

# DER TANZ



MONATSSCHRIFT  
FÜR TANZKULTUR  
JAHRG. IV  
HEFT 2  
FEBRUAR 1931  
PREIS RM 1.—  
öst. S. 1.80, S. fr. 1.25  
LEIPZIG

*Ballettmeisterin Margarete Fromann mit ihrem Bruder. Zagreb, Jugoslawien*



# BALLETTSCHULE EDUARDOWA

gegründet 1920

Berufsausbildung  
für Bühne, Podium u. Varieté

Tanz-  
einstudierungen

STEP in Sonderkursen

Tänzerisches  
Training

für Nicht-Professionale

Gymnastik

Leitung: Botjo Markoff  
Mitglied des Gymnastikbundes e.V.

## SPANISCHES STUDIO

unter Leitung von **Taita Moro**

Kastagnetten \* Fußtechnik \* Tambourin.

Illustr. Prospekt kostenlos. Berlin W 62, Kalckreuthstr. 11  
Telefon: Bavaria 2720. Anmeldung: 4—5 Uhr.

Schule für Tanz \* Gymnastik \* Bewegungschöre

Berthold Schmidt

Pädagogische und tänzerische Berufsausbildung  
Morgen-, Abend- und Laienkurse täglich  
W 57, Kurfürstenstr. 19 (nahe Potsdamer Straße)  
Telephon: Kurfürst 4026. (Prospekte)

## MODERNER TÄNZER

178 groß, 27 Jahre alt, erteilt seit sechs Jahren nur beruflich modernen  
Tanzunterricht, auch gut ausgebildet in Gymnastik und Bühnentanz, sucht eine  
Stelle als Hilfslehrer in größerer Schule, auch im Ausland, oder als Tänzer  
in einem Badeort-Hotel. Letzteres durch Vermittlung durch eine Partnerin  
mit guten Beziehungen erwünscht. Gute Partnerin kann auch gestellt werden.  
Offerten unter 101 KS an M. Wittenberg, Berlin W 15, Lietzenburgerstraße 4

Anzeigenverwaltung

**DER TANZ**

**M. Wittenberg**

BERLIN W 15

Lietzenburgerstr. 4 Tel.: Bismarck 5173

## STEP-TANZ-WOCHE

23.—28. MÄRZ

Vorführungsfertige Tänze für Anfänger und Fortgeschrittene.  
Buck (time u. double time) engl. schottisch Waltz



Persönliches Studium Wayburn School, New York.

Anmeldungen:

Adelheidstrasse 85. Ruf 23 442. Wiesbaden.

Bedingungen RM. 60.—.

Auf Wunsch preiswerter Zimmernachweis.

**TANZSCHULE BIER**

## Jutta Klamt-Schule

Berlin-Grünwald

Gymnastik und Tanz

(Mitglied der Deutschen Tanzgemeinschaft E. V.)

Berufsausbildung Bühnentanz.

Fortbildungs- Tanzregie, eigene

lehrgänge Juli 1931 Kammer-Tanzgruppe

Laiengymnastik

Kurse für Berufstätige und Kinder. Eintritt jederzeit

Drucksachen und Prospekte durch das Sekretariat

Berlin-Grünwald, Gillstraße 10

Eigenes Schulhaus

VIKTOR

## GSOVSKY

Private Schule für klassischen und modernen

**BÜHNENTANZ**

Mitarbeiter: Dorothea Albu (Staatsoper Berlin)

Tatjana Gsovsky

Frau Dr. Frank

**Catarina Hutter**

aus London führt Extra-Kurse  
für Kinder und Laien.

Berufsausbildung

Laienurse

Kindergruppen

Tanzeinstudierungen

Ab 1. Oktober:

Carmerstraße 2, Tel.: C 1 Steinplatz 4750

## STUDIO FÜR TANZ UND GYMNASTIK

Bewegungslehre Laban

Lehrkräfte: Annemarie Dunkel, Dipl. Laban, Edgar Frank,  
Solotänzer Städt. Oper

Ausbildung für Opern- und Konzert-Tanz

Unterricht: Brandenburgische Straße 23

Auskunft: Telefon Pfalzburg 9972

## SCHULE FÜR TANZKULTUR

Lasar Galpern

LEIPZIG,

KÖLN,

KREFELD,

Georgiring 5.

Volksgartenstr. 46.

Poststr. 6.

**Vielseitige tänzerische Ausbildung**

**Dame, 25 Jahre,** schlanke, elegante, vornehme  
Erscheinung, erstklassig im  
modernen Gesellschaftstanz, sucht passenden Wirkungskreis. Angebote unter  
R. H. 25 an M. Wittenberg, Berlin W 15, Lietzenburgerstraße 4.

Dipl. Tanzpädagogin mit Schule sucht zwecks Sommerengagement und  
Turniertanz

## PARTNERIN

(auch Amateurtänzerin). Groß, schlank, elegant und tanzbegabt Bedingung.  
Ausführl. Off. unt. J. P. 220 an M. Wittenberg, Berlin W 15, Lietzenburgerstr. 4

## Unregelmäßigkeiten

in der Zustellung unserer Zeitschrift kommen bei Auslieferung  
durch das Postzeitungsamt bisweilen ohne unser Verschulden vor.  
Wir bitten unsere Bezieher, die bis spätestens am 10. eines  
jeden Monats noch nicht im Besitz des neuesten Heftes sind,  
uns davon auf einer Postkarte Mitteilung zu machen.

**A. F. Devrient Verlagsg. m. b. H.**

Leipzig C1, Johannissgasse 16.

# Der Tanz

MONATSSCHRIFT FÜR TANZKULTUR

AMTLICHES MITTEILUNGSBLATT DES REICHSVERBANDES ZUR PFLEGE DES GESELLSCHAFTSTANZES R · P · G  
OFFIZIELLES ORGAN DES VERBANDES DEUTSCHER TANZKRITIKER

HERAUSGEBER UND HAUPTSCHRIFTFLEITER : J. LEWITAN

SCHRIFTFLEITUNG : BERLIN W 8 CHARLOTTENSTRASSE 50-51 • TEL. MERKUR 3681

A. F. DEVRIENT VERLAGSGESELLSCHAFT M. B. H. LEIPZIG C 1 JOHANNISGASSE 16

Heft 2

Februar 1931

Jahrgang IV



*Nationaltanz am Sommerfest in Japan: Bon.*

*Nach einem Gemälde von Kitazawa*



# „Petruschka“

Von Alexander Benois, Paris

Anlässlich der Neueinstudierung des berühmten russischen karnevalistischen Balletts in Paris (Theater der Russischen Oper. Choreographie B. Nijinska) haben wir den Verfasser des Artikels als einen der unmittelbarsten Schöpfer des „Petruschka“ gebeten, einiges noch wenig Bekanntes aus dessen Geschichte zu erzählen. Wir freuen uns, den Lesern der Zeitschrift diese hochinteressanten authentischen Äußerungen zu übermitteln. Schriftleitung.

Im Frühjahr 1931 wird „Petruschka“ 20 Jahre alt. Für ein Theaterstück ein ganz ansehnliches Alter, wenn man bedenkt, wie viele ihrer seitdem geboren wurden und wohin sie alle — erfolgreiche und erfolglose, berühmte und zufällige, traurige und lustige, „universale“ und „lokale“ — verschwanden . . . „Petruschka“ aber lebt; mehr als das: immer noch wirkt er jung, kraftvoll, als ob ihm noch ein langer Lebenslauf beschieden wäre. Er ist bekannt in der ganzen Welt, wurde überall gespielt, verstand es, den Zuschauer unter allen Breiten- und Längengraden zu erheitern und zu rühren. Hie und da hat man ihn bereits „modernisiert“; an manchen Bühnen soll unser Ballett in eine Art philosophischer Tragödie, in eine Verkörperung des „Weltschmerzes“ entartet sein; angeblich werden da unsere „Burleske Auftritte“ nicht im Milieu der Faschingsbuden, sondern in irgendwelchen überirdischen Sphären gespielt.

Das freut mich am allerwenigsten. Ich möchte nicht, daß unser „Petruschka“, wenn er auch seine Narrenkappe behält, zu ebenso einem Narren werde wie die „Fortschrittler“, die ihn allzu teilnahmsvoll in ihr Herz schlossen . . . Andererseits ist es aber auch schmeichelhaft. Nachdem es üblich geworden ist, auch an den größten Werken Verjüngungsexperimente zu unternehmen, nachdem selbst Gogol, Ostrowski, Molière und Shakespeare dieser Mode zum Opfer fielen, wäre es irgendwie verdrießlich, wenn unser Sprößling, der vor zwanzig Jahren das Licht der Welt erblickte und damals so ein Frechling schien, mit der Zeit nicht mitginge . . .

„Petruschka“ wurde aber unter anderen und glücklicheren Bedingungen erdacht und geboren, in anderer, weniger absurden Stimmung . . . Mein Gott! Wenn man jene Zeit mit der heutigen vergleicht . . . Und was für eine enge Freundschaft uns damals zusammenhielt. Damals, 1911, waren wir noch alle beisammen, all die Nächsten, die gemeinsam „Mir Iskusstwa“ (die bekannte Kunstzeitschrift. *Red.*) schufen und die russischen Gastspiele in Paris erstmalig herausbrachten, wie denn auch überhaupt die gesamte Stellungnahme der Gesellschaft gegenüber der Kunst, die Art, sie zu „genießen“, beeinflußten. Und nur das Ende jenes „Petruschka“-Jahres brachte uns den schwersten Schlag — den Tod von Seroff . . .

Gerade Seroff, der liebe „Antoscha“ (wie wir ihn im Freundeskreise nannten), verfolgte Schritt für Schritt mit größtem Interesse das Reifen des „Petruschka“, obwohl er an dessen Entstehung keinen persönlichen Anteil nahm. Es traf sich, daß wir uns alle — er mit seiner Frau, ich mit meiner und Strawinski mit Frau — damals zu einer bestimmten Zeit in Rom, in einem Hotel mit Fenstern nach dem Garten des Schlosses Barberini zusammenfanden. Hier beendete Strawinski die letzten Musikstücke, ich machte die letzten Entwürfe für die Inszenierung, und am Frühstücks- und Mittagstisch besprachen wir mit Seroffs immer wieder den „Petruschka“. Die Leitung der ganzen Inszenierung war in meinen Händen; gearbeitet wurde während der Vormittagsstunden im Café des Konstanza-Theaters (wo damals unsere „Armidas Pavillon“, „Scheherzade“ und „Feuervogel“ aufgeführt wurden). Hier spielte auf einem schlechten Klavier Strawinski *höchstpersönlich*, in Hemdsärmeln, geplagt von einer ungeheuerlichen Hitze, seine Musik, da niemand sonst aus dem noch nicht ganz fertigen Klavierauszug klug werden konnte. Hier vermochte Fokin seine Nervosität kaum zu meistern, da er nicht immer wußte, was er mit all den Feinheiten und sonderbaren Einfällen, mit diesen durch ihre Neuart verwirrenden Klängen, mit den wunderlichen

Rhythmen und mit den verblüffend neuen Harmonien anfangen sollte, und wie alles choreographisch zu interpretieren sei. Hier saß auch Sergei Diaghileff, für uns einfach Serjoscha, damals noch nicht die absolute Autorität, die er später wurde, jedoch zu allen Zeiten mit einer geradezu magischen Fähigkeit begnadet, in seinen Mitarbeitern die Geistesfrische hochzuhalten. Niemand von uns hielt sich übrigens für einen „Mitarbeiter“. Ein jeder war bestrebt, nach Kräften seine schöpferische Fantasie auszudrücken und seine künstlerischen Träume in der prägnantesten Weise zu offenbaren; und jeder empfand gleichzeitig eine volle Solidarität mit den Freunden.

Wie war es *lustig!* Dazu noch die wundervolle Umgebung, die Ewige Stadt, die damals noch vieles von früherer romantischer Behaglichkeit bewahrt hatte. Nach den Proben mieteten die Freunde *veturinos* und fuhren zusammen nach dem Forum oder St.-Pietro, ja auch weiter — mit der Eisenbahn — nach Frascati, Tivoli, Albano. Bisweilen schloß sich der Gesellschaft der Bruder unserer Ballerina, Leo Platonowitsch Karsawin an. Mit uns war auch unser musikalischer Augur A. P. Nurok, eine der sonderbarsten Gestalten in unserem Kreis. Doch unzertrennlich waren vornehmlich wir, beide „Autoren des Petruschka“, unsere Frauen und Seroff mit seiner lieben Olga Fedorowna, die seitdem ebenfalls bereits ins bessere Jenseits übersiedelte.

Die Zeugungstätte von „Petruschka“ ist aber nicht Rom, sondern irgendwo . . . „zwischen Paris und Petersburg“. Im Herbst 1910 erlebte ich (richtiger: fuhr ich fort zu erleben) eine meiner „großen Zwigigkeiten“ mit Diaghileff, die mich zu einem festen Entschluß brachte, nichts mehr für ihn zu machen. Der „Vorfall“ während der Frühjahrssaison mit einem meiner Werke, das Diaghileff aus Zerstreuungheit oder „höheren“ Gründen einem anderen Künstler zuschrieb, hatte mich tief verletzt, und ich verspürte damals zum ersten Male eine schwere Attacke von Lebensüberdruß. Besonders aber wurden mir das Theater und sämtliche Theaterangelegenheiten gleichgültig. Vergebens kam „Serjoscha“ mit der Friedenspalme nach Lugano, wo wir den Sommer verbrachten. Wir versöhnten uns sofort, eine Zusammenarbeit mit ihm lehnte ich aber ab. Allerdings war damals die Rede von einem Ballett, dessen Inhalt mir nicht zusagte, und darin schöpfte ich wahrscheinlich die Widerstandskraft gegen den allesbezwingenden Andrang meines Freundes. Als mich aber in etwa drei Monaten (bereits in Petersburg) ein Brief von Diaghileff erreichte, in welchem er mir mit Begeisterung von der Idee Strawinskis schrieb, eine Musik über das Thema des Faschingsrummels zu komponieren, als er mir ferner mitteilte, daß „Igor“ bereits irgendeinen „russischen Tanz“ und irgendwelche „Schreie des Petruschka“ fertig hatte und daß sie beide von mir allernächste Mitarbeit bei Erschaffung dieser „Aktion“ verlangen, da war es um mich geschehen, und einer solchen Verführung konnte ich nicht widerstehen. In meinem Antwortschreiben stellte ich mich für eine gemeinsame Arbeit rückhaltlos zur Verfügung.

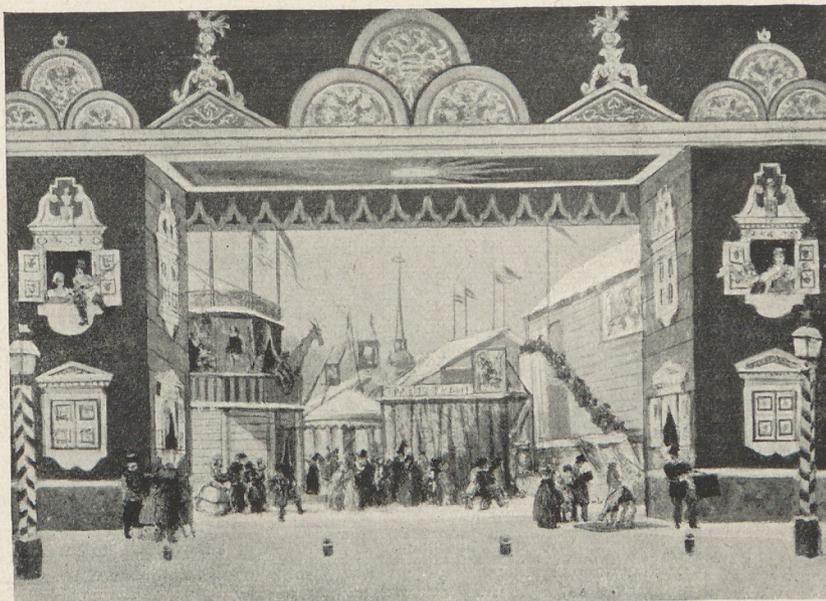
Zu jener Zeit gab es noch keine konkrete Unterlage, keine „Fabel“, keine „Knotenschürzung“. Es war nicht einmal klar, was man sich unter „Petruschka“ vorstellen soll, einen „russischen Kasperle“ oder etwas anderes. Jedenfalls mußte dieser Embryo *lostanzen*, und außerdem mußte er heulen, klagen, leiden . . . Alles aber mußte sich inmitten des russischen Volksfestes abspielen. Und plötzlich hoben sich sonderbarerweise auf einmal und ganz geschlossen in meiner Vorstellung der Inhalt von „Petruschka“ und die wesentlichen Züge der

Hauptfigur ab. Aus dem Petruschka, der Puppe auf der Schirmwand, wurde er zur „Puppe im Zimmer“. Im Nebenzimmer tauchte die Ballerina, „das ewig Weibliche“ auf, und daneben noch der furchtbare und glänzende Mohr. Und über diesem ganzen Häuschen waltete der hinterlistige Zauberer, der den Marionetten unbarmherzig alle Züge lebender Wesen verlieh und sie dadurch in den tiefsten Abgrund des Leidens zwang... Von diesem Augenblick an gewannen wir die Grundlage des „Stückes“, auf welcher nach und nach seine übrige Architektur errichtet wurde. Über jeden neuen Gedanken berichtete ich in Briefen den Freunden und erhielt, meinerseits, „Anregungen“ von ihnen. Das „Stück“ reifte bei mir in Petersburg und die geniale Musik dazu in einer Entfernung von 2000 Kilometern, in Paris oder Beaulieu. Ende November besuchte Strawinski die Heimat und spielte mir eine Reihe von Skizzen vor. Die Musik der Szene im Zimmer Petruschkas war nichts anderes als eben jener „Schrei Petruschkas“, der mit vollem Grund Serjoscha in Begeisterung versetzte. Es bleibt aber als Kuriosum, daß die ausführliche Interpretierung dieser Musik, das zu ihr gehörige „Blatt im Libretto“, erst viele Monate später, während unseres Aufenthaltes in Rom, festgesetzt wurde. Und dennoch hat gerade dieser Auftritt ganz den Anschein, als ob hier die Musik einem Programm folge!...

In Erinnerung taucht auch eine andere interessante Einzelheit aus diesem ersten Arbeitsabschnitt an „Petruschka“ auf. Gerade im Winter 1910/1911 mietete ich, etwas beengt in meiner Wohnung, in der Nachbarschaft einen kleinen Raum mit Fenstern nach dem Hof. Hier richtete ich mein Atelier ein, hier trat ich, nachdem die Dekorationen fertig waren, an die Kostüme und Typen heran, unter wachsendem „Hineinleben“ in das liebe alte Petersburg und in die Erinnerungen aus meiner eigenen Kindheit. Wie groß war da mein Erstaunen, als ich einst, am helllichten Tage, von unten einen unbändigen Gesang und rasendes Fußstampfen vernahm. Es stellte sich heraus, daß die Wohnung unter mir als Aufenthaltsraum für Kutscher (wohl für die Kutscher des benachbarten Bobrinski-Palais) hergerichtet wurde, und diese heiteren Leute veranstalteten bei sich täglich einen Schmaus mit Beteiligung von Vertreterinnen des zarteren Geschlechts. Zu meiner Arbeit entstand eine ganz fantastische Begleitung, und diese Begleitung inspirierte mich auf eine ganz besondere Art. Ich zeichne und bemale meine ausgeputzten Kutscher, Ammen, Straßenhändler, den bärtigen alten „Died“, unten aber tobt wegwegener Tanz, mit dem Gewinsel der „Damen“, den Bässen der betrunkenen Burschen, den wehmutsvollen Klängen der Harmonikas und dem Getriller der Balalaikas. Es wird wohl das einzige Mal im Leben gewesen sein, wo „Nachbarmusik“ mir einen Dienst erwies und nicht nur mich nicht irritierte, sondern erheiterte und begeisterte...

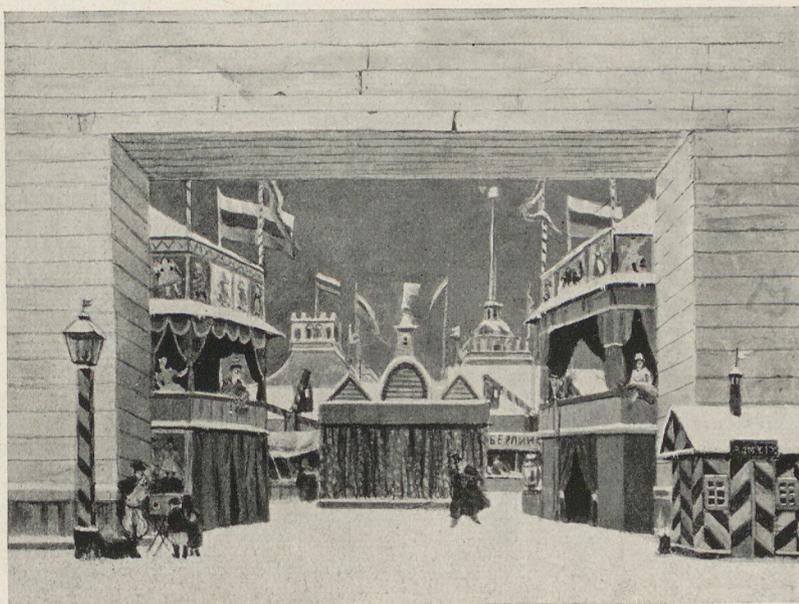
Mit Strawinski trafen wir uns wieder bereits im April in Monte Carlo, wo damals erstmalig, glaube ich, unsere Ballette aufgeführt wurden, und dann folgte jenes wundervolle Zusammensein in Rom, an das ich mit Tränen im Auge zurückdenken würde, wenn mir überhaupt diese rührende Fähigkeit beschieden wäre... In Rom wurde wohl alles beendet, mit Ausnahme einiger Takte des Todes von Petruschka und des Finale. Strawinski holte das schon in Paris nach, beinahe am Vortag der Premiere; dabei wurde der allerletzte musikalische Satz heiß umstritten, besonders von Diaghileff, der es für eine Unmöglichkeit erklärte, mit einem paradoxen „Fragezeichen“ zu enden. Wie viele Worte sind über diese „Einzelheit“ gewechselt worden, die aber keineswegs unwichtig war und wohl den ganzen Sinn des Stückes in sich barg.

