahl des zugehörigen Musikstückes entsprechen. Demnach stehen die in einem Musiktakt auszuführenden A-K-B-Bewegungen senkrecht untereinander.
- II. Die in der Notenschrift verwendeten Zeichen wie z. B.: Wiederholungszeichen, Pausenzeichen, Phrasierungsbögen u. a. m. haben in dem Tanzschriftsystem „Grimm-Reiter“ die gleiche Bedeutung wie in der Notenschrift.
- III. Die Tanzschrift „Grimm-Reiter“ zerfällt in Vor- und Hauptzeichen, welche in die A-K-B-Linien von links nach rechts geschrieben werden.

## B. Vorzeichen:

1. Die in die B-Linie eingezeichneten Pfeilstellungen geben die Richtung der Tanzbewegungen im Raum (Tanzrichtung) an wie folgt:



2. Ein Kreispeil bedeutet, daß die folgenden Bewegungen räumlich in Kreisrichtung auszuführen sind wie folgt:



3. Rechts- oder Linkseinsatz wird durch R oder L unterhalb der B-Linie angezeigt.

4. Ein kurzer, senkrechter Strich  zwischen zwei Hauptzeichen bedeutet: Fußwechsel.

5. Ein Punkt  über einem Hauptzeichen bedeutet: ein Aufhüpfen, ein Punkt  unter einem Hauptzeichen bedeutet: Feststehen.

Der Wert der Vorzeichen bleibt solange bestehen, bis ein neues Vorzeichen folgt.

## C. Hauptzeichen:

— A — (für die Arme).

 = linke Schulter, Arm und Hand,

 = rechte Schulter, Arm und Hand.

Sind beide Schulterpunkte verbunden, so ist der Rücken zum Zuschauer gedreht.

Die Haltung der Arme und Hände geht aus der Schrift hervor, wie z. B. im Takt 4 der Schriftprobe: beide Arme links seitl. vom Körper herabhängend.

— K — (für den Körper).

 = Front zum Zuschauer,

 = Rücken zum Zuschauer.

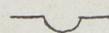
Seitliche Neigungen gehen aus der Schrift hervor.

— B — (für die Beine und Füße).

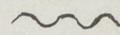
 = Feststehen auf dem rechten Fuß (Standbein), während die linke Fußspitze links seitw., lose aufgesetzt ist.

 = Feststehen auf dem linken Fuß (Standbein), während die rechte Fußspitze rechts seitw. lose aufgesetzt ist.

 = bei R-Einsatz rechts aufhüpfen und das linke Bein mit hochgezogenem Knie über das rechte Bein schwingen.

 = Walzerschritt.

 = Walzerrechtsdrehung.

 = Laufen,

 = Rechtsdrehung am Platz.

 = Schwerpunkt von rechts nach links verlagern. Länge und Stärke eines Hauptzeichens bestimmen die Dauer einer Bewegung.

Vorstehend sind nur diejenigen Vor- und Hauptzeichen angegeben, die in der folgenden Schriftprobe Verwendung finden.

## Chopin-Walzer Nr. 1

Getanzt von Anita Berber bei ihrem ersten Auftreten im Blüthner-Saal

Einstudiert und notiert von Helene Grimm-Reiter

The first system of musical notation for Chopin's Waltz No. 1. It consists of a top staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Below the staff are three rows of dance notation labeled A, K, and B. Row A contains wavy lines representing arm movements. Row K contains vertical lines with dots representing footwork. Row B contains wavy lines with arrows representing body or leg movements. The notation is divided into measures corresponding to the musical staff above.

The second system of musical notation for Chopin's Waltz No. 1. It consists of a top staff with a treble clef and a key signature of one flat. Below the staff are three rows of dance notation labeled A, K, and B. Row A contains wavy lines and circles representing arm movements. Row K contains vertical lines with dots representing footwork. Row B contains wavy lines with arrows and circles representing body or leg movements. The notation is divided into measures corresponding to the musical staff above.

## Wiener Tanz

Von Peter Schelley

Man kann noch nicht sagen, daß die neue Saison auf dem Gebiet des Wiener Tanzes besondere Sensationen brachte. Aber es machen sich immerhin Anzeichen bemerkbar, die auf Belebung schließen lassen. Immer in Wien beginnt die eigentliche Tanzsaison erst nach Weihnachten. Die Wiener Tänzerinnen, die meist mit ihrer Gruppe auftreten, stehen in jedem Jahr vor der Aufgabe, aus zumindest teilweise neuem Material ihr Ensemble zu bilden. Eigentliche Tanzgruppen, deren Mitglieder sich ausschließlich dem Tanz widmen, gibt es nahezu kaum. Meist besteht das Ensemble aus herangewachsenen Schülerinnen, die zum Teil sogar noch Nebenberufen nachgehen. So ist es natürlich, daß die künstlerische Formung des Materials zu einer Gruppe in jedem Jahr neu vorgenommen werden muß und daß erst nach einigen Monaten strenger Arbeit an künstlerische Leistung zu denken ist. Und auch da wird naturgemäß in nur seltenen Fällen ein Resultat erreicht, an das man absolute Maßstäbe anlegen kann. Durch diese Tatsache ist die Wiener Tanzkunst von vornherein behindert und sieht sich Aufgaben gegenübergestellt, die auch noch so starke künstlerische Veranlagung nicht bewältigen kann.

Daher mag es auch kommen, daß man in Deutschland sich vom neuen Tanz in Wien ein nur ungenügendes Bild macht, die vorhandenen, zum Teil ganz erstaunlich starken Begabungen nicht kennt. Aber auch hier selbst ist es schwer, die Begabung richtig einzuschätzen, da sie nur selten sich in reiner Form zeigt. Seltener als überall anderswo. Es mag dies an dem

ganzen Schulsystem Oesterreichs liegen, dem der frische Wind fremder Anregung fehlt. Fast alle in Osterreich tätigen Lehrer stammen aus österreichischen Schulen, und die österreichischen Schulen lassen sich sehr leicht auf einige ganz wenige Wurzeln zurückführen. Außenseiter, und nicht die schlechtesten, sind meist Autodidakten. Allen gleich aber war eine deutlich spürbare Scheu vor Neuem, Andersartigem. Aus Stolz vor dem Eigenerreichten wurden deutsche Leistungen nicht anerkannt, ging man ihren Auswirkungen aus dem Wege. Das Resultat war ein nicht zu leugnender Leerlauf, der sich besonders in der vorigen Saison stark bemerkbar machte. Zu Beginn dieser Saison zeigte sich jedoch eine bemerkliche Auffrischung, eine hier seltene Aktivität.

Die Labansche Tanzschrift wird aufgenommen, in einer ganzen Reihe von Schulen gelehrt. Mehrere Lehrer und Schüler tun sich zusammen mit dem Ziel, ein Tanzbegleitorchester zu schaffen. Kleine Anzeichen nur, aber die Intensität, mit der sie sich geltend machen, zeigt die erfreuliche Belebung. Und schnell zeigte sich die Rückwirkung dieses neuen Stromes: Eine Konzertdirektion veranstaltet zum ersten Male seit Jahren einige große Tanzabende. Das bedeutet, daß der neue Funke schon gezündet hat, daß das merklich abgeflaute Interesse für Tanz einen neuen Aufschwung zu nehmen verspricht.

