

157
L.

DER TANZ



MONATSSCHRIFT
FÜR TANZKULTUR
JAHRG. III
HEFT 3
MARZ 1930
PREIS RM. 1.—
öst. S. 1.80, sfr. 1.25
BERLIN

Anna Pawlowa im mexikanischen Tanz, zu ihren gegenwärtigen Gastspielen in deutschen Städten



Ballettschule

Eugenie Eduardowa

Berlin W 62, Kalckreuthstr. 11 hpt.

Tel.: Bavaria 2720 Täglich 4-6 Uhr

Sichere berufliche Existenzmöglichkeit

Ausbildung

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

Umfassende Ausbildung für die Bühne

Begabte und ausgebildete Schüler haben die Chance in die Variététruppe (Eduardowa-Ballett) aufgenommen zu werden

Illustrierter Prospekt kostenlos

Tanzstiefel Tanzsandalen Artisten- und Bühnenschuhe

Nur korrekte gute Maßarbeit bei bester Paßform, keine Manufakturware. — Ballettschuhe deutscher und russischer Schule stets am Lager

fertigt seit 30 Jahren

Otto Schulze, Berlin, Friedrichstraße 248

am Halleschen Tor

Telephon: Bergmann 4262

Gesucht

wird seelisch-körperlich stark erlebende, musikliebende unabhängige (beruflose)

vermögende Dame

der besten Gesellschaft (womöglich Villenbesitzerin) zur Gründung und gemeinsamen Führung einer

Hochschule

für schöpferische Lebenskunst („Psychoplastikum Kréal“)

zur Erreichung von Schönheit, Glück, Gesundheit durch die individuelle Verwirklichung der Seelensprache im Körpergeschehen. (Die neue Kunst der Psycho-dynamo-Kinesie.) — Siehe Leitartikel über die Psychoplastik Kréal im TANZ, Jahrg. I, Heft 6-9, Jahrg. II, Heft 11 und 13, Jahrg. III, Heft 1 und 2.

Anfragen und Angebote

(womöglich mit Bild) richte man schriftlich an den Autor der Psychoplastik Herrn Ernest Kréal, Wien III, Keilgasse 8, 15.

Partner

nicht über 1,70 m, für Kurort — Sommersaison — von ehem. Sonderklassen-Tänzerin gesucht Angebote mit Bild an die Schriftleitung unter N. H. sofort erbeten.

TANZSCHULE ANTOINE

Kurfürstendamm 23

Bismarck 5794

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

Sonntag 5-7 engl. Konversationstanztee mit Tanzvorführungen

TANZSCHULE GRIMM-REITER

Sekretariat: Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 170. Telephon: Uhland 5772

Harmonische Gymnastik-Tanzschrift / Künstlerischer Tanz- und moderner Gesellschaftstanz

Schule für Tanz + Gymnastik + Bewegungschöre Berthold Schmidt

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

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

WALTER CARLOS + Erster deutscher Rundfunkanzlehrer

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

Moderne Tänze lehrt

Käthe Schwind

Leipzig C 1 • Zeitzer Straße 12

Tel. 43 402

TANZSCHULE GLAW

Gute Gesellschaftskreise
Kursebeginn Okt. u. Jan. Einzelunter, jederz.

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

Anschrift Pichelsdorfer Straße 1

HEILGYMNASTIK manuelle schwedische

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

Nollendorfplatz 7 Hpt.
Nollendorf 1086

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

Anzeigenverwaltung DER TANZ

M. Wittenberg, Berlin W 62, Kleiststr. 31
Tel.: Barbarossa 5265

Ernst Seiferl

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

HOLLAND

VERTRETER DES „TANZ“

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

SCHWARZ-WEISS-CLUB

für Tanz, Mode und Geselligkeit e. V. Berlin

Mitglied des Reichsverbandes zur Pflege des Gesellschaftstanzes

MITTWOCH:

Regelmäßiger Club- u. Trainingsabend im Tanzinstitut Peter Klewitz, W 57, Bülowstr. 2. Fernruf: Lützow 9977

Gäste guter Gesellschaft sind bei Einführung willkommen

Sekretariat: Potsdamer Str. 331. Fernruf: Lützow 3249

Der Tanz

MONATSSCHRIFT FÜR TANZKULTUR

AMTLICHES MITTEILUNGSBLATT DES REICHSVERBANDES ZUR PFLEGE DES GESELLSCHAFTSTANZES R·P·G

SCHRIFTFÜHRUNG: J. LEWITAN

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

Heft 3

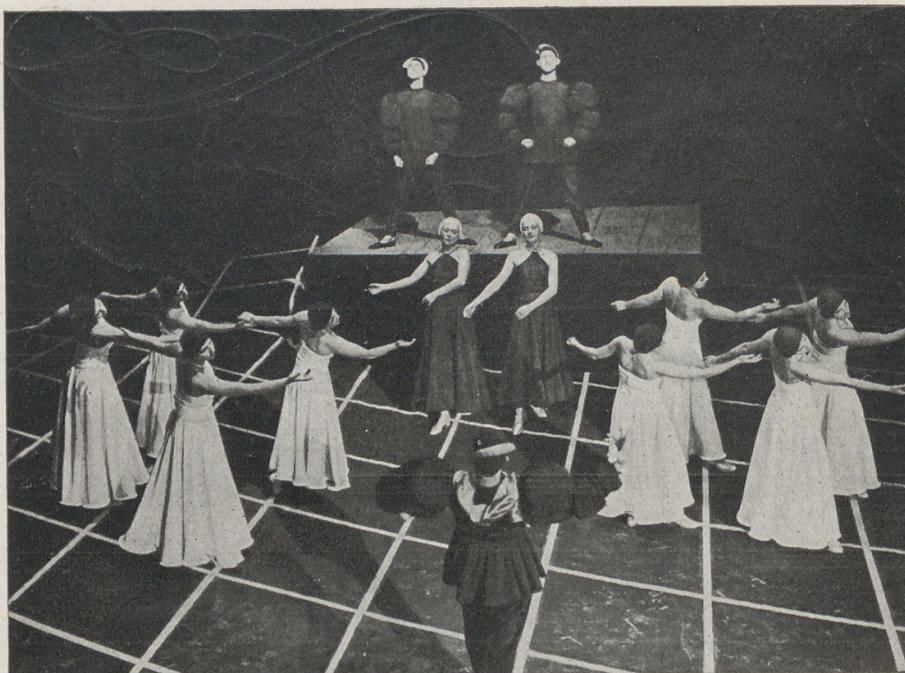
März 1930

Jahrgang III



Ballett-Tänzerinnen in ihrer Ankleidegarderobe

Nach einem Ölgemälde von Sin. Serebriakowa



„Die Hochzeit in Cremona“. Tanzpantomime mit Musik von Glinka.
Uraufführung am Hess. Landestheater, Darmstadt. Inszenierung: Cläre Eckstein
Photo: Collmann

DIE TANZBÜHNE

Von Alexander Levitân

Es gibt heute viele, die aus manchen, oft scheinbar stichhaltigen Gründen die Schaukastenbühne für den Tanz ablehnen.

Es ist klar, daß gerade die Tanzkunst, deren Neugeburt in unsere kritische Zeit fiel, problembeladen zur Welt kommen mußte, und nichts, möge es auch die Vorwelt als Selbstverständlichkeit hingenommen haben, darf bei ihr voraussetzungslos ohne Sichtung und eventuelle Umwertung hingenommen werden.

Eines ihrer umstrittensten Probleme ist nach wie vor das Problem des Raumes. Im Gegensatz zu vielen der heutigen Tanztheoretiker bin ich der festen Überzeugung, daß gerade die Schaukastenbühne immer noch die beste Lösung des Problems „Raum“ darstellt, und ich möchte hier versuchen, ihre Vorzüge für den Tanz darzulegen, damit wir wissen, was wir besitzen, ehe wir nach Besserem suchen.

Es ist das Bestreben jedes Künstlers, aus seinen Mitteln soviel wie möglich herauszuholen. Der Raum, als Hauptmittel des Tänzers, wäre wenig mehr als ein indifferentes Etwas, wenn alle die Bestimmungen wegfielen, die sich aus der direkten Gegenüberstellung des Tänzers gegenüber dem Publikum ergeben.

Gerade diese Situation: Tänzer gegenüber dem Publikum, schafft aus dem bloßen Körpermilieu den differenzierten formenschwangeren Raum als tänzerisches Mittel.

Die Haupteigenschaft der Schaukastenbühne ist die offene Vorderseite, durch die das Werk sich dem Zuschauer mitteilt. Durch diese Funktion der Vorderseite

als Offenbarungsmittel gewinnt sie eine ungeheure Bedeutung für den Tänzer. Sie übt auf alle aggressiven positiven und aufblühenden Impulse einer Tanzkomposition ihre Anziehungskraft aus. Das Gesicht nach vorn bedeutet freie Ausstrahlung, die Richtung nach vorn *eine räumliche Steigerung*. Das Gegenstück dazu ist der abgeschlossene Hintergrund. Er ist die Ferne, die Stätte der Abkehr, wo eine sanfte oder verhaltene Luft herrscht. Denn die Luft der Schaukastenbühne ist in sich verschieden, ist sogar in sich bewegt. Das heißt, noch ehe der Tänzer auftritt, lebt die Bühnenluft als Crescendo nach vorn und als Diminuendo nach hinten. Und diese Strömungen tragen nun den Tanz oder kontrastieren mit ihm (was in die Wirkung einbegriffen ist). Wenn man sehr theoretisch veranlagt ist, so läßt man die dritte Dimension der Schaukastenbühne bisweilen überhaupt nicht gelten, weil man angeblich „nur“ die Fläche sieht. — Dem ist gewiß nicht so! — Da die Vorderseite dem Zuschauer zugewandt ist und „Nähe“ bedeutet, der Hintergrund aber das entferntere „andere Ufer“ des Schauspielplatzes bildet, so weiß man — ob nur optisch oder psychisch, ist für die Wirkung gleichgültig —, daß die Bewegung auf einen zu- oder von einem wegstrebt, und darin liegt für den Tänzer das fabelhafte Mittel der *räumlichen Steigerung* eingeschlossen. Episch geartete Werke sind oft flächenhaft angelegt, aber persönlich betonte Tänze, so bei Wigman, Normann und ganz besonders Palucca, wo die Spannung zwischen Ich und Du stark hervortritt, verwerten die dritte Dimension auf geniale Weise. Ich will hierbei auch an die großartige

symphonische Wirkung im Finale des „Sacre du printemps“ bei Diaghilew erinnern, wo die im Hintergrund aufgebaute Masse mit verhaltenen Zuckungen die Raserei des Solo treibt und anstachelt.

Da die Luft der Schaukastenbühne vorn konzentrierter und wesenhafter ist als hinten, so verlangt die Überquerung der Bühne vorn mehr Schwung und Kraft als hinten. Im Hintergrund hingegen ist große Kraft nicht dem Platze angemessen.

Welchen Reichtum an Gestaltungsmöglichkeiten die Schaukastenbühne in sich birgt, vergegenwärtigt man sich am besten, wenn man sich vorstellt, wie sich ein Tanz auf der vielbegehrten Arena ausnehmen würde.

Das Bewußtsein scheut Indifferenz, wie die Natur die Leere scheut. Das ist für die Kunstbetrachtung das primäre Gesetz. Hieraus ergibt sich, daß die

Arena für die rundum placierten Zuschauer ebenso wie die Schaukastenbühne zu einem organischen Raum umgewandelt würde, dessen Teile aber nicht mehr auf die Zuschauer orientiert sind, sondern auf den



Tanzgruppe Doris Humphrey, New York. Oben: Szene aus dem Tanzdrama „Das Leben der Bienen“. Unten: Schlußbild aus „Farbenharmonie“. Eine der interessantesten modernen Tanzgruppen der Neuen Welt

objektiven Mittelpunkt. Der Raum ist also sozusagen introvertiert, in sich gekehrt. Geht der Tänzer in diesem Raume auf eine Zuschauergruppe zu, so entfernt er sich von der Antipodengruppe und spaziert an den übrigen einfach vorbei. Es gibt keine Nähe, keine Ferne. Die herrliche Richtungsreinheit, die bei der Schaukastenbühne durch die Orientierung auf die Vorderseite bedingt ist, die Gerade, Seitliche oder Diagonale, verliert sich in Zufälligkeiten, und der Tänzer muß sich an den leblosen Mittelpunkt klammern, um dem gestaltlosen Chaos zu entraten. Ja, beim Box- oder Stierkampf mag es belanglos sein, wo wer wen trifft und erlegt, aber der Tänzer, der im und mit dem Raum lebt, kann mit dem entspannten Raum der Arena herzlich wenig anfangen.

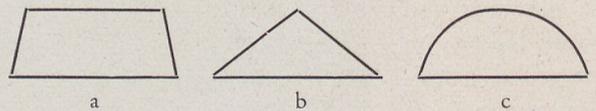
Gerade wie sich der Richtungsschatz der Guckkastenbühne gegenüber der Arena bewährt, so auch noch eine andere, nicht minder wichtige Eigenschaft: nur die Guckkastenbühne gestattet dem Tänzer flächenhafte Gestaltung.