Leider wurden Generalprobe und Premiere, die mit kolossalem Erfolg verliefen, für mich persönlich durch eine neue Zwistigkeit getrübt, diesmal mit dem lieben armen Bakst.



*Petruschka. Hauptdekoration von Al. Benois  
Die Fashingsbuden (Balaganen) in St. Petersburg. Erste Darstellung 1911*

Diaghileff mißfiel aus irgendeinem Grunde, wie ich den Zauberer in Petruschkas Zimmer dargestellt hatte, und er drang auf mich ein, ihn zu ändern. Ich wollte keine Änderungen und wich mit allen Mitteln aus. Drei Tage vor der Premiere erkältete ich mich plötzlich und hielt es für ratsam, nicht auszugehen. Sergei Pawlowitsch benutzte die Gelegenheit und überzeugte Bakst, daß man das „Bildnis“ umändern müsse. Aus Charakterschwäche willigte „Lewuschka“ ein, erschrak aber hinterher ob seines „Verbrechens“ und rannte zu mir nach der Rue Cambon, um mir zu versichern, daß er lediglich irgendwelche abgebröckelte Stellen nachretuschiert hätte. Um so erzürnter war ich, als ich zur Generalprobe eine völlig neue Figur des Zauberers erblickte, die nichts mit meinem Vorhaben gemein hatte. Mit lauten Flüchen floh ich aus dem Theater und blieb ihm so bis zu Ende fern, während mein „Sprößling“ sich dem Pariser Publikum vorstellte. Diese Gefühlswallungen verursachten einen Rückfall meines Unwohlseins; da unternahm es der gute Seroff, dem unser Zwist vielleicht noch näher ging als uns selbst, den Zauberer in seine ursprüngliche Gestalt zurückzusetzen, und tat es mit jener Gründlichkeit, die dieser etwas mürrische, doch unendlich gütige Mensch offenbarte, wenn es galt, einen Freundschaftsdienst zu erweisen. Dann trennten wir uns voneinander, leider, für ewig. Er verreiste nach Rußland, und ich sah ihn wieder erst im Sarge, bei der Totenfeier...



*Petruschka. Dieselbe Dekoration in der jetzigen Darstellung 1930  
für das Theater der Russischen Oper in Paris*

Seit 1911 und bis zum Ende des Diaghileffschen Unternehmens wurde „Petuschka“ stets in denselben, gleichzeitig mit ihm entstandenen, jedoch zu Lumpen gewordenen Dekorationen und Kostümen gespielt. Vieles wurde einfach verloren. Von dem von mir gebauten Rahmen waren nur Fetzen übriggeblieben. Das Karussell (unser Stolz, zufällig auf einem Pariser Jahrmart erworben, eine echte „Manège de chevaux de bois“) ertrank im Ozean während der Verladung des Diaghileffschen Gepäcks, die rotierende Schaukel blieb während der Reisen irgendwo in Deutschland stecken. Noch schlimmer war es mit den Kostümen. Die Wolle war von Motten zerfressen, die Helme und Zylinder waren zerdrückt, alles war durcheinandergeraten, und einige hierdurch entstandene Mißverständnisse wurden sogar bereits zur „Tradition“. Aber auch der choreographisch-regiemäßige Teil wurde baufällig und geriet in Verfall. Ganz unerträglich wurde für mich der Anblick der „belebten“, sinnlos und kitschig herumtaumelnden Menge. Wo blieben all unsere Einfälle, unsere Petersburger „Reminiszenzen“, denen wir in „Petuschka“ ein Denkmal errichten wollten? Diaghileff versprach mir jahraus jahrein demnächst die Erneuerung des „Petuschka“. Sie wurde aber immer wieder hinausgeschoben — möglicherweise weil „Petuschka“ sowieso auch in diesem Zustande ein Liebling des Publikums blieb, ja selbst manchmal Retter aus der Not wurde.

Und jetzt erhielt Paris den erneuerten „Petuschka“. Freudig nahm ich das Angebot des Fürsten Zeretelli (Leiter des Theaters der Russischen Oper in Paris. *Red.*) an, mein eigenes Werk neu zu beleben. Doch diesmal (das wievielte bereits, da ich Reprisen der ursprünglichen Aufführung in Petersburg, Kopenhagen und Mailand lieferte) wollte ich nicht wieder ganz zum Alten zurückkehren. Einzelne Elemente mußten wohl auf jeden Fall bleiben — alles, was Grundgesetz des Stückes bedeutete. Das

„System“ der Gesamtgestaltung blieb, wie es war. Gleichen Geistes mit mir trat an ihre Aufgabe auch Ballettmeisterin Bronislava Nijinska heran. Doch bei jedem Künstler bleibt immer etwas Unausgesprochenes übrig, irgendwelche „unverwirklichte Variationen“, und ihnen verhalf ich diesmal zur Verkörperung. Ich gedachte unter anderem nicht der klaren, „frühlingsduftenden“ Tage des Faschings von einst, sondern des echten Petersburger Winters, wenn eine dicke Schneeschicht die Dächer der hölzernen Theater und der bunten Karussells überdeckt und wenn sich über dieser Welt von harmlosem Bummel und wackerer Heiterkeit der schwere, fast nächtliche Himmel ausbreitet. Paarten sich nicht gerade an solchen Tagen das Gruselige in der Petersburger Atmosphäre mit dem so eigenartigen Frohsinn des Volkes auf ganz fantastische Weise? Spukten nicht gerade an solchen Tagen im Hirn die allerbösesten Geister? Schienen nicht das Gewühl des Rummelplatzes, das Getöse der Orchester, die Schreie der Gaukler, die Lieder der Saufbrüder noch seltsamer und in ihrer Art verlockender? War nicht noch dichter die Betäubung vom Dunst der Wodka und der Blini?

Übrigens muß ich gestehen, daß auch mit dieser Inszenierung alle meine Träume über das mir so beliebte Thema noch nicht erschöpft sind . . . Diese Aufführung kam in einer übertriebenen, geradezu krankhaften Hast zustande. Doch wenn man mir mehr Zeit gegeben hätte (wenigstens die Hälfte der Zeit, die für die erste Aufführung verwendet wurde), wäre es mir vielleicht gelungen, alles derart umzubauen und zu verändern, daß ich selber mein eigenes Werk nicht wiedererkannt hätte. Oder richtiger: ich hätte in ihm *das* Antlitz erkannt, welches wie jedes andere „Ideal“ bis jetzt unverwirklicht blieb und nicht aufhören wird, mich auch fernerhin unablässlich zu necken . . .

## Karneval und Ballett

*Eine Plauderei über die karnevalistischen Ursprünge des Balletts*

*Von Siegfried Bergengruen*

In den Tagen, da diese Zeilen in einer stillen Stube geschrieben werden, knüpft sich draußen in der großen Stadt die schillernde Kette der Faschingsfeste, feiert die frivole Majestät des ewig jungen Prinzen Karneval ihre berausenden Feste, klirrt und girrt das Hohe Lied der bis zur äußersten Intensität gesteigerten Lebenslust durch Straßen und Säle. Und ein Ausspruch des klugen Oskar *Bie*, dieses Liebhabers blitzender Geistreicheleien, fällt mir ein, ein Ausspruch, der wohl dazu angetan ist, die organische Verbundenheit der beiden Themen, die wir heute behandeln wollen, von vornherein in großer Klarheit zu erweisen:

Solange es den Spieltrieb gibt, gibt es die Maske, und solange die Maske herrscht, gibt es das Fest der Verkleidung in allen rhythmischen Formen. Von der Maske her kommt in das Gesellschaftsleben ein neuer Antrieb rhythmischer Künste, der vielleicht nicht die Distinktion des Salontanzes an seinem Ziele findet, dafür aber weitere und farbigere Felder bestreicht, von dieser Gesellschaft selbst über alles Öffentliche in den Festen, alles Feierliche der roten Tage in Stadt, in Kirche, in Theater, vom Vergnügen bis in den Beruf hinein . . .

Der eigentliche Anfang des Balletts waren die karnevalisti-

schen Umzüge, wie sie das Italien der Renaissance und insbesondere die vergnügungsfrohe Bevölkerung Venedigs so liebte.

Allmählich wird besondere Sorgfalt auf die Ausgestaltung der einzelnen Prunkwagen und des dazugehörenden Gefolges verwandt. Damit aber ist der erste Schritt zu einer festeren Formung, zu einer gewissen Rhythmik und zur Gruppenbildung getan. Die Regel tritt an Stelle des chaotischen Durcheinanders, das Programm löst die wilde Improvisation ab. Was vorderhand nur theatralisch wirken soll, kann durch wenige Änderungen in *Theater* verwandelt werden. Auf den vielfarbig flimmernden Kaskaden des Karnevalstrubels blitzen die ersten ballettmäßigen Schautänze wie goldene Kugeln. Das Prinzip des Bühnenballetts ist geboren!

Immerhin bedarf es des weiten Weges von Italien nach Frankreich, bedarf es der zeitlichen Entwicklungsspanne von der Renaissance bis zur Ära des Großen Ludwig, damit sich das karnevalistische Spiel in ein regelrechtes, wenn auch vorläufig hauptsächlich nur von den oberen Zehntausend nichtberuflich geübtes Ballett verwandelt.

### Die ANNA-PAWLOWA-GEDÄCHTNISFEIER

findet unter Mitwirkung namhafter Vertreter der Musik- und Tanzkunst **am 22. Februar um 11½ Uhr vormittags in der Staatsoper am Platz der Republik** statt. Dem Ehrenkomitee gehören u. a. Vertreter des Preußischen Kultusministeriums, Staatssekretär Weißmann, Reichskunstwart Dr. Redslob, Generalintendant Tietjen u. v. a. an. Der Arbeitsausschuß dem die Organisation übertragen wurde, besteht aus: Rud. v. Laban, Lizzie Maudrik, Eugenie Edwardowa, Dr. J. Kapp (Leiter der Presseabteilung der Staatsoper), Kunstmaler Dr. A. Grunenberg und J. Lewitan (Herausgeber des „TANZ“). Näheres in den Tageszeitungen.

Ist nun äußerlich der Trennungsstrich zwischen dem Karneval und dem Ballett endgültig gezogen, so bleibt das Ballett als solches dem Karneval innerlich dennoch um so fester verbunden, beweist es seine organische Verwandtschaft mit den stimmungsfrohen Harlekinaden und Maskeraden der italienischen und französischen Fastnachtsfeste dadurch, daß es seine Sujets mit Vorliebe aus dem Karnevalsleben schöpft. Ja, was bisher in seiner ganzen Intensität, Hemmungslosigkeit und Naturverbundenheit nur in bestimmten Gegenden oder Städten erlebt, auskostet und bewundert werden konnte, wird nun im Handumdrehen in unendlichen Variationen auf den beweglichen, farbenreichen, so außerordentlich ergiebigen Boden des Bühnenballetts verpflanzt und erlebt hier eine der ganzen großen Allgemeinheit zugängliche hochkünstlerische Wiedergeburt und Gestaltung. Das selbständig gewordene Ballett leugnet in keiner Weise ab, daß der Prinz Karneval sein Erzeuger ist, es beweist seine kindliche Dankbarkeit vielmehr dadurch, daß es ihn in den strahlenden Glorienschein des Rampenlichts zieht, idealisiert und vergoldet. Und mit ihm läßt es auch die beiden karnevalistischen Hauptgestalten, die dank der Poesie ungezählter Musiker und Tänzer, dank der Phantasie des ganzen Abendlandes längst zum persönlichen Symbol des gesamten freien Liebeslebens geworden sind, läßt es Harlekin und Kolombine, Pierrot und Pierrette über die Bretter, die die Welt bedeuten, unsterblich werden.

Und in der Tat konnte sich das Ballett auch kein ergiebigeres Sujet als den Karneval zum Lieblingsthema, kaum andere Gestalten als diejenige Harlekins und seiner Kolombine zu Mittelpunkt seiner Handlungen erwählen. Karneval, das ist Duft, Leichtigkeit, Beschwingtheit, Temperament, Sentimentalität, ist Sehnsucht und Erfüllung, Sichfinden und Sichverlieren, Sichanziehen und Sichlosreißen, ist die ganze Skala der vorurteils-

losen, nur auf Rausch und Augenblick aufgebauten Verliebtheit, ist höchste Wonne und tiefster Schmerz, Leben und Tod! Liegt in dieser nur sehr unvollkommenen Aufzählung der karnevalistischen Eigenschaften und Möglichkeiten nicht auch gleichzeitig das höchst kapriziöse Wesen des ballettmäßigen Tanzes, seines anstürmenden und fliehenden, aufstrebenden und niedersinkenden, brillierenden, funkelnden, berausenden Charakters?!

Eine Flut von karnevalistischen Ballettdichtungen rauscht auf, die genialsten Komponisten und Tanzschöpfer stürzen sich immer wieder auf dieses seinen Ursprüngen nach so alte, in seinen Gestaltungsmöglichkeiten aber um so unerschöpflichere, lebensnächste und lebensfernste aller für das Ballett erdenklichen Motive! Nur eine kleine Auslese der bekanntesten dieser Werke: Busoni: Harlekins Reigen; Drigo: Harlekinade; Milhaud: Carneval d'Aix; Lualdi: Le Furie de Arlechino; Maukermünzer: Die letzte Maske; Sibelius: Skaromusch; Schumann: Karneval; Oskar Strauß: Pierrots Fastnacht; Stravinsky: Petruschka (auch Pulcinella); und schließlich Rathaus: Der letzte Pierrot! Immer wieder das gleiche Thema und dennoch in allen Fällen bis ins Phantastische variiert, von persönlichstem Empfinden durchblutet und beseelt.

Rückblickend und vorausschauend können wir zusammenfassen: Das Ballett entsprang dem Karneval als seine liebenswerteste Schöpfung, der Karneval aber wird durch das Ballett, selbst wenn dieses Volksfest an sich der Mechanisierung alles Vorhandenen längst zum Opfer gefallen ist, weiterleben als ein ewiges Symbol für den Hang der Menschheit, unter dem Schutz der Maske ihren wahren Gefühlen und Sehnsüchten nachgehen zu können.

Maskerade ist in Wahrheit Entschleierung des Gefühls. Und auch das Ballett will in seiner Grundidee und durch das Symbol seiner rhythmischen Bewegungsharmonien Gleiches ...!



Faschingsball aus dem Tonfilm „Der schwarze Domino“ (Aafa).

In den Ovalen: links - Bommelkleid, rechts - Karnevalkostüm, beide nach Entwürfen der Schule Reimann. Photos: Suse Byk

# Die auffälligsten Fehler beim Gesellschaftstanz und Übungen zu deren Beseitigung

Von Victor Silvester, London

(Alle Rechte vorbehalten)

*In dieser Artikelserie (vergl. auch Novemberheft 1930 und Januarheft 1931) befaßt sich Herr Silvester mit den am häufigsten zu beobachtenden Fehlern beim Gesellschaftstanz und empfiehlt einige einfache Übungen, mit deren Hilfe diese Fehler beseitigt werden können. Die Übungen wurden sorgfältig ausprobiert und haben sich als das schnellste und wirksamste Mittel erwiesen. Abgesehen von dem Nutzen für die Tanzform des Übenden werden die Resultate der Übungen auch vom allgemein-gesundheitlichen Standpunkt die geringe tägliche Anstrengung reichlich entlohnen*

### 3. Körperliche Gegenbewegung.

Für einen wirklich guten Tänzer ist die korrekte Anwendung der körperlichen Gegenbewegung am rechten Platz gewissermaßen dasselbe, was für Feingold der Stempel: sie wird zum sichtbaren Zeichen seiner überragenden Qualität. Sie einen Anfänger zu lehren wäre vergebliche Mühe: sie läßt sich nicht in wenigen Stunden erlernen, und es wäre lächerlich, dies zu versuchen. Die körperliche Gegenbewegung bleibt ausschließlich denen vorbehalten, die sich bereits gute Balance und Bewegungen angeeignet haben und dadurch vorbereitet sind, eine gewisse Zeit dem Studium dieser körperlichen Gegenbewegung — wann, wo und wie sie anzuwenden ist — zu widmen.

Erstaunlich groß ist die Anzahl der Tänzer, die man auf dem Parkett sieht und die eine gute Kenntnis der standardisierten Figuren, beispielsweise des Quickstep und Walzers, besitzen, ohne dabei überhaupt irgendeine Vorstellung von körperlicher Gegenbewegung zu haben. Wenn bloß diese Tänzer diese bewußte Bewegung korrekt anzuwenden wüßten, würden sie entdecken, daß ihr Tanz viel müheloser und weniger ermüdend, viel fließender geworden ist, daß ihre Füße sauberer dahingleiten und daß sie viel mehr Nutzen und Freude von solch gesunden Übungen und Zeitvertreib gewinnen, wie es das Tanzen ist, wenn es nach allen Regeln gepflogen wird.

Die körperliche Gegenbewegung ist — praktisch gesehen — bei jedem Drehschritt der Gesellschaftstänze wesentlich. Sie ist nicht nur als Hilfsmittel für die Wendung vonnöten, sondern verleiht dem Drehschritt eine Perfektion, die durch nichts anderes zu erreichen ist. Der Durchschnittstänzer macht die Drehungen stets mit den Füßen, während der gute Tänzer sie mit dem Körper macht. Nehmen wir als Beispiel den gewöhnlichen Drehschritt, d. h. die Rechtsdrehung im modernen Walzer. Versuchen Sie, eine ganze Drehung in den sechs Schritten auszuführen, ohne bei den Drehungen den Körper mitzuschwingen. Das Ergebnis? Sie müssen wie ein Holzsoldat oder eine Marionette drehen, wobei die Füße meilenweit seitwärts fliegen. Nun versuchen Sie dieselbe Figur und schwingen beim Vorwärtsschritt mit dem rechten Fuß (erster Schritt) und Rückwärtsschritt mit dem linken Fuß (vierter Schritt) Ihre entgegengesetzte Hüfte und Schulter in der Richtung des schreitenden Fußes, und Sie werden entdecken, daß Sie die Drehung mit Leichtigkeit ausführen können. Ein bißchen Übung, und dann geht es ohne jegliche Anstrengung.

Die körperliche Gegenbewegung bedingt den Unterschied zwischen einer geraden Linie und einer Kurve. Ziehen Sie eine gerade Linie auf dem Papier: sie sieht alltäglich, noch unbeschrieben aus, wie etwas, worauf niemand achtet; ziehen Sie aber die Linie in einer Kurve: welch ein Unterschied! Im Gesellschaftstanz erzielt man diese Kurven durch eine Körperdrehung, bei welcher die entgegengesetzte Hüfte und Schulter in Richtung des Fußes gedreht werden, mit welchem man gerade einen Schritt macht.

Es gibt vier Möglichkeiten der körperlichen Gegenbewegung, zwei vorwärts und zwei rückwärts. Sie können wie folgt zusammengefaßt werden:

1. Vorwärtsschritt mit dem rechten Fuß und gleichzeitige Vorwärtsdrehung der linken Hüfte und Schulter,
2. Vorwärtsschritt mit dem linken Fuß und gleichzeitige Vorwärtsdrehung der rechten Hüfte und Schulter,

3. Rückwärtsschritt mit dem rechten Fuß und gleichzeitige Rückwärtsdrehung der linken Hüfte und Schulter,

4. Rückwärtsschritt mit dem linken Fuß und gleichzeitige Rückwärtsdrehung der rechten Hüfte und Schulter.

Es ist wichtig, daran zu denken, daß die entgegengesetzten Hüfte und Schulter *während des Schrittes* gedreht werden und nicht erst dann, wenn der Schritt bereits ausgeführt ist.

Wenn man bei einem Schritt die körperliche Gegenbewegung anwendet, dreht sich der Körper nach einer gewissen Richtung. Man muß bemüht sein, diese Richtung mehr oder minder bei den nächstfolgenden Schritten beizubehalten bis zu dem Augenblick, wo wieder die körperliche Gegenbewegung zur Anwendung gelangt. Als Beispiel sei der Federschritt im Slow Foxtrott genommen. Bei dem „langsamen“ Schritt mit dem rechten Fuß wird man durch die körperliche Gegenbewegung halb nach rechts (schräg zur Wand) gewendet. Nun muß man diese Haltungsrichtung halb nach rechts während der beiden folgenden „schnellen“ Schritte, bei denen man außenseitlich der Partnerin tanzt, beibehalten. Dann wird man bei dem „langsamen“ Vorwärtsschritt mit dem linken Fuß vor der Partnerin durch die körperliche Gegenbewegung halb nach links gewendet. Dadurch verleiht man dem Tanz den kurvenreichen, wogenhaften Fluß.

Die einzige andere Art einer körperlichen Gegenbewegung im Gesellschaftstanz ist die bei jedem „außenseitlichen“ Schritt angewandte, d. h. bei Figuren, wo man sich außenseitlich der Partnerin und diese sich außenseitlich des Partners bewegt. Statt den Körper in oben erläuteter Weise zu drehen, setzt man den Fuß über Kreuz. Man überkreuzt z. B. beim außenseitlichen Schritt mit dem rechten Fuß den linken Fuß mit dem rechten ohne Körperwendung. Täte man das anders, dann hätte man die Partnerin rechts seitwärts, anstatt sie vor sich, wie es sein muß, zu behalten.

Die folgende Übung ist geeignet, in den korrekten Gebrauch der körperlichen Gegenbewegung einzuführen und die in Frage kommenden Muskeln zu lockern. Sie muß, wenn sie besonders nutzbringend sein soll, täglich wenige Minuten lang ausgeführt werden. Man übe in dieser Weise bis zum nächsten Heft des „Tanz“.

#### Übung Nr. 3.

Man stellt sich in natürlich-aufrechter Haltung auf, mit einer ausgebreiteten Armhaltung, wie beim Tanz. Dann macht man einen großen Schritt nach vorn mit dem rechten Fuß und balanciert so, daß das Körpergewicht gleichmäßig zwischen beiden Füßen verteilt wird. Dabei setzt man den vorderen Fuß ganz flach, den hinteren nur mit den Zehenspitzen auf den Boden. Nun dreht man die linke Hüfte und Schulter nach vorn, so weit es geht, und läßt gleichzeitig den hinteren (linken) Fuß nach inwärts drehen. Dann zurück in die Normallage, immer aber rechten Fuß vorn, linken hinten. Die Körperdrehung wiederholt man etwa zwölfmal ohne Pause.