Es ist nicht uninteressant, daß in Wien gerade in den letzten Jahren der Tanz eine untergeordnete Rolle spielte, wäh-

rend er in Deutschland einen Mittelpunkt des Kunstinteresses bildete. Man hat den erbitterten Kämpfen zwischen Ballett und neuem Tanz hier mit einer gewissen Skepsis zugesehen, deren Berechtigung sich auch erwiesen hat. Die Kultiviertheit, die diese Stadt unwiderstehlich auf alle, die mit ihr zu tun haben, überträgt, trat auch da erfreulich in Erscheinung. Jetzt, nachdem eine wesentliche Klärung der Lage eingetreten ist, nicht mehr die Stärke des Temperaments, sondern die Qualität der Leistung Maßstab wird, kann sich auch der Wiener Tänzer dem Ansturm neuer Eindrücke nicht mehr erwehren. Er sucht die direkte Verbindung vom Früheren, Revolutionären der Wiesenthal etwa zu den tänzerischen Formungen der Wigman und Labans. Er entdeckt dabei zuweilen etwas, was in Deutschland schon allgemeines Eigentum ist. Er merkt nicht, daß er sich in einer bereits vorher begangenen Bahn bewegt, glaubt, alles aus eigenem zu erfinden. Er liebt häufig noch Formen, die in Deutschland schon abgelegt sind. Er hat schnell noch so etwas wie eine Verpflichtung verspürt, den Expressionismus auch mit durchzumachen. Einige sehr begabte Wiener Tänzerinnen sind scheinbar an ihm hängen geblieben. So war es fast belustigend, wie Mary Wigmans Visionen mit Begeisterung aufgenommen wurden, während die Schwingende Landschaft teilweise ab-

gelehnt wurde. Es mag eine solche Tatsache als Charakteristikum genommen werden. Es äußert sich in ihr die Divergenz zwischen natürlicher Begabung und dem Fehlen einer stilbildenden formenden Kraft. Auch Kreutzberg und die Georgi haben früher, als sie weniger konnten und mehr Ausdruck schwärmten, hier besser gefallen. Immerhin, man gibt sich Mühe und hat schon ein ganzes Stück des Abstandes eingeholt. Man ist auf gutem Wege und kommt voran.

Was sich bisher zeigte, waren einige Soloabende, denen man noch kein großes Gewicht beilegen kann. Gertrud Kraus zeigte Neues. Man wartet bei ihr nun schon etwas lange auf die Formung ihres zweifellos bedeutenden Materials. Aber die begabte Tänzerin enttäuschte schwer. Nur ganz selten hat sie die Kraft, zu gestalten. Die meisten Stücke ihres alttestamentarischen Zyklus sind disziplinlose Ausbrüche einer schlecht geführten Phantasie. Hilde Holger wirkte durch Frische und Sauberkeit sympathisch und zeigte manchen entwicklungsfähigen Ansatz. Von auswärtigen Gästen versuchte Bertha Ochsner vergeblich für eine nicht einmal authentische amerikanische Tanzkunst zu werben, Agadati ebensowenig überzeugend für jüdische. Shan Kar, Kreutzberg-Georgi, Mary Wigman tanzten hier das gleiche Programm wie bei ihren Berliner Abenden.

## Niddy Impekoven tanzte in Paris

Von Kurt Raschen, Paris

Tänzerin großen Stils. Bloßgelegt und durchleuchtet bis ins Innerste. Tänzerin des Blutes und der Nerven.

Dieser Kunst verdankt sie den Erfolg an beiden Abenden.

Aber sie sollte sich bewußt bleiben, daß ihre Stärke im Kindhaft-Lyrischen liegt, und sich nicht in Problemen verlieren, denen sie nicht gewachsen ist.

Unangetastet ihre Auffassung, der Versuch der Lösung in den Tänzen zu Beethoven, Bach und Mozart (letzterer in wundervoller Schlichtheit weißen Gewandes), aber das da capo nach „Comme il vous plaira“, und der Beifall nach den „Puppen“ beweisen das Vorhergesagte zur Evidenz. Ließe sich über die Mentalität des Auditoriums streiten, hier trifft es den Nagel auf den Kopf.

Kristallklare Selbstverständlichkeit, die nur den eigenen Ernst kennt, unberührt von der Melancholie verströmenden Glücks: das ist die ureigene Kunst Niddy Impekovens.

Magda Siemens' feinsinnige Begleitung am Flügel soll nicht unerwähnt bleiben.



Niddy Impekoven

Photo: Robertson, Berlin

# Tanz in Dresden

Von Elli Müller - Rau

Sonja Revid zeigte im November in der Dresdner Komödie ein neues Programm. Sie ist in manchem gelöster, freier, tänzerischer geworden. Doch war die Humoreske von Dvorak eigentlich ohne Humor, zu dem die innere Reife überhaupt noch nicht ganz zulangt. Auch der musiklose Tanz „Scheu“ trägt eine falsche Bezeichnung. Er drückt die Aengstlichkeit eines etwas naiven Menschen aus, nicht Scheu. — Wie schon früher, wickeln musiklose Tänze, die inneres Erleben ausdrücken sollen, sich viel zu langsam ab. Die innere Spannung der Tänzerin dringt nicht mit genügender Intensität bis zum Publikum, das mit den folgerichtig verlaufenden Bewegungen schon viel früher fertig ist, als sie selbst. Die Art, den Zuschauer zu so angespannter Aufmerksamkeit zwingen zu wollen, grenzt beinahe an Arroganz. Die Rezitation selbstverfaßter Verse in russischer Sprache bleibt dem deutschen Publikum unzugänglich. Geste und Sprachklang allein sind nicht überzeugend genug, daß man auf den Inhalt verzichten könnte. Das Gebiet des Tänzerischen berührt diese Dinge nicht mehr. Der früher schon gewonnene Eindruck bleibt bestehen: Sonja Revid verfügt über künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten und sie verfügt über eine tragende und gut klingende Sprechstimme. Ob aber der Tanz ihre stärkste Möglichkeit ist, bleibt dahingestellt. Lotte Unger erwies sich als tüchtige Begleiterin.

Einen erfreulichen Einblick in die Laienarbeit der Wigman-Schule vermittelte eine Aufführung, die am 29. November im großen Saal der Schule stattfand. Frida Nätsch leitete die Vorführungen der Erwachsenen. Spannung - Entspannung, Schwung, Sprung wurden vom Technischen her zum Tänzerischen entwickelt. Die Gruppentanzklasse zeigte zwei, dem Können der Mitwirkenden entsprechende, in einfacher Komposition (Nätsch) aufgebaute Gruppentänze nach keltischer Volksmusik. Die Sprung-Rhythmus-Studie der Männerklasse war ausdrucksmäßig und besonders sprungtechnisch sehr gut. Der „Ausbruch“ der Bewegungschorklasse — dessen kompositorischer Aufbau der schlechten Uebersicht wegen nicht ganz zu verfolgen war — ließ (dennoch) den Wunsch aufkommen, diesen gut durchgebildeten Laienchor einmal im Rahmen einer größeren Aufführung verwendet zu sehen. — Die Vorführungen von Liesel Harlans Kindergruppe leiteten die Uebungen vom Spiel her und gipfelten in einem Kinder und Zuschauer gleichermaßen erfreuenden Zirkus. — Theo Othar hat am Flügel die äußerst schätzenswerte Fähigkeit der Selbstverleugnung, die jeder Begleiter haben sollte. Er versteht es, die Uebungen musikalisch so zu unterstützen,

daß der nicht auf die Musik achtende Zuschauer ihn überhaupt nicht merkt.

Wie notwendig der gute Begleiter — erst recht für den Bühnentänzer! — ist, zeigte deutlich die Tanzmatinee, die Dorothea Albu, Solotänzerin der Staatoper, Berlin, mit Victor Gsovsky am 8. Dezember in der „Komödie“ gab. Kapellmeister Hanns Clemens mag ein recht guter Musiker sein — soweit das nach den Kompositionen zu Tänzen Dorothea Albus zu beurteilen ist —, als Tanzbegleiter ist er schlechthin unmöglich. Man kann von dem Tanzenden nicht verlangen, daß er, während er tanzt, gleichzeitig als Dirigent für den Begleiter fungieren soll. — Dorothea Albu, die nach acht Jahren wieder mit einem eigenen Programm herauskam, ist eine Tänzerin von sehr beachtlichem Können; ganz besonders verfügt sie über eine starke mimische Ausdrucksfähigkeit, die ihr, vereint mit guter körperlicher Durchbildung, in dem Traum „Alte Jungfer“ zu einem durchschlagenden Erfolg verhalf. Der Traumentanz „Verwachsene“ litt an einem Ausdrucksfehler: in dem Augenblick, wo sie ihren verkrüppelten Fuß freiräumt, ist ihre Freude zu realistisch. Sie sollte, dem Traum entsprechend, entmaterialisierter, visionärer sein. (Warum ist der Solotänzer noch immer der einzige darstellende Künstler, der ohne Regisseur arbeitet?) Auf dem Gebiet des rein Tänzerischen gelangen ihr das altrussische und das brasilianische Mädchen am besten. Es gibt Themen, die sich tänzerischer Gestaltung widersetzen. Die Jeanne d'Arc im Gefängnis gehört dazu. Sie könnte zum Nutzen des Gesamteindrucks vom Programm gestrichen werden. — Als „Partner“ Dorothea Albus kann man Victor Gsovsky — als Leiter einer Tanzschule bekannt — nicht bezeichnen. Denn beide bestritten zu ungefähr gleichen Teilen das Programm, tanzten jedoch nicht zusammen. Einige seiner Unsicherheiten kamen wohl daher, daß er nach sechsjähriger Pause zum erstenmal wieder an die Öffentlichkeit trat. Doch scheint der grundlegende Fehler in einer mangelhaften Atemtechnik zu liegen. Gsovsky scheint weniger einfallsreich und konventioneller als die Albu. Auch ihm gelangen mimische Tänze am besten. Besonders fiel Iwan-Zarevitch der Einfältige auf. Von den „Spanischen Impressionen“ war der Tango weitaus am besten geglückt. Gsovsky sollte auf die zarte, jünglinghafte Geste zugunsten einer männlich betonten verzichten.