Der Tanz als Raumkunst umfaßt sowohl das dynamische wie das plastische Moment. Niemals kann man ein Tanzwerk mit einer bloßen Plastik vergleichen, bei der alle Aspekte gleichbedeutend sind. Es bietet — und will bieten — die Aspekte der Menschengestalt in freiem, künstlerisch bedingtem, fließendem Wechsel. Es kommt unbedingt und sehr darauf an, ob der Tänzer jetzt sich in die Gerade oder Rückwärtige wendet. Es ist dies eine willentlich geleitete Flut und Ebbe persönlicher Ausstrahlung, ganz abgesehen von der bildhaften Wirkung. Diese künstlerische Handhabung der Ichbilder und der Körperbilder wird von der Arena entkräftigt, wie die Richtungen von ihr entkräftigt werden.

Wir haben bisher vom Solotanz gesprochen. Nun glaube ich, daß alles Gesagte auch auf den Gruppentanz anzuwenden ist. — Zwar bilden die Beziehungen zwi-

schen den einzelnen Gruppenteilen zueinander innerhalb des beliebigen Raumes objektive Richtungen, aber auch der Gruppentanz verlangt nach Nähe und Ferne, will Vorwärts, Rückwärts, Profil und Enface haben.

Wenn man durchaus reformieren will, so bestände die Möglichkeit, den Zuschauerraum zu verbessern, indem man z. B. die seitlichen Plätze möglichst auf eine Linie mit der Bühnenkante brächte und sie eventuell auf und über die Ebene der Bühne erhöhe. Auch die Schaukastenbühne selbst dürfte elastischer werden. Ich meine, es müßte sich ermöglichen lassen, daß durch Verschiebung der Kulissen der Hintergrund je nach Bedarf des einzelnen Tanzes sowohl bildmäßig wie auch besonders stereometrisch verändert würde. — Aus den nebenstehenden Tabellen leuchtet ohne weiteres ein, in welcher Art die verschiedenen Bühnenrahmen die jeweilige Tanzkomposition beeinflussen müssen.



a) ist unsere hinlänglich bekannte trapezförmige Bühne.
b) gäbe eine unerhörte Verstärkung der Gegensätze der Vor- und Rückwärtsrichtung, mit starker Steigerung und starker Zusammenpressung (Komprimierung) der Bewegung im Hintergrund.

c) prädestiniert eine abgerundete und schwingende Komposition.

Beide letzteren Bühnen entbehren den eindeutigen Hintergrund, der die plastisch bildhafte Gestaltung so schön unterstützt.

Die Möglichkeit, die Schaukastenbühne zu formen, ohne das Prinzip des Visavis dem Publikum aufzuheben, brächte gewiß eine starke Bereicherung der tänzerischen Formungswelt mit sich.



Anna Pawlowa: Willkommen in Deutschland



Die Tänzerin Leila Bederkhan, Paris (Vgl. Arabesken)

Studio: Lipnitzki, Paris

Sinn und Wert der Kritik Von Werner Suhr

Vom Kritiker wird Objektivität verlangt. Es steht aber fest, daß die Objektivität nicht eigentlich möglich, daß sie jedenfalls nur in gewissen Grenzen erreichbar ist. Nicht wenige Kritiker bleiben hinter dem Erreichbaren zurück, weil sie sich einem Teil des Objekts verpflichten. Sie legen sich einseitig fest und verlieren den klaren Blick für die Vielseitigkeit des Objekts. Objekt der Kritik ist die Kunst.

Der Wert einer Kritik erhöht sich mit dem Standpunkt des Kritikers. Die Größe seiner Perspektive entscheidet.

Je kleiner der Gesichtswinkel, aus dem das Lot des Urteils gefällt wird, um so geringer der Ausschnitt, den es trifft. Um so geringer das Gewicht der Kritik.

Die einzige Perspektive, aus der sich Kunst kritisch wertvoll betrachten läßt, ist die, welche tatsächlich alle Elemente der Kunst kennt und sie in Erkenntnis umfaßt.

Die Kunst, ewig in Bewegung, wird von zahllosen Elementen gespeist. Erst alle zusammen ergeben sie die

Einheit Kunst. Mögen einzelne Elemente an sich auch noch so interessant und aufschlußreich sein.

Der Kritiker, der sich stets nur mit der Kritik spezieller Elemente des Künstlerischen und der Kunst befaßt, läuft Gefahr, einmal den Kontakt mit dem Gesamtkunstwerk zu verlieren. Es gibt kein künstlerisches Element, das wertvoller wäre als (die „Batterie“ der) Kunst.

Objekt des Tanzkritikers ist der Tanz. Leider gibt es mehr Tanzrichtungskritiker als Tanzkritiker. Zu viele Kritiker folgen nur einer bestimmten Richtung, einem bestimmten Stil des Tanzes. Sie nehmen eine Strömung wichtiger als den Strom. Aber „kein Stil ist an sich den anderen überlegen. Erst das Niveau von Kraft oder Schwäche entscheidet über Wert oder Unwert. Es ist sinnlos, einen Stil an sich zu loben oder zu verwerfen.“ (Broder Christiansen in „Das Gesicht unserer Zeit“.)

Wir haben Ballettkritiker. Wir haben Labankritiker. Wir haben Wigmankritiker. Und andere Richtungskritiker noch. Wir haben leider wenig *Tanzkritiker*.

Ich setze voraus, daß die Ballettkritiker ebenso erstaunliche Kenner des Balletts sind wie die Labankritiker Kenner des von Laban propagierten Tanzes usw.

Ich setze hinzu, daß diese ausgezeichnete und auszeichnende Kenntnis eines Besonderen die Erkenntnis des Allgemeinen wesentlich getrübt hat. Oder hat sie ihr genützt?

Nein. Es ist so weit, daß die Tänzerinnen, die aus bestimmten Schulen, Richtungen, Systemen kommen, daß die Tänzerinnen, die eine bestimmte Stilart vertreten, im voraus wissen, welcher Kritiker sie ablehnt, welcher Kritiker sie entsprechend seiner Neigung zu einer anderen Stilart ablehnen muß. Muß er sie ablehnen?

Der Tanzkritiker kritisiert den Tanz. Es ist ihm gleich, ob dieser durch ein Ballett oder durch eine moderne Tanzgruppe dargestellt wird. Beide Darstellungen erhalten auf einem gewissen Niveau rein tänzerisches Element. Es kommt auf die Darsteller an.

Der Ballettkritiker hingegen kritisiert das Ballett. Er kritisiert das Ballett, auch wenn er über bzw. gegen eine moderne Tanzgruppe schreibt. Er gelangt nicht über den hemmenden Grundsatz seiner zünftigen Einstellung hinaus. Und wenn er trotzdem dieses und jenes in der modernen Tanzgruppe hoch anerkennt, so hat es meist nur eine sekundäre Bedeutung. Denn primär ist der Kritiker für das Ballett, ist sein Urteil im voraus, als Vorurteil gefällt. Nicht anders verhält sich der Nur-Wigman-Kritiker gegenüber einer anderen modernen Stilart oder gegenüber dem Ballett.

Jedoch kann man in einer Sache, die man grundsätzlich ablehnt, nicht mehr Kritiker sein. Ein Gegner des Tonfilms ist wohl berechtigt, seine Argumente gegen den Tonfilm am Tonfilm darzulegen; aber Tonfilme kritisieren kann er eigentlich nicht.

Wir befinden uns in der absurden Situation, daß Tanzkritiker, die keine Tanzkritiker mehr sind, ihre Aufgabe verkennen und statt der zur Diskussion stehenden Probleme jeweils nur ihre Sonderprobleme behandeln.

Wenn der Kritiker auch in jedem das „Gute“ erkennen und sich für das „Beste“ entscheiden soll, so heißt das nicht, daß man als „Bestes“ die Sache einer Richtung überbetonen und die Sache der Kunst vernachlässigen kann.

Für wen schreibt der Kritiker? Der in der Tageszeitung schreibt für ein großes Publikum. Es ist allerdings klein im Verhältnis zum allgemeinen Leserkreis seiner Zeitung.

Wer in einer Tageszeitung über Tanz schreibt, kann an seine Leser nicht dieselben Voraussetzungen stellen wie der Kritiker einer Fachzeitschrift. Auch wenn seine Zeitung Rang und Namen hat, sollte er das Kunstverständnis der Interessenten nicht überschätzen. Aber die Leser dürfen von ihm voraussetzen, daß er tatsächlich der Kunst dient, in deren Rubrik er schreibt, und daß er nicht etwa die Partei einer bestimmten Richtung bevorzugt.

Der Wunsch, daß ein Kritiker vor jeder Kritik seinen grundsätzlichen Standpunkt kurz (zum leichteren Verständnis des Folgenden) darlegt, ist praktisch nicht durchführbar. Außerdem liefere das bei gerechten Kritikern auf die ewige Wiederholung des Satzes hinaus, daß es in der Kunst und zur Beurteilung der Kunst im Grunde nur einen Standpunkt gibt, demgegenüber die Standpünktchen der verschiedenen Richtungen fast unerheblich sind.

Es ist selbstverständlich, daß der Kritiker in einer Tageszeitung nicht in einem Jargon schreiben darf, der dem Publikum nicht von selbst verständlich ist. Es gibt doch keine Geheimsprache der Tanzkritik; es gibt doch nur eine unnötig komplizierte Ausdrucksweise unter den Anhängern bestimmter Richtungen, Stile und Grüppchen.

Für den Tanz ist der — Tanz das Maß aller Dinge. Nicht die begrenzte Größe einer Pawlowa oder Wigman.

Die Eitelkeit, die sich gestreich frisiert, um mit der Kritik über das Kritisierte zu triumphieren, ist vor allen Künsten, ist in allen Berichten über Kunst zu Hause. Sie kann bei schöpferischen Naturen Kunstwerke der Kritik schaffen, kann in Intuition mehr Erkenntnis produzieren als die Kenntnis des besten Sachkritikers. Aber das geschieht so selten.

Ich verlange von einer Kritik über einen Tanzabend, daß sie mir mitteilt, welcher Art Tanz vertreten wurde, und welche Begabung sich innerhalb dieser Art entfaltet hat. Ich bestreite den Kritikern das Recht, die Tanzenden schon deshalb ins Unrecht zu setzen, weil die Tanzenden sich wie die Kritiker auf einen bestimmten Stil beschränken. Pech der Tanzenden, wenn der maßgebende Kritiker einen anderen Stil als den ihren schätzt.

Man kann sehr wohl für Laban sein, für die Wigman und auch für die Gert. Selbst anerkennendes Verständnis für Schlemmer und das triadische Ballett setzt nicht unbedingt Verneinung des tänzerischen Balletts älterer Richtung voraus. Wenn man für Tanz ist, kann man durchaus für die starken Talente in jedem Lager sprechen. — Da darf die Kritik doch nicht stehenbleiben, wo das Publikum voll Verständnis mitgehen soll!

Auch die Ablehnung eines Tanzes bzw. einer Tänzerin sollte für das Publikum wie für die Tänzerin möglichst — positiv sein. Wenn dem Kritiker etwas scheußlich scheint, dann muß er auch darlegen, warum.

Gesetzt den Fall: als Kritiker lehnte ich eine sehr geschätzte und populäre Tänzerin ab. Dann habe ich natürlich meine Ablehnung zu begründen. Und begründe ich sie so, daß ich denen, die zwar Kontakt zum Tanz, aber nicht zu jener Tänzerin haben, „aus dem Herzen spreche“, dann habe ich unter Umständen in das Herz der Kunst getroffen. Vorausgesetzt nämlich, daß die mir Zustimmenden nicht Banausen oder lediglich Oppositionsgeister sind. Dann kann der „Fall“ der Tänzerin vielleicht noch zu einem „Aufstieg“ werden. Wenigstens im Sinne der Erkenntnis für ein bis dahin noch unsicheres Publikum.

Lob der Kritik: sie hat so reiche und so positive Möglichkeiten!

Die Anna Pawlowa Tulpe

Blumenzwiebeln zu tausend Dollar

Als die „Königin des Tanzes“, Anna Pawlowa, vor einigen Jahren zum erstenmal in Holland auftrat und von der Blumenstadt Haarlem eingeladen, an einem strahlenden Sonntagmittag, dem ersten Mai und sogenannten „Blumensonntag“ — an dem Hunderttausende die prunkvollen Blumenfelder bei Haarlem besichtigen —, einen Ballettmittag im dortigen Stadttheater gab, wurde die damals noch sehr jugendliche „Königin der Tulpen“ aus der Taufe gehoben und erhielt den strahlenumkränzten Namen ihrer königlichen Patin „Anna Pawlowa“.

Seitdem gibt es „Pawlowa-Tulpen“, die seltenste und schönste Tulpe, die nach jahrzehntelangen Kreuzungsversuchen der berühmten holländischen Blumenzüchtere „Tubergen“ in Haarlem alle Rekorde schlug und durch seine unvergleichliche blendende Schönheit Aufsehen erregte. Der Blütenkelch der zartweißen Blume ist größer als die Staubfäden umhüllende Wunderschale ihrer berühmten Tulpenschwestern. Die ersten Blüten dieser kostbaren Zuchtblume wurden an jenem Mittag im Mai der großen Ballerina in einem feierlichen Akt im Stadttheater zu Haarlem angeboten, und ein unbeschreiblicher Jubel des vollbesetzten Hauses gab dem jugendlichen Blütenwunder, das nunmehr den Namen „Pawlowa“ — oder „Die Unvergleichliche“ — tragen durfte, den großen Segen mit auf den Weg in die weite Welt.