Nun macht man dieselbe Übung mit dem linken Fuß vorn und dem rechten hinten und dreht die rechte Hüfte und Schulter nach vorn, so weit es geht, während man den hinteren (rechten) Fuß nach inwärts drehen läßt. Man kehrt wiederum in die Normallage zurück und wiederholt die Körperdrehung pausenlos etwa zwölfmal.



**ANNA PAWLOWA †**

# Offener Brief an den Herausgeber des „Tanz“

Lieber Herr Lewitan

Seit nunmehr einigen Jahren lese ich mit innerem Vergnügen Ihre Kritiken, und ich muß bekennen, daß ich selten bei einem Menschen, der zudem noch räumlich so weit entfernt von mir lebt, eine solche Übereinstimmung der Ansichten gefunden habe. Bei einer so weitgehenden Gleichheit der kritischen Richtlinien scheint es mir nun für uns und vielleicht auch für unsere Leser nicht uninteressant, zwei seltene Fälle herauszugreifen, bei denen sich meine Anschauung nicht mit der Ihren deckt.

Da ist es einmal das Tänzerpaar *Clotilde von Derp—Alexander Sacharoff*, über das Sie in Ihrer Nummer vom Dezember 1928 geschrieben haben. Daß inzwischen zwei Jahre vergangen sind, spielt bei diesen Erörterungen keine Rolle. Das Programm, das Sie damals im Gloria-Palast gesehen haben, dürfte sich von dem, das die Sacharoffs vor kurzem hier in Wien tanzten, kaum unterschieden haben. Ihr Wunsch, dieses Tänzerpaar aus ihrer festen Stellung in der Tanzgeschichte herausgerissen und sie vor neuen schöpferischen Problemen zu sehen, ist zweifellos nicht in Erfüllung gegangen. Und ich kann das nicht bedauern. So sehr ich Ihre Ausführungen für alle anderen Tänzer anerkenne, so sehr ich Wandlungen, Läuterungen, Experimente, Zeitgebundenheit oder besser gesagt Lebensnähe bei allen anderen Tänzern nicht vermissen möchte, ebensowenig wünsche ich sie den Sacharoffs. Gut, sie sind Geschichte geworden, ihr Aktionsradius ist beschränkt. Es mag auch sein, daß Sacharoffs Gestaltgebung seiner Tänze von außen erfolgt und auch dabei noch mehr von der malerischen ästhetischen Idee ausgeht als vom körperlichen Erlebnis. Das ganz gewiß. Aber ich kann mich doch nicht entschließen, Ihrer Ansicht beizustimmen, daß bei ihm die Folge der „echten Posen“ das Primäre sei und das eigentliche tänzerische Element zurücktrete. Das mag für die Entstehung seiner Tänze zutreffen, nicht aber für die fertige Form, in der er sie darbietet. Dem widerspricht auch die persönliche Wirkung seiner Interpretation, die eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Trotzdem jeder Tanz bis in die kleinste Bewegung hinein festgelegt ist und manche dieser Tänze nun schon zwanzig Jahre so ausgeführt werden, tritt die Form doch noch hinter die Persönlichkeit des Ausführenden zurück. Wir haben hier also das seltene Ereignis, daß wir in die Geschichte des Tanzes eingegangene Tänze in der vollkommenen Interpretation ihrer Schöpfer zu sehen bekommen. Es wäre doch geradezu bedauerlich, wenn an diesen so einmalig festgelegten Tänzen uns etwas verlorenginge. Sie gehören unter Denkmalschutz und jede Renovierung birgt eine Gefahr.

Stört Sie beim Anblick eines barocken Kunstwerkes die Fremdheit der Zeit? Gewiß verschiebt sich das Erlebnis auf eine andere Basis, warum sollte es aber nicht auch auf der Bühne möglich sein, einmal ein vollkommenes Kunstwerk, das außerhalb unserer Zeit, aber aus einer ungemein geschlossenen Kultur entstanden ist, auf uns wirken zu lassen? Ich glaube, daß die Qualität der Leistung, und diese ist bei den Sacharoffs keinesfalls zu bestreiten, in manchen Fällen bedeutsamer und wichtiger sein kann als die geistige Einstellung, aus der sie geboren wurde. Wir haben uns oft verleiten lassen, um eines schönen Wollens willen ein mangelhaftes Niveau durchgehen zu lassen. Aber ich erinnere mich, daß gerade Sie häufig betonten, daß diese Anerkennung des Willens nur eine Übergangserscheinung sein dürfe. Ich habe damit eine schwierige Frage aufgeworfen, die ich heute auch noch gar nicht beantworten will, nämlich ob für das rezeptive Erlebnis eine Anschauungsgleichheit zwischen Künstler und Zuschauer bestehen muß, oder ob der Zuschauer auch bei Nichtanerkennung des Gebotenen für seine Person allein durch den ästhetischen Genuß der Form zu einem reinen Erlebnis kommen kann. Bei einem jugendlichen Tänzer- und einem naiven Zufallpublikum kann ich eine solche ästhetische Aufnahmebereitschaft wohl kaum voraussetzen, wohl aber bei Ihnen und mir und allen, die sich bemühen, außerhalb einer bestimmten „Richtung“ zu stehen. Mag sein, daß diese

Fähigkeit erst mit einem gewissen Altern zu erlangen ist, vielleicht auch, daß wir in Wien noch etwas leichter dazukommen als Sie in Berlin. In dem Falle würde ich dann den Vorwurf des „Kunstgewerblichen“ ruhig auf mich nehmen.

In noch stärkerem Maße müssen wir diese Erwägungen bei Betrachtung des javanischen Tänzers *Raden Mas Jodjana* wiederholen. Hier ist es nicht nur die Persönlichkeitstreue, die an einem einmal gefundenen Stil festhält. Hier ist es der Abstand der Welten, der Kulturen, die uns von dem Entstehungsland dieser Tänze trennen. Für die streng konservativen Javaner mag Jodjana wohl als ein künstlerischer Revolutionär erscheinen, der aus dem alten Material eine ganz neue Kunstform bildet, der nicht nur die Tradition der höfischen Tänze weiterführt, sondern auch aus den Gebieten des Volkstanzes und aus modernen philosophischen Problemen zu künstlerischen Formen kommt. Er mag bei manchem seiner neueren Tänze auch von europäischen Einflüssen beeinflusst sein, aber alles, was er macht, wurzelt doch in dem javanischen Formenschatz oder ist zumindest von ihm abgeleitet. Nun mag es sein, daß die naive Aufnahme dieser Tänze bei einem Teil des Publikums auf Widerstand stößt, weil bei dem ersten Eindruck zumindest immer ein Teil der Darbietung unverstanden bleiben muß, weil die Kenntnis und die Erfahrung von diesem Tanz fehlt und die Neuartigkeit oder Andersgeartetheit im Zuschauer immer einen letzten Rest von Unsicherheit offenläßt. Es ist gewiß nicht der schlechteste Teil des Publikums, der seinen Genuß auch irgendwie fundiert haben will, und der sich nicht dem bloßen Gefühls-eindruck hingeben will. Allerdings kann diese Brücke, wie ich aus eigener Erfahrung und bei verschiedenen kritischen Beobachtern feststellen konnte, ziemlich leicht hergestellt werden. Ich möchte das Beispiel zweier Wiener Tanzkritiker anführen, die über Jodjana nach seinem Wiener Gastspiel geschrieben haben: Ermers, der Kunstkritiker des Wiener Tag, hat vor der eigentlichen Aufführung an einer Privatvorführung Jodjanas teilgenommen, bei der eine grundlegende Einführung in die Elemente der javanischen Tanzkunst durch die Gattin des Künstlers gegeben worden war. In seiner Besprechung treten diese Kenntnisse jedoch ganz zurück hinter der Schilderung des unmittelbaren künstlerischen Eindruckes, den Jodjana auf ihn machte und das er als „javanisches Urerlebnis“ zu schildern versucht. Der Tanzkritiker der Neuen Freien Presse, der am Besuch des Vortrages verhindert war und nur den Tanzabend auf sich wirken ließ, bezweifelt die Möglichkeit, daß ein Europäer einen rein künstlerischen Eindruck von diesen Tänzen haben könne, und betont dabei noch, daß auch durch Erklärung das Geheimnis der direkten ergreifenden Wirkung nicht ersetzt werden könne.

Ich führe diese Beispiele hier an, weil sie auch ungefähr die verschiedene Einstellung zu Jodjana kennzeichnen, die Sie und ich zu Jodjana haben. Ich habe einen Zeugen herangeholt, weil ich mich im Falle Jodjana durch persönliche Bindung befangen fühle.

Schließlich handelt es sich hier aber ebenfalls um eine prinzipielle Frage, die nicht nur für den Tanz, sondern auch für jedes andere Kunstlerlebnis gültig ist: welche Voraussetzungen an den Zuschauer zu stellen sind, ob ein Wissen um die künstlerischen Gesetze, ein Verstehen des Kunstwerkes den Kunstgenuß fördert oder behindert.

Aber auch diese Frage will ich hier nur eben aufwerfen, ohne sie in irgendeinem Sinne zu beantworten. Vielleicht ergibt sich im Anschluß an diese Zeilen ein Meinungs-austausch, an dem nicht nur Sie und ich sich beteiligen. Und indem ich das wünsche, bin ich mit den besten Grüßen

Ihr sehr ergebener

Peter Schelley.

# Eine Waltz = Variation "The open hesitation" (Die offene Verzögerung)

Von Karl Schäfer jun.

Erklärung der Abkürzungen: LF = Linker Fuß, RF = Rechter Fuß.

Die nachfolgenden Schritterklärungen gelten für den Herrn. Die Dame führt das gleiche entgegengesetzt aus.

Wenn nicht anders angegeben, ist auf jedes Taktviertel eine Schrittbewegung auszuführen.

1. LF vor (Abb. I).
2. RF zur Seite.
3. LF an den RF (Abb. II zeigt das Anziehen des LF).

Offene Verzögerung:

1. RF vorne übersetzen, so daß sich eine offene Tanzhaltung ergibt, Dame und Herr mit dem Gesicht zur Mitte des Tanzraumes (Abb. III).
2. 3. In dieser Stellung zwei weitere Taktviertel verharren.

1. LF vor, wieder geschlossene Tanzhaltung (Abb. IV).
2. RF zur Seite, dabei auf dem LF eine Viertelwendung links herum.
3. LF rückwärts mit weiterer Viertelwendung links herum, Dame an der Außenseite (Abb. V).

1. RF rückwärts, geschlossene Tanzhaltung.
2. LF zur Seite, dabei auf dem RF eine Viertelwendung links herum.
3. RF an den LF.

Die offene Verzögerung ist hier der Einfachheit halber durch einen Diagonalschritt vorwärts eingeleitet, sie läßt sich jedoch auch unmittelbar an die einfache Rechtswendung anschließen.



I

II

III

IV

V

## Intern. Tanz = Turnier in Berlin

Am 14. Januar veranstaltete *Ernst Flohr*, der diesmal für den Allgemeinen Deutschen Tanzlehrer-Verband fungierte, ein Turnier im Pavillon des Eden-Hotels. Die Amateurabteilung war relativ schwach besetzt und dürfte den endgültigen Beweis erbracht haben, daß Amateurwettbewerbe von Rang ohne den Reichsverband zur Pflege des Gesellschaftstanzes nicht möglich sind und nicht ernst genommen werden können. Das Paar *Schucht—Frl. Wockenfuß* hatte leichtes Spiel, sich gegen die Konkurrenz durchzusetzen, da nur noch ein einziges relativ beachtenswertes Paar auf dem Parkett war: *Dr. Schweighoffer—Frl. von der Brinken*, das zwar korrekt, doch zu passiv getanzt hat.

Der Clou der Berufsabteilung war der Start des englischen Weltmeisterpaares *Maxwell Stewart und Pat Sykes* sowie der französischen Champions *M. und Mme. Chapoul*. Was jene in Slow und Quick und diese im Tango und besonders Paso doble zeigten, war über jedes Lob erhaben. Und doch war der Eindruck nicht mehr derart überwältigend wie noch vor wenigen Jahren. Unsere Tänzerchaft hat viel zugelernt, und wir haben bereits Paare, die sich neben den illustren Ausländern wohl sehen lassen könnten. Leider blieben aber die, die wir hiermit in erster Linie meinen, die von *Kaysers und Jenull—Frl. Hepprich* (letztere waren im Saal!), dem Turnier fern, so daß auch in der Berufsabteilung es eher eine Schau als ein Wettkampf wurde. Die Deutschen *Prectorius—Frl. Weisbart* erhielten den dritten Preis und können mit dem Resultat wohl zufrieden sein. In organisatorischer Beziehung wäre es wünschenswert, daß künftighin genauere Ausschreibungen vorlägen. Die Ausscheidungen wurden diesmal schon nach zwei Tänzen getroffen. Das benachteiligt diejenigen Teilnehmer, deren Stärke in den nicht getanzen Tänzen liegt und die in der Gesamtbewertung vielleicht mitsprechen könnten, wenn sie die gleichen Chancen hätten wie die anderen. Und oberster Grundsatz für eine Jury müßte es doch immer sein, *gerechterweise allen die gleichen Chancen einzuräumen*.

## Münchener Berufstänzerturniere 1931

Sonderpreis der Zeitschrift der „Tanz“

Die beiden professionellen Tanzturniere um die deutsche und um die Europameisterschaft im Gesellschaftstanz waren, dank der großzügigen Organisation von seiten des Deutschen Theaters in München, ein bedeutender Erfolg.

An beiden Abenden folgte ein erstklassiges Publikum gespannt den tänzerischen Darbietungen, die sich zum Teil auf ganz außerordentlicher Höhe bewegten.

Ein Sonderpreis, den die Zeitschrift „Der Tanz“ für den besten English Waltz ausgeschrieben hatte, wurde von *Herrn Philips—Frl. Scutts, Glasgow*, mit überlegener Eleganz gegen zirka ein Dutzend andere Paare gewonnen. Über den generellen Wert professioneller Turniere sowie über die Einzelheiten der vortrefflich organisierten Veranstaltungen wird noch zu sprechen sein.

Begnügen wir uns für heute mit der Feststellung, daß die deutsche Tanzbewegung — im Kunsttanz sowohl als auch im Gesellschaftstanz — in dem Direktor des Deutschen Theaters, *Hans Grub*, einen Freund und Förderer besitzt, wie er in Deutschland in solcher Großzügigkeit und in solchem Verständnis für die Sache selten zu finden ist. Ihm gebührt der erste Dank der Tanzfreunde. Dank und Anerkennung gebührt aber auch dem rührigen Turnierleiter *Hans Ammon*, der dafür sorgte, daß alles restlos klappte, daß jeder sich wohlfühlte und mit freundlichen Gefühlen von dannen zog.

Die Münchner Amateure waren unermüdlich auf dem Plan. Große schlanke, elegante Gestalten, wie wir sie hier im Norden gut gebrauchen könnten. Gewinnend und liebenswürdig und voll tänzerischer Kultur.

Es waren nette Tage in München. Ausführliches im Märzheft.

Hier die Turnierergebnisse. *Deutsche Meisterschaft für Berufstänzer* am 17. Januar 1931: 1. Preis: Herr und Frau von Kayser, Düsseldorf; 2. Preis: Herr Möller—Frl. Böbl, München; 3. Preis: Herr Jenull—Frl. Gertie Hepprich, Berlin. *Europameisterschaft für Berufstänzer* am 18. Januar 1931: 1. Preis: Herr Philips—Frl. Scutts, Glasgow; 2. Preis: Herr und Frau von Kayser, Düsseldorf; 3. Preis: Herr und Frau Oakenfold, Bournemouth.



# ARABESKEN

## ANNA PAWLOWA †

Die Welt und die Tänzer aller Länder werden ihr ein ewiges Andenken bewahren.

In Paris wird demnächst ein *Diaghileff-Museum* gegründet werden. Alles was mit Diaghileffs Tätigkeit in Rußland und außerhalb zusammenhängt, soll dort gesammelt werden. Auch seine berühmte Bibliothek, die sich gegenwärtig in Besitz des Tänzers S. Lifar befindet, wird dem Museum übergeben werden.

\*

*Willy Godlewski* wurde als Nachfolger Kröllers auf den Ballettmeisterposten des Münchener Balletts berufen.

\*

An der Wiener Staatsoper wurde *Anton Birkmeyer* zum stellvertretenden Ballettmeister ernannt. Die Stelle des ersten Ballettmeisters ist bis auf weiteres vakant. Wie wir bereits berichteten, wird *Max Terpis* als Gast im Februar ein Ballett einstudieren, um dann evtl. ab September die ständige Ballettleitung zu übernehmen.

\*

*Hellmuth Zehnppennig*, Solotänzer der Städtischen Oper Berlin, wurde nach erfolgreichem Gastspiel und Einstudierung der Tänze in der Oper „Robinsonade“ von Offenbach als Ballettmeister an das Stadttheater in Zürich für die kommende Saison verpflichtet.

\*

Das *Japanische Theater* gastierte abermals in Berlin und brachte ein neues, in tänzerischer Beziehung nicht minder wertvolles Programm. Besonders beachtenswert erscheinen die Frühlingstänze und die pantomimisch-tänzerische Durchgestaltung des vieraktigen Dramas „Bushido“.

\*

Die *Tanzgruppe Hans Weidt* ist von der Piscator-Bühne für eine Reihe von Pantomimen im Rahmen von „Tai Yang erwacht“ verpflichtet worden.

\*

Aus der *Jutta-Klamt-Schule*, Berlin, gingen nach Abschluß der Herbstprüfungen 1930 acht Laienlehrer für Gymnastik und tänzerische Körperbildung hervor. Einige haben allein und zum Teil mit Unterstützung des Zentralinstituts eigene Schulen eröffnet, so Grete Klein in Köln, Inge Schneider-Kruse in Rostock, Hilde Rosenbaum in Schneidemühl, Elisabeth Schade in Dresden (in Zusammenarbeit mit dem Nervenarzt Dr. med. Körner), Hella Bacmeister, Hjalmar Weigel, Luise Gruneberg, Alice Levy wirken in Berlin, zum Teil privat, zum Teil an dem Zentralinstitut. Ilse Wolff, bis jetzt Mitglied der Tanzgruppe Jutta Klamt, hat in Gleiwitz eine eigene Schule eröffnet.

\*

Das „*Studio für Tanz und Gymnastik*“ (Leitung Annemarie Dunkel, Dipl. Laban und Edgar Frank, Solotänzer der Städt. Oper) ist am 1. Januar 1931 in die neuen Räume der Devillierschule, Berlin, Brandenburgische Straße 23, übersiedelt. Die beiden Leiter waren früher Lehrkräfte des Choreographischen Instituts Laban und pflegen in ihrem Studio Bühnentanz und die Bewegungslehre Laban.

\*

Die *Tanzschule Max Rivers* hat, um das Studium den Bühnengehörigen zu erleichtern, für Truppenmitglieder der deutschen Revue- und Operettentheater die Honorare bedeutend herabgesetzt.

*Palucca* gab in dieser Saison mit großem Erfolg Tanzabende in mehr als 20 deutschen Städten. Am 9. Dezember 1930 tanzte sie in Paris vor einem auserlesenen Publikum und wird am 29. Januar 1931 dort ein zweites Gastspiel veranstalten. Anfang März wird sie in Stockholm auftreten.

\*

Durch Dr. Hermann Hom, Hertha Meisenbach und Dr. Georg Gustav Wießner wurde in Anlehnung an die Volkshochschule Nürnberg ein „*Bund für Wort und Bewegung*“ ins Leben gerufen.

\*

Die Jutta-Klamt-Schule, Berlin (Zentralinstitut), hält ihren diesjährigen Abend in Gemeinschaft mit der Urania am 6. Februar 1931 im Bachsaal ab. Im Sinne einer Einleitung spricht Prof. Dr. Fritz Giese. Das Programm beschäftigt sich mit dem Thema: *Mein Körper und seine Erziehung*. a) Durch Erweckung des Körperbewußtseins, b) Erziehung zur Bewegungsfreude, c) Anregung zur schöpferischen Gestaltung. Der Abend soll auf die Bedeutung der tänzerischen Körperbildung (Lehrweise Jutta Klamt) als Erziehungs- und Ausgleichsform hinweisen.

\*

*Thery Schultheis* gab im Dezember im Städt. Schauspielhaus in Frankfurt a. M. eine Tanzmatinée und fand lebhaftere Anerkennung des Publikums und der Frankfurter Presse.

\*

*Vera Skoronel* wurde als Dozentin für Tanzkunst an die Staatl. Hochschule für Musik berufen.

\*

*Margarethe Wallmann*, Leiterin der Wigman-Schule Berlin, ist von ihrer Amerikareise zurückgekehrt.

\*

*Pater Friedrich Muckermann S. J.*, der durch seinen Vortrag anlässlich des Tänzerkongresses 1930 in München ein so erfreuliches Interesse am künstlerischen Tanz bekundet hat, erwarb für eine der nächsten Nummern seiner literarischen Monatschrift „*Der Gral*“ (Münster i. Westf.) eine kleine aphoristische Arbeit von *Hans Pflug*, Nürnberg, über das Thema „*Tanz*“. Hans Pflug ist durch seinen ebenfalls anlässlich des Tänzerkongresses 1930 stattgefundenen Rundfunkvortrag „*Vom Wesen des Tanzes*“ (im Bayerischen Rundfunk) und durch seine tanzkritischen Veröffentlichungen in der Tages- und Fachpresse in Tänzerkreisen bekannt geworden.

\*

Im *Blau-Orange-Klub*, Berlin, fand am 15. Januar ein improvisierter Klubabend zu Ehren der in Berlin anwesenden ausländischen Tänzerpaare *Maxwell Stewart—Pat Sykes* und *M. und Mme. Chapoul* statt. Der Klubtrainer *Sommer* begrüßte in einer launigen Ansprache die Gäste, jeden in dessen Muttersprache, und überreichte den Damen Blumensträuße. Er begrüßte auch die anwesenden Klubgäste, vor allem (mit einem weiteren Strauß) seine ehemalige Ballettmeisterin *Eugenie Eduardowa*, sowie den Herausgeber des „*Tanz*“. Die ausländischen Paare führten unter allgemeinem Beifall ihre Meistertänze vor und konnten dann ihrerseits das ansehnliche Tanzniveau des Blau-Orange bewundern, vor allem die Spitzenleistungen des talentvollen Berliner Meisters *Nansen*.