Warum verschwieg das Programm wieder einmal hartnäckig und ungerechtfertigterweise die Komponisten?

## Fest des Norddeutschen Kasinos

Am 13. Januar 1930 feierte das Norddeutsche Kasino sein dreijähriges Stiftungsfest. Es sei festgestellt, daß das Norddeutsche Kasino würdig die Tradition übernommen hat, die die guten Tanzklubs der unmittelbaren Nachkriegsjahre in bezug auf erlesene Gesellschaft und vornehmen Tanz auszeichneten.

Nach einem Empfang der zahlreich erschienenen Mitglieder und Gäste in den Vorräumen des Hotels Esplanade durch den Vorstand folgte im Festsaal ein Bankett. Herr Oberregierungsrat Küter, der seit der Gründung ununterbrochen den ersten Vorsitz innehat, begrüßte die Erschienenen, legte in seiner Rede die Entwicklung des Norddeutschen Kasinos dar und dankte den Mitgründern und seinen Mitarbeitern für die tatkräftige Unterstützung bei dem gesellschaftlichen Aufbau des Norddeutschen Kasinos. Herr Küter hob weiter die Verdienste des Klubtrainers, Herrn Waldmann und seiner Frau, ohne welche man sich das Norddeutsche Kasino nicht mehr denken könne, hervor und verlieh beiden die Ehrenklubnadel. Mit einem Hoch auf das Geburtstagskind endeten die Worte des beliebten Vorsitzenden. Herr Oberstleutnant Elschner fand kurze aber prägnante Worte des Dankes für den rührigen Vorstand, die mit großem Beifall aufgenommen wurden, worauf Herr Erster Staatsanwalt Ewarth mit geistreichem Witz in launiger Weise den Toast auf die Damen ausbrachte.

Bald erklang auch das Orchester Barnabas von Gecky und „der Tanz kam zu seinem Recht“. Hier sei dem Chronist gestattet, aus der Fülle der hervorragenden Abendkleider, die erst jetzt so richtig

zur Geltung kommen konnten, einige zu vermerken. In goldenen Spitzen über Silberlamé die immer elegante Freifrau Raitz von Frenzt; sehr wirkungsvoll Frau von Wusow in einem gelben Crêpe-Georgette-Kleid, vornehm das weiße Spitzenkleid der Frau Baronin von der Osten-Sacken, Freifrau von Plotho — eigens zu diesem Fest aus Bückeburg nach Berlin geilt — schick in mit weinroten Ornamenten gemustertem Silberlamé, die charmante Frau Gretel Waldmann in blauem mit Gold und Silber durchwirktem Brokat, die beiden unzertrennlichen Schwestern Frau von Rosenberg und Frau Grabe in schwarzen Georgettekleidern mit Straß, das jugendfrische Fräulein Althaus in einem lang herabwallenden weißen Gittertüllkleid, Fräulein von Staudt in einem schwarzen Stilkleid usw. Man könnte Seiten füllen bei dieser Orgie von vornehmen und geschmackvollen Toiletten.

Den Höhepunkt des Festes bildete das Turnier um die Klubmeisterschaft. Die stattliche Zahl von zwölf Paaren stellte sich dem bewährten Turnierleiter Herrn Waldmann, der in den Herren Baron von der Osten-Sacken, Oberst Pfahl, Oberstleutnant Elschner, Staatsanwalt Ewarth, Ministerialrat Richter, Musikdirektor Lösch und Schulemann als Schieds- und Punktrichter die beste Unterstützung hatte. Gleich bei den Vorrunden wurde „die Spreu von dem Weizen“ getrennt, und in der Zwischenrunde verblieben Herr Riemann—Frl. Althaus, Herr Küter—Frl. Otto, Herr Rudloff—Freifrau Raitz von Frenzt und Herr Kliffken—Frl. Cordes.

Zur Endrunde, in der es zu einem interessanten Kampf kam, quali-

fizierten sich die drei erstgenannten Paare. Das Siegerpaar, Herr Riemann—Frl. Althaus, das seit Jahren zusammen tanzt und schon erfolgreich an öffentlichen Turnieren teilgenommen hat, bestach durch natürliche Begabung und die flüssige Linie, die dem augenblicklich bevorzugten englischen Stil eigen ist. Herr Küter, der diesmal nur den zweiten Preis davontrug, brillierte durch fabelhafte Technik und sein schon allgemein bekanntes musikalisches Empfinden, schien aber durch seine aufopfernde Tätigkeit als Gastgeber gehandikapt. Das mit auffallender Eleganz tanzende dritte Siegerpaar, Herr Rudloff—Freifrau Raitz von Frenzt, machte einen noch nicht ganz fertig trainierten Eindruck; trotzdem erfreute es sich des stärksten Publikumerfolges. Bei intensivem Training könnte dieses Paar eine angenehme Bereicherung der Turnierklasse des R. P. G. werden.

Im weiteren Verlaufe des Abends zeigten Herr Waldmann und seine anmutige Frau einen in aller Vollendung dargebotenen Tango und Six-eight. Der Beifall war immens und erinnerte an die besten Tage Waldmanns, in denen er als Amateurtänzer eine deutsche Meisterschaft gewann. Waldmann kann jedoch nicht nur tanzen, sondern vor allen Dingen lehren, das beweist die tänzerisch gute Durchschnittsleistung der „Norddeutschen“.

Herr Oberregierungsrat Küter sowie Herr Rechtsanwalt Dr. Eichler hatten unter Assistenz der übrigen Vorstandsmitglieder, insbesondere von Frau Dr. Wieprecht, alles getan, um das Fest zu einem großen Ereignis zu gestalten. Der Erfolg krönte ihre Bemühungen! Es besteht die berechtigte Hoffnung, daß der gesellschaftliche Standard der Tanzklubs in Berlin sich wieder hebt, der in den letzten Jahren tief sank. Nach den Gründen zu suchen ist hier nicht der Platz. Das Norddeutsche Kasino ist ein leuchtendes Beispiel dafür, daß sich unter richtigen Voraussetzungen auch die beste Gesellschaft Berlins lebhaft für den modernen Tanz interessiert! G. P.

## Gelbweißklub Breslau

Am 9. Januar d. J. gab der Gelbweißklub Breslau zur Feier seines fünfjährigen Bestehens in intemem Kreise ein Souper dansant. Wie immer boten die schönen Räume des Hauses Monopol in ihrer vornehmen Eleganz den denkbar geeignetsten Rahmen für eine derartige Veranstaltung. Herr Dr. Glückmann, der erste Vorsitzende des Klubs, gab in seiner Begrüßungsansprache einen kurzen Überblick über die Tätigkeit des ältesten schlesischen Tanzklubs, der seit seiner Gründung dem Reichsverband zur Pflege des Gesellschaftstanzes angehört. Dr. Glückmann wies darauf hin, daß der Klub während seiner bisherigen Tätigkeit erfolgreich bemüht war, auch über die Grenzen Schlesiens hinaus den Bestrebungen des R. P. G. Geltung zu verschaffen. Ferner begrüßt Dr. Glückmann Herrn Diener, den hervorragenden Leiter des Gaues Schlesien, gleichzeitig 1. Vorsitzender des Schlesischen Klubs, und dankte Herrn Schuster, dem Inhaber des Hauses Monopol, für die Großzügigkeit, mit der er die Arbeit des Klubs unterstützt. Herr Diener übermittelte die Glückwünsche des Gaues und des Schlesischen Klubs und führte aus, daß dank der unermüdbaren Tätigkeit von Herrn Dr. Glückmann der Gelbweißklub Breslau eine der stärksten Stützen des Gaues Schlesien darstellt.