Es werden aber wohl noch Jahre dahingehen, bevor man diese Königin der Tulpen in größerer Zahl in den Gärten der verschiedenen Länder antreffen wird, da sich die Blumenzwiebel sehr langsam vermehrt und die ersten Exemplare der Pawlowa-Tulpe nur für Millionäre erschwingliche Preise erzielten von tausend Dollar. Bisher sind auch von der Züchterei nur einzelne Exemplare an Sammler abgegeben worden,

und die erste größere Sendung soll dieses Frühjahr als Geschenk der Züchterei an die große Ballerina abgehen, damit fortan der berühmte Blumengarten Anna Pawlowas in Hampstaed bei London geziert werde mit der Königin der Tulpen, der „Anna-Pawlowa-Tulpe“.



Anna Pawlowa

Nach einer Zeichnung von Arthur Grunenberg

Der Gesellschaftstanz in Fragen und Antworten

Von Victor Silvester, London

(vgl. auch Januarheft)

QUICKSTEP

99. Wie ist das Zeitmaß beim Quickstep?
A. $\frac{3}{4}$ Takt, d. h. 4 Teile in einem Takt.
100. Wie ist das Tempo beim Quickstep?
A. Ungefähr 54 Takte in einer Minute.
101. Welche Takteile werden im Rhythmus des Quickstep betont?
A. Der erste und der dritte Takteil.
102. Welche Technik liegt diesem Tanz zugrunde, und welches sind seine beiden Grundschrirte?
A. Der Quickstep ist auf der Technik des Slow-Foxtrot aufgebaut, nur tritt der Chasséschritt an Stelle des Dreierschrittes. Der Geh- und Chasséschritt sind die beiden Grundschrirte.
103. Welches sind die Grundfiguren des Quickstep?
A. Der Gehschritt, der gewöhnliche Drehschritt, der rückwärtige Drehschritt, die Viertel-Drehungen, der Zick-Zack-Schritt, der Charlestonschritt und das Kreuz-Chassé.
105. Wieviel Takteile kommen auf einen Gehschritt?
A. 2 Takteile = $\frac{1}{2}$ Takt.
105. Wieviel Takteile kommen auf jedes Chassé?
A. 4 Takteile = 1 Takt.
106. Wie zählt man beim Chassé?
A. Kurz - kurz - lang, und zwar: Kurz = 1 Takteil, lang = 2 Takteile.
107. Beschreiben Sie den Vorwärts-Gehschritt.
A. Der Gehschritt des Quickstep ist ebenso wie im Slow-Foxtrot, nur daß die Schritte infolge des Tempos der Musik etwas kürzer und schneller sind. Man führt von den Hüften aus einen gleitenden Vorwärtsschritt aus, schiebt den Fuß über dem Boden vor, setzt zuerst den Hacken und dann sofort den ganzen Fuß auf. Sowie der Hacken den Boden berührt, ist das Körpergewicht auf den vorderen Fuß zu verlegen. Man muß bemüht sein, das Gewicht die ganze Zeit über dem vorderen Fuß zu halten.
108. Beschreiben Sie den Rückwärts-Gehschritt.
A. Auch der Rückwärts-Gehschritt des Quickstep ist wie im Slow-Foxtrot, nur daß die Schritte infolge des Tempos der Musik etwas kürzer und schneller sind. Man schwingt das Bein von den Hüften aus gut rückwärts, setzt zuerst den Ballen auf und hält das Körpergewicht über dem vorderen Fuß. Dann wird das Körpergewicht zwischen die beiden Füße zurückverlegt, gleichzeitig wird der Ballen des vorderen Fußes angehoben, so daß der Druck auf dem Hacken des vorderen Fußes liegt. Das Gewicht wird dann auf den Ballen des hinteren Fußes übertragen, bleibt aber noch vorn, da der Hacken des hinteren Fußes noch nicht auf dem Boden ruht. Die Bewegung wird fortgesetzt, wobei der Hacken des hinteren Fußes erst dann auf den Boden aufgesetzt wird, wenn der andere Fuß ihn passiert.
109. Wie zählt man beim gewöhnlichen Drehschritt?
A. Lang - kurz - kurz - lang (Chassé), lang - lang.
110. Wieviel Takteile rechnet man für einen gewöhnlichen Drehschritt?
A. 2 Takteile für jeden langen Schritt und einen für jeden kurzen Schritt. Der gewöhnliche Drehschritt benötigt $2\frac{1}{2}$ Takteile.
111. Welche Stellung haben die Füße der Dame und des Herrn beim zweiten Schritt des gewöhnlichen Drehschrittes?
A. Sie müssen parallel zueinander stehen, wobei aus der Grundstellung eine Dritteldrehung gemacht worden ist.
112. Welche Stellung haben die Füße des Herrn beim fünften Schritt des gewöhnlichen Drehschrittes?
A. Die Füße stehen parallel und ungefähr 4 Zoll voneinander entfernt.



Die Leiter der Tanzschule Antoine, Berlin, Lucy Antoine und Mr. Billing (aus der Bradley-School, London)

113. Welche Stellung haben die Füße der Dame beim fünften Schritt des gewöhnlichen Drehschrittes?
A. Sie stehen parallel und ungefähr 14 Zoll voneinander entfernt.
114. Wie groß ist die Drehung bei einem zu Ende geführten gewöhnlichen Drehschritt?
A. Eine Dreivierteldrehung, d. h. eine halbe Drehung bis zum Ende des Chassés und eine Vierteldrehung beim letzten Teil. Der gewöhnliche Drehschritt soll eigentlich nur an Saalecken angewandt werden.
115. Bei welchen Schritten des gewöhnlichen Drehschrittes muß man körperliche Gegenbewegung machen?
A. Sowohl der Herr als auch die Dame haben bei dem ersten, vierten und sechsten Schritt körperliche Gegenbewegung zu machen.
116. Wann erhebt man sich bei dem gewöhnlichen Drehschritt auf die Ballen?
A. Man hebt sich am Ende des ersten Schrittes auf den Ballen und senkt den Fuß am Ende des dritten Schrittes.
117. Wie zählt man beim rückwärtigen Drehschritt?
A. Lang - lang - lang - lang. — Kurz - kurz - lang (Chassé).
118. Wieviel Takteile rechnet man für einen rückwärtigen Drehschritt?
A. Zwei Takteile für jeden langen Schritt und einen für jeden kurzen Schritt. Der rückwärtige Drehschritt benötigt drei Takteile.
119. Welche Stellung haben die Füße des Herrn beim zweiten Schritt des rückwärtigen Drehschrittes?
A. Sie müssen parallel zueinander stehen, wobei aus der Grundstellung eine Dritteldrehung gemacht worden ist.
120. Welche Stellung haben die Füße der Dame beim zweiten Schritt des rückwärtigen Drehschrittes?
A. Die Füße sind geschlossen, und zwar nach einer Drehung auf dem Hacken des rechten Fußes und Verlegen des Körpergewichtes des linken Fußes. Man nennt diese Drehung „Hackendrehung“.

121. Hat der Herr bei dem letzten Teil des rückwärtigen Drehschrittes ebenso wie die Dame einen Chasséschritt auszuführen?
- A. Nein. Bei dem vierten Schritt des rückwärtigen Drehschrittes muß der Herr auf dem rechten Hacken eine Achsendrehung ausführen, den linken Fuß anschließen und dann mit dem linken Fuß einen Vorwärtsschritt machen. Dies ist natürlich die vollendetste Art. Einen muß man den Chasséschritt lehren, und zwar: Links seitwärts, rechts anschließen, links vorwärts.
122. Wie groß ist die Drehung bei einem zu Ende geführten rückwärtigen Drehschritt?
- A. Etwas weniger als eine ganze Drehung. Eine halbe Drehung während des ersten Teiles und eine Drittel-drehung während des letzten Teiles.
123. Bei welchen Schritten des rückwärtigen Drehschrittes muß man körperliche Gegenbewegung machen?
- A. Sowohl der Herr als auch die Dame haben bei dem ersten, vierten und siebenten Schritt körperliche Gegenbewegung zu machen.
124. Wann hebt man sich bei dem rückwärtigen Drehschritt auf den Ballen?
- A. Man hebt sich am Ende des zweiten Schrittes auf den Ballen und senkt den Fuß am Ende des dritten Schrittes.
125. Wie ist der Rhythmus der Vierteldrehungen und wie werden sie ausgeführt?
- A. Der Rhythmus ist: Lang - kurz - kurz - lang (Chassé). Lang. Kurz - kurz - lang (Chassé).
Man muß diese Tanzfigur diagonal nach rechts gedreht (d. h. schräg zur Wand) beginnen. Es werden die ersten vier Schritte des gewöhnlichen Drehschrittes mit einer Vierteldrehung ausgeführt und dann die letzten vier Schritte des rückwärtigen Drehschrittes ebenfalls mit einer Vierteldrehung. Man muß nach Ausführung dieser Tanzfigur in dieselbe Richtung zurückkommen wie bei Beginn.
126. In welcher Richtung muß man den vierten Schritt der Vierteldrehungen ausführen?
- A. Man muß mit dem linken Fuß weder einen geraden Rückwärts- noch einen Seitwärtsschritt, sondern einen diagonalen (schrägen) Rückwärtsschritt machen. Die Dame hat diesen Schritt dementsprechend entgegengesetzt auszuführen.
127. Bei welchen Schritten der Vierteldrehungen muß man körperliche Gegenbewegung machen?
- A. Sowohl die Dame als auch der Herr haben bei dem ersten, fünften und achten Schritt körperliche Gegenbewegung zu machen.
128. Hebt man sich während des ersten Teiles der Vierteldrehungen ebenso wie bei dem gewöhnlichen Drehschritt auf die Ballen?
- A. Nein. Bei den Vierteldrehungen hebt man sich am Ende des ersten Schrittes auf den Ballen und senkt den Fuß am Ende des vierten Schrittes.
129. Wie ist der Rhythmus und die Ausführung des Zick-Zack-Schrittes?
- A. Lang - lang - lang - lang. Man muß diese Tanzfigur diagonal nach links gedreht (d. h. schräg zur Mitte des Raumes) beginnen. Es werden die ersten drei Schritte des rückwärtigen Drehschrittes mit einer Vierteldrehung ausgeführt und dann die letzten zwei Schritte des gewöhnlichen Drehschrittes ebenfalls mit einer Vierteldrehung. Nach Ausführung dieser Tanzfigur muß man in dieselbe Richtung zurückkommen wie bei Beginn. Bei dem dritten Schritt muß die Dame außenseitlich des Partners geführt werden.
130. Bei welchen Schritten des Zick-Zack-Schrittes macht man körperliche Gegenbewegung?
- A. Sowohl die Dame als auch der Herr machen bei dem ersten, dritten und fünften Schritt körperliche Gegenbewegung.
131. An welcher Stelle des Zick-Zack-Schrittes hebt man sich auf den Ballen?
- A. Man hebt sich überhaupt nicht auf den Ballen.
132. Beschreiben Sie den Charleston-Schritt.
- A. Man muß diesen Schritt diagonal nach rechts gedreht (d. h. schräg zur Wand) beginnen. Die übliche Schrittfolge lautet: Mit dem rechten Fuß einen Schritt vor, den linken an den rechten Fuß anschließen, mit dem linken Fuß einen Schritt seitwärts, rechten Fuß an den linken anschließen. Die Schritte werden auf den ersten und dritten Takteil ausgeführt; das Knie des Beines, auf welchem das Körpergewicht ruht, wird auf den zweiten und vierten Takteil leicht gelockert. Die Füße dürfen nicht über dem Boden schwebend durchgezogen, sondern müssen darauf entlanggeschleift werden. Für die Dame gilt die dementsprechend entgegengesetzte Schrittfolge.
133. Muß man beim Charleston-Schritt körperliche Gegenbewegung machen?
- A. Nein. Ein guter Tänzer kann sich manchmal beim Vorwärtsschreiten mit dem rechten Fuß nach rechts und beim linken Seitwärtsschritt nach links wiegen. Das darf natürlich nicht übertrieben und in der Schule nicht gelehrt werden.
134. Wie ist der Rhythmus und die Ausführung des Kreuz-Chassés?
- A. Der Kreuz-Chassé kann nach einem beliebigen langen Vorwärtsschritt des linken Fußes gemacht werden, wird aber gewöhnlich nach den Vierteldrehungen angewandt. Man macht mit dem rechten Fuß einen sehr kleinen Schritt diagonal (schräg) rückwärts, schließt dann den linken Fuß an den rechten an und führt mit dem rechten Fuß außenseitlich des Partners einen Vorwärtsschritt aus. Man zählt: Kurz - kurz - lang. Nach dem Kreuz-Chassé kann man direkt zum Charleston-Schritt oder Chassé der Vierteldrehungen übergehen.
135. Bei welchen Schritten des Kreuz-Chassés muß man körperliche Gegenbewegung machen?
- A. Bei dem langen Schritt.
136. An welcher Stelle des Kreuz-Chassés hat man sich auf den Ballen zu heben?
- A. Man hebt sich am Ende des ersten kurzen Schrittes auf den Ballen und senkt den Fuß am Ende des zweiten kurzen Schrittes.