# TANZBRIEFE

## PARIS

Wie immer, so hat auch die diesjährige Vorsaison mit einem ganzen Schwarm orientalischer und exotischer Tanzkünstler eingesetzt. Die indische Tänzerin *Menaka* (Leila Sokhey) gab mit ihrem Partner *Nilkanta* zusammen Darstellungen religiösen, lyrischen, legendenhaften und folkloristischen Inhalts. *Menaka* verfügt über bedeutende schauspielerische Mittel, die ihr zusammen mit der ihr eigenen schönen und fesselnden Erscheinung die Sympathien der Pariser sicherten. *Nilkanta* läßt sich mit Vorliebe von persischen Motiven anregen. — Die kurdische Prinzessin *Leila Bederkhan* scheint, wie so manche ihrer orientalischen Kollegen, die antike Tanzkunst der östlichen Kulturen auf dem Umweg über Europa entdeckt zu haben. Vererbt haben sich im Orient Blut, Haut und Haar, der edle Schwung des Nasenbeins und eine vage, nicht eben einwandfreie Geheimkunde. Die mutmaßlichen Rezepte der altpersischen und ägyptischen Choreographen aber finden wir in den steinernen Vermächtnissen jener Zeiten, die unsere Museen füllen. Was wir hier als orientalischen Tanz zu sehen bekommen, ist fast immer das Ergebnis einer weitläufigen, kunstgeschichtlichen Mesalliance, weshalb sich der Kritiker bei solchen Veranstaltungen immer von besonderen Zweifeln geplagt fühlt und vorsichtigerweise die fraglichen Erscheinungen als sozusagen orientalisches gelten läßt oder begrüßt. Diese Einschränkung ist allgemein. — *Nyota Inyoka*, deren vorbildliche Eigenschaften wir unseren Lesern früher geschildert haben, hat bei ihren zahlreichen Anhängern den gewohnten Enthusiasmus wiedergefunden. — *Djémil Anik*, Mischblut wie *Nyota Inyoka*, hat ihren Weg von Polynesien nach Europa über das Land der Inka gefunden. Seltsames, verwirrendes Gemisch mit, man weiß nicht was für dunklen, ursprünglichen oder zwiespältigen Kräften, ein frem-



Photo: Lipnitzki, Paris

*Serge Lifar als Prometheus*  
in dem gleichnamigen, von ihm an der Pariser Opéra einstudierten Ballett

des Idol zum Abergläubischwerden. — Unverfälschten Museumstanz bringt der Skandinavier *Wilhelm Thomsen*. Auch er versenkt sich in fernöstliche Probleme. Indien und Ägypten, wie immer brüderlich nahe vereint, Pharao und Krishna, weißer Pfau und Schlangenbeschwörer. Ein kostbares Ragout von Göttern und solchen, die es werden wollten. — Der Indianer *Os-Ko-Mon* (Grüner Mais) ist uns vom vergangenen Jahre her bekannt. Sein neuerliches Gastspiel hat durch das Eintreten bekannter Amtspersonen einen nahezu offiziellen Anstrich erhalten. Unseres Erachtens ist es *Os-Ko-Mon* bisher nur gelungen zu beweisen, wie weit die frühamerikanische Tanzkunst gegenüber der orientalischen zum Beispiel zurückgeblieben ist. — Leichter und luftiger ist die Atmosphäre um *Lisa Duncan*. Sie will, obwohl sie die klassische Schulung beherrscht, ihrer Adoptivmutter nicht die Treue brechen, und die Pariser vergelten es dem schönen weiblichen Apostel durch besondere Anhänglichkeit. War *Isadora Duncans* Tanz noch von einer



Photo: Lipnitzki, Paris

*Die Tänzerin Djémil-Anik*

wahrhaft proletarischen Vehemenz, so muß man es ihren Nachfolgerinnen lassen, daß sie dem leidigen Revoltieren endgültig den Rücken gekehrt und es nur noch darauf abgesehen haben, in gepflegten bürgerlichen Kreisen keinen Anstoß zu erregen und anmutig und fröhlich zu unterhalten. Geographisch läßt sich die Herkunft dieser Tanzart nicht genau feststellen. Gebürtig auf der Akropolis, hat sie sich vorübergehend an der schönen blauen Donau niedergelassen, um dann mit der Marseillaise leicht ins sozial Übersinnliche hineinzurutschen. Aber der Eindruck schlürft sich angenehm. — *Emmy Magliani* fiel wiederum durch ihre tadellose klassische Form und durch ihren kultivierten Geschmack auf. — *Clotilde* und *Alexander Sacharoff* verfehlen trotz mancher Anfechtungen aus dem Lager der Zunft die fein berechnete Wirkung auf das Publikum nie. Sehr begreiflich in einem Lande, wo die Bekleidungsindustrie mit Leidenschaft gefördert wird. Von den neuen Tänzen sind zu nennen: Präludium und Fuge (Bach); ein ekstatischer Tanz aus dem „Martyre de Saint Sébastien“; „Fontaines de Rome“ (Respighi). — Die Tänzerin *Bella Reine* zeigte zusammen mit ihrem Partner *Wladimiroff* Charaktertänze, die mitunter hart

an die noch erlaubte Grenze zum Genre Variété streiften, wie zum Beispiel die „Attraction“. Ferner sah man einen Strauß-Walzer, eine „Précieuse“ nach Rameau und einen eindrucksvollen, holländisch-jüdischen Tanz aus dem 18. Jahrhundert, neben zahlreichen anderen Darstellungen nach Schumann, Beethoven, Stravinsky, Debussy u. a. — *Georges Pomiès* debütierte seinerzeit im Music Hall, wo er sofort durch den Witz und Ideenreichtum seiner Tänze auffiel. *André Levinson* begrüßte in ihm einen Kollegen von der Kritik, und tatsächlich sind *Pomiès'* Nachahmungen von Tänzern, Sportleuten usw. von einer verblüffend scharfen Beobachtung und treffendem Ausdruck. Eine erträgliche Dosis von Snobismus läuft als würzende Zugabe mit unter. *Genia Nikitina*, seine Partnerin, wirkt dank ihrer persönlichen Anmut und tänzerischen Durchbildung überaus harmonisch. — Die Tänzerin *Alanova*, eine Anglo-Russin, errang sich einen bemerkenswerten Erfolg. „Diane“ (Hindemith), „Valse“ (Poulenc). — Im Herbstsalon begegnete man *Geneviève Ione* und ihrem Partner *Brieux* von der Pariser Oper. Gute Schule und schöne Kostüme. *Rachel* und *Marja Björnström* zeigten u. a. Tänze nach *Botticelli* (Bach), „Impression d'Espagne“ (Albeniz), „Pastorale“ (Scarlatti). Ferner sah man *Tonia Pawell*, die Tänzerin *Henin* und die Orientalin *Vanah Yami*.

Der Herbstsalon (Salon d'Automne), der alljährlich im Grand Palais ein kokettes Theater einrichtet, ist übrigens für junge Tänzer, die sich der Pariser Öffentlichkeit vorstellen wollen, der geeignete Ort. Das Theater steht einer ausgewählten Zahl von Künstlern kostenlos zur Verfügung.

*Serge Lifar*, dessen Ballett „Prometheus“ an der Pariser Oper dauernden großen Erfolg hat, wird in den nächsten Monaten vier neue Ballette hervorbringen: „L'orchestre en liberté“ (Sauveplan), „Les jours de la semaine“ (Guy Ropartz), „Un dimanche soir“ (Prokofieff) und „Bacchus“ (Roussel). Außerdem wird er in der herrlichen Aufführung von „Giselle“ der unvergleichlichen, melancholischen und graziösen *Spessitzzeva* ein würdiger Partner sein. Es wird die Freunde der Tanzkunst interessieren, daß *Serge Lifar*, der sich im Besitze von *Diaghileffs* Archiv befindet, die Absicht hat, ein dem Russischen Ballett von *Serge de Diaghileff* gewidmetes Museum zu eröffnen, wozu er sich ein eigenes Gebäude aufführen läßt. Die Einweihung ist für August geplant. Mit *Diaghileff* und seinem Ballett beschäftigt sich auch eine reichhaltige illustrierte Sondernummer der „Revue Musicale“ mit Aufsätzen von *Comtesse de Noailles*, *Alexander Benois*, *Michel-Georges*, *Michel* u. a. *Eduard Szamba*.

## LONDON

*Mme. Anna Pavlowa* beendete ihre Tournee im Hippodrome-Golders Green. Ich sah leider nur das Programm der ersten Wochenhälfte. Den Anfang machte die farbenprächtige „Polnische Hochzeit“, in der die Mazurka, getanzt von *Nina Kirsanowa*, *Leon Woizikowski* und *M. Borovanski* besonderen Beifall erntete. Darauf folgte Webers „Aufforderung zum Tanz“, in dem *Mme. Pavlowa* begeistert empfangen wurde. *Pierre Wladimiroff* und *Leon Woizikowski* assistierten. In „Herbstblätter“ tanzte *Mme. Pavlowa* wieder mit ihrer gewohnten Grazie. *Aubrey Hitchins* als „Nordwind“ erzielte einen wohlverdienten Erfolg. Im Divertissement mimte und tanzte *Mme. Pavlowa* mit den Herren *Helken* und *Borovanski* in „Coquetterie de Colombine“, und das Publikum jubelte ihr zu. *Paul Haakon* tanzte brillant einen von *Fokin* einstudierten „Kriegertanz“. *Algeranoff* war in seinem Element in den prachtvollen russischen Tänzen.

Im Arts Theatre Club gastierte kurze Zeit *Mme. Lydia Lopoukova* in einer Produktion „A masque of poetry“, music and dancing“. Leider sah man von dem letzteren sehr wenig... *Mme. Lopoukova* ist noch immer die entzückende Tänzerin, wie sie seinerzeit bei *Diaghileff* war, und ihre erfolgreichsten Rollen sind immer diejenigen, in denen sie ihr Talent zur Komik verwerten kann. Darum war auch der größte Erfolg „Tänze auf ein schottisches Thema“ (einstudiert von *Fred. Ashton*), in denen sie, zusammen mit dem Ballettmeister und *Harold Turner*, einen durchschlagenden Erfolg errang. *Frederick Ashtons* „The passionate Pavan“ steht künstlerisch weit hinter seiner „Capriol Suite“ zurück. *Mme. Lopoukova*, *Frederick Ashton* und *Harold Turner* taten ihr möglichstes, um den komplizierten Gruppen gerecht zu werden. *Ashton* zeigte eine

merkliche Verbesserung, während *Harold Turner* sich nicht ganz in seine Rollen eingewöhnt hatte.

Zu den Prüfungen der *Imperial Society of Teachers of Dancing* meldeten sich eine ungewöhnlich große Anzahl von Kandidaten in allen Fächern.

Die Ungarische Gesandtschaft ersuchte mich, bei einem ungarischen Abend meine Originaltänze vorzuführen, was ich in der Central Hall Westminster tat. Einige Tage später folgte ich einer Einladung der „Faculty of Dancing“ und wiederholte die ungarischen Tänze mit Zugabe noch zweier Tänze aus Mozarts „Les petits riens“.

Im Lyric Theatre Hammersmith tanzen demnächst *Mme. Karsavina*, *Leon Woizikowski*, *Frederick Ashton*, *Harold Turner* und die *Maria Rambert* Tänzer.

Der Monat Dezember ist in allen Tanzschulen die größte Hoffnung der vielen Schüler auf ein Debut und Engagement. Jeden Tag gibt es Probevorstellungen, bei denen Hunderte von Tänzerinnen ihr Glück vor den Direktoren versuchen. Es gibt so viele Pantomimen, daß fast alle, die nur etwas tanzen können, in ein Corps de ballet aufgenommen werden. Aber wie viele werden davon Solotänzerinnen? Und wie viele enden als Verkäuferinnen oder Friseurinnen? Die vielen Pantomimen, die eigentlich Ausstattungstücke sind mit einem Märchen als Hintergrund und meistens nicht einmal für Kinder passend, sind vielleicht der Hauptgrund, daß es hier so viele Tänzerinnen gibt. Leider ist in allen Weihnachtsaufführungen wenig Gutes oder Neues im Tanz. *Phyllis Bedells* tanzt, wie immer, technisch brillant in „Alice in Wonderland“, *Bert Coote* bringt den immer populären „The Windmillman“, in dem er den verrückten Gärtner spielt, und die immer fröhliche „Charlys Tante“ füllt das Theater. Das neue Dominion Theater bringt „Aladdin“ und das Lyzeum „Robinson Crusoe“. Vom tänzerischen Standpunkt am interessantesten ist *Sir Nigel Playfares* dreiwöchige Ballettsaison im Lyric Theater Hammersmith, in der *Mme. Karsavina*, *Leon Woizikowski* und die *Maria Rambert Dancers* auftreten. Als erstes Ballett sahen wir „Carneval“, in dem *Karsavina* in uns Erinnerungen an das unvergeßliche *Diaghileff*-ballett erweckte. *Woizikowski* war Harlequin, er tanzte glänzend, aber es ist nicht eine Rolle, die seiner Persönlichkeit liegt. Die anderen reichten an dasselbe Niveau nicht heran, und man hatte eigentlich den Wunsch, daß die *Rambert Dancers* neues und für sie passendes Repertoire tanzen sollten. Man kann *Diaghileffs* Genius nicht nachahmen, wenn man auch dieselben Kostüme und Tänze macht.

„Sporting Sketches“ von *Susan Salaman* gab den jungen Tänzern viel mehr Gelegenheit. „Cricket“ war höchst amüsant, und die Herren *William Chapell*, *Anthony Tudor* und *Robert Stuart* sowie die Damen *Diane Gould*, *Elizabeth Schooling* und *Maud Lloyd* waren in ihrem Element. *Harold Turner* gab eine glänzende Vorstellung in „Rugby“, gut unterstützt von den Damen *Pearl Argyle*, *Andree Howard* und *Prudence Hyman*.

„A Florentine Picture“ war eine Serie von schönen Gruppen, die *Frederick Ashton* geschickt um die *Madonna (Mme. Rambert)* gruppiert hatte.

„Der Geist der Rose“ mit *Mme. Karsavina* und *Harold Turner* und „Les Sylphides“, über das ich schon früher gesprochen habe, in dem aber diesmal *Frederick Ashton* sein Debut als klassischer Tänzer machte, sowie die immer beliebte „Capriol Suite“ des jüngst verschiedenen Komponisten *Peter Warlock*, und eines der besten Arrangements *Frederick Ashtons* beendeten das Ballettprogramm. Der größte Erfolg des darauf folgenden „Divertissements“ war ohne Zweifel *Leon Woizikowskys* „Farrucca“, in dem er sich als ein ganz außerordentlicher Charaktertänzer erwies. Am Ende tanzte *Mme. Karsavina* mit ihrem ganzen Scharm einen sprühenden Galopp mit *Harold Turner* und dem Ensemble.

*Melusine Wood*, die sich in Tänzen des Mittelalters und der Renaissance spezialisiert, gab mit ihren „Court Players“ einen Abend in der *Rudolph Steiner Hall*. Die Vorstellung hatte drei Teile, Mittelalter, Renaissance und 18. Jahrhundert. Im ersten zeigten sie verschiedene Branles, eine Pantomime und einen stolzen Basse Dance. Die Tänze des zweiten Teiles waren aus *Carosos* „Il Ballarino“ und im letzten *Rameaus* „Bourrée d'Achille“, *Tomlinsons* Gavotte und eine Gigue nach *Pécour*. Eine sehr interessante Vorstellung.

Die „English Folk Dance Society“ gab zwei Vorstellungen in der *Albert Hall*, über die ich in meinem nächsten Brief ausführlich berichten werde.

*Derra de Moroda.*

# AUSTRALIEN

Australien ist an sich ein tanzfrohes Land. Man liebt den Bühnentanz, dem in einer Operette gewöhnlich mehr Raum als dem eigentlichen Gesang eingeräumt wird, man tanzt in unzähligen Tanzakademien und in einem oder zwei Cafés, aber der eigentliche künstlerische Tanz ist bis dato immer noch Kaviar fürs Volk. Einige Tanzschulen machen schüchterne Versuche mit dem „freien“ Tanz ohne Trikots usw., aber im großen ganzen hat das Ballett, der akrobatische, Step- und Taptanz die meisten Anhänger. Tanzschulen gibt es eine Menge, und zwei davon kann man Fabriken nennen, denn in ihnen werden jährlich Hunderte von Mädchen aller Altersschichten ausgebildet. Dort lernen sie das Abc der Ballettschule, und ein gewisser Prozentsatz der Schülerinnen bekommt gelegentlich Engagements in den hiesigen Theatern, die diesen zwei Tanzschulen das Monopol zur Besetzung etwaiger Tanznummern gewähren. Aus diesem Grunde haben die anderen hiesigen Tanzlehrer einen harten Stand, da ihre Schülerinnen sich kaum je öffentlich betätigen können. Da ist z. B. die Tanzschule *Eunice Weston*, deren Inhaberin die offiziell geprüfte Lehrerin der Britischen Tanzorganisation ist. Es dürfte bei weitem die beste Schule für Ballettechnik sein. Ferner hat *Miß Gladstone* eine kleinere Tanzakademie, die gutes leistet, und dann arbeiten noch mehrere obskure Schulen. Die beiden genannten machen auch schüchterne Versuche mit freiem Tanz, den sie „Adagio-tanz“ nennen. Es besteht aber wenig Nachfrage, und unter den Mädchen ist wenig brauchbares Material für künstlerische Betätigung. *Miß Joan Henry*, eine der begabtesten Schülerinnen von Lenarda Kern (jetzt in Zürich), hat das Studio derselben übernommen und erfreut sich bereits guter Erfolge. Für kurze Zeit wurde auch von *Dr. Demarquette* aus Paris ein Kursus in „Greek Dancing“ geleitet. Ich konnte nichts Definitives darüber erfahren, glaube aber, daß die Sache keinen Anklang fand. Die hiesige Presse hat leider kein Verständnis für künstlerisch-schöpferische Leistung; das zeigte sich bei einigen Aufführungen der Kern'schen Schule, bei denen wirklich interessante Programme geboten wurden, die eine absolute Neuheit für Australien bedeuteten. Das einzige Echo war eine sarkastische Besprechung des Theaterreferenten an einer bedeutenden Wochenschrift (Sydney Bulletin). Es ging eben über den Horizont meines sonst sehr liebenswerten Kollegen hinaus. Die Ausübung künstlerischer Tänze wird wohl immer auf ein sehr kleines Publikum beschränkt bleiben, wie auch die Vorführung guter Theaterstücke, für die es hier keine Berufsbühne gibt, deren Schicksal vielmehr auf die verschiedenen Dilettantensbühnen angewiesen ist.



Photocraft Studios

Tanzschule Eunice Weston. Melbourne (Australien)



Photocraft Studios

Miss Judith Avery von der Schule Eunice Weston.  
Melbourne (Australien)

In einer Millionenstadt wie Melbourne oder Sydney gibt es keinerlei Oper, und Bühnentanz ist auf die paar Operetten, die gegeben werden, angewiesen. Von der Presse wird der Tanz in jeglicher Form ignoriert. Höchstens den Darbietungen einer Pavlowa wird Aufmerksamkeit geschenkt. Trotzdem glaube ich, daß eine tüchtige deutsche oder überhaupt europäische Tänzerin hier Erfolg haben würde und eine Schule mit Nutzen aufmachen könnte. Wir haben hier keine Kabarets, keinerlei Nachtclubs. Nach acht Uhr abends darf in keinem Lokal ein Getränk verabreicht werden, und für die Mehrzahl ist sechs Uhr abends Bar-Schluß. Was würden Europäer zu solcher Bevormundung sagen! Aber der Australier läßt sich alles gefallen. Und geht hin und säuft im geheimen . . . Die zahlreichen Tanzhallen florieren immer noch trotz der starken wirtschaftlichen Depression. Das Interesse wird vielfach durch Tanzwettbewerbe aufrechterhalten. Es fängt jetzt an heiß zu werden, und der australische Sommer verlockt die junge Welt, viel freie Zeit am Meere zu verbringen. Es würden sich herrliche Möglichkeiten bieten, im Freien zu tanzen.

L. L. Politzer.

## IM AUSLAND

haben sich folgende Mitarbeiter und Redaktionsvertreter des „Tanz“ bereit erklärt, Tänzern und Tanzinteressenten mit Auskünften und fachmännischer Beratung beizustehen:

**Paris:** Edouard Szamba, 225, Boul. Raspail (14<sup>e</sup>)

**Wien:** Schlee, Landstrasser Hauptstraße 1 (3)

**Barcelona:** Kurt Raschen, Calle de Balmes 174

**Den Haag:** Herbert A. Polak, 145 Laan Copes van Cattenburch

# TANZSCHULEN

Von Elli Müller-Rau

Unsere Mitarbeiterin setzt in unserem Auftrag ihre systematischen Studien in den verschiedenen Tanzinstituten weiter fort  
Die Redaktion

## Die Wigman-Schule, Berlin

Sieht man es in den Ballettschulen nicht gerne, daß die Schüler vor dem Anfang des Unterrichts trainieren, so sind dem Betätigungsdrang der Tanzbeflissenen in der Berliner Wigman-Schule in den Pausen und vor dem Unterrichtsbeginn keine Schranken gesetzt. Hier steht eine aufrecht auf die Hände gestützt, Kopf nach unten, und stemmt die Füße gegen die Wand, und während eine zweite versucht ein Rad zu schlagen, steppen ein paar andere mit Hingebung und singen sich die Begleitung dazu. Die sehr großen Säle des Halenseer Schulgebäudes sind mit intensiven Äußerungen überschüssiger Kraft angefüllt.

Nach dem Muster der Dresdner Wigman-Schule wird in der Berliner Schule, deren Inhaberin und Leiterin *Marg. Wallmann* ist — sie befand sich während unseres Besuches gerade auf ihrer Amerikareise —, der Lehrstoff auf ca. 2 Jahre verteilt. Wie der Prospekt besagt, erhält der Schüler nach Ablauf des Studiums ein im Einverständnis mit *Mary Wigman* ausgestelltes Zeugnis über Arbeitsleistung und Arbeitsdauer, wodurch er die Erlaubnis erwirkt, auf seinen eigenen Namen zu unterrichten. Wer die Diplomprüfung mit der Lehrberechtigung auf den Namen *Mary Wigman* machen will, muß nach Abschluß der Berliner Studien mindestens ein weiteres halbes Jahr an der Dresdner Schule weiterstudieren.