Die graziösen Tanzdarbietungen von Fräulein Ursula Schwantner, einem jungen Star des Breslauer Opernballetts, fanden lebhaften Beifall, desgleichen eine Tanzschau, ausgeführt von den Paaren Herr Nothmann—Frau Neumann und Herr Dr. Willmann—Fräulein von Graefendorff. Letztere führten den neuesten englischen Stil vor. Bertis Jazzorchester unter Kapellmeister Schulz gab sein Bestes und befriedigte selbst die verwöhntesten Tänzer mit seinen internationalen Rhythmen.

Alles in allem eine glänzend gelungene Veranstaltung, die geeignet war, den guten kameradschaftlichen Geist des Klubs noch zu heben.



Souper dansant bei Gelb-Weiß, Breslau

Photo: Fr. Hampel, Breslau

# Deutsche Meisterschaft

Von Onno Liebermann

Wenn es ein Wagnis war, zum ersten Male in der Verbandsgeschichte (im nächsten Jahr ist zehnjähriges Stiftungsfest des Verbandes zu feiern!) das bedeutendste deutsche Turnier nach einer kleineren deutschen Stadt zu verlegen, so ist dieses Wagnis dem wagemutigen Kasseler Rotweißklub vollkommen geglückt. Der große Stadtparksaal wies eine geradezu beängstigende Fülle auf; die Anwesenheit sämtlicher Behörden, darunter des Regierungspräsidenten (ein fester Friedensburg ist unser Gott, singen jetzt die Kasseler, wie vormals die Berliner), des Oberbürgermeisters usw., bewies, daß auch dem einst als lächerlich verschrienen Turniertanz langsam die Bedeutung zuerkannt wird, die ihm zukommt.

Der Ruf nach Kürzung der Turniere hat leider immer noch nicht die nötige Beachtung gefunden. Hier muß unbedingt Abhilfe geschaffen werden. Unser Wertungssystem in seiner jetzigen Form dürfte doch sein letztes Jahr erleben; bei der unbedingt kommenden Reformierung wird man vielleicht nach berühmten Mustern Richter und Geschworene, d. h. Schieds- und Punktrichter, gemeinsam über Schuld und Belohnung abstimmen lassen. Nach vorsichtigen Schätzungen dürfte das System derartiger Gesamtwertungen, auch wenn das Oberste Schiedsgericht als höchste Instanz bestehen bleibt, die Turnierdauer um mindestens 50 Prozent kürzen. Damit würde auch ein Hauptargument unserer Gegner, der Fédération de Danse, der famoso, noch gar nicht gegründeten, aber trotzdem schon als Turnierveranstalterin auftretenden Internationalen Turnierliga, und wie diese Zweckgründungen alle heißen mögen, hinfällig werden.

Wer im übrigen von dem Kasseler Turnier irgendwelche Überraschungen, insbesondere ein stärkeres Hervortreten des Nachwuchses, erwartet hätte, sah sich enttäuscht. Noch immer beherrschen wenigstens in den höheren Klassen die altgewohnten Namen den Turnierbericht. Auch hier wird hoffentlich die Vermehrung der Turniere erster Ordnung eine stärkere Wellenbewegung in den Klassen, sei es nach oben oder unten, hervorrufen.

Der große Berliner „Geheimtip“, Herr Paunovich, konnte gleich bei seinem ersten Turnierstart, um auch weiterhin im Rennjargon zu bleiben, seine Maidenschaft ablegen. Der junge elegante Paunovich, von Aussehen etwa wie der Freiherr von Andrian, hat zweifellos eine große Zukunft; es fehlt ihm aber jede Turnieroutine; auch weiß er manchmal noch nicht, was er mit seinen langen Beinen machen soll. Zwar noch kein Sonderklassentänzer, wie voreilige Berliner Fama schon verkündeten, aber einer, der es werden kann. Sein Sieg in der C-Klasse war ebenso verdient wie der zweite Platz in der B-Klasse.

An zweiter Stelle konnte der veranstaltende Klub in Gestalt des Paares v. Collas-Götte eines seiner Paare landen sehen; der dritte Platz des Bad Nauheimer Geschwisterpaares Fernand bewies aufs neue die Vorzüge des Hartmann-Emersenschen Trainings, der seinen Paaren sämtlich einen stark ausgeprägten Stil (über dessen Berechtigung im einzelnen man streiten kann) mitgibt. Erfreulich war es, an vierter Stelle ein Paar des aufstrebenden Kasseler Schwarzgoldklubs enden zu sehen.

Der erste Platz der B-Klasse bot die einzige große Überraschung des Abends, nämlich den Sieg eines bis dahin ganz unbekanntenen Leipziger Blaugoldpaares, Eglinger-Sträter, die außerordentlich sicher und elegant mit weitem Vorsprung siegten. Da einem weiteren Paar desselben Klubs der vierte Platz zufiel, ist die aufsteigende Linie unverkennbar. Hinter Paunovich belegte das Düsseldorfer Paar Wahl, das immer etwas schwer auf die Beine kommt, den dritten Platz.

In der A-Klasse war dem Paare Bachmann-Steinshoff der erste Platz nicht zu nehmen, wengleich der Chronist sich, wie schon öfter, mit dem Stil des Herrn Bachmann absolut nicht befreunden kann. Vor allem im Slow Fox steht das, was ausgeprägter englischer Stil sein will, hart an der Grenze des Bühnentanzes; Technik und Musikalität soll dagegen restlos anerkannt werden. Der zweite Platz des Paares Villers-Gabler war wohlverdient. Viel Mühe hatte das Kasseler Nationalpaar Hepprich-Köhler, den dritten Platz zu behaupten; es tut einem leid, dem überaus sympathischen Hepprich sagen zu müssen, daß ihm, vielleicht veranlaßt durch die Mühen der Vorbereitung des Turniers, jeder Elan fehlte; auch bestand zwischen ihm und seiner reizenden Partnerin kein rechter „paarlicher“ Zusammenhang. An vierter Stelle, fast, wie angedeutet, an dritter, endete das Dresdner Paar Orestis-Berthold, während die mächtig aufkommenden Geschwister Wahl sich durch den nächsten Platz den Zugang zur A-Klasse öffneten. Unter „ferner liefen“ befand sich merkwürdigerweise eine große Berliner Hoffnung, der jetzt nach München zurückgekehrte Lohr, der sich aber mit seiner Partnerin absolut nicht zur Geltung bringen konnte.

Was die Sonderklasse anlangt, so mögen es mir die großen „Kanonen“ verzeihen, wenn ich feststelle, daß die Überraschung eigentlich nicht sie, sondern das Paar Wianko-Hänsel waren. Zwar noch nicht stark genug, um Neumann und Grünberg zu bestehen, so doch von einer derartigen Formverbesserung, daß sie mit der größten

Leichtigkeit den dritten Platz besetzten und zu den allergrößten Erwartungen für die Zukunft berechtigten. Herr Firehill war stark gehandikapt durch den Partnerinnenwechsel, was man bei aller Anerkennung des menschlich so sympathischen Frl. Brienitzer feststellen muß. An fünfter Stelle endete das zweifellos zu schlecht plazierte Paar Wertheimer-Höger, bei dem sich allerdings doch bemerkbar machte, daß er in Düsseldorf haust und sie in Berlin.

Über die beiden Paare, die den Endsieg unter sich ausmachten, ist kaum etwas Neues zu sagen. Grünberg war von bestrickender Musikalität und technischer Beherrschung auch des Schwierigsten, vor allem im Tango. Wenn trotzdem der Chronist und ebenso die Jury dem Paare Neumann-Grünwald einen knappen Sieg und damit zum viertenmal die Deutsche Meisterschaft (verbunden mit einem wertvollen Ehrenpreis, einem vom Oberbürgermeister persönlich überreichten Preis der Stadt Kassel und einer lebenslänglichen Rente von 1000 Zigaretten) gaben, so geschah es wohl deshalb, weil das Paar souverän die Materie beherrscht. Das ist schon kein Tanzen mehr, das ist in klarste und heiterste Bewegung umgesetzte Ausdeutung tänzerischer Melodien und damit die Erfüllung des eigentlichen „Zweckes“ jeder tänzerischen Bemühung. Die Linie Wagner-Neumann geht einheitlich vom Höchststande erreichensmöglicher Technik zur lebendigsten Besetzung des Rhythmus und der Formen!