Frau E. Preute, die Leiterin des bekannten Tanzinstituts in Wuppertal mit ihrem Partner H. Wegener



ARABESKEN



Am 30. Januar d. J. verstarb in Wien unsere Mitarbeiterin Frau *Kory Towska*. Den Angehörigen übermitteln wir an dieser Stelle unsere innigste Anteilnahme.



3. *Deutscher Tänzerkongreß 1930*. Die Stadt München hat die deutsche Tänzerschaft eingeladen, 1930 in München zu tagen. Die Deutsche Tänzerwoche München 1930 wird in Verbindung mit dem 3. Deutschen Tänzerkongreß vom 19. bis 25. Juni in München abgehalten werden. Es werden neben den Aufführungen des Münchener Staatsballetts alle Möglichkeiten des erneuerten Balletts, der Tanzbühne, des Kammeranzes, des Einzel- und Gruppentanzes und des Laienbewegungschores gezeigt werden. Als erste große Erprobung der neuen Ausdrucksformen findet am 20. Juni die Uraufführung des „Totenmals“ von Albert Talhoff statt. Grundsätzliche Erörterungen der vielfältigen Probleme, die der Tanz aufwirft, werden sich anschließen. Nach dem Stande der Vorarbeiten wird die Deutsche Tänzerwoche alle auf diesem Gebiet führenden Kreise nach München bringen. Die Münchener Organisation liegt in den Händen der Chorischen Bühne, mit der sich in der künstlerischen Vorbereitung der Paritätische Ausschuß der deutschen Tänzerschaft in Berlin verbunden hat.



Die Verhandlungen des Leiters der Fachabteilung Tanz der Essener Folkwang-Schulen, *Kurt Jooß*, mit der Generalintendanz der preußischen Staatstheater um die Übernahme der Ballettmeisterstelle der Berliner Staatsoper sind gescheitert, weil in den wichtigsten Punkten keine Übereinstimmung zwischen den Vorschlägen Kurt Jooß' und denen der Generalintendanz erreicht werden konnte. Man erhofft in Essen nun eine gesunde Weiterentwicklung der Fachabteilung Tanz und des Theaterstudios. Kurt Jooß führt augenblicklich mit den verschiedensten Städten des Ruhrgebietes Verhandlungen für die Gründung einer Tanzbühne des Ruhrgebietes.



In der Presse, ja sogar in der Fachpresse („Singchor und Tanz“) war in letzter Zeit eine Notiz zu lesen, daß in Rußland unter der Regie von Meyerhold ein neues revolutionäres Ballett, „Der stählerne Sprung“, vorbereitet wird, zu dem Prokofjew die Musik komponiert. Wir möchten hierzu berichtend feststellen, daß es sich um das Ballett „Pas d'acier“ handelt, das bereits im Jahre 1927 vom Diaghilew-Theater in der Einstudierung von L. Miassine aufgeführt wurde. Das Bühnenbild dieses Balletts erschien im Juliheft 1928 des TANZ.



Nach ungewöhnlichem Erfolg auf ihrer Europa-Tournee ist die orientalische Tänzerin *Leila Bederkhan* zu einigen Gastspielabenden in Paris eingetroffen. Sie bereitet für die Eröffnung der Saison im Théâtre des Champs Elysées eine Pantomime vor, die im Herbst auch in Berlin gezeigt wird.



Die expressionistische Tänzerin *Anita Wiskemann* bereitet nach erfolgreichen Pariser Gastspielen für Berlin einen Tanzabend vor, dem höchstwahrscheinlich eine Tournee durch Deutschland folgen wird.



Die Stadt Mexiko City schenkte *Anna Pawlowa* zum Dank für den Besuch des Landes und ihren Mexikanischen Tanz sämtliche Kostüme und Dekorationen des Mexikanischen Bühnenbildes. Die Mittel wurden durch Subskription im Lande aufgebracht. Auch wurden die besten einheimischen Tänzer bezahlt und Frau Pawlowa zur Verfügung gestellt, um bei der Einstudierung der Tänze behilflich zu sein.

Die diesjährige Tournee von *Anna Pawlowa* umfaßt einen Teil von England, Spanien, Schweiz, Prag, Deutschland, Frankreich (Paris und die Riviera), Dänemark, Norwegen und Schweden.

Wie wir in letzter Minute erfahren, findet ein Gastspiel in Berlin nicht statt.



Die Tänzerin *Lotte Goslar* wird mit Beendigung der Saison aus der Palucca-Gruppe ausscheiden und sich dem Bühnentanz zuwenden.

(Teka)



Karl Heinz Gutheim, der am Kölner Opernhaus tätig ist und gleichzeitig als musikalischer Berater des Kammer-Tanztheaters Hagen schon manchen Erfolg zu verzeichnen hatte, hat soeben eine neue Tanzschöpfung vollendet, die den Titel „Bahnsteig I“ trägt. Das neue Werk wurde von der Städtischen Bühne Hannover zur Uraufführung erworben.



Herr *Herbert Jenull* und Herr *Ernst Flohr* sind mit ihren Partnerinnen von Herrn Camille de Rhynal zur Teilnahme an den Ausscheidungsturnieren um die Weltmeisterschaft in Nizza (1.—12. April) eingeladen worden.



Ein bekannter artistischer Fachmann beabsichtigt, Tänzern und Tänzerinnen *Unterricht in Akrobatik* zu geben. Zur Feststellung, ob eine genügende Anzahl von Interessenten sich findet, sind Zuschriften an die Schriftleitung erbeten.



Der erste diesjährige Tanzabend von *Helke Jürgensen*, Nürnberg („Schießbude“ von Jaap Kool), mußte vom Dezember auf Ende Februar verschoben werden, weil sich ihr Partner *Paul Hanke* in einer Probe den Fuß brach. Ein weiteres Ballett, „Zirkus“, zu welchem ebenfalls Jaap Kool die Musik schreibt, ist in Vorbereitung.



Walter Sachse-Beck, der Organisator und Leiter der im vergangenen Herbst stattgefundenen Tanzturniere um die Meisterschaft von Thüringen, trainiert den bei dieser Gelegenheit gegründeten „Schwarz-Gold-Club“, Gera, so daß bereits am 26. April das erste Klubturnier stattfinden kann. „Schwarz-Gold“ ist der einzige Thüringer Klub, dank dem der R.P.G. wieder im „grünen Herzen Deutschlands“ Fuß fassen konnte.



Im Januar und Februar fanden unter der Leitung von Herrn *Schindler* zahlreiche Turniere an verschiedenen Wintersportplätzen der Schweiz (St. Moritz, Davos, Klosters, Pontresina) statt. In der Amateurklasse war das Paar *Mr. und Miß Heath*, in der Professionalklasse *Herr und Frau Bruno von Kayser* siegreich. Für den April ist in Lugano eine „Internationale Tanz-Woche“ vorgesehen mit Turnieren um die Meisterschaft der Südschweiz und der Oberitalienischen Seen.



La Jana, die schöne Tänzerin des Großen Schauspielhauses, hat sich mit dem bekannten Sänger Dr. Michael Bohnen verlobt.



Berichtigung. Der Blau-Orange-Club bittet, unsere Notiz aus der letzten Nummer dahin zu berichtigen, daß zwar Herr *Wianko* zum Schwarz-Weiß-Club übergetreten ist, Fräulein *Hensel* jedoch nach wie vor Mitglied des Blau-Orange-Clubs geblieben ist.



*Die Tänzerin Hélène Vanel,
die in Paris die Aufmerksamkeit der Fachkreise auf sich zu ziehen wußte, im Tanz: „Jüngling“*

VARIÉTÉ *Von Besca pi*

Einen blendenden Tango, stilecht und schrittsicher, tanzte in der *Scala Con Colleano* ... auf dem Drahtseil. Wir wären froh, wenn andere ihn nicht schlechter auf ebener Bühne tanzen würden. Der eigentlich tänzerische Programmteil der *Scala* bringt zwei ganz hervorragende Leistungen im Steptanz. Zunächst die drei *Wire Larsens* mit feinem, nicht abgedroschenem Humor und großartiger Technik, leicht, exakt, aufeinander eingetanz und einfallsreich. Dann die aus USA neu importierten *Chilton und Thomas*, von denen sowohl der männliche Teil durch seine Stepvariationen als auch der weibliche durch tempofrische, saubere und anmutige Leistung nicht so leicht in Vergessenheit geraten dürften.

Im *Wintergarten* bringt gleich die Eröffnungsnummer eine über jegliches Lob erhabene Darbietung der *Kurien-Truppe*. Die jüngeren Herren brillieren in gekonnten Pirouetten und Prissadkas und faszinieren durch atemberaubendes Tempo, das auch nicht einen Bruchteil einer Sekunde auf Kosten der Exaktheit und Sauberkeit der Leistung durchgehalten wird. Alles übertrifft aber der famose Senior der Truppe, der mit federnder Leichtigkeit die schwierigsten Charakterschritte meistert.

Die phänomenale Akrobatentruppe *Jung China* zählt zu ihren Mitgliedern einen Steptänzer, der dem sonst amerikanisch nivellierten exzentrischen Tanz eine eigene Note abzugewinnen weiß. In seiner Eigenart steht er bei souveräner Beherrschung der Technik wohl einzig da.

Ein Tanzstar von unbestreitbaren Qualitäten ist ferner *Marika Rökk*, die ehrlich und gründlich gelernt hat und ein besonderes Talent für Touren und Pirouetten aufweist. Alle Achtung vor diesem klassischen Können.

Ernest und Yvonne wurden von dem mondänen Paar *Vivian und Darewski* abgelöst. Auch ihnen muß anerkennungsvoll bestätigt werden, daß sie nicht bluffen, sondern äußere Eleganz der Erscheinung mit voller Beherrschung der Tanzform einschließlich plastisch-akrobatischer Finessen zu verbinden wissen.

Mit Genugtuung sei festgestellt, daß die Tanznummern den übrigen Darbietungen, die in diesem Monat auf ganz imposanter Höhe stehen und keine einzige Niete aufweisen, in nichts nachgeben.



Vivian und Darewski, Wintergarten, Berlin
Oben: *Valentine Sayton, Plaza-Berlin*

Marika Rökk, Wintergarten, Berlin



Die Kurien-Truppe vom Wintergarten, Berlin



Betty Amann tanzt einen kaukasischen Tanz im neuen großen Tonfilm der Ufa: „Der weiße Teufel“

Photo: Ufa

Steptanz

Von Egon Bier, Wiesbaden

(vgl. Februarheft 1930)

Musik: *Me and the Man in the Moon*. Tempo Slow-Fox
(Bezugsquelle für Stepschuhplatten teilt die Schriftleitung mit)

Zu Figur 6 muß noch hinzugefügt werden, daß sie beim drittenmal mit einer viertel Linksdrehung getanzt wird. Sie beginnen also Figur 7 in seitlicher Stellung.

Figur 7. Takte 33—38

Rechter Fuß zwei Stepschläge (*Di Bi*), linker Fuß Sprung (*Dap*). Nun schwingen Sie bitte das rechte Bein nach vorn und schlagen bei dem Passieren des Standbeines mit der Spitze einmal auf (*Di*) und erheben das rechte Bein vom Knie aus in Schenkelhöhe, gleichzeitig links Sprung (*Dap*). Nun rechten Fuß neben dem linken absetzen (*Dap*), mit dem linken Fuß zwei Stepschläge (*Di Bi*), auf dem rechten Fuß eine halbe Drehung, rechts herum springen (*Dap*), linken Fuß vorn absetzen (*Dap*). Diese Figur wird dreimal ausgeführt, nach dem drittenmal Gesicht wieder zum Publikum. Anschließend daran ein Break (Fig. 5). Takt 39 und 40.

Figur 8. Takte 41—46

Rechter Fuß zwei Stepschläge (*Di Bi*), gleichzeitig linker Fuß Sprung. Rechten Fuß hinten absetzen (*Dap*), linker Fuß drei Stepschläge (*Di Bi Di*), auf *Di* Körpergewicht kurz auf den linken Fuß übertragen, rechter Fuß vor (*Dap*), dann entgegengesetzt, also linker Fuß zwei Stepschläge, gleichzeitig rechter Fuß Sprung usw. Im ganzen wird diese Figur sechsmal getanzt. Anschließend daran wieder ein Break (Fig. 5). Takt 47 und 48.

Figur 9. Takt 17—24 (Refrain Wiederholung)

Zweimal wie Figur 1, dann viermal pausenlos durchsteppen (*Di Bi Dap Di Bi Di Dap*), also die ganze Figur wird gezählt: *Di Bi Dap, Di Bi Dap, Di Bi Dap, Di Bi Di Dap*, zweimal, dann viermal *Di Bi Dap, Di Bi Di Dap*.