Alle Schüler, die neu eintreten, werden zunächst in die Vorbereitungs-klasse eingereiht, deren Lehrplan Gymnastik, Ausdrucksstudien und Entwicklung des Körpergefühls umfaßt. Kommen die Schüler schon von anderen Schulen, so werden sie aus der Vorbereitungs-klasse je nach Leistung in die verschiedenen Tanzklassen versetzt. Die Arbeit der 3. und 2. Klasse gilt speziell der Raum- und Bewegungslehre und der Synthese von Form und Ausdruck, während in der Tanzklasse 1 die Verfeinerung des technischen Könnens gepflegt und besonderer Wert auf selbständige tänzerische Arbeiten gelegt wird.

In sehr vielen Fällen beginnt die Klassenstunde mit Gehen und Laufen im Kreis in allen Varianten der Schnelligkeit, Höhe und Tiefe. Dabei wird das Gefühl für gleichmäßige Abstände und eine aufeinander eingestellte Ausführung der Übungen geschult, was den Gruppentanzversuchen sehr zugute kommt, die auch in speziellen Stunden weitergeführt werden.

Die *Tanzregie* soll Anleitung zur selbständigen Komposition und zum Einstudieren von Gruppentänzen geben, während in der *Geräuschrhythmik* die Anwendung tänzerisch brauchbarer Begleitinstrumente erlernt wird. Dabei ergeben sich — selbst für die Lehrerin — dauernd neue Entdeckungen in bezug auf Wirkungen von Klang und Rhythmus, die dann gleich tänzerisch ausgewertet werden.



Photo: Robertson

Auf der Bühne der Wigman-Schule, Berlin

Die Geräuschrhythmik und die *Tanzpädagogik* sind die Spezialgebiete von *Gertrude Engelhart*, der langjährigen Mitarbeiterin der Dresdner Wigman-Schule. Ihr verständnisvolles Eingehen auf die Eigenarten der Schüler ist sehr geeignet; die Befangenheit und die Angst vor der eigenen Courage bei der selbständigen Tanzgestaltung der Schüler zu beheben.

In der Tanzpädagogik ist Unterrichtslehre und Psychologie zusammengefaßt, und den Schülern wird Gelegenheit gegeben, an den Kolleginnen selbständig unterrichten zu lernen. Der Probestunde folgt dann eine gemeinsame Kritik oder Korrektur.

Die tänzerische Musiklehre erteilt der musikalische Leiter der Schule, *Anton Mechanik*. — Da auch für die Prüfung eine mittlere Beherrschung des Klavierspiels erforderlich ist, wird der Klavierunterricht speziell im Hinblick auf die Tanzbegleitung erteilt. Als Tanzbegleiter wirkt Herr *Kovacz*.

Die von *Tadgiu Ramelow* unterrichtete Akrobatik vervollständigt den Ausbildungsplan in bezug auf die Bühnenmöglichkeiten der Tänzer, während die tanzwissenschaftlichen Kurse von Dr. *Felix Emmel* über Geschichte des Tanzes, Stilkunde und Bewegungslehre informieren sollen. — Herr Dr. *Engel* vermittelt die besonders für die Unterrichtserteilung an Laien sehr wesentlichen anatomischen Kenntnisse, die selbstredend auch keinem Tänzer etwas schaden können.

Ein sehr großer Saal mit einer Bühne dient sowohl den Aufführungen in der Schule als auch — wie bei der Terpisschule — der Gewöhnung an das Tanzpodium. Ob damit allerdings das Herzklopfen beim erstmaligen Auftreten auf einer „wirklichen“ Bühne vermieden wird, entzieht sich meiner Kenntnis.

Die Leiterin der Vorbereitungs-klasse, *Dodo Brown*, teilt sich mit den Lehrkräften *Charlotte Fiehn-Wernicke* und *Jutta Lucchesi* in den Laien- und Kinderunterricht. Übrigens wird den daran interessierten Laienschülern auch die Möglichkeit gegeben, sich an chorischen Gruppenversuchen und Einstudierungen zu beteiligen.

Selbstverständlich erteilt auch die Namengeberin der Schule, *Mary Wigman*, den Schülern, die ja zum Teil später in ihrer Dresdner Schule die Prüfung ablegen wollen, Gruppen- und Solounterricht, soweit ihre anderweitigen Verpflichtungen künstlerischer und pädagogischer Art das zulassen.

## Die Gsovsky-Schule

Hat die Wigman-Schule ihren ausgeprägten Charakter in bezug auf eine ganz bestimmte Form des modernen Tanzes, so hat auch die Gsovsky-Schule den ihren.

*Victor Gsovsky*, dessen Schule sich in Charlottenburg befindet, hat in Rußland Ballettunterricht erteilt. Frau *Tatjana Gsovsky* war noch im sowjetistischen Rußland fünf Jahre lang Tanzlehrerin des Moskauer Nachwuchses. Ihrer Auffassung nach ist das, was man hier bei uns allgemein „modernen Tanz“ nennt, zwar tatsächlich modern, aber es ist die typisch *deutsche* Form des modernen Tanzes. Frau Gsovsky meint, daß man in Deutschland zu wenig darauf achte, was in der übrigen Welt geschieht. (Mit fast den gleichen Worten hat mir das im Sommer 1929 bei der Feier des 25-jährigen Bestehens der Duncan-Schule in Schloß Klessheim bei Salzburg *Elizabeth Duncan* gesagt.) Das Prinzip, von dem der moderne russische Tanz ausgeht, ist nicht das der völligen Befreiung von dem Althergebrachten, Gewordenen, sondern das des systematischen Weiterbaus im Sinne der Erfordernisse der Zeit. Diese Auffassung ist bei dem grundlegenden Umsturz der wirtschaftlichen Prinzipien in Rußland sehr bemerkenswert. Vielleicht ist sie nur aus der weit älteren Tradition des russischen Tanzes gegenüber dem deutschen Tanz zu erklären.

Selbstverständlich wird bei Gsovsky der für die heutige Bühne unerläßliche klassische Stil- und Charaktertanz gelehrt.

Aber der Unterricht erfährt in der Richtung des modernen Tanzes insofern eine Erweiterung, als man in der Gsovsky-Schule der Oberkörper-technik ganz besondere Aufmerksamkeit zuwendet.

Außerordentlich interessant sind auch die Akrobatikstunden, die neben Mimik und Atemtechnik in der Regel von *Dorothea Albu* erteilt werden. Ich sah die Akrobatikstunde vertretungsweise von Frau Gsovsky. Auch dieses Fach geht von der Ballett-technik aus und gibt den Eindruck einer mühelosen, nicht nur technischen, sondern auch tänzerischen Leichtigkeit. Nur selten werden Übungen auf dem Boden ausgeführt; es handelt sich also im wesentlichen um „Luft“akrobatik!

In Victor Gsovskys Charaktertanzstunden wird nicht nur Schrittform und Bewegungsfolge, sondern auch gleichzeitig der Ausdruck gelehrt, was durch Übungen zu zweien, durch das aufeinander Eingestelltsein erleichtert wird.

Wie auch in anderen Ballettschulen wird hier nicht streng in Kinder- und Erwachsenenklassen geschieden, sondern die

Klasseneinteilung wird nach dem Können vorgenommen. — Neben den schon genannten Fächern gehört in den Lehrplan Spitzentanz, Choreographie und Stilkunde.

Auch hier ist, wie in der Klamt-Schule, die Tochter des Hauses am Unterricht lebhaft interessiert. Allerdings ist sie schon etwas älter und studiert schon regelrecht seit zwei Jahren mit ernster Sachlichkeit; weder von ihrer Mutter noch von Gsovsky wird ihr in puncto Exaktheit der Ausführung auch nur das geringste geschenkt, und sie scheint damit völlig einverstanden.

Ballettechnik dient bekanntlich zur Berufsvorbereitung und ist nicht als „Laiengymnastik“ zu verwenden. Daher ist der Gsovsky-Schule eine Spezialabteilung für rhythmische Laiengymnastik angeschlossen, die von *Catharine Hutter* (London) geleitet wird. Frau Hutters sympathische, aufmunternde Art gibt im Verein mit ihrer guten Unterrichtstechnik den bewegungshungrigen Laien, die aus den verschiedensten Berufen kommen, den notwendigen Ausgleich zu ihrer Tagesarbeit.



Schirner Sportbilder

Die Weltmeisterin Sonja Henje

Paarlaufen in Davos

Kunstläuferin in Davos

## Tanz auf dem Eis Von Schlee

„C'était bien la méthode utilitaire, économique: cela ne donnait pas la sensation de l'art.“

Das ist das Resultat, zu dem Souriaut kam, als er Schlittschuhläufer betrachtete. Wir können heute diese Feststellung wiederholen, wenn wir auf Schlittschuhplätzen dem Treiben flüchtig zusehen. Wir wollen aber diese Beschäftigung nicht voreilig nur Sport nennen. Sie ist es wohl in den meisten Fällen. Aber mehr noch als manche Gymnastik verändert sie den praktischen Charakter. Mittel und Möglichkeiten des Schlittschuhs weisen ebensowohl zur Kunst. Es ist eine Sache der Persönlichkeit, des modischen Geschmacks und vielleicht auch der Zeit, wozu man sich entscheidet. Und gegen alle Wahrscheinlichkeit scheint man sich jetzt vom rein Sportlichen abwenden zu wollen. Die in vielen Städten veranstalteten Schaulaufen zeigen zwar in erster Linie Sauberkeit und Exaktheit der Linienführung, der Pirouetten und Sprünge, Überwindung größtmöglicher Schwierigkeit, künstliche Häufung dieser Schwierigkeiten: Rekord. Also Etüdenspiel. Dazu kommt aber bereits als zweite Forderung: Ausgeführt mit Grazie, mit spielerischer Überlegenheit. Die Weltmeister im Kunstlaufen sind ein Österreicher und eine Norwegerin, die in Wien trainiert hat. Und von hier aus kann der Sprung auf künstlerisches Gebiet gewagt werden. *Karl Schäfer* und *Sonja Henje* haben bewiesen, daß das Material vorhanden ist. Zwar ist die Bewegungsfreiheit auf dem Eis in mancher Hinsicht beschränkt, übertrifft aber in anderen die des Tänzers. Die Attitüde und Arabeske im Gleiten, die Auflösung der Pirouette (bei der der geringere Reibungswiderstand deutlich wird) in fortschreitende gehaltene Bewegung sind Elemente, mit denen

allein der Eistanzer rechnen kann. Daß ein Schaulaufen wenig Varianten zeigt, ist in dem noch immer vorherrschenden sportlichen Charakter dieser Veranstaltung begründet. Dadurch wird von vornherein jede Bewegung ausgeschlossen, die leicht ausführbar ist, keine technische Brillanz zeigt und nur um ihrer Schönheit willen da ist. Auch legt man keinerlei Wert auf eine rhythmische Gestaltung, sondern reiht, oft gegen den Takt der Musik, Figur an Figur. Und doch hat gerade bei den Wiener Vorführungen sich gezeigt, wie der übersportliche Charme dieser beiden jungen Menschen mehr noch als die sachliche Leistung gezündet hat. Ein ausgezeichnet aufeinander abgestimmtes Paar *Papetz-Zwack* zeigte vielleicht noch mehr als die Weltmeister, wo die künstlerischen Möglichkeiten des Schlittschuhläufers liegen. Da gab es schon so etwas wie einen rhythmischen Gesamtlauf und manche Figur, die nicht nur ihrer Überwindung wegen da war, und zuweilen blitzte etwas von dem Luxus des Untechnischen auf. Durch diese Eindrücke angeregt, erwartete man sich von dem im Zirkus Renz gastierenden Eisballett *Rose & Honey* eine entscheidende Bestärkung, die allerdings ausbleiben mußte, da diese Damen weder anständig schlittschuhlaufen noch tanzen können.

Wer wird sich dieses herrlichen Mittels bedienen, um ein neuartiges Kunstwerk zu schaffen? Honegger hat bereits vor Jahren ein Ballett für Rollschuhläufer (*Skatink Rink*) geschrieben. Es wurde inzwischen vergessen. Man könnte es hervorholen oder etwas Neues machen. Wer hat den Mut, den Wettlauf um die Weltmeisterschaft aufzugeben, um sich einer so unnützen, unökonomischen Sache hinzugeben, die aber die Sensation de l'art geben könnte?

# TANZARTISTIK

Von *Bescapi*

Die „Scala“ bringt ein ganz auf Tanz eingestelltes Programm mit mehrfachen Spitzenleistungen. Originell und interessant wirkt das Adagio-Paar *Harald und Lola*. Die akrobatisch-tänzerischen Kombinationen ihres Schlangentanzes gipfeln in dem ständigen, nicht allzu schnellen Herauf- und Heruntergleiten und Winden des geschmeidigen Frauenkörpers am Partner entlang mit einer Präzision und Ebenheit, welche kaum die Schwierigkeiten — besonders für die Tänzerin — ahnen lassen.

*Norah Morris* ist eine kesse Tricktänzerin, eher fürs Kabarett als für ein Varieté geeignet. Eine ganz große Varieténummer sind dagegen die tanzenden Xylophonisten *Harry Bentell* und *Helen Gould*, die einen unerhört gekonnten Step „hinlegen“. Die körperliche Fülle der kleinen Tänzerin wirkt bei dem Tempo der Tänze und ihrem großen Können geradezu verblüffend.

*Schäfers Liliputanerrevue* bringt eine ganze Reihe von Tanzdarbietungen. Vor allem ist es der akrobatische Tanz von *Frl. Mia* und den Herren *Arpad* und *Alfred*, der Anerkennung verdient. Es ist schon eine Leistung, es ist schon richtig, daß man diese Menschlein „kleinste



Die Tanztruppe der 8 Superbs aus dem Wintergarten Berlin  
Photo: O. K. Vogelsang, Berlin.



Schäfers Liliputaner von der Scala, Berlin  
Photo: A. Gross, Berlin



*Harald und Lola* von der Scala, Berlin, in ihrem wirkungsvollen  
Photo: W. Haarhaus, Leipzig Schlangentanz

Künstler größter Klasse“ nennt. Auch die dreifache Resoparodie der tanzenden *Vagabunden* und das allerliebste *Meißner Porzellan* auf Spitzen (*Teini* und *Manzi*) sind kleine Kabinetttstücke, die man sehr gern sieht.

Im „Wintergarten“ beherrschen die berühmten *Codonas* das Programm. Man soll sie aber, und zugleich auch die fabelhafte Luftakrobatin *Lillian Leitzel*, ruhig in einer Tanzzeitschrift erwähnen: was sie da oben in der Luft unter ständiger

Gefahr tagaus tagein vollführen, ist nicht nur Spitzenleistung der Artistik, ist nicht nur halsbrecherische Akrobatik: es ist zugleich eine phantastische Choreographie, in der neben die atemberaubende Leistung in ihrer ganzen Pracht die Schönheit, die Schönheit der bewegten, der fliegenden und wirbelnden Körper tritt. Diese Menschen erweitern den Tanzraum in neue Dimensionen, verschieben die Achsen ihrer Pirouetten und die Richtungen ihrer Jetés, sie verzichten vollends auf den Boden und vermitteln, wenn auch nur für Augenblicke, die märchenhafte, glückspendende Empfindung des sieghaften, freien Schwebens durch den Raum. (Warum nennt man im Varieté so etwas nicht „Ikarier“, wo doch eigentlich diese Artisten den unstrittigsten Anspruch auf Ikarus' Vaterschaft haben?!)

Was soll man da noch über die 8 *Superbs* sagen, acht junge Damen, die sehr viel können, deren einzelne Leistungen gute Begabung, Elastizität, Training und Sorgfalt verraten, denen aber das Letzte fehlt, der kostümliche und regiemäßige Aufbau der Nummer zu einem geschlossenen Ganzen. Daß sich diese Nummer neben den *Codonas*, neben *Leitzel* noch behauptet, daß sie sich Geltung verschafft und daß man sich ihrer auch nachträglich noch erinnert, ist zweifellos ihr ehrliches Verdienst.

# BERLINER STUDIOS

Von Elli Müller-Rau

## 1. KABARETT DER KOMIKER.

Der Tanz kann im heutigen Kabarett fast nur in Form der Parodie auf Erfolg rechnen. Wir sahen da — unter einer Anzahl unzureichender Leistungen — eine „Gratulantin“, ein überzeugtes „Wandervogelmädchen“ und einen „Fußballer“ von Ilke Schellenberg, die ihr Thema und ihren Körper beherrscht und zudem ein erfreuliches pantomimisches Talent verrät. Julia Markus hatte mit ihrer früher schon gezeigten Jolson-Parodie Erfolg, und Kurt Naue (früher Landestheater Darmstadt) brachte einen gut durchgearbeiteten „Straßentango“ und ein „Russentänzchen“. Beide Tänze zeigten, daß Naue sowohl was den Einfallsreichtum als auch die Technik betrifft, ein Tänzer von sehr beachtlichen Qualitäten ist. — Das Schwesternpaar Höpfner fiel unter den Nichtparodisten mit zwei problemlosen Tänzen angenehm auf.

## 2. „DIE WESPEN“.

In dem fliegenden Kabarett „Die Wespen“ tanzte Naue ebenfalls. Und Luisrose Fournes verriet mit einem „Russischen Volkslied“ (das durch dauernde Wiederholung musikalisch fast unerträglich eintönig wurde) und mit einem „Marsch“ eine gute Begabung, die allerdings noch der Formung bedarf. Eine möglichst weitgehende Befreiung von unmotivierten Skoroneel-Bewegungen wäre wünschenswert.

## 3. OPERNSTUDIO: DIE REGIMENTSTOCHTER.

Wäre ich am 20. Dezember gänzlich voraussetzungslos und mit verstopften Ohren in die Opernstudio-Nachtvorstellung im Theater am Schiffbauerdamm geraten — ich wäre bestimmt nicht darauf verfallen, daß sich hier die „Regimentstochter“ abspielte. Ich bezweifle heftig, daß Donizetti selber darauf gekommen wäre. Jedoch halte ich es für äußerst wahrscheinlich, daß er (vorausgesetzt, daß er Humor besaß) gleich mir tränenden Auges und zwerchfellerschütterter zum Schluß das Lokal verlassen hätte. Denn es wird da auf Biegen oder Brechen eine von Anfang bis zu Ende quieklebende Bewegungsregie gemacht, die sich nicht nur auf Menschen erstreckt: naiv bemalte Hintergründe fallen zu ihrer Zeit vom Kulissenhimmel und entschweben diskret, wenn man ihrer nicht mehr bedarf, und Stühle rollen, sobald sie vonnöten sind, herein, um nach getaner Arbeit wieder zu entschwinden. — Zuweilen hat man Angst, daß durch diese oder jene gemütvolle regimentstöchterliche Arie der ganze wirbelige Betrieb aufgehalten werden könne, aber durch Rabenalts und Reinkings nette Regieeffälle wird die Situation immer wieder gerettet. Daß das ganz ohne stilistische Brüche abginge, kann man nicht sagen, aber gerade sie erhöhen den Reiz der Sache.



Cläre Eckstein und Edwin Denby in „Regimentstochter“  
(Berliner Theater) Photo: Robertson, Berlin

Der Höhepunkt des Abends ist unzweifelhaft der Tanz der Hochzeitsgäste im 2. Akt, von Claire Eckstein einstudiert und mit ihrem Partner Edwin Denby und der Gruppe (Liselore Bergmann, Lisa Ney, Hedwig Troplowitz, Fritzi vom Hoff, Frank Osolin, Hans Heinz Waegener) getanzt. Diese Cancanparodie — im Stil ihrer beim Tänzerkongreß gezeigten „Soiree“ — ist derart voller Witz und Laune und derart gekonnt, daß das Weitertanzen manchmal durch den Beifall fast unmöglich gemacht war, weil die Tanzenden das Orchester nicht mehr hören konnten. Das Publikum gab nicht eher Ruhe, bis es mitten im Akt eine Wiederholung erzwungen hatte.

Der Erfolg war von allen Beteiligten ehrlich verdient. Nur der Tenor nahm sich und die ganze Angelegenheit um 90 % zu ernst.

## Die Elektrifizierung des Tanzes

Von Wl. L.

Die Erfindung der sog. „Äthermusik“ des jungen russischen Physikers L. S. Teremin, die bekanntlich durch Körperbewegungen erzeugt wird, eröffnet theoretisch neue, ganz ungeahnte Möglichkeiten für den Tanz. Daß Teremin nunmehr in New-York zu praktischen Versuchen in dieser Richtung übergegangen ist, erscheint uns von außerordentlicher Tragweite. Die nachstehenden Ausführungen sind sensationell und nichtsdestoweniger unbedingt gegenwartsnah.

Das Wesen des von L. S. Teremin erfundenen Apparates „Termenvox“ ist kurz folgendes: Zwei Lampensender erzeugen Schwingungen von Elektromagnetwellen, wobei die Wellensysteme so zusammengesetzt sind, daß Schwingungen mit einer Frequenz entstehen, die der Differenz der Frequenzen der Ausgangswellen gleicht, die wiederum zu dem Diapason der Frequenzen der Klangwellen paßt. Jede Handbewegung in der Luft in der Nähe der Antenne eines Senders ändert seine Elektrokapazität, von der seine Frequenz abhängt. Eine Änderung dieser Frequenz ruft auch eine Änderung der allgemeinen „Schlagfrequenz“ und infolgedessen der Höhe des Tons hervor, worauf die Technik des Spiels auf dem Termenvox beruht.

Also zwei Ätherwirbel, die aufeinander losstürmen und sich kreuzen wie die Kreise von zwei nebeneinander ins Wasser geworfenen Steinen. Die Empfindlichkeit der Interferenz dieser Wirbel ist, wie bereits gesagt, sehr fein, so außerordentlich fein, daß es genügt, daß der Operateur, der in nächster Nachbarschaft einer Antenne steht, leise ein Augenlid schließt, um der Schalldose den ersten Ton zu entlocken!