Ein sehr gelungenes Bankett beschloß am nächsten Tage die überaus reizvolle Veranstaltung.

## Wintermeisterschaft der „Kurmark Brandenburg“

Am 15. Januar fand im Kasino des „Sportpalastes“ das vom Blau-Orange-Club, Berlin, veranstaltete Turnier um die Wintermeisterschaft des Gaues „Kurmark Brandenburg“ statt. Die Entscheidungen des Schiedsgerichts waren nicht restlos überzeugend. Der erste Preis der Sonderklasse wurde dem Paar *Wianko-Frl. Hensel*, der zweite Herrn und Frau Direktor *Assor*, der dritte Herrn *Robert-Frl. Hoeger* zugesprochen. Als bestechende Erscheinung und hervorragende Tanzbegabung müssen aber unbedingt noch Herr *Paunovich-Frl. Troschke* genannt werden, die in der B-Klasse anfangen und eigentlich auch in der Sonderklasse plazierte zu werden verdienten.

## Ballett und Tanz in Reval

Von W—n, Reval

Wenn noch vor etwa einem Jahrzehnt choreographische Darbietungen in Reval zu den sporadischen Erscheinungen gehörten und vor dem Kriege nur in den allerseltensten Fällen zu haben waren, so ist mit der Zeit hierin eine ganz wesentliche Änderung eingetreten. Reval ist im Laufe der letzten Jahre nicht nur von einer Reihe von Größen des klassischen Balletts wie auch anderer Schulen besucht worden, es hat auch seine eigenen Pflanzstätten der Tanzkunst und einheimische Tänzerinnen, so daß man heute schon von einer regelrechten Ballettsaison sprechen kann.

Von den Gastspielen wie auch von den einheimischen Veranstaltungen liegen die meisten auf dem Gebiet des klassischen Balletts. Tamara Karsawina ist mehr als einmal in Reval aufgetreten, und zwar noch mit ihrem früheren Partner Pierre Wladimiroff. Michail und Vera Fokin, Vera Karalli mit Viktor Simin, Maria Reisen mit Leonid Shukoff und noch



Gruppe vom Tanzturnier des Deutschen Tanzsportklubs Schwarz-Weiß, Reval, vom 16. Dezember 1929

manche andere bekannte Vertreter des russischen Balletts sind hier gesehen worden. Die anderen Schulen sind durch die Kammertanzgruppe Rudolf von Labans, Mary Wigman, Edith von Schrenck, Sent M'ahesa u. a. vertreten gewesen. In der verstrichenen Saison gab es auch einen Besuch der Dornacher.

An Ballett-Studios gibt es hier nicht weniger als drei. Litwinowa (aus St. Petersburg), Galina Tschernjawsckaja (aus Moskau) und Tamara Beck heißen ihre Leiterinnen. Ferner wäre das Studio von Gerd Neggo, einer aus Estland stammenden Schüler in Rudolf von Labans und ehemaligem Mitglied seiner Tanzbühne, zu nennen. Auch das estnische Nationaltheater, das „Estonia“-Theater, hat eine eigene Tanzgruppe. Das kleine Estland, das früher überhaupt keine Tänzerinnen und Tänzer hervorgebracht hat, produziert ihrer jetzt eine solche Menge, daß man fragen muß: wohin mit dieser Fülle? Diese Überproduktion führt denn auch dazu, daß ein nicht geringer Teil der Jüngerinnen Terpsichorens, ohne ihre Studien beendet zu haben, oft schon nachdem sie erst 1—2 Jahre Unterricht genossen, der verlockenden Aussicht auf sichere Einnahmen, leichter zu erwerbende Beliebtheit usw. nicht widerstehen und unter Verzicht auf eine vollständige Ausbildung im Kunsttanz zum Kabarett gehen — eine Erscheinung, die immerhin zu denken gibt.

Die Studios von Litwinowa und Tschernjawsckaja veranstalten einigemal jährlich öffentliche Ballettabende, an denen die Schülerinnen in Divertissementnummern und oft auch in größeren Balletten vorgeführt werden. Tamara Becks Schülerinnen treten im Divertissement des Variétéprogramms des mit ihrem Studio in Verbindung stehenden Volkshauses Grand Marina auf. Außerdem werden sie auch als Girltruppe in Revuen verwandt. Die Tanzgruppe des „Estonia“-Theaters ist fast nur in der Oper und in der Operette, in besonderen Veranstaltungen bis jetzt aber nur selten hervorgetreten. Zu diesen gehören u. a. „Die grüne Flöte“ und „Giselle“.

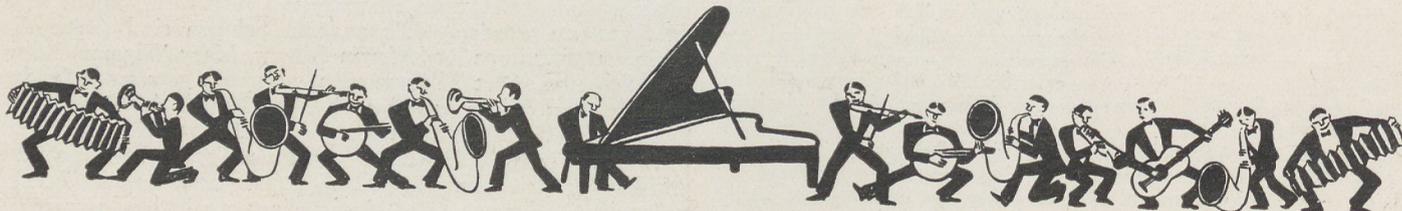
Die Vorliebe des Revaler Publikums für choreographische Darbietungen ist groß. So sind alle diese Veranstaltungen fast ausnahmslos gut besucht, und wenn das einmal nicht der Fall ist, so muß schon irgendein besonders unglücklich gewählter Zeitpunkt hieran schuld sein.

Tanz geht hier vor Theater.

Aber das ist wohl die Einstellung der breiteren Massen in der ganzen Welt und nicht eine Besonderheit des Revaler Publikums.



Gerd Neggo, Reval, ehem. Mitglied der Tanzbühne R. v. Laban



## Schallplatten zum Tanz

Die Ballsaison tobt. Täglich tanzt man irgendwo. Oft überall zu gleicher Zeit. Hochkonjunktur für Tanzplatten!

### WALZER

Der Schönste diesmal *Marie* (Brunswick), aus dem Tonfilm „The awakening“. Das Regent-Club-Orchester spielt die gefällige Melodie mit wunderbarem Elan. Dann Jack Hyltons *Let me dream in your arms again* (Elektrola). Mit echten Hylton-Nuancen und Hylton-Finessen. Daneben Marek Weber, beherrscht und kultiviert in *Heimlich singt für mich die Liebe* (Elektrola). Lud Gluskin bringt etwas zu hart den *Pagan love song* aus dem Tonfilm „The pagan“ (Grammophon), jedoch rhythmisch und klanglich gleich gut. Die übrigen Brunswick-Platten bleiben hinter der eingangs erwähnten „Marie“ zurück. Erwähnens- und empfehlenswert noch *Recollections* des Regent-Club-Orchesters (Brunswick).

### QUICKSTEP

Die Palme im Quickstep erspielen sich Fred Birds Rhythmicans mit *Louise* (Homocord), die in ihrer Wiedergabe schöner ist als beim Orchester Bob Harings (Brunswick). Fred Bird zeigt seine Virtuosität in *Wenn ich die blonde Inge, You are the cream of my coffee* und *Koketten Frauen soll man nicht trauen* (sämtlich Homocord). Prachtvoll *The debutante* im Xylophonspiel Harry Sculthorpes (Homocord).

Paul Godwin bringt den frischen *Warum? Warum, ach quälst du mich?* (Grammophon) und Barnabàs von Géczy den überaus gefälligen *Am Sonntag will mein Süßer mit mir segeln gehn* (Parlophon). Beide Platten werden sicher bald recht populär werden. Wenn bloß die Titel einfacher und prägnanter lauteten!