TANZABENDE



Ellinor Bahrdr

Photo: Robertson

Ellinor Bahrdr

Schwechtersaal, 23. Januar 1930

Ellinor Bahrdr ist von unserem tänzerischen Nachwuchs eine der sympathischsten Erscheinungen. Sie verrät gute Schule, eine Schule, die so zielbewußt und systematisch arbeitet, wie man selten auf dem Gebiet des neuen Tanzes begegnet.

Gleich zu Anfang des Programms gestaltet die junge Künstlerin eindrucksvoll und sauber den „Beginn“ und erreicht den Höhepunkt im „Balladesk“ mit ausdrucksvollen, expressiv und technisch gleich korrekten Attitüde-Touren. Der Zyklus „Kultische Spiegelungen“ war in der Gestaltung für das anspruchsvolle Thema weniger überzeugend. „Raumgebunden“ wirkte zudem etwas zu lang unter der steten Wiederholung des an sich brauchbaren Motivs der über Kreuz aneinandergedrückten Handflächen. Zu lang ist auch „Aus den Tiefen“, der im übrigen beste Teil dieses Programmteils.

Ein Sonderlob für sehr gefällige Sprünge (ich habe vergessen, zu welchem Tanz sie gehören) mit einem *ritardando* in der Luft, das durch Einbiegen des Knies des abstoßenden Beins erzielt wurde.

Eine Bemerkung, die alle Tänze angeht, betrifft die Schulterhaltung. Man sieht bei modernen Tänzerinnen leider zu oft ein verkramptes Hochziehen der Schultern, und gerade bei der Bahrdr möchte man im überaus harmonischen und weichen Gesamteindruck durch einen derartigen Mangel nicht gestört werden.

J. Lewitan.

Helga Normann

Bach-Saal, 30. Januar 1930

Helga Normann lehnt sich in ihrer Tanzweise an keinerlei Vorbilder an. Ihre tänzerische Begabung scheint bereits stark genug zu sein, um sich an der eigenen Innenwelt zu inspirieren. Sie ist eine musikalische Tänzerin *par excellence*, in dem Sinne, daß sie stets das Wesen und das Pathos der Musik wiederzugeben strebt. Sie hat hierbei eine erfreulich fruchtbare choreographische Phantasie, und Motivwiederholungen machen sich trotz abendfüllenden Programms nur selten bemerkbar.

Am stärksten war ihr „Aus der Bahn gerissen“, ein rückwärtiges, technisch schwieriges, trotzdem durchgehaltenes

Irren über den Tanzraum in bizarren, fein durchkomponierten Linien. Ihr „Russisches Lied“ ist nach wie vor von tiefer eigener Wirkung.

Zwei Dinge gibt es jedoch, über die Helga Normann im Interesse ihrer weiteren Entwicklung ernstlich nachdenken sollte: Mimik und Stil. Ich habe den Eindruck, daß sie absichtlich jeden Wandel ihres Gesichtsausdrucks meidet, vielleicht aus einem kultischen Gefühl tänzerisch-liturgischer Mission. Diese Einstellung ist falsch und hemmend. Tanz ist eine dynamische Kunst, und sein Wesen ist die dynamische Gestaltung. Das Statische einer starren Gesichtsmaske zerreißt das feine Gewebe der Bewegung und wirkt wie ein Verrat am tiefsten Sinn der Kunst. Nicht nur Rumpf, Hände und Füße sind die Ausdrucksmittel einer Tänzerin. In erster Linie sind es diejenigen Teile des Körpers, die den Geist des Menschen widerspiegeln: seine Augen, sein Gesicht. Ja, nur die Untermalung der sonstigen Bewegungen durch diese Luken der Persönlichkeit erzeugt das Fluidum, das wir Wirkung des Tanzes nennen. Helga Normann scheint verhängnisvoll gegen diese wertvollste Ausdrucksmöglichkeit anzukämpfen.

Das zweite ist der Stil. Die Normann ist, wie ich ihre Tänze empfinde, völlig stillos. Sie hat einen persönlichen, subjektiven Stil, nicht aber die Fähigkeit, sich in objektiv gegebene stilistische Tonalitäten einzufügen. Wenn sie einen Tango tanzt, vergißt sie, daß hier ein Stil zu wahren ist, daß, sobald ein Tanz Tango heißt, sofort ein stilistischer Zwang einsetzt, dem man sich unterordnen muß. Man kann keinen Tango tanzen, wie sie es tut, mit unruhig-wippender Körperhaltung, es ist eine Vergewaltigung des gesunden ästhetischen Empfindens. Will sie diesem Zwang nicht Rechnung tragen, dann meide sie Tanzaufgaben, die einen Stil voraussetzen. Auch ihr „Russisches Lied“, das uns menschlich nahe geht, ist in diesem Sinn stilfeindlich und mangelhaft. Man denke nur an die großartigen „Russischen Fragmente“ einer Mila Caryl.

Tänzerinnen sind, leider, allzuoft sich allein überlassen, besonders diejenigen, die persönlich wirken und persönlich bleiben wollen. Damit diese Isolierung nicht weiteren Schaden anrichtet, sei hier an dieser Stelle an die Normann ein ernster Mahnruf gerichtet.

J. Lewitan.



Helga Normann. Schlußpose im „Russischen Lied“

Photo: Robertson



Iwa Langentels

Schwechtersaal,

22. Januar 1930

Photo: Robertson

Eine junge Tänzerin, deren öffentliches Erscheinen sicher viel eindrucksvoller wäre, wenn sie nicht allein ein ganzes Abendprogramm ausfüllen wollte. Weniger wäre mehr gewesen. Ihre Bewegungsmotive sind nicht kontrastreich genug, ihre choreographische Phantasie nicht ausgereift. „Traumbefangen“ ist wohl ihre beachtlichste Leistung, die zu Hoffnungen berechtigt, welche um so willkommener sein werden, je mehr sich die junge Künstlerin von der Macht bereits legitimer Vorbilder loslösen wird. Sie muß aber noch sehr fleißig arbeiten, um von formalen Elementen der Tanzgestaltung nicht gehemmt zu werden.

Das Programm verschweigt die Komponisten — eine ganz zu verwerfende Unsitte, denn durch diese Vogel-Strauß-Politik werden die Tanzschöpfungen nicht unabhängiger oder selbständiger im Sinne der absoluten Tanzidee. Ein Albeniz, dessen Rondo arragonesa z. B. zum Allegro con brio benutzt wird, hat Anrecht, genannt zu werden!

J. Lewitan.

Petruschka

(Regie und Choreographie von Curt Joß)

Opernhaus Essen, 8. Februar 1930

Wenn diese Zeilen geschrieben werden, ist es bereits entschieden, daß Curt Joß nicht den Ballettmeisterposten in Berlin besetzen wird. Schade darum, denn gern hätte ich seine Arbeit mit der Berliner Ballett-Truppe gesehen, die als tänzerisch hochwertiges Material ganz andere Möglichkeiten in sich birgt als das schwache Essener Tanzensemble.

Die Petruschka-Einstudierung in Essen war eine überaus schwierige Aufgabe und litt an der Unzulänglichkeit der Solisten und des Ensembles. Wenn auch anerkennend erwähnt sei, daß einzelne Massentänze sauber ausgeführt wurden, daß einzelne Momente bei Rudolf Pescht (Petruschka) und Ernst Uthoff (Mohr) zu gefallen wußten, so blieb Elsa Kahl (Tänzerin in hohen Stiefeln statt in Spitzenschuhen) deprimierend schlecht und zahlreiche Auftritte der Truppenmitglieder ungekonnt.

Um so anerkennungswerter die Leistung von Curt Joß, der durch aktive Teilnahme als Scharlatan und durch seine Regie das Ganze doch zusammenhielt und künstlerisch formte. Einige seiner Regieeinfälle verraten feinste schöpferische Phantasie und hervorragende Intuition. Das Dirigieren der Bewegungen der Puppen mit seinem Stab, dem Symbol seines brutalen Willens, das Erscheinen bei Petruschka, um mit diesem Motiv den Kontrast zwischen seelischer Pein und Marionettengehorsam herauszuarbeiten, der Schluß, wo die Rollen vertauscht werden und Petruschkas Geist mit denselben Gesten nun seinen Herrn und Peiniger wie eine Puppe zappeln läßt — das ist die beste Interpretierung des Petruschka, die ich je gesehen habe.

Schwächer war Joß in der Gestaltung der Massenszenen. Er reihte die Gruppentänze, besonders im letzten Akt, aneinander, d. h. er ließ zunächst einen Tanz austanzen, um dann, nach einer pantomimisch halbwegs ausgefüllten Lücke, den nächsten beginnen zu lassen. Dadurch kam er um die Wirkung einer ununterbrochenen Steigerung, die in der Musik vorhanden ist und bis zur jähren Katastrophe, dem Tode Petruschkas, an-

halten muß. Wie in einem Zahnradwerk müßten die Tänze ineinandergreifen, der nächste bereits anschwellen, ehe der vorhergehende beendet ist. Die Motive sind in der Partitur stets viele Takte zurück zu verfolgen. Diese Möglichkeit wurde von Jooß, leider, nicht wahrgenommen.

Etwas fremd wirkte auf mich auch die ziemlich realistische Auffassung des Volkes. Wir sahen zwei Gruppen von Gestalten — die einen aus dem Leben, die andern aus dem Märchen. Es läßt sich darüber streiten — aber vielleicht wäre es doch mehr im Sinne des Gesamtwerks, wenn alles stilisiert-phantastisch gegeben wäre, auch die Kutscher, Ammen, Gaukler und Snobs, wie es u. a. bei Diaghilew unter persönlicher Zustimmung von Strawinsky der Fall war.

Es freute mich außerordentlich, die unstreitbaren Qualitäten von Curt Jooß bei dieser Gelegenheit kennengelernt zu haben, und es ist ihm von Herzen zu wünschen, sich ein Tätigkeitsfeld zu schaffen oder zu entwickeln, wo die Möglichkeiten des Materials und der Regie einander mehr angepaßt wären.

J. Lewitan.

La Meri

(Tänze aus allen Ländern)
Komödie, 9. Februar 1930

Nicht alle Länder, deren Tänze *La Meri* bringt, inspirieren sie in gleicher Weise. Der ethnographischen Universalität wegen werden indische, chinesische u. a. Tänze gebracht, die kaum überzeugend sind und fortbleiben könnten. In einem Teil der Darbietungen aber bleibt sie in angenehmster Erinnerung. Sie ist edel und fein in ihrem Tanzempfinden, schön und sympathisch in ihrer Erscheinung, ehrlich und stilet in ihrer Leistung. Grotteske Tänze liegen ihr am besten, und so gestaltete sich der Volkstanz aus Hawaii, *Hula*, zum wohlverdienten und größten Erfolg. *La Meris* Geheimnis bleibt, daß sie die jeweilige Atmosphäre ihrer Tänze hervorzaubert, daß man die verträumten Lagunen fühlt, daß man den Geruch der weiten Wasser des Stillen Ozeans spürt. Daneben ein „echtes“ spanisches Bauernmädchen in *Asturiana*, ein rassiger argentinischer Gaucho in *El Gato*, eine, wenn auch etwas oleographisch anmutende, dennoch mimisch und dramatisch bewegte, ausdrucksreiche inkaische Indianerin aus Peru.

Nichts Epochemachendes, dennoch:
Ein willkommener Gast.

Niddy Impekoven

in Dresden

Niddy Impekoven tanzte am 24. Januar in Dresden — zum ersten Male. — Die sie von anderswoher schon kannten, waren zunächst enttäuscht: das gleiche Programm wie vor vielen Jahren. — Zu Beginn als musikalische Einleitung der erste Satz der Mondscheinsonate, von *Magda Siemens*, der Begleiterin, gespielt; gekonnt, aber nicht bis in die letzte Zartheit erlebt. — Den zweiten Satz tanzt *Niddy*. Es war vor Jahren bei allen, die sich tänzerisch berufen glaubten, Mode, Bach und Beethoven zu vertanzen. Bei den meisten war es empörende Anmaßung. Bei *Niddy Impekoven* denkt kein Mensch daran, daß rein musikalische Kompositionen hier als Unterlage tänzerischer Darstellung dienen. Ebenso wenig wie man nach den ersten Takten nicht mehr hört, daß die Komposition zu „Das Leben der Blume“ musikalisch belanglos ist. Denn es vollzieht sich vor unseren Augen das Wunder des Er-

blühens, Seins und Dahinwelkens in solcher Naturhaftigkeit, daß man den Atem anhält.

Irgend jemand hat mich gefragt, ob ich nicht auch fände, *Niddy* habe keine Beintechnik. Ich weiß das nicht. Es erscheint mir auch unwesentlich. Denn sie schüttet eine solche Fülle beglückender Erlebnisse über uns aus, daß die Frage nach Einzelheiten kaum eine Berechtigung hat.

