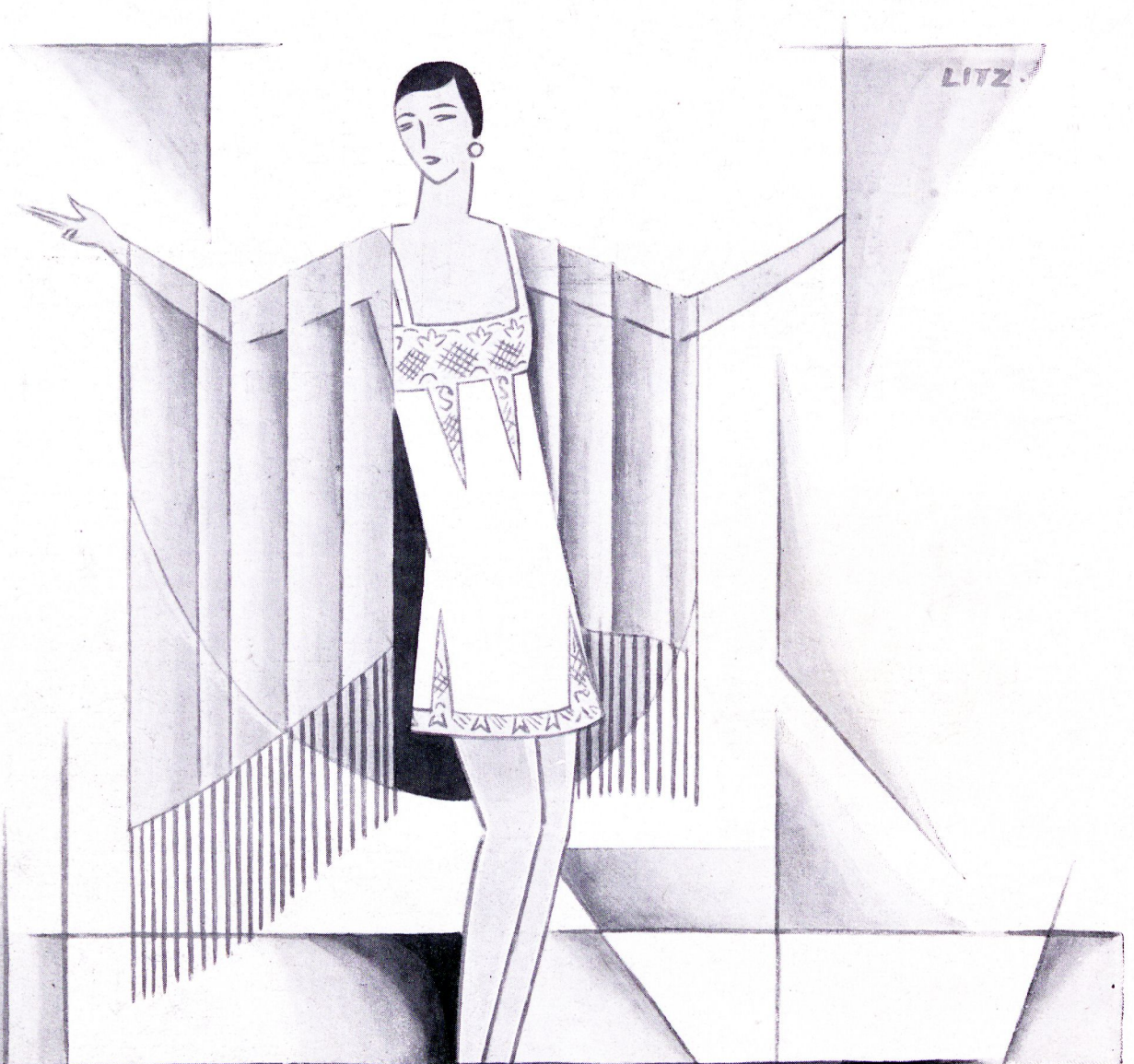


DER TANZ



MONATSSCHRIFT
FÜR TANZKULTUR
HEFT 2
NOVEMBER 1927
PREIS RM. 1.—
öst. S. 1.80, sfr. 1.25



**Damen-
Luxus-
Wäsche** Von dem lieblichen Reiz und
der unendlichen Zartheit mei-
ner neuesten Schöpfungen
werden Sie gradezu begeistert sein

Wenn Sie dann noch die hervor-
ragende Güte mit meinen niedrigen
Preisen vergleichen, werden auch
Sie - wie ungezählte Andere - sagen:
Grünfeld ist führend, billig und gut

**BERLIN
W8
LEIPZIGER
STRASSE
20-22**

Landeshuter Leinen- und Gebildweberei

F. V. GRÜNFELD

Größtes Sonderhaus für Leinen und Wäsche
Zweigniederlassung: Köln a. Rh.
Fabrik: Landeshut (Schlesien)

Verlangen Sie bitte meine
Hauptpreisliste 305P

HEFT 2

DER TANZ

NOVEMBER 1927

MONATSSCHRIFT FÜR TANZKULTUR



PORZELLANFIGUREN VON HUGO MEISEL, MÜNCHEN

Geist und Form des Tanzes

von Rudolf von Laban

Es gibt keine Namen für die zahllosen Verschlingungen und Wirkungen der Tanzmotive. Aufreizend grotesk Disformantes ist aus feindlichen Raumrichtungen gebaut. Dem Gebrochenen, Wirren, Bizarren steht das sich einfach Vollendende gegenüber. Verwandte und gleichgewichtige Raumspannungen. Wie im Akkord verwandte Töne, so schwingen in der Form gleichgewichtige Raumlagen zusammen. Folgen von Formen könnte man Formate nennen. Gesetze verwandter Formen. Die Formate sind die Urgestalt des Tanzkunstwerks. Einleitung, sich steigern des Spiel und Abschluß kann als Gliederung der Formate gedacht werden. Aber Tanz bricht oft jäh aus und jäh ab. Auch Kinder und Tiere sind Tänzer, wenn in ihrer Seele das Abbild raumrhythmischer Gesetzmäßigkeit auftaucht, und wenn ihr Temperament sie zur Einfühlung durch Tanzbewegung drängt. Deshalb sind Kinder oder Tiere noch keine Tanzdichter oder Berufstänzer. Zwischen Zweckbe-

wegung und Tanzdichtung stehen Volkstänze, Gesellschaftstänze, kultische Handlungen, Zeremonien. Volkstänze: Sprung, Gleiten und Schreiten mit aller Bewegtheit des lustigen, listigen Tieres. Brunst ist nicht alles — Kraniche schwingen der Kreise willen. Paartänze der Schimpansen ähneln dem Schuhplattler und schottischen Tänzen. Tanzsuiten sind Raumgedichte — ihr Sinn ist Erotik, wenn man Freude an der Form, an der Bewegung, an der Beziehung von Form zu Form erotisch nennen will. Tanz ist für den Zeremonie, der Einfühlung in die Bewegungsabsichten anderer, der Auswirkung von Anstand, Anmut, Zeremonie nennt. Sinn des Tanzstückes ist Kult, wenn Liebe zum Schönen, Erfreuen als Gebet verstanden wird. Freude an der Bewegung hebt Schmerzempfindungen, z. B. in Trauerzeremonien zur Bejahung des Ereignisses. Tanzsuiten als Zeremonien. Als kultisch-symbolische Handlungen. Als erotisches Spiel — oder besser Vorspiel. Lauter Deutungen, die Zweck



„Titansturz“, Szene aus dem chorischen Tanzwerk „Titan“ von Rudolf von Laban

Phot. Hatzold, Magdeburg

betonen und nicht das Wesen. Zwecktanzen überwindet körperliche Unlust (Trägheit) und reguliert den notwendigen Kraftaufwand in wunderbarer Weise. Die tänzerischen Inhalte sind Nebensache, d. h. nur Stimulation. Tanzformen dürfen nur nach Gesichtspunkten des Tanzes gegliedert werden. Zwecke: Sexualität, Erhebung, Gesundung; ferner Ähnlichkeiten mit anderen Kunstformen: Architektur, Lyrik, Drama, Musik sind irrelevant. Musik kann rhythmischer Regulator größerer Tänzerscharen sein. Kronenkränze erahnen lautlos mit mimosenhaftem Feingefühl die Tanzabsicht ihrer Partner. Typische Momente des Bewegungsflusses sind räumlich charakterisiert. Wie die typischen Haltungen des Hasen, des Sklaven, des Panthers, der Frau, des Hirsches, des Delphins, des Soldaten, des Grüblers.

Alte Terminologie des Balletts: Divertissement, Pantomime, Pas (z. B. Pas de deux für einen abgeschlossenen Zweitanz), ferner feste Bezeichnungen wie: Gavotte, Sarabande, Courante, Pas de Basque usw. sind uns inhaltlos. Der Zuschauer empfindet die Diskrepanz zwischen Tanztitel und Tanzinhalt kraß. Brücken zum Verständnis über poetische oder musikalische Bezeichnungen sind heute noch notwendig, aber an sich verwerflich. Improvisierte Tanzform. Tanzeinfall, ohne Einmischung des Wissens von Aufbau und Wirkung. Tanzkomposition. Aufbau nach choreographischen Gesetzen. Improvisationen zu zweit oder in Gruppe. Gegenseitige Einfühlung in die Bewegungsabsicht von anderen. Gruppentänze. Außer dem Aufbau der Bewegung der Einzelnen, Sinn der Kontraste und Gleichschwünge mehrerer. Wucht durch Vervielfältigung, Weiterpflanzung, Abwandlung der Motive. Chorische Wirkungen. Tanztheater, Wechsel von Einzel- und Gruppentänzen in längeren Ereignisreihen festgehalten. Ereignis ist nicht



Szene aus der Tanzballade „Narrenspiegel“ von Rudolf v. Laban Phot Ernst Schneider, Berlin

nur Alltagsgeschehen oder dramatisches Geschehen. Pantomime. Herausheben der raumrhythmischen Faktoren eines Geschehnisses. Hundert Jahre neuer Tanzkunst sind seit Noverre verstrichen. Seither ist nicht verknöcherte Stilisierung, sondern natürliches Bewegungsgefühl Grundlage. Auch bizarrste Stilformen unserer Zeit wurzeln bewußt in einfachem Schreiten und Greifen. Spannung zwischen Tänzer- und Zuschauerkreis. Geben exakter Raumformen, die bedeuten. Nehmen von Ereigniswellen, die klar faß-



Figuren a. d. chorisch. Tanzwerk „Nacht“ v. R. v. Laban Phot. Hatzold, Magdeburg



Szene aus der Tanzballade „Narrenspiegel“ von Rudolf v. Laban Phot. Ernst Schneider, Berlin

bar sind. Und doch ein geheimnisumwobener Vorgang.

Die Gebärde ist das erste und komplexeste Verständigungsmittel zwischen Lebewesen. Der Drang zum Tanz ist eine Gewalt lebendiger Wesen und schildert Gewalt. Der Geist des Tanzes kündigt sich in der Skala: Alltagsbewegung — Zweckentanz — Tanzkunst. Die Tanzkunst steigert ihre Mittel, die Bewegung, zum vielgespannten Wirbel. Der tänzerische Inhalt wird Zweck. Inhalt und Form des Tanzkunstwerkes kann primitivem Zweckentanz ähneln. In den Grundformen des Tanzes enthüllen sich die geistig konzentriertesten Begriffe. Die Spannung vom einfachen Schreiten über den Gleit- und Sprungschritt ist phänomenal. Phänomen ist Erscheinung. Es erscheint hier Geist in konzentriertester Form. Der Wellenwechsel gegensätzlicher Bewegungskreise ist die Anmut lebendiger Umriss. Pferde, Frauenkörper, Brandung. Pferde im Zirkus tänzeln und tanzen nicht. Dressur. Tanzwissen ist Temperament und überwindet Dressur. Präzision der Einfühlung in den Raum ist Klarheit des Tanzes. Solange die Trägheit widerstrebt, kann der Geist nicht aus dem Tanz brechen. Masse und Schwere ist in der Vielspannung überwunden. Es gibt Leute, die Plumpheit natürlich finden. Es gibt Zieraffen, die willkürliche Dressurformen graziös finden. Natürliche Anmut ist immer unwillkürlich. Harmonische Grimasse ist niemals Tanz. Tänzerischer Einfall ist richtige Wahl aus tausend möglichen Gestaltwandlungen. Das Motiv entsteht. Der Tanzdichter zeichnet seine Raumdichtungen. Der Tänzer reproduziert sie. Erst durch neubelebendes Temperament wird Reproduktion zur Kunst. Die Vieldeutigkeit des Tanzes kann der Verstand

springen lustig, wenn sie unbeobachtet. Fordert man sie zum Tanzen auf, so zieren sie sich in gezogenem Rhythmus. Das bewegungsästhetische Ideal eines Zeitalters ist zwingend. Enge der Gotik, Breite des Barock, Spitze des Rokoko. Tanzende Mäuse haben ihr typisches Spiel. Es gibt Tanzbären, Vogeltänze; Spinnen und Honigbienen tanzen auch. Wer das Tiersein nicht ehrt, ist das Menschsein nicht wert. Selbständigkeit der tänzerischen Ausdruckswelt. Das Tanzmotiv hat und braucht keinen begleitenden Namen und keinen begleitenden Klang. Körper im Raum ist das eigentlichste Instrument und Medium. Ein Schrei, ein Summen, ein polterndes Aufstampfen ist allenfalls Folge, aber nie Ursache. Der Aplomb des Springenden ist zusammengefaßtes Leben. Dieser Moment ist es, den unsere kühnsten Träume suchen.