Gerade in diesem Punkt ist Teremin jetzt um einen kühnen Schritt weitergegangen. Er verringert absichtlich die Empfindlichkeit seines Apparates, er macht ihn makroskopischer, indem er den unsichtbaren „Griff“ des „Termenvox“ auf den Rauminhalt eines Zimmers, einer Theaterbühne erweitert. Zu

diesem Zweck genügt es, die beiden Radiosender aus der Schachtel des „Termenvox“ herauszunehmen, sie an den beiden entgegengesetzten Enden der Bühne und in der dritten Ecke einen Empfänger und eine Schalldose aufzustellen. Die Folge davon ist, daß der „Termenvox“ sozusagen gröber wird; er reagiert nun nicht mehr auf eine Vibration des Handgelenks in der Nähe der Antenne, sondern auf Bewegungen und Stellungsänderungen des ganzen Körpers im Bühnenraum.

Und nun kann der Mensch, der sich auf einer so ausgestatteten Bühne befindet, durch seinen Körper, durch die plastischen Bewegungen seines Tanzes Musik ausströmen aus der Schalldose des Ätherorchesters. Ein Tanz, der selbst Musik schafft! Theorie und Praxis der Choreographie stehen am Vorabend von Ereignissen, deren Tragweite man jetzt wohl kaum noch ahnen kann.

In erster Linie wird es hier klar, wie der Zauberkreis zerbrochen werden kann, in dem sich die moderne Richtung des Tanzes, unsichtbar für sie selbst, befunden hat. Was wollen sie? Was streben sie an? Sie erklären der Dressur der eingelernten Pas den Krieg. Sie verkünden den freien Tanz. Der Körper vereinigt sich frei mit dem Meere der Klänge. Aber sie fühlen es nicht, daß es keine volle Freiheit gibt und geben kann, daß es keine Vereinigung gibt und geben kann, solange die „Begleitmusik“ da ist. Solange, mit anderen Worten, im Tanz zwei räumlich und körperlich getrennte Quellen des Rhythmus wirken: das Dirigentenpult und der Körper des Tanzenden. Das ist eine Tragödie. Sie liegt darin, daß die Musik von außen her zum Tanz kommt, der Tanz bestenfalls der Musik folgt. Die Musik preßt den Tanz in ein Korsett von Klängen, der sich seinen eigenen inneren Gesetzen nach frei entwickeln will.

Ist die Geschichte des Tanzes nicht die Geschichte der Vergewaltigung des menschlichen Körpers durch die Musik? — Aber diese Jahrhunderte, die seit dem vor dem Scheiterhaufen tanzenden Troglodyten bis zu Anna Pawlowa vergangen sind, sie scheinen nur eine Vorgeschichte zu sein. Die eigentliche Geschichte beginnt erst jetzt: die Elektronenphysik ermöglicht den Sprung des Tanzes aus der Herrschaft des Zwanges in das Reich der Freiheit.

Zwei unter der Leitung Teremins in Amerika angestellte Versuche legen den Grundstein zu den beiden Hauptlinien dieser Geschichte.

Den ersten Versuch können wir den Versuch der *Synthese* nennen. Den Versuch der Schaffung neuer Melodien, einer neuen

Musik, mit Hilfe des Tanzes. Der Komponist wirft seinen Bleistift, sein Notenpapier zur Seite. Er richtet den gebeugten, müden Rücken gerade, gibt sich der freien Eingebung des Tanzes hin — und im selben Augenblick entstehen die Klänge im Äther selbst, bilden sich selbst in der Luft. Sie werden sofort automatisch durch den Phonographen aufgezeichnet und brauchen nur in Noten übertragen zu werden. So entsteht eine neue, nicht gekannte Kunst: *der improvisierte Klangtanz*. Es entsteht ein neues Artistengenre, ein neuer künstlerischer Beruf: *Improvisatoren des Klangtanzes* . . .

Der zweite Versuch ist der Versuch der *Analyse*. Der Künstler übt mit seinem Körper eine schon bekannte Melodie aus, wie es der Operateur des „Termenvox“ jetzt mit dem Handgelenk tut. Auf den ersten Blick nichts Neues . . . Aber gerade hier liegt der Keim der interessantesten Ereignisse verborgen. In der Tat — wenn jede musikalische Zeichnung ihre „getanzte Lösung“, ihren „choreographischen Schlüssel“, ihre eigene unwiederholbare Übertragung in die körperlich-plastische Sprache besitzt, dann muß uns die ganze Geschichte des Tanzes als ein qualvolles Suchen nach diesen „Schlüsseln“ erscheinen. Dabei ist dieses Suchen noch ganz hoffnungslos, denn einer einzigen feststehenden Melodie stehen Trillionen möglicher körperlicher Bewegungskombinationen entgegen. Unter ihnen eine bestimmte zu suchen, ist eine Aufgabe, deren Lösung ebenso unmöglich ist, wie man vergeblich in zwei Ozeanen nach einem Fingerhut suchen würde.

Aber jetzt sind wir der Lösung des Rätsels nahe! Denn — stellen wir die Frage, was geschieht in denjenigen Momenten, in denen (wie dies in den bisherigen Versuchen Teremins bereits erreicht wurde) der menschliche Körper mit seinen Bewegungen im Äther die aufgetragene Melodie sucht? — Wird dann nicht automatisch, im Prozesse der Vibrationen des Körpers des Künstlers die Lösung, der Schlüssel gefunden, d. h. die körperliche plastische Zeichnung, die der betreffenden Melodie gleicht, reproduziert? — Der unerreichbare „Blaue Vogel“, der wahrhaft in sich abgeschlossene Tanz — hier erstet er vor den Blicken des erstaunten Zuschauers.

Die endgültige Antwort auf diese Fragen wird die Geschichte in den nächsten Monaten und Jahren geben. Bei den bevorstehenden Experimenten werden sich die Physiker in Verbindung setzen müssen mit den Vertretern der choreographischen Kunst, die durch die Physik von innen heraus gesprengt zu werden scheint.

## Was verlangt Paris von einem Tänzer?

Von Isa Tribell, Paris

*Isa Tribell, die frühere Assistentin der Trümpe-Schule, Berlin, und Solotänzerin an den Städtischen Bühnen Essen, arbeitet seit 1½ Jahren in Paris. Sie ist mit großem Erfolg als Solotänzerin in der Raquel Meller-Revue „Olle Senorita“ im Palace, Paris, aufgetreten und jetzt als Solotänzerin für pantomimischen und Charakter-Tanz für das Ballett Alvarez (Choreographie: Nijinska, Krassowska) verpflichtet worden.*

„Man muß die Meisterschaft der Bewegung beherrschen, um seine Kunst zum Ausdruck bringen zu können.“  
(Bronislawa Nijinska.)

Die Frage nach den Voraussetzungen, die ein Tänzer erfüllen muß, um in Paris Erfolg zu haben, ist nicht so einfach zu beantworten, da die künstlerische Tätigkeit des Tänzers hier auf sehr verschiedenen Gebieten liegt. Über solistische Konzertetanzabende möchte ich nicht schreiben. Jeder Tänzer, der die pekuniäre Möglichkeit dazu hat, kann sie veranstalten, aber niemand wird sich dadurch in Paris eine Existenz aufbauen können. Dagegen möchte ich über die Voraussetzungen berichten, die ein Tänzer zu erfüllen hat, wenn er heute in Paris Engagements zu finden wünscht; denn der Widerhall, den eine tänzerische Leistung in Paris findet, ist immer noch entscheidend für eine internationale Tanzlaufbahn.

Um den heutigen Anforderungen für Paris zu entsprechen — ganz gleich, ob man in Theatern, Music-Halls, Kabarets oder Varietés tanzen will — muß jeder Tänzer in erster Linie die Ballettechnik vollkommen beherrschen. Es genügt durchaus

nicht, neben der anderen tänzerischen Ausbildung einige Ballettstunden genommen zu haben. Die Beherrschung der Ballettechnik, die für Paris unbedingte Voraussetzung ist, verlangt jahrelange, systematische Ausbildung. Denn allein diese Technik gibt dem Tänzer die Möglichkeit, zu den verschiedenartigsten Gebieten seiner Kunst vorzudringen. Ob er akrobatische, pantomimische oder Charaktertänze zeigen will, immer ist die Ballettechnik notwendig und erleichtert ihm die Weiterarbeit.

Für die Tanztruppen, die alljährlich in Paris von verschiedenen Leitern für Aufführungen in Paris und für Tournées zusammengestellt werden, kommen nur Tänzer und Tänzerinnen in Frage, die den klassischen Tanz beherrschen. Außerdem werden jeden Winter in Paris rein klassische Tänzerinnen für einige Monate für Operaufführungen in der französischen Provinz bei sehr bescheidenem Gehalt gesucht. Bei Verpflichtungen für Tournées nach Südamerika und nach dem Orient ist im allgemeinen auch bei günstigen Bedingungen größte Vorsicht geboten.

Die tänzerische Arbeit in den Music-Halls (Revue), Varietés und Kabaretts verlangt eine restlose Beherrschung der verschiedenen Tanztechniken. Besonders gesucht sind heute der akrobatische Tanz mit seinen Variationen und die amerikanischen Excentric-, Step- und Girttänze. Mindestens eine dieser sehr verschiedenartigen Techniken muß der Tänzer in Vollendung beherrschen. Dazu aber kommt das Wichtigste: der Tänzer muß instande sein, seinem Tanz durch künstlerische Eigenart eine persönliche Note zu geben. Die künstlerische Eigenart des Tanzes ist unbedingte Voraussetzung, wenn man durch Agenten oder Direktoren Engagements bekommen will. Tanz, ganz gleich welcher Art, findet in Paris immer ein beifallsfreudiges Publikum, wenn er wirklich gekonnt ist. Für den Erfolg der Revuen usw. sind daher Tanznummern stets von ausschlaggebender Wichtigkeit, und deshalb finden gute Tänzer dort in Varietés und Kabaretts reichlich Gelegenheit zu selbständiger künstlerischer Tätigkeit. Aber bei dem heutigen Überangebot an Künstlern sind die Agenten sehr wählerisch, und nur der Tänzer, der wirklich etwas Besonderes leistet, hat Aussicht, engagiert zu werden.

Ein Tänzer mit dem durchschnittlichen Ausbildungsgrad der Schulen des neuen deutschen Tanzes, der in Paris Beschäftigung sucht, wird mit seinem einseitigen Können auf große Schwierigkeiten stoßen und kaum künstlerische und



pekuniäre Erfolge erzielen können. Einzig eine vielseitige, systematisch durch eine ganze Reihe von Jahren ernsthaft durchgeführte Ausbildung in allen Techniken des Tanzes, wie sie auch „Der Tanz“ immer wieder für die

Ausbildung des tänzerischen Nachwuchses gefordert hat, ist geeignet, jungen Tänzern den Weg für eine internationale Tanzlaufbahn zu öffnen.

Isa Tribell

# JAZZ

## GEDANKEN EINES FREUNDES

Von Dr. Josef Robert Harrer

Die Jazzmusik wird wie eine sehr schöne, exotische Frau behandelt; die einen lieben sie, bewundern sie, träumen von ihr, andere wieder hassen sie, nennen sie Dirne und Effekthascherin und weichen ihr offiziell aus. Wie sie aber die genannte schöne und seltsame Frau heimlich anstarren, so lauschen sie auch heimlich der Jazzmusik, was noch leichter ist als verstecktes Zuschauen. Denn wir leben in der Zeit des Radio. Öffentlich schimpft man, abends aber, wenn man allein ist, lauscht man der Musik des Saxophons und Banjos.

Aber das findet man bei allem Neuen, bei allem, von dem man wenigstens glaubt, es sei neu.

Europa ist ein trauriger Weltteil.

★

Denn man kommt nie so weit, eine Sache an sich zu beurteilen, außer sie kann auf ein genügendes Alter zurückblicken. Dann aber ist die Zustimmung groß und die „eigene“ Meinung positiv.

Die Inquisition ist längst noch am Leben, wenn man auch keine Scheiterhaufen mehr errichtet. Aber gäbe es diese, so müßte Jazz und die ganze Gegenwart verbrannt werden.

Von der Jazzmusik reden, heißt von unserer Zeit überhaupt reden.

Die sie aber verdammen, gehören zur Gruppe jener uns heute unverständlichen Menschen, die einen Wagner bei Lebzeiten angriffen und ihn alles eher nannten als den großen Musiker.

Es ist wahrhaftig leicht, gegen das Neue, das Seltsame kämpfen, es ist leichter noch, als mit den Wölfen heulen.

★

Aber die Jazzmusik ist nicht so neu, wie man allgemein denkt. Immer zog es den Freund der Musik, ihn, dem Musik mehr ist als ruhig in einem bequemen Sessel sitzend und die Augen geschlossen mit den Fußspitzen manchmal richtig, öfter aber falsch den Takt zu geben — immer zog es den Freund der Musik leidenschaftlich zu neuen Klangfarben, zu jähem Übergängen und seltsamen Akkorden.

Und hätte einer der großen Komponisten, die nun lange tot sind, die wunderbaren Wirkungen eines Jazzorchesters gekannt, ihm wäre es Ziel gewesen, im Sinne des Jazzorchesters zu komponieren, musikalisch zu erleben.

Jazz schlummert im alten Gregorianischen Kirchengesang ebenso wie in Klüften einer Beethoven-Symphonie oder im Intermezzo zwischen zweitem und drittem Akt von Puccinis Madame Butterfly. Man höre nur! Die Beispiele sind nicht ge-

sucht, sie sind nur typische Stationen auf einer Reise durch die Welt Musik.

★

Daß die Jazzmusik bei ihrem ersten Auftauchen nur Tanzmusik war, wer darf sich deshalb erhaben von ihr abwenden? Liegt nicht die Seele jeder Musik im Tanz, die Seele jedes Tanzes in Musik?

Daß besonders aus dem Westen, wo man die Jazzmusik „erfand“, ein Strom von Jazzliedern mit den irrsinnigen Texten sich über unsere entnervte Europadekadenz ergoß, hat nichts zu sagen. Im Grunde ist jeder Text zur Musik Narrheit. Ja, die so gescheiterten Ausführungen jener Leute, die sich Musikgelehrte nennen und behaupten, daß die Melodie, welche ein großer Komponist einmal zu einem bestimmten Texte geschrieben habe, nie und nimmer zu einem anderen Texte passen werde, diese Ausführungen sind nicht richtig. Denn Musik ist so ferne dem bestimmten Wort, daß sie kaum selbst fühlt, welche Worte man ihr unterlegt.

Die Jazztexte sind dumm, ohne Zweifel. Aber sie machen die Musik nicht schlechter, weil die Musik nichts mit ihnen zu tun hat. Es sei ein Vergleich erlaubt, der nicht ganz stimmt und vielleicht pietätlos ist. Aber er sagt mehr als viele Worte. Man erinnere sich des Textes zu Beethovens Fidelio, der so dumm ist, daß der Freund der Musik nur wünscht, man möge in einer Sprache singen, die er nicht versteht. Ähnlich bei der Jazzmusik! Es stört sehr, daß man aus den feinen und seltsamen Klangwirkungen und Melodiekapriolen heraushören muß, daß es ein Heimweh gebe und daß man Rosemarie nie, nie, nie vergessen könne . . .

Die Musik hat nichts damit zu tun; denn jede echte Musik wirkt losgelöst vom Text erst ursprünglich und gewaltig. Aber das wissen nur wenige; die Masse der Menschen, zu denen auch viele Musikgelehrte zu rechnen sind, ist so oberflächlich und faul, daß sie zur Melodie unbedingt den Text braucht. Nun grölt man sich den Text und die Melodie ein und findet nicht mehr die Kraft, den Text zu vergessen.

★

Die Dummheit der Texte hat die Jazzmusik in ein System eingereiht, in das man aus Gewohnheit längst den sogenannten Gassenhauer geschoben hat.

Die Hauptschuld tragen die Komponisten selbst. Wer schreibt Musik ohne Worte, ohne reimgroteskes Wortgestammel?

Wer sieht im Jazzorchester das Orchester der Zukunft? Das Symphonieorchester?

Man schrieb eine Jazzoper und beging einen schrecklichen Fehler. Weil Jazzmusik modern genannt wird, mußte auch ein moderner Operntext verwendet werden. Ach, wer versteht das Wort „modern“? Es genügt nicht, eine Handlung zu ersinnen, die eine Bahnhofshalle und einen Neger braucht; das sind äußerliche Floskeln und Dummheiten. Die Modernität muß innerlich und nicht auf eine banale Operettenhandlung gestrichen sein wie ein dünner Lack. Und zwanzig Girls machen es auch nicht aus, so reizend sie auch sein mögen.

\*

Es fehlt eben der moderne Komponist, der fern aller gesuchten und konstruierten Atonalität die Seele des Jazzorchesters und seine Wirkungen kennt, so wie einst Beethoven die Instrumente und ihre Macht kannte — und ihre Grenzen —, ehe er seine großen Symphonien schrieb.

Das Saxophon soll nicht länger mißbraucht werden, irgendeine sentimentale Melodie vor Menschen zu winseln, welche halb im Wein und halb in Tanzerotik auf Jazz und Saxophon schwören.

Sie schaden alle der Jazzmusik und geben den Muckern nur neuen Grund für die Spiegelfechtereien.

\*

Ja, die seichte Jazzmusik mit ihren verlogenen Texten und gestohlenen Melodien ist ein Zeichen unserer oberflächlichen Zeit. Aber darf man sie deshalb verdammen? Wird jemand die Luftschiffahrt deshalb verwünschen, weil sich einmal ein gesuchter Schwerverbrecher auf einem Aeroplan der Gerechtigkeit entzog?

Jede Zeit hat ihre seichte Musik. Ist aber jemandem eingefallen, Violine, Klavier oder Oboe zu verachten, weil sie ihre süßen Stimmen auch der dummen Musik liehen?

Es ist zugegeben, daß die Jazzmusik ihre eigentliche Feuerprobe erst bestehen muß. Ein Bach, Mozart, Wagner oder

Bruckner der Jazzmusik muß erst kommen. Und ich hoffe, es sind deren viele, die ihn erwarten.

\*

Denn Jazz ist durchaus nicht etwa ein Kubismus der Musik. Jazz ist nur neue Waffe im Krieg um den Ton der Zukunft. Jazz ist keine Spielerei, wenn auch die Jazzmusik bisher leider nur der ganz oberflächlichen Unterhaltung dient.

Die Zeit aber wird kommen, da die Jazzsymphonie genau so Kunst ist wie jede andere Symphonie, die noch kein Saxophon kannte.

Aber man lasse das Umschreiben älterer Musik. Sie ist nicht im Sinne der Jazzklangfarbe geschrieben.

Ich hatte in letzter Zeit Gelegenheit, ein Konzert der Original London Savoy-Jazz zu hören.

Die Jazz, wie man sie gewöhnlich zu hören pflegt, ist ein Gestammel gegen die Musik dieser Künstler. Was machten sie aus den bekannten Jazzschlagern mit den erwähnten dummen Texten!

Das Konzert war ein Erlebnis, ein schönes und trauriges.

Ein schönes, weil man in seiner Liebe zu den ungeheuren Wirkungen der Jazz nur bestärkt wurde; ein trauriges, weil sich noch immer nicht der große Jazzkomponist gefunden hat.

Es war, als fahre man mit dem modernsten und schönsten Dampfer der Welt über einen kleinen, schmutzigen Teich.

Wo ist der große Ozean der neuen Musik?

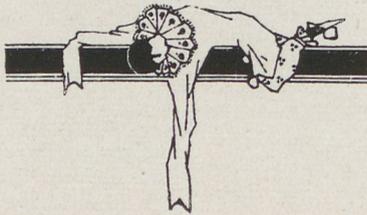
Wann wird der kommen, der dem Heer der verantwortungslosen „Komponisten“, die jetzt den Ton bei der Jazz angeben, ein Ende macht?

\*

Die Jazz ist heute erst dort, wo der Film vor zwanzig Jahren war. Damals hat man ihm ein baldiges Ende prophezeit, hat gedacht und geschworen, daß der Film nie künstlerische Wirkungen bringen werde . . . Und heute? Und morgen?

Bei der Jazz wollen wir hoffen wie seinerzeit beim Film.

Es muß ein Chaplin, ein Veidt, eine Nilsen der Jazz erst kommen, hoffentlich kommen sie bald . . .



## Tanz im Buch

*Niddy Impekoven und ihre Tänze. Von Hans Frenzt. Urban-Verlag. Freiburg in Breisgau,*

Das kleine monographische Büchlein ist mit viel Liebe geschrieben und mit viel Sorgfalt herausgegeben worden. Es ist eine demütige Verneigung vor dem wundervollen Phänomen der jungen, kindlich-zarten, in sich gekehrten kleinen Tänzerin. Es ist mehr Äußerung eines erschütterten Beobachters und Freundes, als eine Biographie. Die ursächlichen Zusammenhänge des Werdegangs im Leben und in der Kunst werden nicht aufgedeckt, der innere Reifungsprozeß, der vom naiven Kind über Erwachen der Sinne und Erfahrungen des Alltags zur reifen Künstlerschaft hinüberleitete, nicht klar genug erschlossen.

Niddy tanzte von früher Kindheit. Sie lernte in Ballettschulen Altmann und Kröller und streifte später jegliche Routine und jegliche Gebundenheit an starre alte Formen ab. Ist es nicht bezeichnend, daß ihre Eigenart vor allem von ihrem klugen und erfahrenen Ballettmeister Heinrich Kröller erkannt wurde, daß er derjenige gewesen ist, der ihr half in der Formung und Vertiefung ihrer Tänze, daß aus der Arbeit mit und unter ihm ihr erstes Tanzprogramm entstand, welches ihren Ruhm begründete? Erwies sich in diesem Falle die Ballettkultur nicht gerade als außerordentlich vital und sensibel, entwicklungs- und aufnahmefähig?

Niddy tanzt heute keine Spitzentänze. Gewiß. Verdankt sie nicht aber auch heute noch das Pathos ihrer Kunst den Eindrücken und dem Geiste, den sie bei Kröller kennenlernte? Sie ist vergangenen Epochen zugewandt. Sie tanzt Ernstes und Heiteres von Bach, Mozart, Couperin, Rameau. Wo ist der Gegensatz zwischen dem Sinn ihres Andante gracioso und einer

kleinen klassischen Variation? Wir sehen keinen. Und gerade darum ist für uns Niddy eine Tänzerin, die wir lieben und schätzen: in ihr gibt es keinen Unterschied zwischer alter und neuer Kunst; sie kennt nur ein Reich des Tanzes.