Paul Whiteman spielt *Follow through* und *My lucky star* (Columbia) und ... enttäuscht. Dafür entschädigt aber Earl Burtnett mit dem Los-Angeles-Baltimore-Hotel-Orchester mit *Sunny Side up* aus dem gleichnamigen Tonfilm (Brunswick). Ben Berlin spielt den gut arrangierten *Brauchst du einen Freund, Honey?* (Grammophon) und braucht keine internationale Konkurrenz zu fürchten.

### SLOW FOX

*Wenn die Abendglocken klingen* von Paul Godwin auf Grammophon vorgetragen, ist ein ganz besonderer Genuß. Eine der besten

Slowplatten, die es gibt. *Ich hab' kein Auto, ich hab' kein Rittergut* ... singt der Solist des Saxophon-Orchesters Dobbri (Beka); trotz des Offenbarungseid-Titels hat er doch etwas: rhythmisches Gefühl und Sinn für Slow-fox. Für uns genügt das! Die Kapelle Romeo bringt den sentimental *Komm, laß uns träumen* (Elektrola) und Ben Berlin den von einem amüsanten Summ-Refrain begleiteten *Excuse me, Lady* (Grammophon). Erwähnenswert noch zwei Slows der Lewis Ruth Band (Elektrola): *Matrosensong* und *Surabaya Johnny*.

### TANGO

Dajos Béla, der Meister, der soeben ein großes Konzert in der Philharmonie veranstalten durfte, wäre von uns in einem Tangowettbewerb mit dem ersten Preis bedacht. Sein *Rosen-Tango* (Odeon) steht konkurrenzlos da. Dann folgt das bekannte *Das Lied der Liebe hat eine süße Melodie*, vorgetragen von Barnabàs von Géczy (Parlophon). Überhaupt finden wir diesmal unter den Tango-Platten verhältnismäßig viel entzückende Stücke. So Juan Lossas *Wenn du einmal mich betrügst* und *Pardon, gnädige Frau* (Grammophon). Daneben *Das Lied der Liebe* der echten Tangokapelle Romeo (Elektrola) und Dobbri *Dein Mund sagt: nein!, doch deine Augen sagen: ja!* (Beka). Schließlich Marek Webers *Schlaf ein, mein kleines Sonnenkind* (Elektrola). Eine Platte schöner als die andere. Wie leicht tanzt es sich bei solcher Musik!

### SIX-EIGHT

Um diesen neuen Tanz macht sich anerkannter Weise *Elektrola* verdient. *Leonora* ist ein sehr frischer, neuer Six, den neben dem *Dites moi ma mère* das Rio-Grande-Orchester meisterhaft vorträgt. Der altbekannte, gute *Shinaniki-da* (*Ja, der alte Bulgar*) wird in einer neuen, reizvollen Interpretierung von Dajos Béla (Odeon) geboten.

### KUNSTTANZ

Im Karneval-Monat tritt der Kunsttanz zurück. Doch eine schöne *Elektrola*-Platte liefert die *Ballettmusik* aus dem 2. Akt sowie den *Tempeltanz* und den *Mobrentanz* aus *Aida*. Das Orchester der Staatsoper spielt unter bewährter Leitung Leo Blechs, und Verdis vielgetanzte Klänge kommen zu ihrer vollen Geltung.

## Grüße an den „TANZ“



„Schwarzwaldidyll“ von Irma Pumanowa



Frl. Lauenstein mit den Herren Robert und Bobrowski

## Séverin

Von Dr. M. Hochdorf

Séverin ist der Anreger aller modernen Bewegungskunst. Er hat den eigenen Körper und denjenigen einer ganzen Generation, die ihm folgte, gewissermaßen mikroskopiert. So entdeckte er für sich und die anderen die physischen Möglichkeiten, die das Seelische des Menschen erleuchten. Er war kein eigentlicher Tänzer, doch ein bedeutender Lehrmeister der Tänzer. Und deshalb lohnt es sich, die nachfolgende Studie über ihn und sein Daseinsschicksal in dieser Zeitschrift des Tanzes zu drucken.

Wenn die Grenadiere des großen Napoleon durch das Kanonengebrüll taub geworden waren, zogen sie sich nach Marseille zurück. Dort konnten sie nämlich alles verstehen, obwohl sie nicht mehr hören konnten. Denn die Marseiller reden nicht nur mit der Stimme, sondern auch mit Augen und Ohren, Nasen und Beinen, Händen und Fingern. Sie sind eben die geborenen Mimiker.

In der Stadt dieser fabelhaften Komödianten wuchs auch der berühmte Séverin auf, den die Kunstwelt bis heute als den klassischen und besten Pierrot bewunderte. Wer hat nicht den tragischen Clown gesehen, wie er als unglücklicher Liebhaber über die Bühne schlich, wie er sich für seine Leidenschaft mißhandeln oder gar morden ließ? Wenn ein solcher Mimiker, der in allen fünf Erdteilen Begeisterung und Rührung erweckte, seine Erinnerungen schreibt, dann kommt immer etwas sehr Interessantes heraus. Wir lesen in dem Lebensroman Séverins, wie er Pierrot wurde, wie sie zu allen Zeiten wurden. Es sind merkwürdige Theaterspieler, Jünger einer Zunft, die schon vor ewigen Jahrhunderten gepflegt wurde, und die heute auch noch nicht austarb, obwohl wir uns gewöhnt haben, diese mehligten Schattenwesen etwas hochmütig zu behandeln. Der Weiße Mann, der wahrhafte Pierrot, der geniale Clown, muß schon mit allen seinen Talenten auf die Welt kommen. Da gibt es nicht viel zu erziehen. Höchstens, daß der Künstler von seinem Lehrmeister in eine akrobatische Schule genommen wird. Die Glieder werden ein wenig geknetet und durchwaltet, man lernt fechten, man lernt springen. Im allgemeinen muß aber der Instinkt entscheiden, und der Instinkt entschied auch bei dem kleinen Séverin.

Man denke sich, daß schon der Knabe in der Wohnung seiner Eltern alles Mehl aufbrauchte, um sich damit das Gesicht zu bestäuben. Dann hatte das brave Hausmädchen nichts, um die Bratensoßen zu verdicken, und sie mußte auch ständig mit dem Fegebesen hinter dem Jungen her sein. Das gab Sorgen und auch Zank. Aber Séverins Eltern waren sehr sanfte, duldsame Buchhalterleute. Sie seufzten zwar ein wenig, als ihr Junge heimlich hinter die Kulissen der Tinsel-Tinsel ging, endlich jedoch gaben sie nach, und dann wurden von dem jungen Pantomimen auch ganz hübsche Abendgagen heimgebracht.

In Marseille hatten die Jungens Gelegenheit, die Künste der Pantomimik auf bequeme Art zu lernen, wenn sie überhaupt Talent dazu besaßen. Sie brauchten sich nur in die Hafenschenke hineinzuschleichen. Da saßen manche Seebären, die in exotischen Ländern des Orients die großen asiatischen Pantomimiker gesehen hatten. Wenn die Matrosen einen kräftigen Schluck hinter die Binde gegossen hatten, wurden sie aufgekratzt und machten die mimischen Künste nach. Aber sie mußten erst besoffen sein, um Mimiker zu sein. Und der wahre Pierrot darf sich nicht in Schnaps ersäufen. Im Gegenteil, er muß nüchtern bleiben bis zum äußersten, damit er jedes seiner Glieder beherrscht, damit ihm das ganze Nervensystem seines Gesichts und seiner Augen zur Verfügung steht. Die Mimiker drücken das so aus, daß der richtige Pierrot an jedem Finger seiner Hand eine Zunge hat. Wenn er mit zehn Fingern und mit hundert sichtbaren Nerven zu seinen Bewunderern spricht, dann spricht er eben mit tausend Zungen, also viel beredter als der gewöhnliche Komödiant, der ja nur mit ganz geringen Mitteln aufwarten kann.