Aeußerliche Ursachen unserer Tanzfreude: Technisches Rasen, sportlicher Drang, Ueberdruß an Abstraktionen des Verstandes.

Innerliche Ursachen: Neues will in einer neuen Sprache gesagt werden.

Wirkungen: Aeußerliches Mitschwingen mit der Bewegungsfreude des Tänzers.

Innerlich: Einblick in die Welt der in uns und in der ganzen Natur wirkenden Gewalten, die keine andere Sprache zu spiegeln vermag.

Choreographie ist uralte. Runen und Hieroglyphen waren die ersten Tanzschriften. Arbeau Thoinot hat vor 350 Jahren die gleichen Grundbegriffe in seiner Tanzschreibung angewandt, wie wir heute. Körper fliehen die Schwerkraft in Schrägen. Anlauf des Springers, des Aeroplans, Flugdrachens. Kampf der fliehenden Schrägen mit der statischen Dimen-

nicht in Wortformeln auflösen, Verstand bleibt andeutend. Verstand kann ordnen, hier wie überall. Es ist ein Notbehelf unserer tanzfremden Zeit, wenn wir Tänze mit Dichtungen, Dramen, Liedern, Bildern usw. vergleichen. Die Choreographie wird Namen für Tanzformen schaffen. Komplikation ist eher ein Merkmal der Unkunst als der Kunst. Tanz entfernt sich von seinen Quellen, wenn er sich der Alltags-handlung, dem Begriffsausdruck oder der musikalischen Gefühlslyrik nähert. Alle Gefühle sind im Bewegungsgefühl enthalten. Tänzerische Zeiten anerkennen die Feinheit der Tastrichtungen im Raum. Wesen des Bewegungsgefühls. Menuett — ist kristallisierter Anstand. Tanzinhalt — ist kristallisierte Funktion. Kinder

sionalität. Grundlage choreographischen Wissens. Die Rune in den Stab geritzt, war das Abbild des Tanzenden. Tiere schreiben in plastischen Kurven in den Raum. Gestirne zeichnen ihre kosmische Schrift in die Unendlichkeit. Die raumrhythmische Ordnung der Welt spiegelt sich im Tänzer. Hier wurzelt die Tanzabsicht, der Tanzeinfall. Urgründe der Bewegungsphantasie. Die schrägen Neigungen, in die sich der Tanzende legt, sind bestimmbar durch den Grad ihrer Tendenz zur Schwere, zur Eng-Weite und zum Zeitablauf. Gegensätzliche Richtungen erhalten die Gleichgewichtsspannung. Simultan oder schwan- kend in Folgen. Dem Wurf geht das Ausholen des Armes voran. Adler kreisen höher, um auf ihr Opfer zu fallen. Die Runenbilder des hochstrebenden und des gebeugten Menschen waren die ersten Schriftzeichen. Erst die Tanzliteratur — in Bewegungszeichen festgehalten — wird uns den restlosen Vergleich und das Verständnis tänzerischer Inhalte erschließen. Woran erkennen wir den Aal, die Mücke, die Wolke? An ihrer Bewegung und ihrer Form. Form ist zusammengeschlossene Bewegungsabsicht. Die Bedeutsamkeit der bewegten Form gibt den Tanz-

inhalt. Der Mensch ist bisher nur bruchstückweise und intuitiv in diese Rätselwelt eingedrungen. Zeit. Eine Gegenspannung im Raum verlangsamt den Anschwung. Wenn Spannungen in der gleichen Richtung stoßen—Geschwindigkeit. Spannung ist Bewegungsabsicht. Ihre Auflösung ist Tanz, wenn das raumrhythmische Element die Oberhand gewinnt. Von Gestalt über Gestalt zu Gestalt fließt Bewegung. Bäume drückt der Sturm von Hochstrebung zum Gebeugtsein. Raumweite. Richtungen, die breiten und dehnen, verengen, verkürzen. Vulkane, Kanonen, die Massen schleudern. Gefäße, die komprimieren. Ballistik. Kraftspannung, dynamischer Effekt aus dem Zur-Erde-streben von Masse. Schwere. Antaeus holt Kraft durch Berührung mit Mutter Erde. Die gewichtige Begrüßung zweier Sperlinge und nebenan auf der Promenade zweier Staatsminister. Die gleiche Höflichkeit, Vorsicht, Neugier. Die gleichen Schrägen und Dimensionen der Verbeugung. Der Tanz hat seine Grammatik, seine Orthographie. Alles in der lebendig bewegten Form. Kann durch kombinierte Raumrichtungszeichen schriftlich festgehalten werden. Schrift des Tänzers, Choreographie.



Szene aus dem Tanzdrama „Don Juan“ von Rudolf von Laban

Phot. Suse Byk, Berlin

Jean
George
Noverre

geb. 1727, gest. 1810



von

Oskar Bie

Was Gluck für die Oper ist, ist Noverre für den Tanz. Er ist der Reformator dieser Kunst im Sinne der Darstellung einer menschlichen Handlung im Gegensatz zu den Wucherungen der alten Schule. Die alte Schule hatte sich darauf beschränkt, den Tanz zu einem rein äußerlichen Exerzitium der körperlichen Bewegung zu machen, bepackt mit monströsen Attributen, Schenkelkörben, Kopfaufbauten, symbolischen Ornamenten, die von der Natürlichkeit der körperlichen Erscheinung nichts mehr übrigließen. Noverre verurteilte diesen ganzen Ueberrest einer fast noch mittelalterlichen Auffassung, setzte die Gestalt unseres Körpers wieder in ihr Recht ein und legte dem Tanz eine dramatische Handlung unter, die sich in Rezitativen der Pantomime zu erkennen gab und bei lyrischen Höhepunkten zur Arie oder zum Ensemble einer regulären Rhythmik sich konzentrierte. Er schuf also gegenüber dem symbolischen Tanz den inhaltlichen Tanz.

Was er predigte, war nicht etwa ganz neu. Man weiß, daß die Herzogin von Maine auf ihrem Schloß schon eine Szene aus den Horatiern rein pantomimisch zur Musik hatte darstellen lassen. Die Sallé hatte in antiken Gewändern rein mimische Aus-

drucksmomente in der Form klassischer Statuen geboten. Hier und da schrieb ein kluger Mann gegen den vorsintflutlichen alten Tanzstil aus der aufklärenden Vernunft heraus, die die Zeit bewegte. Noverre war das Genie, das diese Richtung endgültig zusammenfaßte. Indem er das dramatische Ballett schuf, legte er den Grundstein zu einer Tanzanschauung, die heute noch ihre Gültigkeit hat.

Wir versuchen heut freilich aus den rein formalen Konflikten oder Parallelismen von Körperhythmen einen neuen sachlichen Inhalt des Bühnentanzes zu konstruieren, aber wir kommen doch nicht über seine dramatischen Ansprüche ganz hinweg, zumal es die großen Komponisten immer wieder reizt, zu den Pantomimen eine selbständige symphonische Musik zu schreiben. Gerade für die begleitende Musik ist die Noverresche Wendung ungemein fruchtbar geworden. Man weiß nichts von irgendeiner bedeutungsvollen Komposition zu früheren Balletten, aber von ihm an treten die großen Komponisten Hand in Hand mit den Choreographen auf. Noverre selbst hat schon mit Mozart zusammengearbeitet. Er verkehrte auch mit Gluck, dem er zu seinen Balletten mehrfache Anregung gegeben hat.

Für die Stellung solcher Reformatoren ist es immer charakteristisch, daß sie sich von der Einseitigkeit einer beruflichen Kunst befreien und zwischen den Künsten neue Ideen finden, die sie schöpferisch umsetzen. So war es bei Gluck, so war es bei Noverre. Noverre war ein Liebhaber der Malerei, schwärmte für den Rubens-Zyklus im Luxembourg und holte sich von dort Gedanken für die malerische Haltung des Bühnentanzes. Er war auch mit dem Schauspieler Garrick in regem geistigem Austausch und wandte die Erfahrungen der großen Schauspielkunst auf sein Metier an. Dabei hat er nie die Bedeutung des Tanztrainings in der Methode der alten Schule geleugnet und hat sogar die Herrschaft über die Kunst aus einer Gewalttätigkeit gegen die Natur abgeleitet.

Seine berühmten Briefe über den Tanz, die übrigens soeben in einem prachtvollen Neudruck des Tourelle-Verlags, eingeleitet von André Levinson, erschienen sind, bilden heute noch eine glänzende Lektüre von einem ebenso revolutionären als zartsinnigen Geistesverfaß, elegant und gebildet, klug und weitsichtig, das beste, was je ein Tanzlehrer über seine Kunst geschrieben hat. Man findet darin Prophezeiungen wie über die neue Bedeutung der Gotik, die die Reformideen von Ruskin vorausnehmen. Sucht die Tanzkunst je eine Synthese zwischen ihren stilistischen und darstellerischen Aufgaben, zwischen Charakter und Form, so wird sie sich immer wieder auf diesen Boden stellen müssen. Die Einbeziehung der Farbe und der Perspektive in den Tanz wird auch schon bei Noverre abgehandelt. Es gibt keine Modernität, die nicht bei ihm schon im Keime vorhanden wäre. Er hat in seinen Balletten sogar die tragischen Schlüsse der Oper vorausgenommen. Er hat gelitten um sein Werk. Nach großen Reisen über Berlin, London, Stuttgart, Wien ist er von Lyon aus



Kaukasischer Tanz

Zeichnung von Lado Goudiachvili

langsam in Paris eingedrungen. Seine anakreontischen oder historischen oder literarischen Stoffe sind als Texte in der Welt verfliegen, aber seine Tat und sein Martyrium bleiben die großen Denksteine zum Beginn des Tanzweges unserer Bühne.

Kaukasische Tänze

von W. Friede

An der Wiege der Menschheit, zwischen dem biblischen Paradies und der europäischen Hölle, dort wo die Sintflut die Ueberreste des Lebenden endlich stranden ließ, zieht sich die märchenhaft schöne, gewaltige Gipfelkette der kaukasischen Berge, die Heimat von etwa hundert verschiedenen Völkern. Wer von Europäern hörte nicht von diesem romantischen, legendenumwebten Land, seiner stolzen Naturpracht,

seinen seltsamen Sitten und dem unwiderstehlichen Bann seiner Tänze. Und doch bleibt der Kaukasus für den Europäer ein fast gänzlich unerforschtes Gebiet.

Wie Goethe nach Italien pilgerte, um dort die gewaltigsten schöpferischen Eindrücke zu gewinnen, die der Quell seiner erhabenen Inspirationen wurden, so sehnten sich und wallfahrten Generationen der größ-



Michael Fokin in einer „Lesginka“



Elsa Krüger im georgischen Tanz

Phot. Dührkoop, Berlin



Szene aus einem kaukasischen Tanzgemälde. Choreographie von Boris Romanoff

Phot. Oertel, Berlin

ten russischen Dichter, wie Puschkin, Lermontow, Tolstoi nach dem Kaukasus.

Der Tanz des Kaukasus . . . Wie soll man dessen Bild an diejenigen vermitteln, die ihn nicht erlebt haben. Die Schilderung in Bild und Wort vermag einen Teil des äußerlichen wiederzugeben, nicht aber das Wesen, nicht das Aroma, nicht den Zauber des Tanzes selbst. Und darauf kommt es doch letzten Endes an.

Um den Charakter von Volkstänzen zu begreifen und zu erfassen, bedarf es einer gründlichen Kenntnis der Geschichte, des Milieus, der Bräuche und Sitten, der Eigenart der Psyche, ja sogar der Bodenbeschaffenheit des Landes, welche alle irgendwie den Tanz beeinflussen und das der Forscherlupe kaum wahrnehmbare Fluidum bilden. Die in Europa als „kaukasische“ Tänzer auftretenden Tanzkünstler und Artisten sind in den seltensten Fällen „echt“ und zuverlässig.

Seit uralten Zeiten lebt die Völkerschar des Kaukasus ihren eigenen, von der Außenwelt nur wenig beeinflussten Lebensrhythmus. Uralte Sitten und Bräuche kennzeichnen das Land. Neben zivilisierten Nationen beherbergen die Schluchten und Täler Stämme, die kriegerisch und gewalttätig sind, die Blutrache üben, Frauen entwinden und kaufen und nichts, als die Gewalt des Familienhauptes anerkennen. Und andere, deren Seele verträumt und sensibel ist, deren filigrane Psyche zarteste Phantasie ausstrahlt und die feinsten Juwelen des Geistes formt und schätzt.