Heute ist Niddy erst 26 Jahre alt. Es ist noch zu früh, von Vollendung zu sprechen. Wir sind überzeugt, daß das vorliegende Buch nur ein Kapitel darstellt.

*Luigi Albertieri. The art of Terpsichore. An elementary, theoretical, physical and practical Treatise of Dancing. G. Ricordi & Co., Inc. New York. Preis: \$ 10.—.*

Der unlängst verstorbene Meister, einer der letzten wahren Hüter der klassischen Überlieferung italienischer Schule, hat den gesamten Stoff der traditionellen Ballettschulung im Sinne der Cecchetti-Methode systematisch zusammengefaßt und in der Reihenfolge der standardisierten Übungen geschildert. Anhand der Beschreibungen und Zeichnungen kann man genau die Einzelheiten verfolgen, die das ABC des klassischen Tanzes bilden, von den fünf Positionen über alle Übungen an der Stange, wie Battements, Ronds de jambe, Sur le cou de pied, Ports des bras bis zu den zahlreichen Evolutionen in der Mitte, Attitüden, Arabesken, Pirouetten, Touren, Battus und Adagios. Das Buch ist sowohl für den Pädagogen als auch für den Schüler ein zuverlässiges Nachschlagewerk und gibt auch für die einzelnen Übungen die passenden Musikrhythmen an. Wer nicht gerade den Vorzug hat, an einer soliden russischen Ballettschule studieren zu können, wird aus dem Werk von Albertieri viel lernen können.

*Ferdinand von Kobjerski. Erinnerungen an Alexander Genée. Geschichte der berühmtesten Tänzerfamilie ihrer Zeit. Verlag Otto Dietrich, Leipzig.*

Alexander Genée und seine Nichte Adeline Genée sind ein Stück Ballettgeschichte geworden. Der greise Meister verlebt in beneidenswerter Rüstigkeit seinen Lebensabend in Brighton (England), und Adeline steht im Zentrum des mit neuem Schwung emporstrebenden Ballettlebens des heutigen London, das internationale Tanzmetropole werden will. Was heute bereits in Vergessenheit gerät, ist, daß ein großer Teil ihrer künstlerischen Laufbahn in Deutschland verlief und daß sie hier, im alten Berlin, eine Freundschaft fürs Leben geschlossen haben, eben mit dem Verfasser des vorliegenden Buches, der ihnen ein treuer Eckermann wurde, mit ihnen stets Freud und Leid teilte und mit rührender Liebe und peinlicher Genauigkeit von den ersten Anfängen Anno 1870 Schritt für Schritt die Erfolge der Künstler aufzeichnete.

Auf diesem Lebenswege begegnet man gar manchem interessanten Zeitgenossen und Ereignis. Man erlebt Festvorstellungen anlässlich des Sieges über Frankreich, man sieht die Entstehung der bekanntesten Großvarietés, wie die Stettiner Zentralhallen, man sieht die über Generationen anhaltenden Erfolge einer internationalen Tanzkunst, die sich sowohl am Theater als auch am Variété durchsetzt und Menschen aller Rassen in ihren Bann zieht.

Doch das ergreifendste ist der Hauch tiefster Pietät, ist der Geist restloser und selbstloser Bewunderung der schönsten aller Künste, ist die Treue bis ans Grab, die Menschen verschiedener sozialer Herkunft und grundverschiedener Lebenshaltung, wie es die Genées und der Verfasser waren, zusammenhielt.

Für den künftigen Verfasser einer Ballettgeschichte dieser Epoche wird das Buch von Kobjerski eine wertvolle Quelle sein.

*Joe Jenčík. Anita Berberová. Studie. Prata. 1930. (In tschechischer Sprache.)*

Eine kleine, aber tieferschürfende Studie über Anita Berber, diese „Danseuse maudite“, geschrieben vom Choreographen des Prager Entfesselten Theaters. Er sucht in die verhängnisvollen seelischen Hinter- und Untergründe der todesgeweihten talentierten Tänzerin einzudringen, den unheilvollen Auswirkungen von Kokain und Morphin auf die Spur zu kommen, um aus dieser subjektiven Konstellation das „fluchwerte Repertoire“ mit seinem genialischen Aufleuchten und tragischen Kern in Einzelheiten zu erklären.

*Rudolf Sonner. Musik und Tanz. Vom Kulttanz zum Jazz. Mit Notenanhang. Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig. 1930. (Band 266 der Sammlung „Wissenschaft und Bildung“).*

Ein zuverlässiges, jeglicher Pseudowissenschaftlichkeit fernes Werk eines ernstesten Forschers, der sorgfältigst den psychophysischen Elementen des Tanzes auf den Grund geht und, gestützt auf umfangreiches ethnographisches Material, dem Leser die ursprünglichen Zweckmotive der Tanzkunst veranschaulicht. Die magischen Hintergründe der triebhaften Tänze werden aufgedeckt, Jagdtänze, Kriegs- und Waffentänze, Totentänze, Initiationstänze, Hochzeitstänze, kosmische Tänze ziehen an uns vorüber und leiten zu den Kulttänzen in Hochkulturen über. Parallel wird die Entwicklung der Tanzmusik, sowohl der vokalen als auch der instrumentalen, verfolgt, die durch die Musiknotation gekrönt wird. Die Frage der Tanznotation wird ausführlich behandelt von den Uranfängen bis zur endgültigen und glücklichen Lösung durch Rudolf von Laban.

Angenehm empfindet man, daß der Verfasser nicht in trockenem historischem Material steckenbleibt, daß er ganz Gegenwartsmensch ist und die Zeiterscheinungen, wie Jazz u. a. m., in lebendige Zusammenhänge zu bringen weiß.

Amüsante tanzhistorische Tatsachen erfährt man beiläufig, so z. B. daß der Ende des 15. Jahrhunderts verbreitete Tanz La Volte nicht ohne Rückwirkungen auf die Damenmode blieb. Nicht hygienischen Gründen verdanken die Beinkleider ihr Entstehen, sondern diesem Tanz. Weil aber dieser Tanz mehr enthüllte, als sonst im allgemeinen üblich war, so wurden zur Herstellung der Beinkleider die allerfeinsten Stoffe verwendet . . .

*The Csárdás and Sor tánc. Described by Derra de Moroda. London. The Imperial Society of teachers of dancing. Publisher C. W. Beaumont.*

Die Verfasserin wurde von der Imperial Society mit der Erforschung der ungarischen Nationaltänze beauftragt und erledigte sich ihrer Aufgabe mit seltener Gründlichkeit und großem Geschick. Der geschmackvoll herausgegebene und instruktiv illustrierte Band enthält eine peinlich genaue Beschreibung der Tänze in allen Einzelheiten auf Grund des Cecchetti'schen Raumrichtungssystems. Nicht weniger als 31 verschiedene Charakter-Pas, sämtlich unter ihren ungarischen Bezeichnungen, wie etwa Cölesö, Cokázó usw. werden vorerst erläutert, um dann bei der folgenden Choreographie der Tänze verwendet zu werden. In Fragen korrekter Kopf-, Körper-, Arm- und Beinhaltung bietet das Buch eine zuverlässige Quelle.

## Turnierabend des Residenz-Klub E. V.

im Pavillon Mascotte

Der Reichsverband zur Pflege des Gesellschaftstanzes ist in Berlin um einen Klub reicher! — Anlässlich seines Beitritts zum Verbandsveranstaltete der Residenz-Klub E. V. ein Turnier, das der „werdenden Sonderklasse“, d. h. der C- und B-Klasse und der Seniorenabteilung vorbehalten blieb. — Den Rahmen gab das elegant behagliche Mascotte, das den gesellschaftlich geselligen Ton, der im Residenz-Klub herrscht, angenehm unterstrich. Die rührigen Herren des Vorstandes, Geheimrat Dr. Kühne, Dr. M. Jacoby und Graf Alexander v. Kreutz, ließen es sich nicht nehmen, die ca. 250 erschienenen Gäste persönlich zu begrüßen und soweit wie möglich miteinander bekannt zu machen.

Das ausgezeichnete Bild erhielt seine besondere Note durch die vielen sportgestählten Erscheinungen, mit dem E. K. I auf dem Frack, und vor allem durch die Charme und Eleganz vereinenden jungen Damen, deren Prototyp, die reizende Baroness Freyberg (Daisy D'Ora), dem Festausschuß angehörte.

Unter der beschwingten Leitung Herrn W. L. Waldmanns verlief der Abend anregend und reibungslos. Der Turnierleiter verstand es, obgleich 24 Paare (!) starteten, das Turnier der intimen Art der ganzen Veranstaltung harmonisch anzupassen.

Von den Debütanten fielen durch natürliche tänzerische Begabung ganz besonders Herr Post—Frl. Funke vom Blau-Orange-Klub auf. Das Paar siegte in der C- und B-Klasse! Den zweiten Platz in der C-Klasse errang Herr Pinnow—Frl. Horch, Klubkameraden des Siegers, dichtgefolgt von den

beiden Residenz-Klub-Paaren Herr Selvar-Schmidt—Frl. Kutzner und Dr. Goldbeck—Frau Sauer. Die Sieger waren fast alle groß, schlank, blond, äußerlich prädestiniert für den englischen Stil — nur leider ein wenig hart. Na, Übung macht den Meister!

Auch in der B-Klasse wurden recht beachtliche Leistungen gezeigt. Die Sensation des Abends war, daß der heiße Favorit dieser Klasse, Herr Arndt, mit Frl. Mühlenfeld von zwei Klubkameraden, Herrn Post mit Frl. Funke (Erster) und Herrn Schulz mit Frl. Prinz (Zweiter), auf den dritten Platz verwiesen wurde. An vierter Stelle landeten Herr Dir. Klifken—Frfr. Raitz von Frenz vom Norddeutschen Kasino. Herr Schreiber—Frl. Hauser vom Schwarz-Weiß-Klub gingen offenbar unverdient leer aus.

In der Seniorenabteilung, der endlich wieder einmal eine Startmöglichkeit gegeben wurde, ertanzte sich überlegen in bekannt sympathischer Art das sieggewohnte Schwarz-Weiß-Paar Baumeister Kruse—Frl. Protzen den ersten Preis vor Herrn Arnold—Frl. Fiebelkorn, Blau-Orange-Klub, und Regierungsrat Karbe—Frl. Kleine, Tanz-Turnier-Klub Frankfurt a. d. O.

Die von A bis Z äußerst gelungene Veranstaltung hatte Mousseux, prickelndes Mousseux, durch die sprühende Lebensbejahung der meisten Festteilnehmer. Die beiden Olevskikapellen, Jazz und Tangobesetzung, trugen zum Gelingen des Festes wesentlich bei. Wir wünschen dem R. P. G. mehr solcher Mitglieder wie den Residenz-Klub, der es versteht, Geselligkeit und Tanz zu einem seltenen Bukett zu vereinen.



Fräulein Eva Hoeger

## Wintermeisterschaft von Schlesien

Schreiberhau, 27. XII. 1930

Alle bei einer solchen Veranstaltung gehegten Erwartungen des Reichsverbandes zur Pflege des Gesellschaftstanzes und der rührigen Kurverwaltung wurden übertroffen. Die Teilnahme von fast dreißig Tanzpaaren, mit den deutschen Spitzentänzern Nansen, Dr. Willmann, Schucht, Grünberg in der Sonderklasse, gaben dem Turnier neben der Kampftendenz um den Meistertitel das Signum eines großstädtischen, gesellschaftlichen Festes.

Die Turnierleitung, in bewährten Händen des ehemaligen Gauleiters Diener aus Breslau, sorgte mit besonderer Umsicht und Sachkenntnis für glatte und ruhige Abwicklung der großen Konkurrenz, die erneut den Beweis für das fortschreitende Interesse des Publikums an einer Kultivierung des Gesellschaftstanzes erbrachte.

Unvergeßlich die Spitzenleistung der beiden Träger des Meistertitels: Nansen—Fräulein Schurig und Dr. Willmann—Fräulein Hoeger — zwei schöne Frauen, zwei elegante Tänzer, virtuose Beherrscher aller Nuancen des englischen Tanzstiles, Meister der gediegenen, stillvollen Bewegung, technisch und musikalisch auf der Stufe der Vollkommenheit.

Wer die Tanzkunst des Herrn Nansen als Sonderbegabung bewundert und im Innern befürchtet, eine solche Leistung niemals vollbringen zu können, muß bei Dr. Willmann und Fräulein Hoeger erfreut feststellen, daß in diesen ruhigen, eleganten Bewegungen eine fast für jeden erreichbare Feinheit des vornehmen Gesellschaftstanzes, eine durch Training und musikalisches Gefühl gepflegte Kunst liegt, die überall durch Unauffälligkeit, durch ästhetisch wirkende Technik auffällt und Bewunderung erregt.

Nach schweren Kämpfen hat Herr Nansen mit einer Differenz von nur wenigen Punkten vor Dr. Willmann und seiner schönen, vornehmen Partnerin, Fräulein Hoeger, Berlin, den Titel eines Meisters von Schlesien erlangt.

Den dritten Preis erhielten Herr Dr. Grünberg und Fräulein Koban vom Eden-Klub Dresden.

In den obligaten, vor der Sonderklasse ausgetragenen Wettkämpfen fielen die Preisträger der A-, B- und C-Klasse: Herr Ramlau—Fräulein Pinnow (Blau-Orange-Klub Berlin) und Herr Milde—Fräulein Uhlig (Schwarz-Weiß-Klub Berlin) besonders angenehm auf. Beide Paare, sehr begabte Tänzer von großem Format, werden unzweifelhaft als erste Anwärter mit den künftigen Turnieren um die jeweilige Meisterschaft mitsprechen.

Es ist sehr erfreulich, daß neben der Eleganz des außergewöhnlich schönen Festes die gute Gesellschaft in steigendem Maße die Bestrebungen des Reichsverbandes zur Pflege des Gesellschaftstanzes als richtig anerkennt und die Bemühungen der in jeder Großstadt bestehenden Verbandsklubs um die Kultivierung des Tanzes durch reges Interesse an den ausgeschriebenen Meisterschaften unterstützt.

(Die Ergebnisse des Turniers sind im Mitteilungsblatt des R. P. G. vom 15. Januar veröffentlicht. Die Redaktion.)



Turnierteilnehmer der Wintermeisterschaft von Schlesien in Schreiberhau



Photo: Dührkoop, Hamburg

Die Tanzschulen Wendt, Hamburg, und Hölzer, Bremen, veranstalteten einen wohlgelungenen Turnierwettbewerb ihrer Schüler. Das Bild zeigt die Siegerpaare mit ihren Pädagogen

## Boston-Klub. Winterfest 1930

Man sollte die Jungmühle nicht einfach schließen, nein, man sollte es wirklich nicht tun. So reich an schönen, bequem gelegenen Gesellschaftsräumen ist Düsseldorf nicht, und alles gut gemeinte Reden vom Sparen, keine Feste feiern usw. in Ehren — man kann nicht einfach alles nur unterbinden und zerstören. Auch gesellschaftliches Leben ist Geschäft, gibt Brot und Arbeit für viele. Wir brauchen das und wir brauchen auch das andere, brauchen den Sinn dieser Worte, mit denen der Vorstand des Boston-Klubs, Herr Fabrikant Hans Knodt, seine Gäste begrüßte:

„Wir wollen mit ein paar Stunden froher Geselligkeit hinweghelfen über die Misere der Zeit, wollen bei Tanz und froher Unterhaltung wieder Kraft schöpfen für den Kampf des Alltags.“

Daß die tanzlustigen Füße nicht zur Ruhe kamen, dafür sorgte unermüdlich die gute Tanzkapelle des Klubs unter Leitung ihres rhythmisch frohen Kapellmeisters Klein, und gute Darbietungen aus den Reihen der Mitglieder ließen auch die frohe Stimmung nicht abreißen.

Fräulein Flori Nauen, der weibliche Anwärter auf den Thron eines Jan Kiepura, sang mit liebenswürdigem Scharm Ariens aus Puccinis Bohème und Madame Butterfly; den Tanzstil 1930/31 zeigten sechs Meisterpaare des Boston-Klubs, der in tanzsportlicher Beziehung führend unter den Klubs Westdeutschlands ist. Auch Tanzen ist eine Kunst und will wie alle Kunst gelernt und geübt sein. Hierfür sorgt der bewährte Klubmeister des Boston-Klubs Herr Fritz Conradi.

Wem die Krone unter den Paaren gebührt?

Der Rezensent wird sich hüten, das schwierige Amt der Jury auszuüben. „Jüristen“ das sind immer solche Leute, die nur in den Augen des ersten Preisträgerpaares recht haben; und es mit fünf Paaren verderben, die ebensogut waren? Nein, machen wir nicht.

Vielleicht gehe ich aber doch mit allen Mitgliedern und Gästen des Boston-Klubs einig, wenn ich den Preis des Abends dem ersten Vorsitzenden Papa Knodt zuerteile, der in vorgerückter Stunde alle jungen, jüngeren und jüngsten Damen um sich einte und ihnen wie ein erprobter Dirigent den Chorgesang: „Christkindchen komm in unser Haus, leer die große Tasche aus“ taktierte.

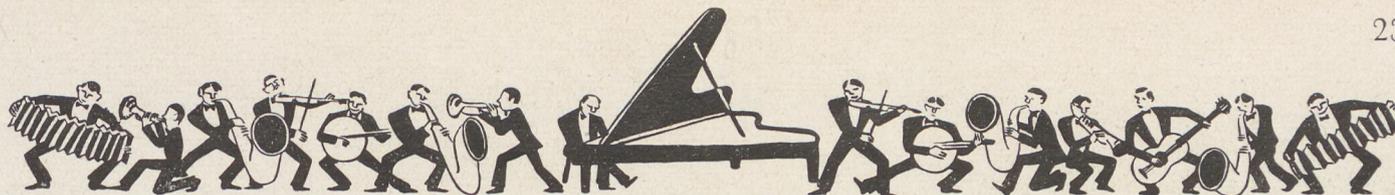
Das war ein lustiges Singen, und Christkindchen hatte dann auch in Vertretung den Sankt Nikolaus geschickt, und nun gab's für alle Sängerrinnen fabelhafte Printen-, Spekulatius- und Weckmänner. Und so reichlich hatte der Nikolaus vorgesorgt, daß beinahe noch etwas übriggeblieben wäre, wenn nicht...

„Also nun mal vor zur Sonderzulage! Ist eine Mutter hier, die fünf Kinder hat?“

Wie bitte?

Doch! Sie war tatsächlich da und heimste mit sehr viel Stolz den großen Extraprintenmann ein. Und Mütter mit vier Kindern waren auch da, bei drei Kindern ward's ein großes Gedränge und zweier Kinder Mütter veranstalteten einen Sturmangriff! Aber da war Sankt Nikolaus' Tasche leer. Jedenfalls mögen Statistiker sich noch soviel Kopfzerbrechen über Geburtenrückgang und dergleichen machen, Deutschland stirbt nicht aus, solange — — der Boston-Klub besteht.

M. F.



## Schallplatten zum Tanz

### KUNSTTANZ

Ravels *Bolero* ist eine für den modernen Ballettmeister besonders reizvolle Platte. Es ist eigentlich eine einfache kurze Melodie, die in nicht weniger als 17 Wiederholungen orchestral abgewandelt wird und daher auch choreographisch variiert und gesteigert werden kann. Die fernen, langsamen, einsamen maurischen Klänge der Oboen und Klarinetten zu Beginn, die Blasinstrumente und Streicher in der Folge und die ganze Fülle des Orchesters zum Schluß sind auf der vorliegenden *Electrola*-Platte vom großen Symphonischen Orchester unter Piero Coppola mit wunderbarer rhythmischer und klanglicher Klarheit festgehalten.

Nicht minder begehrenswert erscheinen zwei andere *Electrola*-Platten, auf denen Mitglieder des Orchesters der Berliner Staatsoper unter Leo Blech die Tänze zu Borodins „Fürst Igor“ spielen. Der *Tanz N 18* läßt die später mit ungestümem Wucht aufbrausenden Melodien der Polowzer ihr Nahen verraten, und der *Tanz N 17* bringt dann in temperamentvollem Vortrag die weltberühmten *Polowetzer Tänze*, dieses Bacchanal des kriegerischen Nomadentums, das in Musik und Tanz einen bisher unübertroffenen Gipfelpunkt bedeutet. Wenn auch Blech zwischendurch einzelne Phrasen anders nuanciert, als es etwa ein Russe getan hätte, wenn er hier und da den weitausholenden Sprüngen der Tänzer nicht Rechnung zu tragen scheint, so haben doch die Aufführungen der Berliner Staatsoper gezeigt, daß die unsterbliche Tanzszene unter seiner musikalischen Leitung nichts eingebüßt hat.

Den *Trauermarsch* von Chopin spielt auf einem Flügel stimmungsvoll Raoul von Koczalski (*Homocord*) und den bekannten *Ungarischen Originaltanz* bringt in einer eigenen orchestralen Abwandlung mit zahlreichen Zäsuren Berénys Zigeuner-Symphonieorchester (*Grammophon*).

Sehr interessant und sehr geeignet für tänzerische Zwecke ist der „*Auftritt und Tanz der Schneider*“ aus der Orchestersuite von Richard Strauß „*Der Bürger als Edelmann*“. Richard Strauß dirigiert selbst das Orchester aus Mitgliedern der Kapelle der Berliner Staatsoper (*Grammophon*). Die Nuancierung und die Wiedergabe sind daher absolut authentisch.