Bei der Beurteilung ihrer schöpferischen Fähigkeiten mag es als Mangel gelten, daß sie heute noch das gleiche tanzt wie vor acht oder zehn Jahren. Und dennoch: man kann nicht sagen, daß sie für die Interpretation dieser Jugendwerke zu alt geworden sei. Es ist das gleiche, reine, und jeder Effekthascherei abgewandte Wesen wie damals, der gleiche ganz zarte, fast zerbrechliche Mädchenkörper, die gleiche erdferne Leichtigkeit — überschattet nur von einer leichten Müdigkeit. — An einer oder zwei Stellen der Bach-Tänze gibt es eine Bewegung, die entfernt an die *Wigman* erinnert. „Bitte nicht“ — hat man kaum Zeit zu denken —, dann ist das schon wieder vorbei. Form und Inhalt der Tänze *Niddy Impekovens* sind so stark von ihrem innersten Wesen her bestimmt, daß die Bewegungen, die die *Wigman*, ihrem eigenen Wesen entsprechend, formt, für sie artfremd, unmöglich sind.

Niddy Impekoven studiert eben ein neues Programm. Und da sie es voraussichtlich noch im März in Berlin zeigen wird, werden wir Gelegenheit haben, danach noch einmal über ihre schöpferischen Fähigkeiten zu sprechen. *Elli Müller-Rau.*



La Meri

Photo: Feldscharek, Wien



Herbert Freund

Oper Leipzig,
16. Januar 1930

Es hat wohl für jeden Bühnenkünstler einen besonderen Reiz, einmal außerhalb der szenischen Disziplin sich seine Stoffe selbst zu wählen und sie, durch keine Regievorschrift beengt, zu gestalten. *Herbert Freund*, der erste Solotänzer des Neuen Theaters in Leipzig, versuchte in seinem völlig ausverkauften Abend zum erstenmal, vom Konzertpodium herab zu wirken. Unterstützt von bemerkenswert geschmackvollen Kostümen, im Besitze einer einwandfreien und besonders in bezug auf Bein- und Fußarbeit hervorragenden Technik, überraschte Freund vor allem durch seine starke und überaus prägnante Ausdrucksfähigkeit im Grotesk-Pantomimischen. Besonders die beiden szenischen Studien „Der Conferencier“ (Hindemith) und „Der Fatzke“ (Debussy) waren, auch in ihrer geistreich-witzigen Ausdeutung der Musik, Glanzstücke tänzerischer Kleinarbeit. Die Leipziger Oper besitzt in Herbert Freund einen Tänzer, der innerhalb seiner noch etwas engen Grenzen eine nicht leicht zu übertreffende Virtuosität erreicht hat. Er muß sich nur hüten, nicht ins Kabarettistische hinabzugleiten — eine Gefahr, der Herbert Freund durch intensives Rollenstudium bedeutender Tanzwerke leicht entgehen sollte.

-ow-

„Tanzfest der Jugend“

in Leipzig

Verbunden mit einer nachträglichen Feier von Labans fünfzigstem Geburtstag veranstaltete *Ottar Witow*, der Leiter der „Sächsischen Bewegungschöre“, ein gelungenes Tanzfest. Zur Uraufführung gelangte sein dreiteiliges Tanzspiel für Chor „*De Profundis*“ mit einfühlsamer und ganz sich anpassender Musik von *Friedrich Temme*. Das Spiel ballt und löst einen Chor von ungefähr 50 Menschen, gliedert ihn abwechslungsreich und führt von dunklen tiefen Rhythmen zu einem straffen, freudigen Schluß. Die einheitliche, starke Komposition würde durch Kürzungen, zumal der Soli, noch gewinnen, besonders, wenn sie stärker das Laienmäßige betont und auf äußere Hilfsmittel noch mehr verzichtet. Das Solo gestaltete *Sophie Nabnsen* sympathisch und fein.

Im zweiten Teil wagte man *Gruppenimprovisationen*, an denen sich leider sehr wenige der Zuschauer beteiligten. Sie machten den Anwesenden anscheinend viel Freude. Umrahmt wurde das schöne Fest von Rezitationen *Labanscher* Gedichte und ausgezeichneten Klaviervorträgen von *Ruth Elsner*.

Martin Gleisner.

Junge Tanzkunst

Leitung: Lipa Ehrens

Schwechtersaal, 16. Februar 1930

Junge Tanzkunst enttäuscht. Sofern man sich unter diesem anspruchsvollen, vielversprechenden Namen wirklich Auftakt und künstlerisch Junges, schon wesentlich Gewordenes vorstellt. Tanzkunst junger Tänzerinnen wäre (vielleicht) die richtigere Bezeichnung gewesen. — Junge Tanzkunst zeigt allein *Hannelore Kern*. Ausgezeichnet im ausdrucksvollen Spiel ihrer graziösen Finger — darin übrigens an Friedel



Gruppe aus „*De Profundis*“ von *Ottar Witow*, Leipzig

Ullmann erinnernd — und erstaunlich sicher und souverän in den pointierten Gebärden. Sie bewegt sich mit einer kapriziösen Geste und in einem Fluß der Linien, der verträgt, daß man ihn hier und da für dauernd auf die Platte einer Kamera bannt (Robertson!). Denn es gibt wirklich sehr schöne bildliche, es gibt auch schon stark tänzerische Momente. Mir scheint, es fehlt bei konsequenter Entwicklung für die Zukunft nicht viel; es ist in der Gegenwart bereits vielerlei da. — Im gemessenen Abstand folgen der Hannelore die anderen, ohne ihr jemals wirklich nachzukommen, ohne den Kern, ohne die Kern jemals zu erreichen. *Julia Marcus* bleibt stereotyp „auf einer Linie“, über die sie sich witzig und nett im guten Enfall einer „Parodie“ erhebt; sie stört sich und andere, weil ihr Tanz am Halse verebbt, nicht organisch ihr Gesicht ergreift. Sie muß immer lachen dabei. Warum übrigens ein „schwerer Weg“, wenn Begabung, offensichtlich da, eher auf leichteren Pfaden zu erreichen ist? „Gehetzte Rhythmen“ von *Ida Merwal* werden immer ihr Publikum erfreuen. Aber ihr Publikum ist genügsamer als die Kritik, die auch gern einmal (bei junger Tanzkunst!) von Neuem und Originellem berichten möchte! Neues bot auch *Daisy Baumann* nicht, deren Geste allzu fad und seicht, deren Linie noch allzu begrenzt und monoton ist. Der künstlerische Beirat dieser jungen Gruppe würde ihr einen großen Dienst erweisen, wenn er die jungen Tänzerinnen auf die „Kunst des Schminkens“ verwies, die



Palucca-Gruppe

Photo: Robertson



Karl Pirnik, Solotänzer am National-Theater, Prag

wichtiger ist als die „Tugend eines guten Abgangs“. Diese kann übrigens auch zur Untugend werden, wenn sie allzu konventionell und einstudiert wirkt. — Junge Tanzkunst gibt mit ihrer persönlichen Note Hannelore Kern; auf den Debetseiten der anderen stehen Belastungen durch Schwere, durch Mangel an Ausdruck und Persönlichkeit, durch Monotonie. Mancher Schwung, mancher gute Ansatz sind als ein Plus und als Versprechen gebucht.

Werner Subr.

Das Phänomen Valesca Gert

Wie oft man diese Frau auch auf der Bühne gesehen hat — man ist immer wieder verblüfft, gefangen, erschüttert. Verblüfft über die souveräne Meisterschaft, die Routine, mit der sie alle Mittel des Theaters beherrscht, gefangen von der Eigenart ihrer Auffassung und Wiedergabe, erschüttert durch die wahrhaft dramatische Gewalt ihrer Darstellung, welche dem Prinzip des Dramas vielleicht näherkommt als unser ganzes modernes Theater.

Sie bedient sich der denkbar einfachsten Mittel. Die wenigen Körperbewegungen und Schritte, durch die sie ihre Gestalten charakterisiert, bieten keinerlei technische Schwierigkeit; jeder Hergelaufene könnte ihr das „nachmachen“. Aber diese Gestalten sind so intensiv belebt, so überzeugend lebendig, daß einem immer wieder ein kalter Schauer über den Rücken jagt.

Jener kalte Schauer, der von alters her das Auftreten von Gespenstern begleitet. Er ist also keine Erfindung der Literatur, er existiert wirklich — ebenso wie die Gespenster. Nur unsere Sinne sind abgestumpft, und diese Frau mußte kommen, um uns die Gespenster zu zeigen, die uns umgeben, unter denen wir leben. Und uns das Gruseln zu lehren.

Denn was sie darstellt, sind keine Menschen, nicht einmal Typen: es sind Gespenster. Sie sind nicht von Fleisch und Blut, sie haben keine drei und keine zwei Dimensionen, sie haben keine Substanz und keine Ausdehnung und sind dennoch höchst wirklich und höchst lebendig. Viel wirklicher und lebendiger als das reale Leben, wie ja das Prinzip, die Idee, immer wirklicher und lebendiger ist als die mehr oder weniger untiefe, verschwommene und zufällige Welt der Tatsachen und Erscheinungen.

Valeska Gert ist keine Parodistin, sondern eine „Charakter“-darstellerin im wahren Sinne des Wortes; so wie George Grosz kein Karikaturist, sondern ein Porträtzeichner ist. So, wie er Gesichter und Gestalten kopiert, aber nicht die bedeutungslosen äußeren Züge, sondern das Wesen, wobei er notwendigerweise immer wieder das „Verwesene“ freilegt, so kopiert sie die Bewegung. Und was dabei entsteht, ist nicht der Mensch, sondern sein Gespenst (nicht sein „Geist“, wie fälschlicherweise oft gesagt wird!). Bei beiden die gleiche Primitivität der Ausdrucksmittel und die gleiche Wirkung: es erscheint als blutigste Satire, was doch nur die dürre, gespenstisch-substanzlose Wahrheit ist.

Nur ein Unterschied besteht: der des Stoffgebiets. George Grosz porträtiert die lieben Mitmenschen, die Umwelt, das Leben; Valeska Gert das Scheinleben der Bühne, des Varietés und des Zirkus. Was sie darstellt, ist also der Schein des Scheins — und dennoch die einzige Wahrheit hinter der hundertfältigen Lüge, die sich allabendlich im Licht der Scheinwerfer spreizt.

Ob sie ihre Schöpfungen als mimisch dramatische Tanzform oder als Kabarettnummer darstellt; ob sie die verlogene Reserviertheit der „Gavotte“ oder das ebenso verlogene Pathos der „Tragödie“ verhöhnt; ob sie im „Clown“ die Sinnlosigkeit selbst des Unsinn anschaulich macht; ob sie in „Chanson“, „Disease“ und „Koloratursängerin“ — ohne eine Spur von Stimme, aber mit unerhörter Musikalität — an Stelle der falschen Romantik, des falschen Gefühls, der falschen Erotik und hundert anderer Lügen die knochenklappernde, Verwesungsgeruch ausströmende, satanisch grinsende Wahrheit setzt: immer hat sie die Zuschauer in ihrem Bann, und so sehr sie sich auch wehren, und so gern sie in alledem nur Ulk und groteske Übertreibung sehen möchten — ihr Lachen klingt fast immer ein bißchen gequält.

Valeska Gert ist keine Parodistin, sondern eine große Charakterdarstellerin — ob sie will oder nicht. Ihre Lieblingsfarben sind Schwarz und Rot — Blut und Tod —, und jede ihrer Gestalten ist das Geschöpf eines Alpdrucks. Man lacht darüber, weil man wach ist und unter Menschen — in Sicherheit. Ich möchte ihnen nicht in meinen Träumen begegnen!

Dr. Harry Prinz.

Dem tanzlustigen Publikum empfiehlt einen Versuch:

**Staatliche
Lotterie-Einnahme MOG
Berlin - Schöneberg, Hauptstraße 141**

Ziehung vom 8. Februar bis 14. März

Bestellungen können telephonisch unter Stephan 7905 entgegengenommen werden

An unsere Abonnenten in Deutschland!

Beim Ausbleiben oder bei verspäteter Zustellung der Monatsschrift „Der Tanz“ bitten wir, sich sofort an den Zusteller oder beschwerdeführend an die zuständige Zustell-Postanstalt zu wenden und erst, wenn dies keinen Erfolg hat, uns davon Mitteilung zu machen.

DER TANZ



Schallplatten zum Tanz

FOXTROT

Was ist los? so heißt der neue Schlager. Dajos Béla (Odeon) wird von Paul O'Montis' feinem Refraingegang trefflich unterstützt und hat dieses Plus vor der Interpretierung derselben Melodie durch Barnabas von Geczy (Parlophon). Eine vorzügliche Platte liefert Jack Hylton (Electrola) in *I'm just in the moon to night*, zu der man leicht tanzen kann. Ein reizvolles Potpourri aus den populären *Broadway Melodien* hat Ben Selvin (Columbia) zusammengestellt. Auch die *Hollywood Revue 1929* gibt er in schmissiger Darbietung zum besten. Und wiederum Paul O'Montis' Refrains und Dajos Bélas vortreffliches Spiel: *Du bist in letzter Zeit so schrecklich blond geworden* (Odeon).

Auf *Grammophon* gibt Paul Godwin eine Monstre-Platte, die sämtliche Schlager der allerletzten Zeit aufweist und *Hallo 1930* betitelt ist. Eine besondere Textbeilage gibt es hierzu, damit man mitsingen kann.