Die Heimat der Märchen von 1001 Nacht, der Scheherezade und der Sumurun, die legendäre Stätte der arabischen Nächte — all das liegt ebenso wie der Kaukasus, zwischen Euröpa und Asien, zwischen dem Schwarzen, Kaspischen und Persischen Meer.

Eins ist aber den kaukasischen Völkern gemein: die untergeordnete Rolle der Frau, die an Versklavung grenzt und, was dasselbe ist, die führende Bedeutung des Mannes als Krieger und Freier.

Und diese Grundmotive kennzeichnen den kaukasischen Tanz, dessen Schritteigenart noch besonders vom Gebirgscharakter der Landschaft beeinflusst wurde.

Keine ausschweifenden Bewegungen, keine weiten Sprünge, wie bei Steppentänzen der berühmten Fokinschen Polovzer. Eng begrenzt, wie eine gefährliche Klippe, ist die Tanzfläche der Lesginka. Die Fußbewegungen sind eng und klein — die tanzende Frauengestalt verrät nicht einen sichtbaren Schritt ihrer bis an die Knöchel bedeckten Füße — mit ruhiger Körperhaltung gleitet sie sanft im Raum. Ihre Leidenschaft ist groß, in der Abgeschlossenheit des Frauenschicksals gewachsen. Die in ihr wachsende Energie sucht Ausdruck, ist aber zunächst verhalten, unterdrückt. Nur nach und nach ringt sich das gebändigte Temperament zum freien Gebärdenpiel durch, unter aufpeitschenden Rhythmen der kaukasischen Geräusch-Musik. Und dann lodert der Tanz in der ganzen Herrlichkeit und Buntheit des Orients und seiner farbenfrohen Teppiche. Der Tanz ist die Freiheit der Frau, ist ihre Sehnsucht, ihre Hoffnung. Im Alltag muß sie gehorchen. Dem Mann, dem waghalsigen, gewandten Tscherkessen, ihrem Herrn und Gebieter.

An Gefahren gewohnt, Freier und Beschützer, Gebieter und Geliebter zugleich drückt er im Tanz die ihn bestimmenden Gefühle aus.

Vorsichtig, als ob er am Rande einer Kluft stände, kaum mit der Ferse den Boden berührend, nur noch auf den Zehenspitzen zeigt er seine waghalsigen Jonglierkunststücke mit scharfen Messern und Dolchen —



Aletieff und Romoff von Folies Bergères, Paris

Phot. The New-York Times, Paris Studio

der geschickteste aller Djigitten, der keinen Rivalen kennt und fürchtet. Messer im Mund, Messer an der Stirn, Messer an den Augenlidern, Messer überall am Boden, er selbst wie eine Stahlklinge, aufgerichtet auf der Spitze — die Bewegungen präzise, genau, schnell, im unheimlichen Tempo der sich endlos steigenden Lesginka.

Und nach der Kühnheit das zarte Freien der Geliebten, das Gelöbnis der Treue und des Schutzes

bis an des Lebens Rand. Sein Mut und seine Liebe bezwingen die Frau, Freiheit und Liebesträume scheinen ihr in seiner Gestalt vereint, das Märchen der 1001 Nacht geht in Erfüllung, und Spiel und Gegenspiel des Tanzes bilden die zarte harmonische und gleitende Melodie der lyrischen Usundará.

Das ewige Thema von Mann und Weib in seiner bewegt-romantischen, kaukasischen Version.

Black=Bottom

von Reinhold Sommer

Mitglied der Akademie der Tanzlehrkunst

„Le charleston est mort, vive le black bottom“. Dies war das Feldgeschrei des Revuestars Harry Pilcer im „Palace“ zu Paris und im „Admiralspalast“ zu Berlin. Der Tanz kommt von drüben und hat in einer New-Yorker Revue das Licht der Welt erblickt. Die Sage berichtete viel vom Stampfen im „schwarzen Grunde“, dem südamerikanischen Black-Bottom-Fluß. Ein Uebercharleston sollte es sein mit vielen grotesken Bewegungen und Verrenkungen. Josephine Baker, die rassige Halb negerin in Paris, schien besonders prädestiniert für diesen Tanz, der den Urgründen primitiver Völker entnommen schien. Gewandte Tanzmeister stilisierten die Bewegungen, führten eine Reihe lebhafter Figuren ein und hatten so einen neuen Tanz, der die Jünger Terpsichores in begreifliche Aufregung versetzte. Die reine, von ausländischen Berufsleuten übermittelte Form hat sich jedoch nicht durchgesetzt. Zuweilen spielen die Kapellen einen langsamen, rhythmisch akzentuierten Vierteltakt. Da können die nachfolgend beschriebenen Schritte angewandt werden.

Es wird die englische Form des Black-Bottom mitgeteilt. Der etwas negerhafte, exotische Schwung in den Hüften, der sich besonders beim Grundschrift ergibt, ist nur fein anzudeuten und mit Geschmack auszuführen!

Die Beschreibung gilt für den Herrn. Die Damenschritte sind entsprechend.

Tempo: M. M. = 72.

1. Grundschrift

Linker Fuß vorwärts mit gebeugtem Knie, rechtes Knie gestreckt Zähle 1
 Dasselbe rechts mit entsprechenden Beugungen und Streckungen der Knie „ 2
 (Siehe Bild 1 und 2)

2. Unterbrochener Grundschrift

Linker Fuß vorwärts „ 1
 Linken Fuß noch einmal aufsetzen „ 2
 Rechten Fuß vorwärts „ 3
 Rechten Fuß noch einmal aufsetzen „ 4



Reinhold Sommer und Frau



Figur 1 und 2



Reinhold Sommer und Frau



Figur 3 und 4

3. Einfacher Seitenschritt

In Seitstellung:
 Linken Fuß seitwärts Zähle 1
 Rechten Fuß anziehen (Füße nicht ganz geschlossen) „ 2
 Mit seitlich schwingender Hüft-Bewegung auszuführen. (Siehe Bild 3 und 4)

4. Unterbrochener Seitenschritt

In Seitstellung:
 Linken Fuß seitwärts „ 1
 Linken Fuß noch einmal aufsetzen „ 2
 Rechten Fuß anziehen (siehe unter 3) „ 3
 Mit entsprechenden Hüftschwingungen wie unter 3

5. Rechtsdrehung

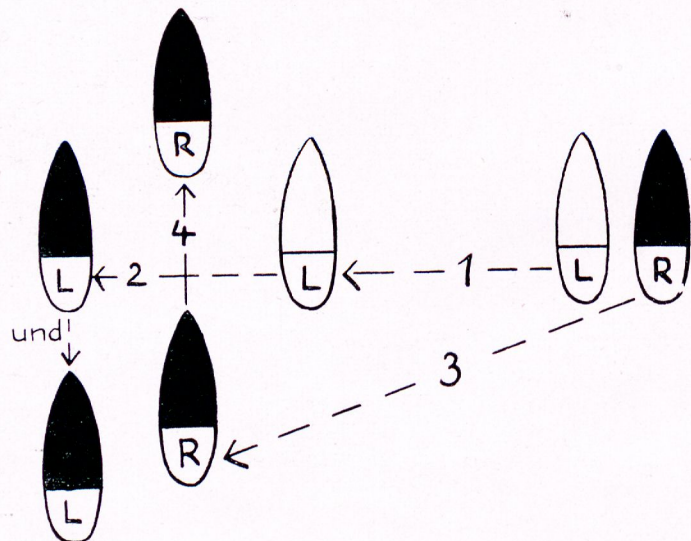
Links begonnen 4 Grundschrift „ 1-4
 Mit 4 weiteren Grundschriften eine ganze Drehung am Platze rechts herum (Füße stets in offener Posit.) „ 5-8

6. Ein etwas komplizierter Seitenschritt

In Seitstellung:
 Linken Fuß seitwärts „ 1
 Linken Fuß noch einmal aufsetzen „ 2
 Rechten Fuß anziehen (siehe unter 3) „ 3
 Linken Fuß einen kleinen Schritt rückwärts und
 Rechten Fuß einen kleinen Schritt vorwärts „ 4
 (Siehe Sohlenzeichnung)

Zwischen die einzelnen Figuren kann immer der Grundschrift eingeschaltet werden.

Die Reihenfolge der Figuren und die Zahl ihrer Wiederholung ist beliebig.





ARABESKEN

Die Akademie der Tanzlehrkunst, eine Gesellschaft prominenter Fachleute zur Förderung des Tanzes, hat auf ihrer Herbsttagung wertvolle theoretische und praktische Ergebnisse im Interesse moderner Tanzkunst gezeitigt. Als eine der Hauptforderungen der Tanztechnik wird größte Einfachheit in den Schritten und ihren Verkettungen gefordert und bedeutender Wert auf Stil und Linie des tanzenden Paares gelegt. Wichtig hierbei ist die Unterstützung der Kapellen, die bereits dazu übergegangen sind, die rasenden Tempi der verflossenen Saison zu mäßigen. Für Eingeweihte und Tanzfreunde die Metronomzahlen, die für die einzelnen Tänze wie folgt feststehen: Charleston 65, Slow-fox 48, Black-Bottom 36, mod. Walzer 36—38, Tango 34 und Yale 34. Dem würdigen tänzerischen Gesamtbild, das die kommende Saison kennzeichnen soll, entspricht der englische Tanzstil.

*

Die Vierte Deutsche Spitzenmesse brachte interessante Tanzvorführungen unter der Gesamtleitung von Reinhold Sommer. Ballettmeister Max Terpis studierte mit Mitgliedern des Balletts der Staatsoper eine choreographische Humoreske „Nomotta“ ein, die den Tod der Motten durch eine gegen diese Insekten immune Wolle versinnbildlichte. Solisten der Ballettschule Eugenie Eduardowa brachten eine Reihe von Spitzentänzen, Tanzpaare der Schule Sommer demonstrierten die Gesellschaftstänze der kommenden Saison. Das Auftreten der Kindergruppe der Gymnastikstätte Botjo Markoff, sowie die Tänze von Paul Zeidler und Ella Behrendt von der Staatsoper vervollständigten das Programm.

*

Reverend Guthrie hielt in New-York einen feierlichen Gottesdienst zum Gedächtnis für Isadora Duncan ab. Als Thema seiner Predigt wählte er einen Vers „Hymne an Jesus“, wonach nur die, die mit Christus tanzen, ihn verstehen können. Prominente Vertreter der Tanzkunst hielten dann Lobreden auf die verstorbene Tänzerin und gingen mit Weihrauchfässern in einem rhythmischen Schreiten umher, das als „geistlicher Tanz“ bezeichnet wurde. (B. Z.)

*

Der Berliner Rundfunk bringt als Neuigkeit Tanzunterricht durch Radio, der von Walter Carlos geleitet wird. Herr Carlos meint, daß diese „unsichtbare“ Unterrichtsmethode dem Tanz zahlreiche Adepten werben wird. Diejenigen Menschen, die sich anderen zur Schau zu stellen genieren, können den Radio-Unterricht hemmungslos mitmachen, und dabei sehr bald erkennen, daß die Sache nicht so schlimm ist und keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bietet. Tanzen kann eben ein jeder. Wenn er nicht in einen Tanzzirkel geht, versuche er es durch Radio.

*

Die bekannte Filmschauspielerin Lilian Harvey hat im Londoner Kinotheater „Astoria“ einen großen Erfolg als Tänzerin in einer Programmeinlage errungen.

*

Eine Anekdote aus dem Leben. Als der berühmte Ballett-Impressario Diaghileff mit seinem Theater in Berlin erwartet wurde und seine neuesten Balletteinstudierungen in den Ballettschulen Tagesgespräch waren, fragte eine angehende Prima-Ballerina ihre Kollegin: „Sag mal, Sabine, tanzt Diaghileff eigentlich gut?“

*

Die Tanzschule Sommer lud am 16. Oktober Vertreter der Presse zu einem Eröffnungs-Vortrag ihres Leiters über den modernen Tanzstil der Saison 1927 und 1928 ein. Die theoretischen Ausführungen gingen vom tänzerischen Chaos des verflossenen Ballwinters aus und waren ein Appell an den guten Geschmack der Gesellschaft. Wir müssen zu einer würdigen, unserem Kulturniveau entsprechenden Tanzweise gelangen und dürfen nicht alles wahllos aufnehmen, was vom Auslande kommt. Geschäft- und Reklamegeist sind oftmals die Urheber solcher Neuheiten und negativ ist ihr Wert für die tänzerische Entwicklung. Nicht die Erfindungsgabe einzelner, sondern der Rhythmus des gesellschaftlichen Verkehrs schafft neue Tanzformen. Die Vervollkommnung der Tanzweise bedingt Einfachheit der Tanztechnik, bewußte Vermeidung übertriebener Variationen und Verinnerlichung in bezug auf Stil und

Linie. Vorbildlich ist der englische Tanzstil in seiner korrekten, schlichten Art. Er entspricht dem deutschen Wesen und wird sicher viel Anklang finden.