Warum pudert sich der Pierrot das Gesicht mehlweiß? Warum schminkt er sich die Lippen blutig rot? Das Mehlgesicht ist gewissermaßen das weiße, unbeschriebene Blatt, in das nun der Mimiker all seine Bewegungen, d. h. die Schrift seines Innern hineinschreibt. Es ist eine schwierige Geheimschrift, und die Gabe, sie zu schreiben, ist nur wenigen gegeben, obwohl viele unberufene Stümper sich zu dieser Kunst drängen. Man möchte meinen, der Mimiker probt andauernd vor dem Spiegel, um sich zu kontrollieren, um in seine Künste eine unumstößliche Regel



Karl Bergeest, Solotänzer der Kölner Oper, in seinem wirkungsvollen Clowntanz

Photo: O. Müller

zu bringen. Nein, der Mimiker, der so arbeitet, wird ein starrer, mechanisch gebundener Routinier. Der wirkliche Mimiker darf nur in sich hineinblicken, er muß sich gewissermaßen unaufhörlich in seiner Seele spiegeln. Das klingt etwas mystisch, aber wer jemals die Besten unter diesen Pierrots und besonders Séverin gesehen hat, merkt bald, worauf es ankommt.

Es gibt da hochgelehrte und tiefgründige Bücher über die Kunst des Pierrots, Bücher aus dem Altertum und aus der Neuzeit. Séverin schrieb kein gelehrtes Buch, sondern ein sehr lebhaftes, das Erfahrungen und Beispiele auspackt. Und darum wirkt er so amüsant und aufklärend. Der Mimiker, der seinen Beruf ernst nimmt, hat nicht viel Zeit für die Familie. Er muß üben vom Morgen bis zum Abend, und noch in der späten Nachtstunde tanzt er über die Bühne. Dann geschieht es, daß seine hübsche Frau sich langweilt, und sie geht verbotene Wege. Das tat die Frau des berühmten Pierrots Louis Rouffe, der eine Zierde des Standes und der Lehrer Séverins war. Treue Liebe bewahrte dem Pierrot Rouffe nur eine galante Dame, die in Marseille für hübsches Geld ihren schönen Körper zu verkaufen pflegte. Diese Dame war ganz närrisch nach dem Pierrot. Sie wollte alle ihre freigebigen Bewerber lassen, um ihre Zärtlichkeit und Treue ausschließlich dem Pierrot zu schenken. Er aber konnte die andere nicht vergessen, die ihn betrog. Der Pierrot Rouffe war erst 36 Jahre alt, als er sich zum Sterben niederlegte. Die galante Dame brach schluchzend an seinem Totenbett zusammen. Der erste Kuß, den sie dem Pierrot geben durfte, war der Kuß auf eine schon erkaltete Stirn. Die Freunde mußten das rote Mal fortwischen, das die rotgeschminkten Lippen der betäubten Frau auf der blassen Stirn des entseelten Pierrots zurückgelassen hatten.

Da war ein anderer Pierrot mit Namen Barbarani, ein hagerer, von Ehrgeiz ausgedörrter Italiener. Er erzählte eine tolle Geschichte. Einmal kam er nach Potsdam und verlangte Eintritt in den Palast des deutschen Kaisers. Der Posten verweigerte ihm den Eintritt. Da schrie Barbarani den Soldaten an: „Ich bin der König der Pierrots!“ Der Posten salutierte — Seine Majestät vom Mehlgesicht durfte passieren. Der König der Pierrots kam nachher ins Irrenhaus...

# TANZ IM BUCH

Victor Junk. *Handbuch des Tanzes*. Ernst Klett Verlag, Stuttgart.

Dieses Handbuch zu schaffen, war gewiß keine leichte Arbeit. Das gesamte Wissen um den Tanz stichwortartig, nach System einer Enzyklopädie zusammenzufassen, ist eine Aufgabe, für deren Erfüllung die Tänzerschaft dem Verfasser zu Dank verpflichtet ist. Allein die Aufgabe übersteigt die Kräfte eines einzigen Menschen, und eine Reihe von Unzulänglichkeiten, die objektiv nicht verantwortet werden können, hat sich ins Werk eingeschlichen. Sobald als möglich wäre eine neue Auflage erwünscht, in der in beschrittener Richtung ganze Arbeit geleistet werden sollte. Es würde uns zu weit führen, die vorhandenen Fehler einzeln anzuführen; wir ziehen es vor, sie dem Verfasser bekanntzugeben, damit der Sache geholfen wird. Nur ganz allgemein sei hier erwähnt, daß wir 1. vieles vermissen, wie z. B. Valesca Gert, Gertrud Krauß, Ernst Oppler, Artur Grunenberg, Claire Bauhoff, Henry usw., 2. viele finden, was wir missen könnten — zweit- und drittrangige Gruppentänzerinnen diverser Theater, dem Tanz fernstehende gelegentliche Mitarbeiter einer Tanzzeitschrift u. a. m., und 3. vieles mit nicht zutreffenden Erläuterungen ausgeführt finden, wie etwa die Beschreibungen der Ballettschritte, das Stichwort „Atmung und Tanz“, „Karsavina (Sterb. Schwan?) und manches andere.

Von diesen Mängeln bereinigt wird die nächste Auflage des Handbuches ein will- und vollkommenes Hilfsmittel für jeden Tanzinteressierten werden können.

★

Leo Lania. *Der Tanz ins Dunkel*. Anita Berber. Ein biographischer Roman. Adalbert Schultz Verlag, Berlin.

Das tragische Schicksal einer der begabtesten Tänzerinnen jüngster Vergangenheit wird hier in Form eines Romans nachempfunden und ergriffen, bebenden Herzens folgen wir dem Autor in der Schilderung des Werdegangs Anita Berbers bis zur Katastrophe, zu der sie durch verhängnisvolle Zusammenhänge persönlicher Zerrüttung mit der Zerrüttung der Kriegs- und Nachkriegszeit getrieben wurde. Dieses Schicksal will der Autor als typisch für eine ganze Generation hinstellen. Hierin können wir ihm nicht folgen und sehen nach wie vor in Anita Berbers Blühen und Vergehen ein rein persönliches Schicksal, zu dem die rein persönlichen Veranlassungen und Verhältnisse letzten Endes den Ausschlag gaben. Sebastian Droste stürzte sie ins Verderben, er prostituierte sie vollends und trieb sie in die Perversität, in die Atmosphäre permanenten Skandals, dem Untergang entgegen, nur weil er die dem Perversen günstige Konjunktur der Zeit erkannte und ausnutzte. Mag sein. Allein es lag nicht nur an ihm. Ihre Hemmungslosigkeit war nicht nur „Revolution der Verzweiflung“; nicht als zermürbter Mensch flüchtete sie in das verbotene Laster. Trotz ihrer erotischen Kälte unterlag sie ihren eigenen, unergründlichen, bei der Höhe ihres Künstlerturns um so stärkeren Trieben. Droste wurde abgestreift, ihr letzter Gefährte Henry war Künstler und Tanzpoet, und doch war das Unvermeidliche nicht aufzuhalten.

Ich sah das Künstlerpaar kurz vor Anitas Tod in Prag. Die Inflation war längst vorbei, die Konjunktur für Menschenfleisch und Perversität längst abgeflaut. Ihre Tänze waren immer noch stark; echte Kunst. In den persönlichen Ausschweifungen der Berber war nichts mehr von der Zeit und der Umgebung. Im Gegenteil — nicht typisch, sondern isoliert schwand sie hin, in einer pathologischen Mentalität und hysterischen Passivität. Die Gewalt der vernichtenden Kräfte war in ihr stärker als die der aufbauenden: vielleicht hat ihr Vater ihren seelischen Knax auf dem Gewissen . . . Sie wurde

eine Dostojewskis Feder würdige Gestalt mit Gott und Teufel gleichzeitig, mit dem, was wir Gutes und Böses nennen, mit Keimen der Selbstbehauptung und der Selbstvernichtung. Das nennt man Persönlichkeit, Individualität.