Am I blue? fragt im exakten Rhythmus Tom Gerounovitsch (Brunswick) in seiner Tonfilmmelodie, und das All Star Orchester spielt Irvin Berlins *Waiting at the end of the road* (Electrola), wofür ihm die Tänzer Dank wissen werden. Wie immer bringt *Homocord* Hans Heinz Bollmanns Gesang; diesmal in *Wer immer eine Frau nur küßt*.

SLOW FOX

Der schnelle Rhythmus hat den langsamen vollends verdrängt. Nur zwei Platten bleiben erwähnenswert: Marek Webers *Du kleine Frau bist meine große Liebe* (Electrola) und Fred Birds *Honey* bzw. *Ein bißchen Seide und darin Du* (Homocord).

ONE STEP

Daneben gibt es einen einzigen, aber sehr schönen One Step: *Mother goose parade* mit sympathischem Gesang und trefflichem Spiel der Debroy Sommer Band (Columbia).

WALZER

Der Dreivierteltakt gibt Dajos Béla Gelegenheit, seine besondere tänzerische Einfühlungsgabe darzutun. *Gib nur acht, über*

Nacht kommt die Liebe ist eine schöne Platte von ihm (Odeon). *Electrola* bringt den melodischen *Song of the Nile* in zweifacher Ausführung, wobei wir Jack Hylton den Troubadours vorziehen. Marek Weber spielt in seiner kultivierten Manier *Ich sag dir heimlich Du* (Electrola). Debroy Somers Band wartet mit dem gefälligen *Tondeleys* auf (Columbia), während Barnabás von Geczy auf *Parlophon* Servus Bubi mit Verve spielt. *Good night* ist der sentimentale Walzer betitelt, der von Fred Birds Rhythmicus auf eine gute *Homocord*-platte gebannt wurde.

PASO DOBLE

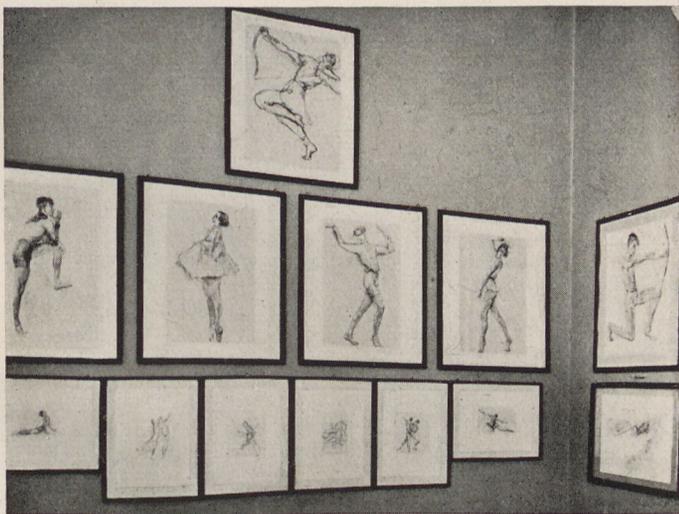
Frisch, charaktervoll und sprühend fasziniert Marek Webers Wiedergabe der beiden Tänze *Soloadito Español* und *Vaya Verónicas* (Electrola).

TANGO

Der König der Tänze ist am besten durch die italienische Orchestra da Ballo zu seinem Rechte gekommen. Ihre *Serenata Malandrina*, sowie ihr *Tango della Pampa* sind eindrucksvoll und klingen echt (Electrola). Daneben behauptet sich Juan Llossas erprobte Tango-Kapelle mit *Warum, charmante Frau, lieb' ich grad Sie* und *Es gab nur eine, die ich geliebt hab* (Grammophon). Von Marek Weber hören wir das bereits bekannte *Dein Mund sagt „Nein“*, jedoch mit einigen eigenen, raffinierten Nuancen (Electrola).

KUNSTTANZ

Für den Kunsttanz gibt es diesmal allerlei. Die sterbenden Schwäne können nach einer schönen *Brunswick*-Platte (Violin-solo Frederic Fradkin) vor dem Spiegel ihre Ähnlichkeit mit der Pawlowa prüfen, die Puppenfee können ihren Walzer nach einer trefflichen *Homocord*-Platte (Jenö Fesca) versuchen. Ilja Livschakoff spielt die bekannte Leoncavallo'sche *Matinata*, sowie Sindings *Frühlingsrauschen* (Grammophon), und die echte Marimba-Band ist mit zwei nicht minder echten Tänzen, dem mexikanischen *El cerralito* von Alfonso und *La paloma* vertreten. Also Klassik, Charaktertanz, Grotteske — nach Belieben!



Die Wand mit Zeichnungen von Arthur Grunenberg in der Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover



Gruppe aus „Pulcinella“ in der Einstudierung von L. Galpern, Köln



Teilnehmergruppe vom Tanzturnier in St. Moritz (Leitung: A. C. R. Schindler)

Photo: E. Neuhauser, St. Moritz

Berliner Bälle

Das Kostümfest der Hochschule für Musik

Ja, man lernt voneinander. Leider. Die Schablone der Berliner Kostümfeste frißt um sich, die Eigenart geht verloren. Man kann nicht sagen, daß die Feste schlechter werden, aber sie werden eintöniger. Eines wie das andere. Die Unterschiede sind nur noch graduell. Die Studentenschaft der Hochschule für Musik hat Sorge dafür getragen, daß sie in jeder Beziehung mit an der Spitze marschiert: Friedrich Holländer dirigiert, die Dekorationen der Rheingoldsäle sind witzig, entsprechen glänzend dem Motto „Bohemeball, eine Nacht auf Montmartre“, die Säle gedrängt voll, viele hübsche Kostüme, junge Gesichter — wie soll man sich da nicht amüsieren? ... Gegen fünf ist es auch noch unvermindert voll ... — Und doch: worin besteht noch der Unterschied zwischen diesem und manchen andern Festen? Die besondere Note, die das eigene Haus gab, kann ein fremdes Lokal nie ersetzen. Wo sind die humorvollen Darbietungen? — Gerade in der Flut der Berliner Ballsaison sollte man mehr seine Eigenart pflegen! Ach, bitte: das nächste Jahr wieder bei ihnen zu Hause! ... Dort ist es *noch* schöner! C.

Der Reimannball

ist ebenfalls schon längst Tradition geworden. Er wird, des kolossalen Andrangs wegen, in zwei Teilen gefeiert: am 1. dieses Monats im Zoo, am 15. bei Kroll. An beiden Abenden ein farbenfrohes, buntes Bild, sowohl der von emsigen Schülern geschmückten Räumlichkeiten als auch der zahlreichen kostümierten Gäste. Am schönsten immer noch Stilkostüme — Venezianerinnen, spanische Tücher, ein römischer Mann! Am übelsten die Figur entblößende Damenkostüme in Fällen mangelnder Selbstkritik ...

Das Publikum geht nicht aus sich heraus. Die Herren der Schöpfung sind etwas reserviert, kostümieren sich nicht aus Lust, sondern aus Zwang. Die Veranstalter verraten eine grandiose Vorbereitungsarbeit, einen enormen Energie- und Phantasieaufwand bis zum Beginn des Festes. Von diesem Augenblick ab überlassen sie die Gäste — zu unrecht — sich selber, ohne irgendwie den Ablauf des Balles zu beeinflussen und regiemäßig zu gestalten. Sie überschätzen die Berliner, die auch in Domino und Chinadrefß langweilig sein können. Da muß nachgeholfen werden, damit der Spießler, der Bohemien spielen will, gezwungen wird, seinen Alltagsgeist an den Nagel zu hängen. Und damit trotz Tradition und x-ter Wiederholung der Reimannball das bleibt, was er sein will und soll: ein wahres Gauklerfest im künstlerischen Rahmen.

Varietéball

Sehr würdevoll und eindrucksvoll gestaltete sich am 23. Januar der *Variétéball*, dem das disziplinierte Auftreten zahlreicher artistischer Nummern ein ganz besonderes Gepräge gibt. So viele Leute vom

Fach sind da anwesend, daß unwillkürlich ein jeder zur Hergabe des letzten und besten angetrieben wird. Die *Foster Girls* tanzten so gut sie konnten, ebenso das *Ballett Fiamette Hildegarde*. Es brillierten *Florence und Grip* in ihren plastischen Tänzen und vor allem *Valentine Sayton*, die dank guter klassischer Grundlage akrobatische Evolutionen in reinen harmonischen Tanz überzuleiten weiß und ihre so schwierige Nummer ganz und gar tänzerisch gestaltet.

Bis zum frühen Morgen zogen sich die Darbietungen hin, und zwischendurch tanzten die zahlreichen Freunde der Artistik, die in großen Scharen zum Variétéball herbeigeeilt waren. Ein imposanter Abschluß der Verbandstagung der Variétédirektoren, würdevoll, gediegen und mit eigener Note. Bereits eine Tradition, ein stabiler Begriff Berliner repräsentativer Veranstaltungen.

Briefe an die Redaktion

Sehr geehrte Redaktion!

Die von R. Sommer geleitete Lehrerwoche, außerhalb aller Verbände stehend, fand bei den Teilnehmern großen Beifall. Durch die kleinere Anzahl der Übenden war ein Herausarbeiten des Stils in weit höherem Maße möglich als bei den großen Fachveranstaltungen.

Es ist in dieser Form wohl der beste Weg, sich fachlich und gesellschaftlich im gegenseitigen Austausch weiter entwickeln zu können. Deshalb werden auch die weiter geplanten späteren Lehrerwochen unter Leitung von R. Sommer immer wieder ihre Anziehungskraft ausüben.

Herr und Frau Sommer haben in vorbildlicher, hingebender Arbeit die Stunden geleitet.

Sehr interessant war der Ausschnitt aus dem Training des Blau-Orange-Klubs, die Vorführung der modernen Tanzsuite und nicht zuletzt der in den Räumen der Tanzschule Sommer stattfindende Hausball.

Befriedigt verließen die Damen und Herren, die aus allen Teilen des Reiches anwesend waren, Berlin.

gez.: Ly Conzelmann-Bittler, Stuttgart.

Sehr geehrte Redaktion

Zur endgültigen Richtigstellung meiner Baden-Badener Stellung: Mein Vertrag ist mit der städtischen Kurdirektion Baden-Baden abgeschlossen und meine Verpflichtungen beziehen sich deshalb auf alle Tanzveranstaltungen der städtischen Kurdirektion Baden-Baden.

Ich hoffe, daß diese Feststellung neben der Tatsache, daß der Kurhausbetrieb in Baden-Baden verpachtet ist, genügen wird, dem Gesellschaftstanz keinen Abbruch zu tun.

Hochachtungsvoll

gez.: Ernst Flohr, Tanzleiter.



Photo: Voigt, Bad Homburg

Bad Homburg

Von A. P. Hartmann - Emersen

Nach siebenjähriger Pause finden nun in Bad Homburg wieder Tanzturniere statt. Die Kurverwaltung ist aus der richtigen Erwägung heraus, daß seriös-gesellschaftliche Tanzturniere unbedingt in das Programm eines größeren Bades gehören, nun wieder Mitglied des Reichsverbandes zur Pflege des Gesellschaftstanzes geworden. Der neue Kurdirektor, Herr Höfner, gibt sich die erdenklichste Mühe, das Kurhaus Bad Homburg zu einer wirklichen Pflegestätte des Gesellschaftstanzes werden zu lassen. Die Mühe sollte nicht umsonst sein. Der steigende Besuch der Tanztees und der Bälle ermutigte dazu, bereits am 10. November ein Turnier steigen zu lassen, das auch einen vollen Erfolg hatte. Erste Gesellschaftskreise fanden sich ein, so daß das Bild lebhaft an Homburgs frühere Glanzzeit erinnerte. Die gesellschaftlichen Veranstaltungen mehrten sich, der Besuch wurde immer stärker und führte beim zweiten Tanzturnier am 26. Januar gewissermaßen zu einem Höhepunkt. Zu diesem Turnier hatte die Kurverwaltung einen ganz entzückenden Wanderpreis in Form eines Platinknopfes, welcher in der Mitte das Homburger Wappen führt, ringsum mit Brillanten besetzt ist und im Knopfloch des Frackrevers getragen wird, gestiftet. Auch dieses Turnier bot wiederum ein prächtiges gesellschaftliches Bild.

Als Turnierleiter fungierte Schreiber dieser Zeilen, das Oberste Schiedsgericht setzte sich aus Herrn Kurdirektor Höfner sowie den Herren Giuliani und Rolfes vom neugegründeten Homburger Blau-Weiß-Klub zusammen. Als Punktrichter amtierten die Herren Großkopf, Karlsruhe, Kremer, Blau-Weiß Homburg, Riebeling, Schwarz-Gold Kassel, und John, Rot-Weiß Bad Nauheim. (Die Ergebnisse des Turniers sind im Mitteilungsblatt des R. P. G. vom 15. Februar 1930 veröffentlicht.)