Im Anschluß an diese Ausführungen wurden in anregender Weise die modernen Tänze in ihrer gesellschaftsfähigen Form vorgeführt, und zwar Charleston, Black-Bottom, Banana Slide, Heebie-Jeebies, Tango, Yale und moderner Walzer.

* * *

Jazz von gestern und heute

Eine Unterhaltung mit Bernard Etté

Die Entwicklung der Jazz-Band in Deutschland ist mit dem Werdegang der Kapelle Etté aufs engste verknüpft. So dürften die Ausführungen dieses populärsten aller Jazz-Pioniere hierzulande für unseren Leserkreis von besonderem Interesse sein.

1923 kam ich aus Garmisch, erzählt Bernard Etté, und hatte in meiner Kapelle nichts weiter als ein Klavier, eine Geige und ein Banjo. Es war die Zeit der



Nansen — Frl. Unger-Kuhn

Das Meisterschaftspaar im Amateurtanz vom Blau-Orange-Club, Berlin

Am 29. Oktober veranstaltete der bekannte Tennis-Club 1899 E.V. Blau-weiß in den gesamten Räumen des Hotel Esplanade seinen Herbstball. Es spielten die Kapellen Bernard Etté, Fomiggini, Marimba und v. Geczy.

Mit diesem Ball, der die vornehmen Kreise des bekannten Clubs in feierlicher Geselligkeit vereinigte, kann die Winter-Ball-Saison in Berlin als eröffnet gelten.

großen Tanz-Klubs, wo der Boston-Klub, Deutsch-Russischer Klub und der Schlittschuh-Klub tonangebend waren. In diesen Kreisen spielte ich mit meiner kleinen Kapelle, die ganz langsam sich durch neue Instrumente bereicherte. Zuerst kam ein Schlagzeug hinzu, dann ein Bandonium, eine zweite Geige und schließlich das Saxophon. Es spielten zur selben Zeit mehrere Kapellen, welche als Inbegriff der Jazz-Musik, als ihr unumgängliches Attribut einen ohrenbetäubenden Lärm und Klamauk, rhythmische Geräusche und Pistolenschüsse ansahen. Von einer Betonung der Melodie und Farbe in der Jazz-Musik merkte man damals noch gar nichts. Diesen Lärm und Krach habe ich mit meiner Kapelle niemals mitgemacht. Meine erste Amerikareise 1924 zeigte mir, daß mich mein Instinkt nicht trügte. Ich machte drüben überaus interessante Feststellungen. Der Lärm war in Amerika nur in den billigsten Lokalen anzutreffen, und ich gewann den Eindruck, daß die damals nach Deutschland exportierten Kapellen, für die hier große Reklame gemacht wurde, gerade aus diesen billigen amerikanischen Vergnügungsstätten kamen. In den guten Lokalen, in den führenden Hotels, wie Pennsylvania, Ritz-Carlton und Ambassador spielten zwar viel größere Orchester, als wir bisher sahen, mit mehr Blechinstrumenten und Saxophonen, jedoch unter dem sichtbaren Einflusse der großartigen Jazz-Band Whitemans, der wohl als erster das Jazz-Orchester zu symphonischen Aufgaben emporhob. Er zeigte, daß man Jazz nur um der Musik willen spielen kann, daß diese Musik nicht ausschließlich als Tanz-Begleitung, sondern auch als selbständiges musikalisches Kunstwerk dargeboten werden kann und, was nicht minder wichtig ist: Jazz und Klamauk nicht identisch sind.

Als ich nach meiner Rückkehr im Pavillon Mascotte spielte, vergrößerte ich mein Orchester bis auf 10 Mann durch Hinzunahme von Blech-Instrumenten und Saxophonen. Ich darf für mich das Verdienst in Anspruch nehmen, hier in Deutschland die melodios-

dezenzte Art einer musikalischen Jazz-Darbietung eingeführt zu haben. Ich verfiel daher zum Teil in den Ruf, nicht modern genug zu sein und tröstete mich mit der Hoffnung, daß das Gleichnis Mode-Geschmacklosigkeit nicht immer stimmen muß.

Dafür hatte ich die Genugtuung, in den erlesenen Kreisen der führenden Tanz-Klubs volle Anerkennung zu finden. Meine Kapelle wurde damals offizielle Turnier-Kapelle des Reichsverbands zur Pflege des Gesellschaftstanzes und erhielt sogar dessen goldene Medaille.

Die Umstellung der Jazz-Musik brachte auch mit sich, daß ein führendes Revue-Theater die Darbietungen meiner Kapelle als eine selbständige, ihren eigenen Wert besitzende künstlerische Nummer herausbrachte. Es wuchs gleichzeitig die Besetzung des Orchesters, welches nun 4 Saxophone, 3 Posaunen, 3 Trompeten, Helikon, 4 Violinen, 2 Celli, Bratsche, Streichbaß, 2 Bandonium, Banjo und 2 Klaviere aufweisen konnte. Bei der Zusammensetzung des Orchesters habe ich stets Wert darauf gelegt, daß neben dem Effekt der Blasinstrumente, die besondere Schönheit und Klangfarbe des Saitenspiels nicht verloren geht.

Ich habe mit einer Tradition gebrochen, welche den Aufbau eines alten Orchesters (auch wenn es durch ein paar Saxophone ergänzt war), kennzeichnete. Dort saßen nämlich stets mehrere Musiker mit gleichen Instrumenten nebeneinander und spielten unisono, so daß der Gesamteffekt gewissermaßen in einer Massenwirkung bestand. In meinem Orchester ist jede Stimme auf sich angewiesen. Jedem Instrument fällt eine verantwortungsvolle Partie zu. Die Kapelle ist ein Ensemble von Solisten, die sämtlich auf ihrem Gebiet Virtuosen sein müssen.

In diesem Sommer war ich wieder in Amerika und sammelte überaus wertvolle Eindrücke. Die Jazz-Musik hat drüben einen unerhörten Grad von Kultur erreicht. Der jetzt dort populäre George Olsen spielt ganz ernste symphonische Stücke mit einer derart feinen Nuancierung, mit einer filigranen Blastechnik, mit einem erschütternden Pianissimo, wie ich, dem die Möglichkeiten der Jazz-Musik vertraut sind, es kaum für möglich halten konnte. Auch der hier in Deutschland gut bekannte Ernö Rappée, der ehem. Leiter des hiesigen Ufa-Palastes, spielt in New-York im größten Kino Amerikas mit einem Orchester von 120 Mann hinreißend schöne Jazz-Musik. Besonders hat sich das Rhythmische entwickelt. Es geht mit einer verhaltenen Präzision so etwas wie ein elektrischer Strom durchs Orchester, wie die exakte Arbeit eines gedämpften Motors. Wie viel packender ist das, als die schleudernde und die wirbelnde Rhythmisierung der alten Manier!

Auf dem Gebiet des Gesellschaftstanzes hat sich drüben nicht viel geändert. Der alte Fox-Trott ist



Kinkajou

Der neue Tanz, ausgeführt von seinen Erfindern Edna Rothard Passapae und A. J. Wheeler zum Kongreß amerikanischer Tanzlehrer in New-York
Phot.: Wide Worlds

immer noch Beherrscher des Parketts. Auch Tango wird immer bleiben, ebenso der Boston. Der Charleston ist viel langsamer geworden und weist die Tendenz auf, mit dem Fox-Trott zu verschmelzen. Das Repertoire an Black-Bottom ist sehr gering. Kein zweites hat die Originalität und Zugkraft des ersten richtigen Black-Bottoms auch nur annähernd erreicht.

Und dann muß ich Ihnen noch ein Geständnis machen. Beliebt bleibt der gute alte Walzer. Wenn ich nach 1½ Stunden Fox-Trott mit meiner Kapelle „An der schönen blauen Donau“ anstimme, spendet das Publikum schon bei den ersten Takten außerordentlichen Beifall.

Mein Interesse gilt vor allem ernsten Aufgaben. Ich hätte große Befriedigung daran, an einem großen synthetischen musikalisch-choreographischen Problem mitzuarbeiten, dessen Verwirklichung ich mir in Form eines gemeinschaftlichen Kunstwerkes vorstelle, das vom Ballettmeister, Komponisten, Ausstattungskünstler und Jazz geschaffen wird. Neue Zeiten, neue Tanz-Inhalte, neue Formen, neue Musik und neue Klangwiedergabe.

Dynamo

Charleston

Nachdruck verboten.
Copyright 1927 by „Der Tanz“.

us. v. Al. Zakin.

The image displays a full page of a musical score for the piece 'Dynamo Charleston'. The score is written for piano and is organized into eight systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a 2/4 time signature and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth system.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of eight systems of grand staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The third system contains the instruction "to next strain - no repeat" and "3inc.".



Nach zeitgenössischen Memoiren

Text, Titelbild und Schlußvignette von N. Saretzky

Als der neue Direktor der Petersburger Theater, Geheimer Staatsrat Alexander Michailowitsch Gedeonow, ans Ruder kam, gab die liebreizende, leichtbeschwingte Terpsichore ihren Schwestern Thalia und Melpomene einen Fußtritt. Die ganze Aufmerksamkeit des Direktors war auf das Ballett gerichtet, das auch den größten Teil des Theater-Budgets verschlang.

Zu dieser Zeit war unter den Zöglingen der Theaterschule eine jugendliche Tochter Terpsichores, Elena Andrejanowa mit Namen . . . Ein bedeutsamer Name — durch ihre Namensschwester fiel Troja, und Meyerbeers Bertrand suchte aus einem ganzen Corps-de-ballet reizender Jungfrauen, die aus ihren Gräbern auferstanden, Elena aus, um Robert den Teufel zu verführen. Konnte die Elena der Theaterschule auch nicht „die schöne Helena“ genannt werden, so war sie doch geschickt und graziös.

Gedeonow, zu dieser Zeit schon weit über sechzig, richtete sein besonderes Augenmerk auf die vielversprechende Schülerin und beeilte sich, sie aus der Schule zu entlassen. Als allmächtiger Sultan rechnete er auf die wortlose Ergebenheit der hausbackenen Odaliske, diese listige Odaliske jedoch führte ihre Sache anders, und der stolze Sultan mußte sich ihr fügen, wie Mohamed II der bezaubernden Roxolane.

Die Liebe wirkt Wunder, wie man weiß, seit undenklichen Zeiten. Wenn sie den rauhen Despoten und listreichen Kardinal Richelieu zwang mit Kastagnetten vor Anna von Oesterreich zu tanzen, ist es zu verwundern, daß der Kulissensultan nach der Pfeife der geschickten Tänzerin zu hüpfen begann?

Sie wurde seine Favoritin und verstand es, ihn so in ihrer Gewalt zu haben, daß er bereit war, auf ihre kleinsten Grillen und Wünsche einzugehen.

Damals geschah es, daß die berühmte Fanny Elbler an die Direktion der kaiserlichen Theater das Anerbieten schickte, sie für einige Vorstellungen zu engagieren, und, als keine Antwort erfolgte, sich ent-

schloß, ohne Ruf nach Petersburg zu kommen. Gedeonow empfing sie sehr kalt und sagte, daß er augenblicklich aus finanziellen Gründen ihren Wunsch nicht erfüllen könnte, denn er wußte ja mit Bestimmtheit, daß diese mächtige Begabung seine Favoritin zu Fall bringen würde.

Der selige Kaiser Nikolai Pawlowitsch aber, als er von der Ankunft Fanny Elblers hörte, äußerte den Wunsch, sie zu sehen und lud sie ein, zum ersten Male im Hoftheater in Zarskoje Selo zu debütieren.

Im Rahmen dieser Vorstellung wurden zwei Stücke aufgeführt — ein französisches und ein russisches, und in der Pause sollte die Elbler ihre wunderbare Cachucha tanzen. Gedeonow mußte natürlich pflichtgemäß mit zusammengebissenen Zähnen der Vorstellung beiwohnen.

Um vier Uhr waren alle Künstler, die in der Vorstellung mitwirkten in einem der Schloßzimmer zu Tisch geladen; die russischen Schauspieler nahmen die eine Hälfte der Tafel ein, die französischen die andere; unter den letzteren nahm auch Fanny Elbler Platz.

„An meiner Seite“, erzählte P. A. Karatygin*), „saß W. W. Samoilow**) und wir merkten, daß die französischen Schauspieler, sei es dem Direktor zu Gefallen, sei es aus Nationalstolz, den berühmten deutschen Gast mit einer gewissen Kälte behandelten.

Das erregte unseren Aerger. . .