### FOXTROT

Jack Hylton bringt diesmal in jeder Beziehung tanzgerecht *Adeline* (*Electrola*). Lud Gluskin (*Homocord*) scheint den Tanzrhythmus in den Gliedern zu haben, wenn er *Mia cara* oder *There's a Wah-Wah gal in Agua Caliente!* spielt. Trude Berliner singt frisch das *Mädel von der Reeperbahn* (*Homocord*). Billy Barton trägt *Blue is the night* (*Ultraphon*) in einer den Tanzenden gegenüber rücksichtsvollen Weise vor. *Kuß' mich*, der populäre Nelson-Fox aus „*Dolly macht Karriere*“, ist auf einer schönen *Electrola*-Marek-Weber-Platte da, während der andere Ufa-Film „*Die blonde Nachtigall*“ durch die *Columbia*-Platte *Kleine blonde Grete* vertreten ist. Dobbri spielt und Max Mensing singt das drollige *Wissen Sie, daß Ungarisch sehr schwer ist* (*Parlophon*), und der routinierte Dajos Béla ist mit *Schön wie Lisette*, dem Liebesparadeschlagler, auf dem *Plane* (*Odeon*). „*Viktor und ihr Husar*“ ist auch diesmal vortrefflich vertreten, und zwar durch *Do Do* in der feinen Wiedergabe der Kapelle Paul Abraham (*Parlophon*). Das „*Weißer Rößl*“ bereichert seine Diskothek durch Barnabás von Géczys *Es ist doch nicht das letztmal, daß wir uns sehn* (*Parlophon*). Dajos Béla bringt den rhythmisch guten, textlich anspruchslosen *Am schönen Titicacasee* (*Odeon*) und Paul Godwin in echter Godwin-Qualität *Ach Otto, Otto*, sowie *Bei Fräulein Lisbeth im Parterre* (*Grammophon*). Herrlich im Text, weil so natürlich und fließend, aber auch in der Melodie gut ist der Foxtrott aus den „*Einbrechern*“. *Eine Liebelei so nebenbei*, den derselbe Godwin brillant spielt (*Grammophon*), und virtuos die Billy-Barton-Platte (*Ultraphon*) *So I picks up my ukulele* mit schöner Verwendung dieses originellen Instruments. Auf der Rückseite ebenfalls eine leicht tanzbare Melodie *Swingin' in a hammock*.

### SLOW FOX

Slow-Foxtrott ist die Domäne Barnabás von Géczys. Seine reiche Turniererfahrung oder Beobachtung von tänzerischen Spitzenleistungen entwickelten bei ihm die Einfühlung in diesen

schönsten und schwersten aller modernen Tänze. *Weil ich dich so lieb hab'* hat das Slowtempo! (*Parlophon*). *Eine Liebelei so nebenbei!* trägt bei *Homocord* den Vermerk „Slow-Foxtrott“; doch sind wir geneigt, in dieser Fred-Bird-Platte eher einen Quick, zumindest einen Midway zu sehen. Gut, wiederum, die *Ultraphon*-Platte *How am I to know?* mit Billy Bartons Gesang.

### WALZER

Der Tonfilm „*Einbrecher*“ hat musikalisch eine große Ausbeute. Auch sein Waltz ist empfehlenswert, *Kind, dein Mund ist Musik*, zumal ihn Paul Godwin (*Grammophon*) spielt. Aus der „*Blonden Nachtigall*“ ist die *Mondscheinfahrt* (richtiger: *Mach' mit mir eine Mondscheinfahrt*) mit Recht in kurzer Zeit populär geworden. Wir haben sie auf einer *Odeon*-Platte von Dajos Béla, auf einer *Columbia*-Platte mit Willi Kollos Gesang und schließlich auf einer hochwertigen *Ultraphon*-Platte von Alfred Beres, der ein Fingerspitzengefühl für tänzerische Belange besitzt. Auf der Rückseite der melodiose Boston *Alles für Euch, schöne Frau'n* aus dem Tonfilm „*Tingel-Tangel*“. Jack Hylton huldigt dem  $\frac{3}{4}$ -Takt mit *Dancing with tears in my eyes* (*Electrola*) und Julian Fuhs, der Meister der Finessen, ziseliert das *Veilchen vom Montmartre* (*Ultraphon*). Billy Barton bringt *Moonlight on the Colorado* (*Ultraphon*). Die Castlewood-Marimba-Band steuert eine reizvolle *Brunswick*-Platte bei mit *When the organ played at twilight* und dem eben erwähnten *Moonlight on the Colorado*, das hier besonders geheimnisvoll scheint.

### TANGO

Wir nannten im letzten Heft eine Reihe von Tangoplaten mit der aus der letzten Haller-Revue bekannten Melodie *Heut Nacht hab' ich geträumt von dir*. Die Originalaufnahme dieses Tango von Hanns Heinz Bollmann, der ihn kreierte, sei hier nachgetragen: die *Homocord*-Platte.

*Lieber kleiner Eintänzer* macht seine Runde über alle Firmen und ist diesmal im trefflichen Spiel Dobbri (*Parlophon*) vorhanden. Die „*Orquesta típica*“ von Rolando du Perron bringt stets Tangos in der einzigen echten Rhythmisierung. Heuer seien *Mon curé au couvent* und *A Bardi* (*Homocord*) empfehlend genannt. *Was weiß ein nie geküßter Rosenmund* ist die Tangofrage der Operette „*Veilchen vom Montmartre*“. Julian Fuhs ist die überzeugende *Ultraphon*-Antwort! Trude Berliner singt aus dem Tonfilm „*Ein Mädel von der Reeperbahn*“ *Mach' rotes Licht, wir wollen Tango tanzen* (*Homocord*). Gut und prickelnd. Nelsons feiner, textlich wie klanglich kultivierter *Tango in Madrid* ist nun auch auf einer *Ultraphon*-Platte in einwandfreiem Vortrag von Alfred Beres erschienen; dazu auf der Rückseite *Oh, Fräulein Grete!* Also eine vollwertige Tangoplatte. Der Tangomeister Juan Llossas bringt faszinierend *Herbst* (*Otono*) und *Singen leis die Geigen* (*Grammophon*). Marek Weber „*tangiert*“ uns mit *Dich hab' ich lieb* aus „*Dolly macht Karriere*“ (*Electrola*) und Alfred Beres bringt, last not least, den reizenden Rosenschlager *Wenn du mal in Hawaii bist* sowie *Nur Tango, nur Tango* (*Ultraphon*).

### PASO DOBLE (Six-eight)

Trotz stärksten Publikumbedarfes ist dieser im Kommen begriffene, viel verlangte Tanz nur auf einer einzigen *Odeon*-Platte vertreten: *Ich fahr in meiner kleinen Limousine*. Die klanglichen Mätzchen aber, wie Hupen und dergleichen mehr, lassen sie bei weitem nicht ideal erscheinen.

Folgt die Industrie der Tendenz unserer Zeit, so liegen demnächst Paso dobles in bedeutend größerer Anzahl vor!

Ein Druck — ein Tropfen

N I C O T L E S S

ermöglicht jedem Raucher, seine Zigarette oder Zigarre bis zu 82% selbst zu entgiften.

Sie schonen Ihre Gesundheit! Ihre Nerven!  
Verlangen Sie NICOTLESS durch

NICOTLESS-Berlin SW 68, Friedrichstraße 49a

NICOTLESS-Fluid RM 1.25

NICOTLESS-Stift RM 1.60

(Deutsche G.V. Erich Reck)

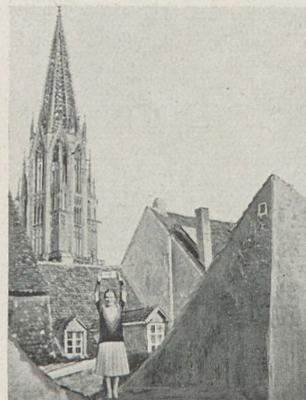
# Grüße an den „Tanz“



Edith Bielefeld  
aus Indien



Anastas Petroff u. Nadja Mincheva  
in ihrem bulgar. Nat.-Tanz im ital.  
Film „Von Assisi bis Sofia“, anl.  
der Vermählung des bulg. Königs



Irma Pumanowa, die glückliche  
Preisträgerin unseres Dezember-  
Preisausschreibens, quittiert den  
Barpreis von RM 100.—



Unser Mitarbeiter Peter Schelley,  
der sich unter Wahrung seines  
Pseudonyms photographieren läßt

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

### I. TURNIERERGEBNISSE.

Klubturnier des Blau-Weiß-Klub Bad Homburg am 9. Januar 1931.

Preis der Kurverwaltung Bad Homburg für den besten Englischen Walzer:

Herr und Frau Bauer.

Seniorenklasse:

1. Preis: Herr und Frau Kurdirektor Höfner
2. Preis: Herr Rolfes—Frau Giuliani
3. Preis: Herr Dr. Berchel—Frau Haßler
4. Preis: Herr Prof. Schwarz—Frau Sievert.

Juniorenklasse:

1. Preis: Herr und Frau Baur
2. Preis: Herr H. Blanck—Frl. Steiner
3. Preis: Herr und Frau Giuliani
4. Preis: Herr Henning—Frl. Wagner.

Sämtliche Paare vom Blau-Weiß-Klub Bad Homburg.  
12 Paare starteten. Turnier zweiter Ordnung.

Gaumeisterschaft des Maingaus am 10. Januar 1931 in Bad Nauheim.

C-Klasse:

1. Preis: Herr Seipp—Frl. Schmittgall, Rot-Weiß-Klub Gießen
2. Preis: Herr Parascivescu—Frl. Salzmenn, Rot-Weiß-Klub Bad Nauheim
3. Preis: Herr Heine—Frl. Bürkner, Rot-Weiß-Klub Bad Nauheim.

B-Klasse:

1. Preis: Herr Nickel—Frl. Eurich, Rot-Weiß-Klub Bad Nauheim
2. Preis: Herr Kobel—Frl. Schupp, Rot-Weiß-Klub Gießen
3. Preis: Herr und Frau Baur, Blau-Weiß-Klub Bad Homburg

Kombinierte A- und Sonderklasse:

Einziger Preis: Herr Fernand—Frl. John, Rot-Weiß-Klub Bad Nauheim.  
10 Paare starteten. Turnier zweiter Ordnung.

Wintermeisterschaft der deutschen Großstädte am 10. Januar 1931 in Kassel.

C-Klasse:

1. Preis: Herr Coenning—Frl. Buchholz, Rot-Weiß-Klub Kassel
2. Preis: Herr und Frl. Heymer, Boston-Klub Düsseldorf
3. Preis: Herr Dr. Reinbrecht—Frl. Ballmann, Schwarz-Weiß-Klub Elberfeld

4. Preis: Herr Müller—Frl. Arntz, Schwarz-Weiß-Klub Elberfeld.

B-Klasse:

1. Preis: Herr Schulz—Frl. Prinz, Blau-Orange-Klub Berlin
2. Preis: Herr Graef—Frl. Straeter, Blau-Gold-Klub Leipzig
3. Preis: Herr Verheyren—Frl. Epping, Boston-Klub Düsseldorf
4. Preis: Herr Geinzer—Frl. v. Baer, Blau-Weiß-Kasino Mannheim.

A-Klasse:

1. Preis: Herr Dr. Bachmann—Frl. Steineshoff, Boston-Klub Düsseldorf
2. Preis: Herr Hoheneck—Frau Rossa-Henn, Blau-Orange-Klub Berlin
3. Preis: Herr Becerra—Frl. de Fezzi, Blau-Gold-Klub Dresden
4. Preis: Herr und Frau Dr. Emmerich, Boston-Klub Düsseldorf.

Sonderklasse:

1. Preis: Herr Neumann—Frl. Grünwald, Blau-Orange-Klub Berlin
  2. Preis: Herr und Frl. Lohr, Gelb-Schwarz-Kasino München
  3. Preis: Herr Dr. Bachmann—Frl. Steineshoff, Boston-Klub Düsseldorf
  4. Preis: Herr Eglinger—Frl. Karst, Blau-Gold-Klub Leipzig.
- 24 Paare starteten. Turnier erster Ordnung.

### II. VORGEMERKTE TURNIERTERMINE.

Sonnabend, 14. März 1931: Westdeutsche Wintermeisterschaft. Veranstalter: Boston-Klub Düsseldorf. Ausschreibung in dieser Nummer.

Sonntag, 15. März: Wintermeisterschaft von Köln. Veranstalter: Grün-Weiß-Klub Köln. Ausschreibung in dieser Nummer.

Sonntag, 15. März: Klubturnier des Blau-Weiß-Kasino Mannheim. Ausschreibung in dieser Nummer.

Sonnabend, 21. März: Internationales Turnier des Gelb-Weiß-Klub Breslau.

Sonnabend, 28. März: Turnier des Blau-Gold-Klub Leipzig.

Sonnabend, 11. April: Turnier des Schwarz-Weiß-Klub Nürnberg.

Sonnabend, 13. Juni: Ostdeutsche Sommermeisterschaft. Veranstalter: Badeverwaltung Altheide.

Sonnabend, 13. Juni: Sommermeisterschaft von Bad Pyrmont. Veranstalter: Badeverwaltung Pyrmont.

Sonntag, 14. Juni: Sommermeisterschaft von Bad Eilsen. Veranstalter: Badeverwaltung Eilsen.  
 Sonnabend, 20. Juni: Sommermeisterschaft des Riesengebirges. Veranstalter: Badeverwaltung Warmbrunn.  
 Sonnabend, 20. und Sonntag, 21. Juni: Sommermeisterschaft von Europa. Veranstalter: Badeverwaltung Bad Nauheim.  
 Sonnabend, 27. Juni: Turnier. Veranstaltet von der Badeverwaltung Liebenstein.  
 Sonnabend, 4. Juli: Meisterschaft von Zoppot. Veranstalter: Badeverwaltung Zoppot.  
 Sonnabend, 11. Juli: Turnier des Hotel Axelmanstein in Bad Reichenhall.  
 Sonnabend, 18. Juli: Schlesische A-Klassenmeisterschaft. Veranstalter: Badeverwaltung Kudowa.  
 Sonnabend, 25. Juli: Turnier der Badeverwaltung Landeck.  
 Sonnabend, 1. August: Schlesische Sommermeisterschaft. Veranstalter: Badeverwaltung Salzbrunn.  
 Sonnabend, 1. August: Süddeutsche Sommermeisterschaft. Veranstalter: Badkommissariat Wildbad.  
 Sonnabend, 15. August: Turnier der Badeverwaltung Liebenstein.

III. Das Turnier in Kassel am 10. Januar 1931 ist zum Turnier erster Ordnung erklärt worden. Infolgedessen stieg auf in

die Sonderklasse das Paar Dr. Bachmann—Steineshoff, Boston-Klub Düsseldorf.

IV. Folgende Klubs sind trotz zahlreicher Mahnungen mit den nachstehend aufgeführten Verbandsbeiträgen im Rückstand:  
 a) für das erste bis vierte Quartal 1930 und Aufnahmegebühr: Schwarz-Gold-Klub Gera.  
 b) für das erste bis vierte Quartal 1930: Weiß-Rot-Klub Freiburg.  
 c) für das zweite bis vierte Quartal 1930: Eden-Klub Dresden, Blau-Gold-Klub Leipzig, Eden-Klub Graz, Münchner Klub Grün-Weiß, Blau-Gold-Klub Lübeck/Bad Schwartau.  
 d) für das dritte und vierte Quartal 1930: Blau-Gold-Klub Dresden, Schwarz-Weiß-Klub Hirschberg, Klub Kissingen, Blau-Orange-Klub Graz.  
 e) für das vierte Quartal 1930: Gelb-Weiß-Klub Breslau, Gelb-Weiß-Klub Leipzig, Schwarz-Weiß-Klub Nürnberg.

Die Klubs werden hierdurch dringendst ersucht, die oben aufgeführten Rückstände nebst den Beträgen für das erste Quartal 1931 bis längstens 20. Februar 1931 auf das Postscheckkonto des Verbandes Berlin Nr. 59598 zu entrichten, widrigenfalls den betreffenden Klubs keine Turniere mehr genehmigt und ihre Turnierpaare gesperrt werden können.

Das Präsidium. I. A.: Dr. Neumann, Schriftführer.

# AUSSCHREIBUNGEN DES R. P. G.

Veranstalter .....	T.T.C. Grün-Weiß-Klub Köln	Boston-Klub Düsseldorf	Blau-Weiß-Kasino e.V., Mannheim
Turnierform .....	Meisterschaft von Köln	Wintermeisterschaft von Westdeutschland	Klubturnier
Ort und Beginn des Turniers .....	Köln, Sonntag, den 15. März 1931, im roten Saale des Messehofes Köln-Deutz	Düsseldorf, Jungmühle, Samstag, den 14. März 1931, 20 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> Uhr	Palasthotel, Mannheimer Hof, Mannheim, den 15. März 1931, abends 8 Uhr
Turnierleiter .....	Karl Meyer, Köln	Hans Knodt, Düsseldorf	Herr Kurt Rudolf Weinlein, Mannheim
Oberstes Schiedsgericht .	Herr Direktor R. Schumacher Herr Rechtsanwalt Schorn Herr Kommerzienrat Henno	Wird noch bekanntgegeben	Wird noch bekanntgegeben
Punktrichter .....	Werden noch bekanntgegeben	Werden noch bekanntgegeben	Werden noch bekanntgegeben
Offen für (Gau, Klub) .	Gäste und alle R.P.G.-Klubs	Die Klubs des R.P.G.	Klubmitglieder
Zugelassene Startklassen	D-, C-, B-, A- und Sonderklasse	B-, A- und Sonderklasse	C-, B-, A- und Sonderklasse
Turniertänze:			
D- und C-Klasse ....	Quickstep, Engl. Waltz	—	—
I. Ausscheidung ....	Quickstep	—	—
B-Klasse .....	Tango, Quickstep	Quickstep, Waltz	—
I. Ausscheidung ....	Engl. Waltz	Tango	—
A-Klasse .....	Quickstep, Slowfox, Tango	Slowfoxtrot, Tango	—
I. Ausscheidung ....	Engl. Waltz, Tango	Waltz, Quickstep	—
Sonderklasse .....	Engl. Waltz, Slowfox, Quickstep, Tango	Waltz, Tango, Quickstep	—
I. Ausscheidung ....	Slowfox, Tango, Quickstep	Waltz, Slowfox, Quickstep	—
Tanzfläche (Material, Größe) .....	großer Parkettsaal	Parkett	—
Turniermusik .....	Turnierkapelle W. Janssen	Wird noch bekanntgegeben	—
Zahl und Art der Preise	nach T.-O.	Nach Vorschrift der T.-O. Goldene Medaillen und Ehrenpreise	—
Nennungen an .....	Karl Meyer, Köln, Antoniterstr. 24	Fabrikbesitzer Hans Knodt, Düsseldorf, Camphausenstr. 4 Tel. 31777	—
Nennungsschluß .....	1. März 1931	Am 10. März	—
Nenngeld .....	—	Wird nicht erhoben	—
Entschädigung .....	—	D-Zug dritter Klasse sowie Hotel mit Frühstück für A- und Sonderklasse nach schriftlicher Vereinbarung mit der Geschäftsstelle des Boston-Klubs Düsseldorf, Camphausenstr. 4	—

In den Turnierpausen und nach dem Turnier Ball. Für das Turnier ist die Turnierordnung vom 1. Mai 1925 maßgebend.

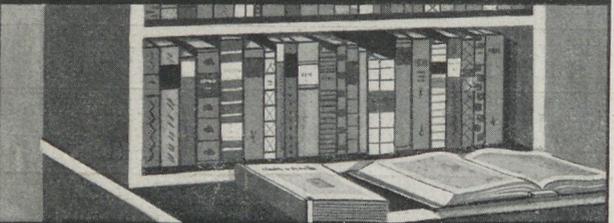
**Beginnen Sie den Jahrgang 1931  
mit dieser ausgezeichneten Neuheit!**



aus diesem „chaos“



mit einem handgriff



zum sammelwerk

**Der Stab-Selbstbinder ermöglicht  
die Zeitschrift „DER TANZ“**

gleich bei Erhalt mit einem einfachen Handgriff zum übersichtlichen Nachschlagewerk zu ordnen. Die Hefte des laufenden Jahrganges können Sie stets als ein Buch durchblättern. Mit einem „einfachen Handgriff“ sind die Hefte auswechselbar. Sie verwerten durch diese praktische Buchgestaltung Ihre Abonnementskosten. Ihr Bücherbestand wird bereichert. Der Bibliotheks-Leinen-Einband mit der Stabmechanik für **zwölf Hefte** und mit Titelprägung kostet nur **RM 3,60**

Bestellungen sind zu richten an:

**A. F. Devrient Verlagsg. m. b. H. Leipzig C 1, Johannissgasse 16**

In unserem Verlag erscheint demnächst das  
autobiographische Werk

## **Valesca Gerf Mein Weg**

Preis in Leinen gebunden RM 2.50

In einer durch ihre Prägnanz fesselnden Art erzählt die als Künstlerin und Mensch gleich faszinierende Verfasserin ihren bisherigen Werdegang. Bei jeder biographischen Einzelheit versteht sie es, über das individuelle Schicksal hinaus die ewigen Werte der Erlebnisse blosszulegen.

Bisher erschienen:

**Victor Silvester, London**

### **GESELLSCHAFTSTANZ**

Seine Theorie und Technik in Fragen  
und Antworten

Das Handbuch  
des englischen Stils

von allen Fachleuten als unentbehrlich  
anerkannt. Preis RM 2.—

Bestellungen sind zu richten an:

**A. F. Devrient Verlagsges. m. b. H.,  
Leipzig C 1, Johannissgasse 16**

„Wer unsere heutigen Besitz an Schauspieler, alten und jungen, kennenlernen will, kann sich gerost an dieses Buch halten: es gibt einen ausgezeichneten Überblick und Wärme, menschliche Wärme, das Ineinander von Sachlichkeit und Wohlbelagen. Vortreffliche Porträts, Biographien wie private Aufnahmen erhöhen den Reiz des Buches.“  
(Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin)

Das Schauspielerbuch von **Julius Bab:**

## **Schauspieler und Schauspielkunst**

Mit 38 ganzseitigen Bildern von

Adalbert / Bassermann / Bergner / Brausewetter / Deutsch / Dorsch / Durieux / Forster / George Goetz / Granach / Graetz / Gülstorff / Haack / Harlan / Homolka / Höflich / Jannings / Kayßler Klöpfer / Körber / Kortner / Krauß / Loos / Mannheim / Mosheim / Massary / Müller / Orska Pallenberg / Schildkraut / Straub / Thimig / Tiedke / Valetti / Vallentin / Wallburg / Wegener u. a. m.

Über 300 Seiten stark, in vornehmer Ausstattung. Preis 6.50 / Ganzleinen 9 RM

Durch jede gutgeführte Buchhandlung zu beziehen. Wo nicht, liefern

**Oesterheld & Co. Verlag / Berlin W 15**

Verlangen Sie den neuen Verlagskatalog gratis!