★

*Monographien der Ausbildungsschulen für Tanz und tänzerische Körperbildung, Band I, Berlin. Herausgegeben von Liesel Freund. Leo Alterthum Verlag, Charlottenburg.*

Ein schmucker Band im großen Format, mit zahlreichen guten Photoreproduktionen versehen, vereinigt nebeneinander programmatische und propagandistische Äußerungen der Leiter der verschiedenen (leider nicht aller maßgebenden) tänzerischen Ausbildungsstätten Berlins. In diesem Nebeneinander besteht gewiß ein Reiz der Übersichtlichkeit, des Vergleichens-Könnens. Der Inhalt fügt sich aber nicht zu einem organischen Ganzen zusammen, und man hat etwas von dem bunten Eindruck eines Jahrmarktes, wo jeder seine Ware möglichst laut anzupreisen versucht. Die Herausgeberin beging den Fehler, den Stimmen der Tanzpädagogen in eigener Sache vier ganz zufällige Artikel über allgemein tänzerische Fragen beizufügen, nicht aber systematische, neutrale Betrachtungen über die Tanzpädagogie, die verschiedenen Schulungssysteme, ihre Zwecke, ihre Methoden usw. Sie hilft mit ihrer Publikation dem etwa Suchenden nur insofern, als sie die Sonderprospekte der konkurrierenden Anstalten unter einer Einbanddecke vereinigt, nicht aber durch objektive Veranschaulichung der Unterschiede und des Gemeinsamen. Es fehlt neben dem subjektiven der objektive Teil.

★

★

★

Im Verlage F. Bruckmann AG., München, ist ein neues Buch von Frau Dr. Bess M. Mensendieck erschienen: „Anmut der Bewegung im täglichen Leben“. So wichtig schon die Bücher: „Körperkultur der Frau“, „Funktionelles Frauenturnen“ und „Bewegungsprobleme“ für die weibliche Kulturwelt sind, so ist doch das neuerschienene Werk wohl das beste und wichtigste von allen. Soll schon das Buch „Körperkultur der Frau“ in keiner Bibliothek fehlen, so muß dieses letzte vorhanden sein. Gerade die Alltagsbewegungen sind es, die eine Frau kennzeichnen, die ihre Anmut, Grazie zeigen, — und wie häßlich ist es, wenn die Frau anlässlich der Anwesenheit von Gästen plötzlich versucht, anmutig zu erscheinen. Das ist aber nicht so einfach, denn es muß gelernt und studiert sein. Doch auch abgesehen von diesen Äußerlichkeiten ist es auch für die Gesundheit, für den Organismus eine eiserne Pflicht, die mechanisch-physikalischen Bewegungen richtig auszuführen. Dazu sind ja weiter keine großen Übungen notwendig, die Zeit nehmen und auch manchmal sicher unangenehme Umstände machen, sondern nur eine anfangs strenge Kontrolle aller körperlicher Betätigung. Vorliegendes Werk ist wohl die einfachste und zugleich interessanteste Zusammenstellung, um zu solch einem Ziel zu gelangen. In leicht auf-faßbarer Weise, von zahlreichen Bildern unterstützt, gibt die Verfasserin dem Leser Gelegenheit, sich über alles zu orientieren, was für ihn wichtig ist, ohne sich mit überflüssigen Abhandlungen zu beschweren. Er findet alles, was er braucht, so übersichtlich an Hand von Beispielen, daß nur eine einfache Selbstbeobachtung notwendig ist, um den Wunsch in Erfüllung gehen zu sehen, beneidenswert anmutig und schön, leicht und graziös in seinen Bewegungen zu sein. Dieses Buch muß man haben, und die Frau lob ich mir, deren Exemplar nicht sauber und unbenutzt im Regal steht.

Willy Godlewski.

# REICHSVERBAND ZUR PFLEGE DES GESELLSCHAFTSTANZES E. V. R. P. G. AMTLICHE MITTEILUNGEN DES PRÄSIDIUMS

## I. TURNIERERGEBNISSE.

Klubturnier des Norddeutschen Kasinos Berlin.  
Montag, 13. Januar 1930.

1. Preis: Herr Riemann-Frl. Althaus,
  2. Preis: Herr Küter-Frl. Otto,
  3. Preis: Herr Rudloff-Freifrau Raitz von Frentz.
- 10 Paare starteten. Turnier zweiter Ordnung.

## II. VORGEMERKTE TURNIERTERMINE.

- Freitag, 21. März. Mitteldeutsche Wintermeisterschaft. Veranstalter: Blaugoldklub Dresden.
- Freitag, 4. April. Westdeutsche Wintermeisterschaft. Veranstalter: Bostonklub Düsseldorf.
- Sonnabend, 26. April. Internationales Turnier. Veranstalter: Kurverwaltung Wiesbaden.
- Sonntag, 13. Juli. Meisterschaft von Zoppot. Veranstalter: Badeverwaltung Zoppot.
- Mittwoch, 16. Juli. Meisterschaft der Nordsee. Veranstalter: Badeverwaltung Westerland.
- Sonnabend, 19. Juli. Meisterschaft von Norderney. Veranstalter: Staatliches Nordseebad Norderney.
- Sonnabend, 2. August. Süddeutsche Sommermeisterschaft. Veranstalter: Badkommissariat Wildbad.
- Sonntag, 10. August. Meisterschaft des Freistaats Danzig. Veranstalter: Badeverwaltung Zoppot.
- Sonnabend, 16. August. Deutsche A - Klassen - Meisterschaft. Veranstalter: Staatliches Nordseebad Norderney.

III. Der Rotweißgoldklub Köln ist wegen Veranstaltung eines wilden Turniers in Godesberg mit 50 M. Geldstrafe belegt worden.

## IV. ZWEITE LISTE DER SCHIEDSRICHTER:

35. Herr Prauser, Breslau,
36. Herr Schlenz, Berlin,
37. Herr Küter, Berlin,
38. Herr Dr. Euler, Frankfurt a. M.,
39. Herr Müller, Dresden.
40. Herr Kurdirektor von Wechmar, Zoppot,
41. Herr Kurdirektor von Breuning, Wildbad,
42. Herr Bürgermeister Laufer, Freudenstadt,
43. Herr Kruse, Berlin,
44. Herr Loesch, Berlin,
45. Herr Singer, Heilbronn,
46. Herr Conradi, Dortmund,
47. Herr Karbe, Frankfurt a. O.,
48. Herr Ministerialrat Richter, Berlin,
49. Herr Elschner, Berlin,
50. Herr Robert, Berlin.

Die Liste wird fortgesetzt.

Das Präsidium.

I. A.: Dr. Neumann, Schriftführer.

Im Alter von 67 Jahren verstarb am 20. Januar 1930

**PAUL MÜRICH**

Ballettmeister und Vorsitzender der  
Genossenschaft Deutscher Tanzlehrer e. V.

Allen Hinterbliebenen und Mitarbeitern unsere  
aufrichtigste Anteilnahme. DER TANZ

## Tanzschulen!

Inseriert  
im

**TANZ**

Unsere Leser  
können Ihre  
Schüler sein!

Dipl.-Tanzlehrer sucht **Partnerin**  
junge, elegante, schlanke  
(Tänzerin od.  
Tanzlehrerin)  
Angebote unter P.M.22 an die Größe nicht  
Geschäftsstelle des Blattes unter 170 m.

## Ernst Seifert

Trikot - Wirkerei für Theater,  
Anfertigung und Lager von  
Trikots. **Berlin SW 61.**  
**Belle - Alliance - Str. 66**  
(U - Bahn Kreuzberg),  
Fernruf: F 5 Bergmann 2190

**HOLLAND**  
VERTRETER DES „TANZ“  
**Herbert A. Polak. Den Haag**  
145 Laan Copes van Cattenburch

Die **besten BALLETTSCHUHE** der Welt  
liefert die **Theater-Schuh-Manufaktur W. Striska**

**BERLIN SW 61, Tempelhofer Ufer 1b**

**Neu!**

Ballettschuhe nach Mailänder Art  
**Atlas - Schuhe RM. 5.50**

**Neu!**

Anfertigung von **Sandalen, Russenstiefeln**  
sowie historischem Schuhwerk

Lieferant vieler Stadt- und Staatstheater

Verleih von Stiefeln aller Nationen

**Achtung!**

Größte Ballettschuh-Fabrikation

**Achtung!**

Die grundlegende Einführung  
in die Labansche Tanzschrift  
ist in dem Heft U. E. 9600

# METHODIK · ORTHOGRAPHIE

## ERLÄUTERUNGEN

enthalten, das zum Preise  
von Reichsmark 3,- durch  
alle Buch- und Musikalien-  
handlungen zu beziehen ist  
UNIVERSAL-EDITION

## HOTEL ESPLANADE

TÄGLICH TANZ-TEE IM MARMORSAAL

Dienstag und Sonnabend

HAUSBALL

im Restaurant

Esplanade - Orchester Barnabas von Géczy