Kaum hatte man unsere Gläser mit Champagner gefüllt, flüsterte ich Samoilow zu: „Stürzen wir mal eins auf ihr Wohl runter!“ Wir richteten uns beide auf und riefen einstimmig: „A la santé de la célèbre Elbler!“ Alle standen auf, erhoben ihre Pokale und das französische „Vive Elbler!“ vermischte sich mit dem lauten vielstimmigen russischen „Hurrah!“

Möglich, daß unser Auftritt nicht nach dem Geschmack der französischen Schauspieler war, aber wir, Samoilow und ich, waren sehr zufrieden, daß

*) Der bekannte Schauspieler und Verfasser einer großen Anzahl von Vaudevilles.

**) Der bekannte Schauspieler.

es uns vergönnt war, als erste den berühmten Gast zu ehren.

Sie mußte natürlich gemerkt haben, wer diese Ovation angestimmt hatte, und wir wurden durch eine freundliche Verbeugung und einen Blick ihrer bezaubernden Augen belohnt.“

An diesem Abend rief Fanny Elßler einen Sturm von Begeisterung hervor. Der Zar, die ganze kaiserliche Familie, alle am Hofe waren entzückt.

Die Elßler debütierte im großen Theater im Ballett „Gisèle“. Sie wurde trotz ihres europäischen Ruhmes mit eisiger Kälte empfangen — keine Hand regte sich zum Klatschen.

Kaum hatte sie jedoch ihr erstes Pas beendet und die berühmte Wahnsinns- und Todesszene gemimt, als das ganze Theater in betäubenden Applaus ausbrach.

Kurz danach wurde sie, auf Befehl des Zaren, für drei Jahre nach Petersburg verpflichtet.

Obwohl Fanny Elßler ihre erste Jugend bereits hinter sich hatte, als sie Petersburg aufsuchte, konnte doch ihr wundervolles Talent, ihre Grazie und besonders ihr Mienenspiel jeden Jüngling bezaubern.. von den alten schon gar nicht zu reden — alle verloren ihren Verstand um sie.

Nur Gedeonow allein blieb ruhig.

Der Ballettmeister Perrot führte für Fanny Elßler einige neue Ballette auf, für die der ausgezeichnete Komponist Pugnini die Musik verfaßte; die bedeutendsten darunter waren „Esmeralda“ und „Katharina, die Räuberstochter“, in dem die Elßler ihr großes Talent voll entfalten konnte. Es muß gesagt werden, daß zu dieser Zeit auch annähernd alle Tänzerinnen, die die Elßler umgaben, ausgesuchte Schönheiten waren. Der berühmte Tanz mit den Gewehren („Pas de fusils“) unter der Anführung Katharinas, rief je-

desmal die Begeisterung des Publikums hervor. Außerhalb der Bühne war die Elßler ihren Kolleginnen ein guter Kamerad und Freund. Sie stand ihnen mit Erfahrung und Rat stets zur Seite und nahm sich besonders der jungen Anfänger an. Bei einem Besuch in der Ballettschule fiel ihr eine kleine Elewin — Murawjowa — durch ihre Grazie und starke Begabung auf. „Die tritt einst an meine Stelle,“ sagte die berühmte Tänzerin.

Als der Vertrag mit Fanny Elßler abgelaufen war, engagierte Gedeonow, im Einvernehmen mit Perrot die Pariser Tänzerin Carlotta Grisi (die Perrots Favoritin war), und schlug Fanny Elßler vor, für eine Saison, auf die Moskauer Bühne überzugehen.

Grisi, die in Petersburg die Elßler abgelöst hatte, konnte sie nicht ersetzen, und Fanny feierte in Moskau neue Triumphe, denn von den Moskauer Berühmtheiten war keine ihr gewachsen.

Keine von den vielen erstklassigen europäischen Berühmtheiten, welche die Bühne des Moskauer Theaters besuchten, war den russischen Bühnenkünstlern

so verwandtschaftlich nahe gekommen, wie Fanny Elßler. Dieser Stern erster Größe, den zwei Weltheile gesehen und bewundert hatten, verdient es, nicht nur als Künstlerin, sondern auch als Mensch gewürdigt zu werden.

Selten trifft man eine so liebenswürdige, gefällige und sympathische Frau, wie sie. Sie vereinigte in sich die Zartheit und Verträumtheit einer Deutschen, die Grazie und die Liebenswürdigkeit einer Französin, die Vornehmheit und den weiblichen Charme einer Engländerin. Es war immer eine irgendwie andere besondere Atmosphäre um sie, in der man leichter atmete und froher lebte. Dabei muß man nicht vergessen, daß sie Rußland schon am Ende ihrer Bühnenlaufbahn, als ihre erste



Fanny Elßler

Nach einer alten Lithographie

Jugend längst vorbei war, aufgesucht hatte. Was mußte diese Frau erst mit achtzehn Jahren gewesen sein? Einen Winter nur gastierte sie in Moskau und in dieser kurzen Zeit verstand sie es, alle und jeden für sich einzunehmen. Keiner von den Schauspielern, die sie baten, bei ihrer Benefizvorstellung mitzuwirken, bekam eine Absage, und Fanny Elßlers Name auf dem Programm füllte immer den Zuschauerraum; dafür nahmen auch die Artisten aller Truppen, der französischen, die damals in Moskau gastierte, inbegriffen, bei ihrer Abreise von ihr, wie von einer nahen Verwandten Abschied, mit ungeheuchelten Tränen und aufrichtigen Glückwünschen für ihre Zukunft. Ja, Künstler verstehen es, das Gute, das man ihnen tut, nicht zu vergessen und dankbar dafür zu sein.

„Während der ganzen Zeit ihres Hierseins“, erzählte S. P. Solowjow*), „hatte ich das Glück, ihre Sympathie zu genießen; als sie abreiste, machte sie mir sogar zum Andenken ein kleines Geschenk, das ich wie eine Kostbarkeit aufbewahre. Ich will den drolligen Fall erzählen, durch welchen ich sie kennenlernte. D. Lensky**) hatte für seine Benefizvorstellung unter anderem das alte zweiaktige Drama „Olga, die russische Waise“ gewählt. Mir scheint, daß der verstorbene Akademiker Scribe dieses Stück nur geschrieben hatte, um originell zu erscheinen, indem er ins Drama das Element des Balletts einführte und um der Tänzerin die Möglichkeit zu geben, ihr mimisches Talent als Pantomimschauspielerin zu entfalten. Der Benefiziant aber hatte nicht zufällig und umsonst dieses abgelegte Stück aus dem Theater-Archiv hervorgekramt . . . nein! — er wandte sich an die Elßler mit der Bitte, die Rolle der Olga zu spielen, und mit ihrer gewohnten Liebenswürdigkeit willigte sie ein.

Das Pantomimspiel der stummen Olga wurde von Musik begleitet und, um dieselbe kennen zu lernen, bat Fanny Elßler, ihr Noten und einen Musiker zu schicken.

Unser Vaudeville-Dirigent, Kolossow, ein Musiker alten Schlages, der in seinem Fach gut Bescheid wußte, Dutzende von Vaudevilles auswendig dirigierte, aber nicht ohne Verwirrung seinem Vorgesetzten, den er täglich sah, zwei Worte sagen konnte, wurde nun zu der berühmten Tänzerin geschickt, um mit ihr die Musik zum Pantomim zu probieren. Nach einer Stunde kam er wieder, erschöpft, blaß und außerordentlich niedergeschlagen.

„Was ist Ihnen?“ — fragte ich ihn.

„Ach, fragen Sie lieber garnicht“, erwiderte er mit einer verzweifelten Handbewegung, — „solche Schande ist mir mein Lebtage nicht passiert: man hat mich wohl hingeschickt um sich über mich lustig zu machen! Ich weiß nur nicht, womit ich solche Beleidigung verdient habe! . . .“

*) Regisseur des Moskauer Dramatischen Theaters u. ziemlich bekannter Bühnen-Autor.

**)Schauspieler und Bühnen-Autor.

„Was ist denn passiert?“ fragte ich.

„Na, man hat mich doch eben zur Elßnerschen geschickt, um ihr die Nummern aus der „Olga“ vorzuspielen. Nun, ich komme, packe meine Noten aus und beginne. Wie ich mit der ersten Nummer fertig bin, schaue ich auf: sie schüttelt den Kopf, rümpft die Nase und sagt zu mir in ihrem gebrochenen Russisch: „Nein, Monsieur, nicht gut!“ Also sehen sie, es hat ihr nicht gefallen, wie ich spiele! Na! — denke ich, ich spiele wie ich kann und werde für dich nicht mit grauen Haaren nochmal in die Lehre gehen! . . . Ich spiele noch ein paar Nummern, und sie . . . immer dasselbe — ärgert sich, murmelt etwas Unverständliches und stampft sogar noch mit dem Fuß. Das kränkte mich, ich hörte mit dem Spielen auf und sagte zu ihr: „Es hat keinen Zweck, Madame, daß Sie sich so beunruhigen, ich werde bei der Aufführung nicht spielen, ich werde dirigieren, und dieses Metier kenne ich gut!“

Nachdem ich das gesagt hatte, nahm ich wieder meine Violine vor . . . Aber was tat sie? Plötzlich ergriff sie die Noten, rollte sie zusammen, steckte sie mir in die Hand und sagt: „Adieu, Monsieur!“ — und ist im Nebenzimmer verschwunden . . . Erschlagen hat sie mich, mit Schande bedeckt fürs ganze Leben!“

Ich bemühte mich, den aufgeregten „Dirigenten“ zu beruhigen, sagte ihm, daß ihr gewiß die Musik mißfallen hatte und nicht sein Spiel, aber der gekränkte Ehrgeiz des alten Musikers ließ sich noch lange nicht beschwichtigen.

Das Stück „Olga“ hatte, trotz seiner Inhaltslosigkeit, bei dem Publikum großen Erfolg, dank dem Mitwirken der Elßler. Man mußte staunen, bis zu welcher Vollkommenheit sie die mimische Ausdruckskunst gesteigert hatte — ihr Pantomimspiel war eine Sprache, die alle verstanden, von den Parkettsesseln bis zur Galerie.

Am Sonnabend der Karnevalswoche, den 21. Februar 1851, fand im großen Theater eine bedeutungsvolle Nachmittags-Vorstellung statt: es wurde das Ballett „Katharina, die Räuberstochter“ gegeben, in dem die Elßler die Titelrolle spielte. Es war ihre Abschiedsvorstellung.

Zu diesem Tage hatten die Schauspieler der russischen und der französischen Truppe ein massives Goldarmband vorbereitet, auf dessen Außenseite die Inschrift aus Brillanten „Frau Fanny Elßler — von den Schauspielern des Moskauer Theaters“ zu lesen war. D. T. Lensky schrieb zu dieser Gelegenheit ein Gedicht, das einer der französischen Schauspieler, Herr Moreau, ins Französische übersetzte:

A l'incomparable Fanny Elßler.

Qui voudrait mettre à prix un talent si charmant,
Trouverait-il au monde un égal diamant?

Dans trois simples bijoux notre offrande s'exprime:
Reconnaissance, amour, inaltérable estime.

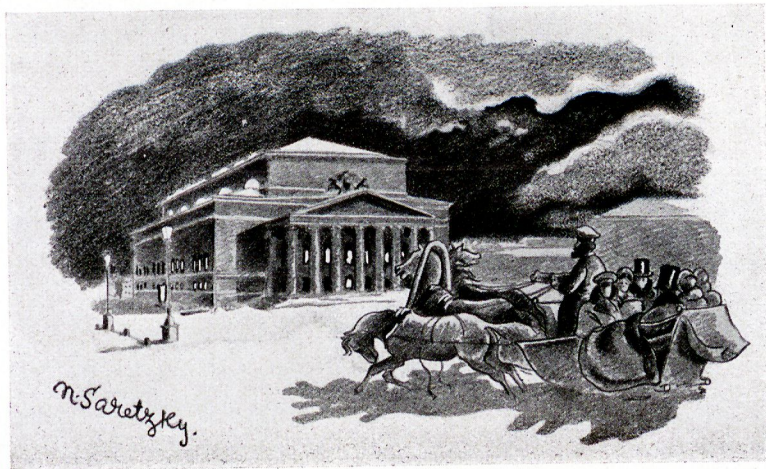
Les artistes du Théâtre Impérial de Moscou.

In früheren Zeiten gab man vor jedem Ballett noch irgendein kurzes Stück, „um den Equipagen Zeit zu lassen, sich zu versammeln“, wie man damals sagte. So war es auch diesmal — vor dem Ballett „Katharina“ wurde, ich weiß nicht mehr welches, Vaudeville aufgeführt, und so war auch ich im großen Theater anwesend.

Die Artisten kamen, nachdem das Stück zu Ende war, mit dem Geschenk hinter die Bühne und beauftragten mich, Frau Elßler auf die Bühne zu rufen.

Als sie herauskam, überreichte ihr A. T. Saburowa, umringt von den Damen, das Armband, und die Herren das Gedicht.

Die Elßler war unbeschreiblich entzückt von diesem für sie völlig unerwarteten Geschenk, sie weinte, lachte, küßte das Armband, umarmte die Kollegen, die sie beschenkt hatten, und sagte endlich: „Fast die ganze Welt habe ich bereist, an vielen Orten bekam ich Geschenke, aber keines davon war kostbarer als dies: hier beschenken mich zum ersten Male Künstler und das ist für mich höher, teurer als alles andere! Von diesem Geschenk will ich mich niemals trennen und die Erinnerung an die, von denen ich es bekam, wird niemals aus meinem dankbaren Herzen ausgelöscht werden!“



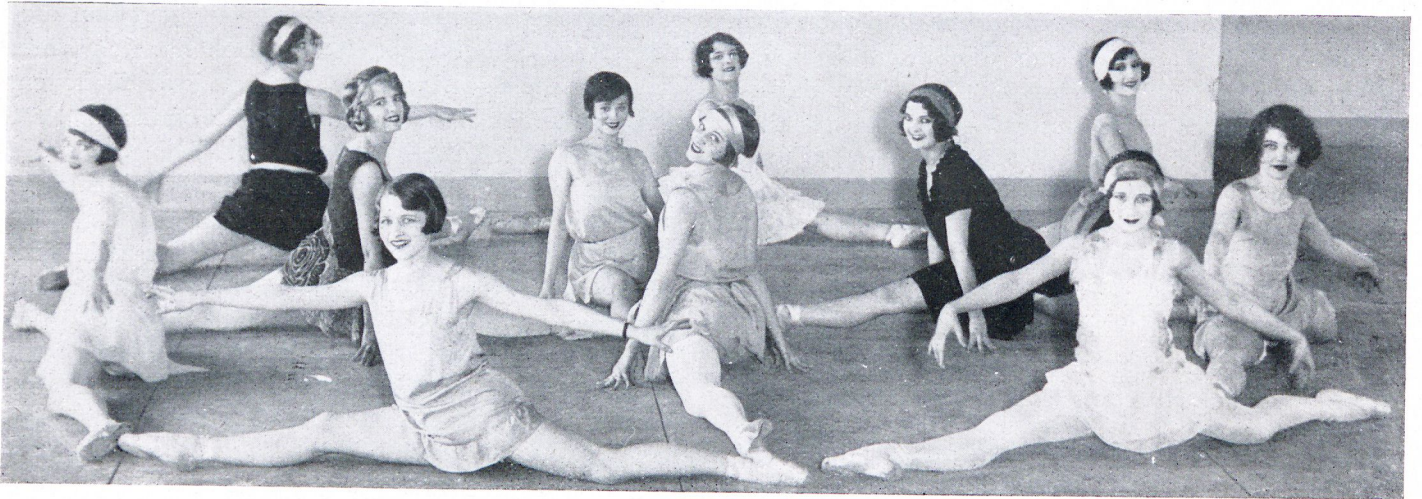
Vom Cancan zum Step

Der Weg der Girls von Peter Sulm

Es war ein Rausch der Dessous. In Paaren, zu Zweien oder zu Vieren kamen sie meist auf die Bühne. Enthusiastischer Beifall begrüßte ihr mechanisches Trippeln, und sie drehten sich im Gleichmaß der Takte und schwenkten ein wenig graziös, aber exakt das Bein. Versteht sich, daß damals ihr echt weibliches Gesicht ein stereotypes süßliches Lächeln zeigte, daß ihre Augen schalkhaft und nicht gerade geniert zum Parkett kokettierte. Indes das Publikum, die Herren im Frack, und häufig noch mit der Würde männlichen Vollbartes bekleidet, den Operngucker brauchte. Kaum, daß auch nur für wenige Minuten eine Tänzerin allein die Kunst exakter Bewegung zeigte. Niemand legte Wert auf individualeren Ausdruck. Und nicht eine Tänzerin verstand es, durch persönliche Gesten für sich besonders zu begeistern. Verblüffend wirkte das Maschinelle dieser fraulichen Erscheinungen, die Harmonie des Einklangs, den keine impulsive Gebärde kühn und vorwitzig zerreißen durfte. Das Gewand entsprach der femininen Mode, war Uniformierung der Zeit, zugleich visueller Reiz für den künstlerisch anspruchslosen Betrachter.

Wir haben die Umwertung vieler Werte erlebt. Auch die Revolutionierung zahlreicher Künste wurde proklamiert. Eine radikale Umwandlung ist nachweisbar, und in manchen Fällen mit erstaunlichem Temperament, erfolgt. Die individualistische Note setzte sich gegen oberflächliche Schematisierung durch. Aber der einzelnen Person wurde dabei eine so entscheidende Rolle zugestanden, wie sie eigentlich nur vereinzelt Persönlichkeiten erlaubt ist. Denn wer vermag schon im Tanz ganz von sich aus seinen Linien tieferen Sinn und höheren Inhalt zu geben, wer führt die ursprünglich empfundene Geste wirklich bedeutsam über den Rahmen belanglosen Klischees hinaus? Die Virtuosität im Technischen galt nun geringer. Die Banalität im Geistigen jedoch fand keine Grenzen. Gemeinplätze, wichtig aufgemacht, wie lächerliche Uebertreibungen harmloser Gefühle zeigten die Ohnmacht einer Situation, die nur außerordentlichen und schöpferischen Elementen förderlich ist.

Man wehrte sich gegen den Militarismus in jeder Art. Schon aus Opposition wurde der Versuch zur Disziplinierung der Arten zur Ein- und Unterordnung



The Albertina Rasch Girls, New-York

Phot. Wide world



The Alfred Jackson Girls von der „Scala“

Phot. Baruch, Berlin

der Kreise und Figuren, als allzu mechanische Gestaltung verdächtig. Die Freude an der Uniformierung aber ist tiefer verankert als Proteste glauben lassen. Und die Qualität der Form spricht eindringlicher, ist leichter zu erfassen, als der Inhalt einzelner Leistungen, der ganz durchkostet und durchlebt sein will.

Der Film marschiert. Man zeigt — als Aufnahme prächtig — den Paradeschritt fridericianischer Soldaten. Auf der Leinwand sind nur noch die exakt geschwenkten Beine zu sehen. Im nicht zu überbietenden Gleichtakt: nichts als Beine. Echt preußische Soldatenbeine. Das Publikum applaudiert. Es muß begeistert sein durch diesen harten Rhythmus, der, geführt und kommentiert durch eindringliche Musik,



The original Lawrence Tiller Girls, von der Haller-Revue

Phot. Ernst Schneider Berlin



C a n c a n, Maud Strey

Phot. Sandau, Berlin

ihm heimlich als wünschenswertes Charakteristikum auch der neuen Epoche erscheint. Ueberhaupt: klarer Rhythmus um jeden Preis. Nur Präzisionsarbeit wird geachtet. Markante Bewegung ist am höchsten geschätzt, wo sie einer Menge zum entscheidenden Signum wird.

Militarismus des Zivils: Falsche Männlichkeitsalüren in der Kunst, die niemals auf Persönlichkeitswerte wird verzichten können. In Konsequenz schafft das Dessauer Bauhaus heute ein mechanisches Ballett, Figuren statt Menschen. Menschen, die zu Schemen werden. Sieg der Maschine und neuer Triumph der Technik, die Konsequenz und Logik fordert um jeden Preis, auch um den des Schöpferischen.

Wurde nicht einmal mit viel Aufwand festgestellt, daß der Tanz, sei er wie auch immer, organisch das Gesicht der Tänzerin ergreifen muß? War es nicht längst als unharmonisch und widersinnig erwiesen, die — meist automatische — Bewegung plötzlich am Halse verebben zu lassen? Ist nicht der ganze menschliche Körper unmittelbares Instrument tänzerischen Einfalls und künstlerischer Laune?

Der Einfall war nichtig. Die Laune wurde schlecht. Verdrießlich hat man sich abgewandt. Das Gesicht ist wieder zur Maske geworden. Aber Maske nun der ganze Mensch. Maske die Tänzerin als Glied einer Kette, die fünf, die zehn, zwanzig oder dreißig Teile lang. Wert dieser Kette ist, daß jedes Glied genau dem andern gleicht. Und besonderer Vorzug der zu Ketten verknüpften Tänzerinnen bleibt eigentlich nur der Verlust ihrer Persönlichkeit. Sie verloren ihr Gesicht an jenes unpersönlich dirigierende Maß konstruierender außenstehender Schöpfergewalt. Eines Mannes vielleicht, der Charleston tanzt oder Turner ausbildet oder Soldaten exerziert. Diese Tänzerinnen wurden namenlos. Im Cancan waren sie noch echt weiblich. Weiche Formen wurden gern bevorzugt. Nun gilt als Zeichen höchster Vollendung die Uniformierung der Neutralität, die Geschlechtslosigkeit.

Bezeichnender Einfall einer Revueregie: daß jede Erscheinung der Straße sich in ein Tillergirl verwandelt. Wesen der Tillergirls ist ihre exakt vitale Bewegung, sind ihre mechanisierten Gesten. Ein Schupo gymnastikt an verkehrsreicher Ecke. Das gibt einen leicht glaubhaften Uebergang zum Girl, das ja ähnlich wie er, doch für leichtere Bestimmung, gedrillt war. Eine Kompagnie Soldaten wird zu Girls, die wie jene, nur beschwingter marschieren. Dies als Film gesehen: Mädchenbeine, Jünglingsbeine marschieren, wie beim Fridericusfilm. Der Unterschied liegt lediglich im Formalen, im Dekorativen. Takt und Leistungen bleiben die gleichen. Das Urteil kennt nur mehr oder minder ästhetische Wirkung. Und nun etwas Entscheidendes: Dem Passanten wird auch ein

Schaffner zum Girl. Aber die Regie nimmt hier (psychologisch interessant) kein echtes Girl, sondern irgendein anmutigeres, um eine persönliche Nuance reicheres Mädchen. Denn der Schaffner tritt mit dem Passanten in allzunahen Kontakt. Er soll liebenswürdig sein und sympathisch lächeln. Also muß er auch in der Verwandlung zu einer reizvollen verlockenden Erscheinung werden. Echte Girls jedoch wirken reizvoll nur in der Mehrzahl. Nur unter einem beherr-



Der Gipfel der Präzision im Girtanz
Senta Borns „Schattengirls“ aus der Nelson-Revue

Phot. Stone. Berlin

schenden, sie alle vereinenden Kommando können sie faszinieren. Die Einzelercheinung bleibt zu neutral, zu wesenlos und unselbständiges Glied jener Kette.

Das Gesicht sollte mittanzen. Aber die Tilleritis ist eine Akrobatik peripherischer Virtuosität, und konsequent von der schöngeformten Sohle bis zum vorschriftsmäßigen Bubikopf.

Gewandelt hat sich im Grunde nichts. Weder in der Leistung auf der Bühne (des Varietés) noch im Geschmack des Publikums. Größere Routine wird durch intensivere Arbeit erreicht. Das Prinzip solcher Mechanisierung dürfte stets dasselbe bleiben und nur seine Formen werden sich ändern.



Betty Campson vom Dayelma-Ballett, Wintergarten Berlin

Phot. Ernst Schneider, Berlin

Tanzabende im Oktober

von J. Lewitan



Phot. Byk

Valesca Gert

15. Oktober 1927

Valesca Gert ist eine Tänzerin der Grimasse. Sie will unterweisen, verspotten, ad absurdum treiben, vielleicht auch ihr jeweiliges Thema gestalten. Letzteres gelingt ihr aber nur selten. Vorherrschend, tonangebend für ihre gesamten Darbietungen ist das Pathos des Protests. Sie wählt Tanzthemen aus der Fülle allgemein-geläufiger Begriffe: Boxen, Jugend, Kupplerin, Erzengel, Verkehr, Spanien usw. und sagt zu allem: Nein! Mit ihrer Grimasse will sie jeden Begriff ins Gegenteil umschlagen, vor die übliche Vorstellung ein großes Minus-Zeichen setzen.

Nun ist aber mit dem Nein-Sagen allein in der Kunst noch nichts erreicht. Auch das Nein will künstlerisch gestaltet werden. Es kann von einer überlegenen, tieferen Anschauung getragen sein, die zugleich eine besondere Moral oder Aesthetik aufweist, es kann ironisch, humorvoll als Charge und Karrikatur in Erscheinung treten. Dem Nein der Valesca Gert glauben wir nicht — es ist nicht überzeugend, und das Ideal des Erzengels vermag sie nicht umzustoßen. Die Grimasse der Gert besteht scheinbar nur der Grimasse willen, nur weil sie der Tänzerin formell geläufig ist; es ist nicht die skeptische Geste des Lebensmüden, der leeren Wahn in irdischen Dingen (Jugend im Mai, Erzengel) erkannt hat, es ist nicht eine Karrikatur der Uebertreibung eines charakteristischen Details (Kupplerin, Boxen, Verkehr, Nervosität, Espagna), da in ihren grotesken Darbietungen Charakteristisches und Unwesentliches mit gleicher Intensität hingeschleudert wird. Das laute Fanfaren-Nein bleibt unmotiviert und innerlich unberechtigt.

Valesca Gerts unbestreitbares und nicht geringes Können liegt auf einem thematisch kleineren, eng abgegrenzten Gebiet. Dort wirkt sie ganz und überzeugend, dorthin versucht sie aber instinktiv nicht hingehörende Themen umzubiegen.

Es ist die Welt ihrer herrlichen Kanaille, die Welt des Kokain-Rausches und der Dirnen, der in Menschen fortschreitenden Verwesung und des Ekels. Sie hat den Mut, diese Welt zu gestalten und sie gestaltet sie stark und groß, soweit ihre tanztechnischen Grundlagen es erlauben.

Hier im tanztechnischen Gebiet, im einfachen Tanzen-Können, liegt Valesca Gerts größte und bedauerlichste Schwäche. Ihr tänzerisches Lexikon weist eine ganz geringe Anzahl von Bewegungs- und Gebärden-Formen auf, die sich ständig wiederholen, ohne dadurch an Wirkung zu gewinnen. Sie gleicht einem Maler mit reichen Visionen und nur ein paar verschiedenen Farben.

In der Gestaltung der Tänze fällt uns ferner der stets wiederkehrende Fehler der Einstudierung auf: fast keiner der Tänze hat einen durchgearbeiteten, dem choreographischen Aufbau entsprechenden Schluß. Die Tänze sind wie unbeendet und es überrascht den Zuschauer stets, daß die Gert plötzlich zur Kulisse abgeht.

Das sind aber Mängel, die behoben werden können, und eine tänzerische Persönlichkeit vom Range Valesca Gerts sollte sie beheben, um unbehindert den ihrer großen Begabung entsprechenden Weg zu gehen. Sie kann entschieden mehr als sie gibt und weniger als sie soll.



Irail Gadescow und Ery Bos

21. Oktober 1927

Phot. Zander & Labisch

Gadescow hat sich wohl besonders dem Studium spanischer Tänze gewidmet. Er hat hierin viel erreicht. Seine Kastagnettentechnik, sowie seine ganze Haltung, die schwierigere Beintechnik bei ruhigem Oberkörper, sind für einen „nicht echten“ Spanier beachtenswert. Leider fehlt die Mimik, die besonders bei Charaktertänzen, und dazu noch spanischen, unerlässlich ist.

Zwei stilisierte Tänze — siamesisch und chinesisch — waren interessant. Die gespreizten Fußstellungen und Bewegungen in der Buddah-Linie, das Zusammenziehen des Spanns, die besondere Markierung der Ferse, sowie das Muskelspiel am Oberschenkel bei ruhiger Körperhaltung und gegliederten Kopf-, Arm- und Handfiorituren verdienen Anerkennung. Diese exotischen Tänze, die mit starrer Maske ausgeführt werden und keine durchgebildete Beintechnik verlangen, liegen dem Tänzer Gadescow.

Im übrigen Repertoire, wo er sich an rein tänzerisch-technische Aufgaben heranwagt, versagt er vollständig. Er täuscht das Publikum in einem Cymbalantanz (Glazounow) durch Präzision der Armbe-

gungen über den Mangel seiner technischen Leistung hinweg, er muß aber selbst wissen, daß in dieser berühmten Variation der besten Tänzer der Welt, Touren, battus — entrechats, cabrioles usw. leicht und sauber ausgeführt werden müssen. Gadescow tanzte schwer und unkorrekt. Es fehlt vielleicht am täglichen, klassischen Training.

Ery Bos ist eine Tänzerin, die keine Schule machen will, die keine bestimmte Richtung repräsentiert und über den Tanz nicht grübelt. Sie tanzt, wie es ihr einfällt und wie sie kann. Sie hat Schule und eine gewisse Technik und neigt eher zum Klassischen. Im Wiener-Walzer, einer Polka und einem Menuett wußte sie zu gefallen. In manchen anderen Tänzen, die barfuß, in Duncan- und Wigman-Gewändern getanzt wurden, war der Widerspruch zwischen moderner Absicht und klassischem Instinkt unverkennbar.

Die Tanzkompositionen waren bis auf den gemeinsamen spanischen Tanz (der schlecht getanzt wurde) und die exotischen Tänze Gadescows sehr unbedeutend. Stammen sie von den Tanzenden selbst? Warum nennt man in den Programmen der Tanzabende den Musik-Komponisten, Tänzer, Klavierbegleiter, Klavierlieferanten u. a. m., nie aber den Choreographen?!

Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg

30. Oktober 1927

In Harald Kreutzberg haben wir einen Tänzer von Format. Seine künstlerische Entwicklung ist ein ununterbrochener Aufstieg. Form und Inhalt seiner Tänze gewinnen an Reichtum und Tiefe. Es entfaltet sich eine durch und durch tänzerische Persönlichkeit. Um so bedauerlicher die Tatsache, daß dieser Künstler der Reichshauptstadt den Rücken gekehrt hat, daß die Reichshauptstadt diesem Tänzer kein Wirkungsfeld bieten konnte.

Kreutzberg ist ein Tänzer im wahrsten Sinne des Wortes. Die Eindrücke und Erlebnisse wirken sich in ihm stets tänzerisch aus. Tanz ist im tiefsten Sinn die ihm einzig mögliche Art auf ihn einwirkende Energien umzuformen, Tanz ist die Sprache, in der er sein innerstes Wesen auszudrücken vermag.

Sein Tanz, welches Thema er auch gestaltet, ist stets von einer zarten Grazie, einer vornehmen Eleganz und einer bestechenden Musikalität. Die Polonäse von Chopin und die Variationen von Mozart waren in diesem Sinne überzeugend.

Von besonders starker Wirkung war sein Apokalyptischer Engel — ein Tanz-Kunstwerk, das tief empfunden, stark und eigenartig geformt war. Vielleicht ist dieser Weg, der Weg symbolischer Gestaltung Goya-artiger Visionen Kreutzbergs eigentliche

künstlerische Bestimmung. Denn hier bleibt er in vollem Sinn des Wortes männlicher Tänzer, der er sein soll, wogegen er bei anderen Themenstellungen leicht in eine feminine Tanzart hinübergleitet, vor der wir ihn warnen wollen. Der vom Publikum stürmisch bejubelte spanische Tanz war im Grunde genommen die beinahe traditionelle Damen-Partie des gewöhnlichen spanischen Volkstanzes mit ihren charakteristischen ronds de jambes, mit einem Abschluß, wie ihn Carolina de la Riva oft benutzt, und mit zahlreichen anderen rein-femininen Einzelheiten.

Im Grotesken kann Kreutzberg zweifellos stark wirken, nur aber, wenn das Groteske nicht parodistisch-naturalistisch, sondern ebenso wie das Dramatische, von dem wir sprachen, aus der Welt jenseits des Alltags geschöpft wird.

Die groteske Varieté-Parodie, die zum Schluß des Programms ausgeführt wurde, wies zwar einige gute Einfälle auf (das stereotype, leider nicht bis zuletzt durchgeführte, Lächeln!), war aber nichts ganzes und nichts halbes. Es fehlte eben der Schwung, es war eine Tanzform, die nicht im tieferen Wesen des Tänzers verankert ist.

Neben Harald Kreutzberg hatte Yvonne Georgi einen schweren Stand. Durch die Gemeinschaft mit ihm erntete sie unverdienten Erfolg. Denn sie — und das behaupten wir trotz ihrer Popularität und Erfolge — ist keine hervorragende Tänzerin. Es fehlt ihr vor allem an tänzerischem Temperament, an der Fähigkeit im Tanz zu jubeln und zu lodern, zu glühen und sich zu verzehren. Kein unglücklicheres Thema konnte sie sich wählen, als den dämonischen Tanz der Salome! Ihr fehlt auch das Kreutzberg in so hohem Maße eigene musikalische Empfinden. Dieser Mangel wirkte sich besonders störend in der gemeinsam getanzten Polonäse und Variationen aus, die choreographisch auf das genaueste mit der Chopinschen und Mozartschen Musik abgestimmt sind. Die Georgi zerriß durch zu frühes oder zu spätes Einsetzen die einzelnen zarten Phrasierungen der tänzerischen Melodie. Ihr fehlt endlich — Schule, die uneingeschränkte Beherrschung des tänzerischen Handwerks, die Ueberwindung der eigenen Schwere und der Trägheit des Körpers. Sie ist steif und schwer, nicht nur neben dem beschwingten Kreutzberg, sondern auch ohne ihn. So halten wir die Gemeinschaft Kreutzberg-Georgi für verfehlt und Kreutzbergs großer Begabung

*Yvonne Georgi
und Harald
Kreutzberg*



Phot. Baruch

nicht förderlich. Wohl aber ist die Gemeinschaft mit Wilckens zu begrüßen, denn Wilckens erwies sich als einer der wenigen tanzverständigen Komponisten, die wir haben. Er hat feines Gefühl für Körperrhythmus und mit ihm zusammen wäre Kreutzberg auf dem besten Wege zur Bewältigung ernster und tiefer künstlerischer Aufgaben.



Mary Wigman

31. Oktober 1927

Phot. Richter

Es ist eine verantwortungsvolle und schwere Aufgabe, zu den Tänzen der Mary Wigman Stellung zu nehmen. Nicht nur weil die Künstlerin Mary Wigman eine kühne Reformatorin des Tanzes und Verkünderin eines neuen tänzerischen Bekenntnisses ist. Sie verlegt ihren tänzerischen Antrieb, den Schwerpunkt ihrer Kunst in ein Gebiet, zu dem man sich in mühevoller spekulativer Arbeit, in einer philosophischen Vertiefung in das Wesen des eigenen „Ich“ erst durchringen muß. So kommt es, daß man stets von einem Tanz-Abend der Wigman nicht nur Impressionen, sondern eine Fülle von Problemen mit nach Hause bringt und fühlt, daß die Probleme wichtiger sind, als die unmittelbaren Eindrücke.

Die systematische Auseinandersetzung mit den von der Wigman aufgewühlten Problemen ist aber von außerordentlicher Bedeutung, da es hier um das Schicksal der Tanzkunst, um die weiteren Entwicklungsbahnen derselben geht.

Wigmans Tänze sind nicht nur weltfern, nicht nur übermenschlich, sondern absolut. Zeitlich will sie in der Ewigkeit, räumlich im Kosmos tanzen. Ihr Thema lautet z. B. ganz abstrakt: „Helle Schwingungen“, die abstrakt-formal „im großen Schwung“, „zart fließend“ und „leicht spielend“ umfassen. Zu diesem Thema gibt sie eine durch nichts als irgendein inneres Körpergefühl motivierte Bewegungsfolge, die der Form nach sich leicht analysieren läßt und sich aus stark betonten Hand- und Armbewegungen, Körperschwingungen und Drehungen zusammensetzt. Die Spannung aber, die diese Bewegungsfolge trägt, läßt sich analytisch nicht erfassen und verlangt vom Zuschauer Intuition.

Die zweite Vision der Traumgestalt scheint uns sehr lehrreich zu sein. Da könnte der Hebel angesetzt werden.

Das Pathos des Wigmanschen Kunstbekenntnisses liegt in der bewußten Vermeidung jeglicher Berührungspunkte zwischen Tanz und Umwelt. Nur der Kern der eigenen Individualität, nur der innerste

Kern der Persönlichkeit bestimmt die Tanzform und den Tanzgehalt. Der Tanz soll weder pantomimisch, noch in irgendeinem Sinn illustrativ sein — es sollen, mit einem Wort, keinerlei Verbundenheiten zwischen Tanz und der Zivilisation und Kultur der Welt bestehen.

Und der Weg, den die Künstlerin Mary Wigman in einem Zickzack bisher geschritten ist, findet von diesem Gesichtspunkte aus seine Erklärung. Sie mied die Welt jeweils in irgendeiner Richtung, bis sie in dieser Richtung auf irgend etwas stieß, das ihr die gemiedene Welt unerwartet entgegensetzte. Auf Wegen des „Tanzmärchens“ stieß sie auf Pantomime und Illustration, auf Wegen der „Feier“ auf ornamentale Symbolik irgendeines asiatischen Tempel-Kultes. Ihr Ziel des Absoluten, dem sie in einigen alten Schöpfungen schon nahe zu sein glaubte, rückte immer weiter.

Sie tanzt die Traumgestalt. Ohne Musik — nur dem Eigenrhythmus ihres „Ich“ gehorchend. Ein paar Gongschläge, ein paar Dudelsackpfeifentöne. Nichts mehr. Und da fiel mir ein, daß unsere Ur-ur-ahnen, die unseren Planet in prähistorischen Zeiten bewohnten, nicht anders tanzen konnten. Sie standen noch *vor* den Anfängen jeglicher Zivilisation und Kultur, Mary Wigman gestaltet im Bewußtsein, *nach* einer Ueberwindung dieser Faktoren zu schaffen. Beiden ist das Weltfremde und das Primitive in Ton und Gebärde eigen. Beide tanzen das Primäre, den Ur-Rhythmus des Körpers zum Ur-Ton des Geräuschs. Das Extreme der Vor-Kultur hat sich mit dem Extremen der Nach-Kultur berührt, das Absolute wurde noch einmal, jetzt durch das Primitiv-Primäre verdrängt.

Die Traumgestalt der Wigman ist Abschluß einer Entwicklung die mit dem Anfang des Tanzes zusammenfällt. Von da gibt es eine kreisartige Bewegung, die an Stationen vorüberführt, an denen die Tanzkunst schon einst verweilte. Der ideologische Antagonismus der anerkannten und verworfenen Tanzformen kann einer ungeahnten Verschmelzung und Harmonisierung weichen.

Aber die Wigman wird weitere Vorstöße in neuen Richtungen wagen. Denn sie schafft mit dem Einsatz ihrer ganzen Persönlichkeit, mit wagnerianischer Wucht und mit dem Fanatismus eines Apostels.

Und doch besitzt sie in gelegentlichen, unserer Ideenwelt verwandteren, Themengestaltungen große Expression und unbedingte Eigenart. Ihr Hexentanz, der illustrativ ist, wirkt überzeugend, wogegen die Balkanphantasie sich in Abstraktionen verliert.

Der Weg der Wigman wird uns noch oft beschäftigen. Ihre Tanzschöpfungen die Tanzkunst bereichern. Die Unendlichkeit wird sie aber kaum je überwinden, denn von dem Absoluten sind sämtliche möglichen Tanzformen gleichweit entfernt, die Wigmanschen, wie die sogen. „alten“. Relativität ist Schicksal jeglichen menschlichen Werkes.

Toiletten



zum
Tanz



Weißes Crêpe-Georgette-Kleid
mit Strickstickerei u. Georgette-
Fransen

Modell Jrfe, Berlin

Links:

Weißes Velour-Chiffon-Kleid

Modell Mannheimer
Berlin

Rechts:

Dunkelblaues Samtkleid mit
Lochstickerei

Modell Mannheimer
Berlin



Phot. Ernst Schneider, Berlin

Schallplatten zum Tanz

Die neuen Tanzplatten, die das Vox-Haus im November herausbringt, werden bei den Tanzfreunden großen Anklang finden. Da sind vor allem die Tangos der Kapelle Manuel Romeo. Sie zeichnen sich sämtlich durch eine wundervolle Klangtiefe und Tonplastik aus.

Einen für Tango geradezu vorbildlichen Rhythmus gibt die Platte *El Lazo* von H. W. Pirovano, die wir für den Tanzunterricht empfehlen.

Jasmina von H. Svap wird für Tanzgesellschaften begehrt sein. Diese Musik markiert, ohne an Musikalität auch nur das Geringste einzubüßen, die tänzerischen Phrasierungen und erleichtert das Tanzen auch für diejenigen, die noch nicht in alle Feinheiten der Kunst Terpsichores eingeweiht sind. Die Geigenpartie dieser Platte ist von hohem Reiz.

Für musikalisch anspruchsvolle Tänzer bietet die Romeo-Kapelle die beiden von Gesang begleiteten Tangos: *Margot* von Trebino und *Nola dij os que la quiero* von E. Delfino. Die schön gesungenen spanischen Refrains verleihen der Musik eine plastische Tiefe und akzentuieren den exotischen Charakter des Tanzes.

Wer schnellere Tanzrhythmen vorzieht, findet passende Musik unter den Vox-Platten der Boulanger-Kapelle.

Alabama stomp ist ein Fox-trott in ganz präzisem Rhythmus. Das Negroide an der Musik wird hier verhältnismäßig stark unterstrichen, ohne daß jedoch dadurch der nun einmal für unsere Salons maßgebende Tanzstil gestört wird.

In *Coquette step* bietet Boulanger einen One-step, der diesem jetzt auf dem Parkett seltenen Tanz wieder Anhänger werben kann.

Auch Bernard Etté ist unter den November-Vox-Platten vertreten. Besonders schön ist der von seiner Kapelle gespielte Tango aus der Massary-Operette „Eine Frau von Format“, betitelt: „Wir wollen tun als ob wir Freunde wären“. Die breit herausholende Klangführung, die gedehnte und doch schwungvolle Linie der anschwellenden Melodie eignen die Platte besonders für Schautänze, für artistisch ausgearbeitete Tanz-Darbietungen.

Auch der Fox-trott mit Refrain: „Passen Sie mal auf“ (Listen here) ist gut. Das ist ein slow-fox besten Stils in vorbildlicher Spielart.

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

Wo tanzt man heute?

Eintritt = E. Tee = T.

Etablissement	Tage	Zeit	Preise	Kapelle	Bemerkungen
---------------	------	------	--------	---------	-------------

IN BERLIN:

<i>Hotels:</i> Adlon	tägl.	5-7 10-3	E. frei	Marek Weber	Donnerstag Sonabend Sonntag Hausball Gesell- schafts- kleid
Esplanade . . .	„	5-7	E. frei T. M.3.-	Barnabas v. Géczy	Dienstag Sonabend Sonntag Ball in Ge- sellschafts- kleid
Eden	„	5-7 9 1/2-3	E. frei	Manuel Romeo Tango- Kapelle und Fred Roß Jazz-Band	Abends Ge- sellschafts- kleid
<i>Tanzpaläste, Dielen, Bars usw.</i>					
Barberina . . .	„	1/2 5-1/2 7 1/2 9-3	E. frei	Bernard Etté	Abends Ge- sellschafts- kleid
Valencia . . .	„	1/2 5-3/4 7 1/2 9-3	E. frei	Georges Carharts „New- Yorkes“	
Kakadu	„	9-3	E. frei	Rio Günther	
Columbia . . .	„	1/2 5-7 9-3	E. frei T. M.3.-	Enoch Light Columbia- Orchester Florida- Orchester	
Palais am Zoo	„	5-7 9-3	E. frei T. M.2.50 Wochen- tags T. M.3.- Sonntag	Faconi	
Villa d'Este . .	„	3/4 5-3/4 7 10-3	E. frei T. M.3.-	Professor Ehmki	Abends Ge- sellschafts- kleid
Regina-Palast	„	1/2 5-7 8-3	E. frei	Gibisch	
Pierrot	„	4-1/2 7 8-1	E. frei T. M.2.50 Abends: Parkett frei Casino M. 1.-	Mellrosz Band	
Libelle	„	9-3	E. M.2.-	Ernö Walter	Gesell- schafts- kleid
Admirals-Kas.	„	5-7 9-3	E. frei	Eric Borchard	

IN MÜNCHEN:

Hotel Regina .	tägl.	1/2 9-1	E. frei	Krämer	Gesell- schafts- kleid
Cherubin-Casino	„	ab 8	E. frei	Rohrbeck	Gesell- schafts- Anzug
Hotel Reichs- adler	„	4-6 1/2 9-1/2 2	E. frei	Kapelle Koch	
Hotel Wagner	Sonn- abend Sonn- tag	8-12 6-12	E. M.1.50	Brathuhn	

Jule

Moden

PARIS - LONDON
BERLIN
Pariser Platz 3 (Palais Radziwill)
Zentrum 3965

Neueste Winter-Modelle

10 1/2 - 1 und 3 - 6 Uhr

RÄTSEL

Nachstehende Worte sind untereinander derart zu verschieben, daß eine senkrechte Buchstabenreihe den Namen eines der schönsten Tänze ergibt: Slow-fox, Tango, Yale, Jazz-Band, Heebie-Jeebies, Charleston.

BESUCHSKARTEN-RÄTSEL

ERLI LABAN

Wer ist diese Dame?

AUFLÖSUNG DES RÄTSELS AUS HEFT NR. 1

GER T	}	TAGLIONI
P A WLOWA		
W I G M A N		
L A B A N		
TERP I S		
F O K I N		
K A R S A V I N A		
N I J I N S K I		

Blüthner

Besichtigen Sie bitte
unsere neuen, kleinen
Flügel u. Pianos.

B. Neumann

Allein-Vertrieb
Berlin
Kurfürstendamm
228



TELEGRAMM
BISMARCK
3/716-77

Zahlungserleichterungen



im Hause des Capitol / Telephon: Nollendorf 3049, 1688/9

TANZ-RESTAURANT I. RANGES

FÜNF-UHR-TEE

Exquisite Küche

WEINE UND BARGETRÄNKE

Revue internationaler Tanzstars

Konzertmusik Kapelle Jean Dinicu

Eintritt frei / Bis 3 Uhr geöffnet

Zum Tanz spielt Kapelle Faconi

Berlins elegantester Tanzpalast

Bis 3 Uhr geöffnet



Jägerstr.

63a
Merkur 4603

Brennpunkt des Berliner
Nachtlebens!

Mondän und doch dezent!

Internationales
Tanzprogramm

KAPELLE ERNÖ WALTER



im Hause des Admirals-Palastes und der Haller-Revue

Die mondäne Tanzstätte
mit leuchtendem
Tanzparkett

Täglich große internationale Tanzschau!
Zum Tanz spielt:

ERIC BORCHARD

mit seinen unerreichten Jazz-Sinfonikern

Nachmittags vier Uhr Tanztee
mit Vorführungen

AMERICAN BAR

Bis 3 Uhr geöffnet! + Eintritt frei!

ADMIRALS|BAD

BERLIN / AM BAHNHOF FRIEDRICHSTR.

Geöffnet von 11 Uhr morgens bis 10 Uhr abends
Kartenverkauf bis 1/2 9 Uhr



Das modernste Bad Europas

Russisch-Römische, Wannen- und medizinische

Bäder aller Art

Elektrische Lichtbäder, Diathermie

MODERNES RONTGEN-INSTITUT

Spezialitäten:

Paraffin-Therapie

nach dem neuen, völlig schmerzlosen Aufspritz-
verfahren, System Paraffineum, die einzige
Methode für lokale Entfettung

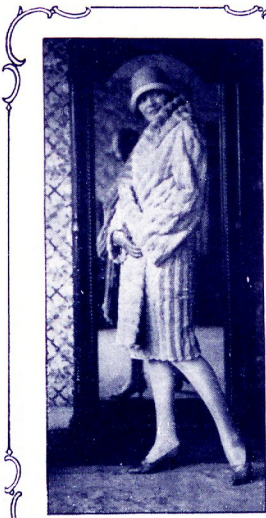
Schaumbad

Schwitzbad bei niedrigen Temperaturen (37°)
Das Bad für Herzranke

Leitender Arzt: Dr. med. F. Sachse



TANZMUSIK
ELECTROLA · GES · M · B · H ·
BERLIN W 8 LEIPZIGER STR · 23
FRANKFURT ^A M GOETHE STR · 3



Petz-
Modell-Haus
Resnik
 BERLIN W50
Taentzienstr. 18 a 1
Nürnberggerstr. 56
 C 1, STEINPLATZ 6234
 B 4, BAVARIA 6234

Allen voran

LENICET
 Mund-Wasser
 in Pulver-Form

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

Mode-Salon
Liedes-Walter

BERLIN W 50
 NÜRNBERGERSTRASSE 69
 TEL. STEINPLATZ 15166

KOSTÜME
 MÄNTEL
 KLEIDER

BALLETT-AUSSTATTUNG

DIE ZEITSCHRIFT

DER TANZ

wird nie alt. Das in den bereits früher erschienenen Heften veröffentlichte Material bleibt nach wie vor aktuell und für Freunde der Tanzkunst anregend.

Aus dem Inhalt des ersten Heftes:

TEXT: Oscar Bie, Die Bedeutung von Isadora Duncan, Max Terpis, Entwicklungsphasen des modernen Tanzes, Hansjürgen Wille, Die Kunst der Neger, Reinhold Sommer, Der Charleston der kommenden Saison, Michael Charol, Wozu die Tanzkritik, Nach dem Schwedischen, Das Abenteuer einer Tänzerin (Maria Taglioni), Werner Suhr, Der groteske Tanz, Rudolf Theile, Vom Tanzstil des Winters, Revue und Tanz, Betrachtungen zur Münchner Revue „Grüß an Alle“, Arabesken, Toiletten zum Tanz, Schallplatten zum Tanz, „Wo tanzt man heute?“ — Tabelle der Tanzlokale, Rätsel usw.

ILLUSTRATIONEN: Anna Pawlowa, Isadora Duncan, Max Terpis, Zeichnung von A. Grunenberg — Der sterbende Schwan, Tamara Karsavina, Mary Wigman, Persisches Ballett, Gruppe von Marion Herrmann, The three Eddies, Josephine Baker, Charleston, Maria Taglioni, Harry Reso, Valesca Gert, Rudolf Theile und Partnerin — Tango, Robert Quinault, Fidy Grube, Inge Epp, Frä. Welker, Iris Rove, Hansi Siegert, Tommy Long, Toiletten-Modelle u. a. m.

EIN WILLKOMMENES WEIHNACHTSGESCHENK



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

Bezug zu 3.— Mark vierteljährlich durch jede Postanstalt oder Buchhandlung. Probeheft 1.— Mark auf Postscheckkonto München Nr. 12073

**MÜNCHNER
 TURM VERLAG
 MÜNCHEN NO 3**