B-Klassen - Meisterschaft

In Münchener Kreisen, die den Gesellschaftstanz pflegen und sich für dessen Entwicklung interessieren, kannte man bis vor kurzem nur das Gelb-Schwarz-Kasino als denjenigen Klub, der seine Paare im Training hielt, um sie an Reichsverbandsturnieren teilnehmen zu lassen. Zu dem die ganzen Jahre hindurch einzigen Klub gesellte sich der im Sommer 1929 in den R. P. G. aufgenommene Weiß-Blau-Klub München und gerade noch vor Toresschluß, d. h. vor dem Turnier vom 11. Januar, der Münchener Klub Grün-Weiß.

Es ereignete sich somit in dem für Turniere sehr geeigneten Cherubinsaal des Hotels „Vier Jahreszeiten“, daß zum erstenmal in München junge, zum Teil ganz neue Paare von drei Münchener Klubs aus der gestrengen Hand ihres Trainers zum Start geschickt wurden. Um gleich zu Beginn einer langen Kampfperiode Gutes zu zeigen, hatte sich jeder der Klubs große Mühe gegeben, und so wurde der Abend mit Spannung erwartet. Die Leistungen blieben denn auch nicht hinter den Erwartungen zurück.

Bei den 15 C-Klassenpaaren war es nicht leicht, die Reihenfolge klar zu erkennen, wenn auch die beiden ersten Paare deutlich hervortraten. (Bekanntgabe der Resultate vergl. Mitteilungsblatt des R. P. G. vom 15. Februar 1930.)

In diesem Turnier wurde mit Genehmigung des Präsidenten des R. P. G. zum erstenmal nicht nach den üblichen vier Gesichtspunkten gewertet, sondern es werteten die Punktrichter die Paare im Ganzen nach ihrer tänzerischen Leistung. Daß bei dieser zweifellos besseren Bewertungsart die vier bekannten Gesichtspunkte sehr wohl berücksichtigt werden können, beweist das Ergebnis der B-Klasse, wo das Paar Herr Hesse—Frl. Kunsch (MCGW.) seine B-Klassenmeisterschaft zum Teil seinem guten Gesamteindruck zu verdanken hatte. Seine Leistung konnte nicht in dem Maße überzeugen und trat gegenüber dem besseren Stil des Paares Horst von Rom—Frl. Lohr kaum hervor. Frhr. von Gienanth—Freiin Schilling von Cannstatt hatten diesmal Glück, indem sie den dritten Platz für sich in

Anspruch nahmen; ein weiteres scharfes Training kann Haltung und Grundschrift indes noch bessern. Der vierte Preis des Herrn A. Osterrieth mit Frl. von Schkopp war verdient. Die Paare, welche in diesem Turnier in die B-Klasse aufrückten, berechtigen zu guten Hoffnungen.

Die Seniorenpaare konnten sich in der gut besetzten B-Klasse nicht behaupten und zeigten auch tatsächlich in der darauffolgenden Sen.-Klasse weit Besseres. Herrn Dir. Greß und Frl. Pfeiffer, die gute Veranlagung zeigten, fehlt noch die Routine — eifriges Training wird ihnen weiterhelfen, desgleichen dem Paar Herrn Dir. Habel—Frl. Schneider, bei dem trotz zunächst noch mangelnder Technik eine gewisse Weichheit nicht zu verkennen war. (Resultate vergl. Mitteilungsblatt des R. P. G. vom 15. Februar 1930.)

Die Resultate fanden allgemeine Zustimmung beim Publikum, das dank der raschen Abwicklung des Turniers unter den Klängen der ausgezeichneten immer gleich gut bleibenden Kapelle Kohl-Bossé reichlich auf seine Kosten kam.

Meisterschaft der „Kurmark Brandenburg“

Der Blau-Orange-Club war Veranstalter dieses wohlgelungenen Turniers, welches in den Räumen des schmucken Kasinos des Berliner Sportpalastes seinen Verlauf nahm. Wie wir von der Leitung des Sportpalastes hören, ist sie auch für die Zukunft gern bereit, die R.P.G.-Veranstaltungen in jeder Hinsicht zu unterstützen.

Die Beteiligung am Turnier war sehr rege, und wenn auch die Sonderklasse nicht ihre allerstärkste Besetzung aufzuweisen vermochte, gestalteten sich die Haupttreffen sehr anregend und spannend. Das Paar *Wianko—Frl. Hänsel* vom Blau-Orange-Club war gut in Form. Es ist merklich elastischer geworden als zuvor und verstand es, durch geschlossene, stil-reine Tanzform seinen Start zum eindrucksvollen Sieg zu steuern. Eine angenehme Überraschung brachte der glanzvolle zweite Sieg des Ehepaares *Assor*, das durch diese Leistung sich den Zutritt zur Sonderklasse erntete. Wir beglückwünschen das sympathische Paar zu diesem glanzvollen Aufstieg. Den dritten Platz belegten *Herr Robert—Frl. Hoeger* vom Schwarz-Weiß-Club, Berlin.



A. C. R. Schindler, der Organisator von Turnieren
in der Schweiz mit seiner Partnerin

Photo: E. Neuhauser, St. Moritz



Drei Paare des Blau-Orange-Clubs,
Berlin, von denen man spricht:
rechts: das Ehepaar Assor
Mitte: Herr Paunowitsch-Frl. Troschke
links: Herr Neumann-Frl. Grünwald

Photo zu 1 u. 3: Voigt, Bad Homburg

Im Gegensatz zur Sonderklasse war die Besetzung der übrigen Kategorien recht erfreulich. Hier kam zum Worte, oder richtiger „zum Bein“, der Nachwuchs, und anerkennend sei festgestellt, daß wir dank den Bemühungen der Klubs und ihrer Trainer einen verheißungsvollen Nachwuchs haben.

Die Entscheidungen der Richter waren nicht durchweg überzeugend. Wir haben öfters für uns die Paare anders bewertet, als die offiziellen Ergebnisse lauten (siehe Mitteilungsblatt des R.P.G. vom 15. Februar). Das liegt teils an den Mängeln des Punktrichtersystems als solchem, teils daran, daß die jungen Kräfte im Formen begriffen sind und ihre Art von Start zu Start variiert. Jede, auch die geringste Voreingenommenheit der Richter widerspricht der lebendigen Entwicklung gerade der unteren Klassen.

Eindrucksvoll und glänzend war die Leistung des Paares Paunowitsch-Frl. Troschke, das sowohl äußerlich als auch qualitativ seinen Rivalen überlegen blieb. Sie fingen in der B-Klasse an und wurden beinahe auch in der Sonderklasse placiert. Wenn es nach uns ginge, wären sie es auch! Trotz einiger stilistischer Unebenheiten, die der Klubtrainer Herr Sommer wohl bald ausgleichen wird.

Deutschland-England

Von L. W. L ö s c h, Nürnberg

Ja, Nein, Ja, Nein, Ja. Das war der letzte Knopf. Also fuhr man am 18. Januar nach München ins Deutsche Theater. Zur traditionellen Januar-Veranstaltung des Gelb-Schwarz-Casino. 1927 war es die deutsche Wintermeisterschaft, 1928 die Europameisterschaft, 1929 der Preis der Nationen, und 1930 ist es der deutsch-großbritannische Länderkampf der Amateure.

Und die Tradition wurde behauptet. Eine Auffahrt von 7 bis 10 Uhr, die sich wirklich sehen lassen konnte; ein ausverkauftes Haus; eine, nein, die Tanzkapelle: Bernard Etté. Die Herren der Schöpfung durchweg sehr gut angezogen, fast alle im Frack.

Das Turnier begann vorbildlich pünktlich um 10 Uhr. „Die Turnierleitung liegt bei mir, ich heiße Knodt und übernehme hiermit die Verantwortung.“ Das Oberste Schiedsgericht konnte mit Ausnahme des ersten und letzten Namens wenig überzeugen: Miß Josephine Bradley, London; Mr. A. G. Tyler, engl. Konsul, München; Herr Hauptmann a. D. Vorsheim, München; Herr Dr. Hueglin, Ebenhausen; Herr Hauptmann a. D. Droeber, München. Das Punktgericht schon eher: Mr. Wellesley Schmith, London; Mr. Frank Ford, London; Herr Bruno von Kayser, Düsseldorf; Herr Hans Ammon, München.

Und es starteten: 4 englische Paare: Mr. Heath—Miß Heath; Mr.

Marshall Andrews—Miß Rosita Jones; Mr. Wells—Miß Wells; Mr. Fordsmith of Bournemouth—Miß Fordsmith of Bournemouth; sämtliche London. 7 deutsche Paare: Neumann—Frl. Grünwald, Blau-Orange Berlin; Magner—Frl. Bösl, Berlin-München; Lohr—Frl. Hoch-Gelb-Schwarz München; Frhr. v. Andrian-Werburg—Frl. B. Oberhummer, desgl.; Herr Soehn—Frl. Joeckel, desgl.; Dr. Neuroth—Frl. Kunsch, Grün-Weiß-München; für Wianko—Frl. Hensel, Blau-Orange-Berlin, waren Dr. Willmann—Frl. v. Sprott, Breslau-München, eingesprungen.

Inzwischen hatte Miß Bradley durch das Los die 11 Paare für die Vorrunde in drei Gruppen eingeteilt und ebenso die Startfolge der Gruppen festgestellt.

Vorrunde

Gruppe 2 beginnt. Hier treffen Heath, Magner und Soehn zusammen. Heath ist nicht bei der Sache, er macht Fehler über Fehler; ist aber in der Gruppe immer noch der weitaus beste. Mit Abstand folgt Magner. Sein Tanzstil ist dahin, sein Ruhm geblieben. Soehn kann sich nicht auf seine Leistungen in Zürich, Lugano und Mailand bringen.

Gruppe 1 vereinigt Neumann, Marshall Andrews, Lohr und Andria-Werburg. Hier ist Neumann weit voraus. Nicht einmal in Slow-Fox kann ihn der Engländer erreichen, geschweige denn übertreffen. Lohr und Andria-Werburg um eine Klasse schlechter.

Gruppe 3. Wells und Fordsmith, Willmann und Dr. Neuroth. Weit voraus ist Wells, elegant und sicher. Dann Willmann, der ganz fabelhaft tanzt. Eine besondere Leistung, wenn man bedenkt, daß er seine Partnerin erst einige Tage zuvor hatte kennen lernen. Fordsmith folgt, er tanzt sehr gezwungen. Dr. Neuroth ist der letzte, er zeigt wieder wie üblich einen starken kabarettistischen Einschlag.

In der Ausscheidung waren als Tänze der Vorrunde genannt: Quickstep, Slow-Fox und Tango. Die englischen Paare wären durch Slow-Fox, die deutschen durch Tango in Vorteil gekommen, Quickstep wäre wohl beiderseits ausgeglichen gewesen; lediglich das persönliche Können einzelner Paare hätte also dem einen oder anderen Land einen endgültigen Vorteil schaffen können. Die Turnierleitung strich aus dem Programm der Vorrunde ganz willkürlich den Tango. Der Vorteil der Engländer war dadurch geblieben, die deutschen Paare aber benachteiligt. Magner und Willmann, deren Stärke gerade der Tango ist, fielen dadurch vollkommen aus; ebenfalls Andria-Werburg, der von vornherein überhaupt keinen Einfluß auf die Tabellengestaltung ausübte.

1. Ausscheidung

10.45 Uhr ist es unterdessen geworden. Acht Paare sind noch übrig. In der ersten Gruppe starten nun Heath und Marshall Andrews, Neumann und Soehn. Heath hat sich schon besser gefunden. Auch bei den anderen kann man feststellen, daß eine gewisse Befangenheit überwunden ist. Aber es ist schon zu spät. Heath ist in Waltz und Slow-Fox nun nicht mehr zu erreichen, Neumann in Quickstep und vor allem Tango. Heath zeigt einen hölzernen Tango. Marshall Andrews ist gleichmäßig als Dritter anzusprechen. Soehn folgt nun in Tango als Zweiter, kann sonst nicht überzeugen.

In der zweiten Gruppe sind Wells und Fordsmith, Lohr und Neuroth. In Waltz, Quickstep und Slow-Fox sind die Engländer in Front. In Tango ist Lohr der beste. Dr. Neuroth trägt immer mehr auf.

2. Ausscheidung

Mitternacht. Zwei Gruppen, je drei Paare; darunter sämtliche Engländer. Großes Erstaunen. Heath, Marshall Andrews und Neumann in der ersten Gruppe. Und nochmal vier Tänze. Heath ist nur noch in Slow-Fox und Waltz vor Neumann, der ihn in Quickstep erreicht und in Tango weit übertrifft. Marshall Andrews will seine Position verbessern, aber der bühlenmäßige Einschlag, den er jetzt zeigt, ist verfehlt.

Lohr, Wells und Fordsmith bilden die zweite Gruppe. Wieder ist Lohr in Tango der beste, in Quickstep etwas besser wie zuvor, ohne aber Wells erreichen zu können. Fordsmith läßt schon etwas nach.

Das Ergebnis

Die Spannung war bis zur Siedehitze gesteigert. Endlich punkt 1 Uhr erhob sich Papa Knodt und verkündete: 1. Wells-England (6 Punkte); 2. Andrews Marshall-England (5 Punkte); 3. Heath-England (4 Punkte); 4. Fordsmith-England (3 Punkte); 5. Neumann-Deutschland (2 Punkte); 6. Lohr-Deutschland (1 Punkt).

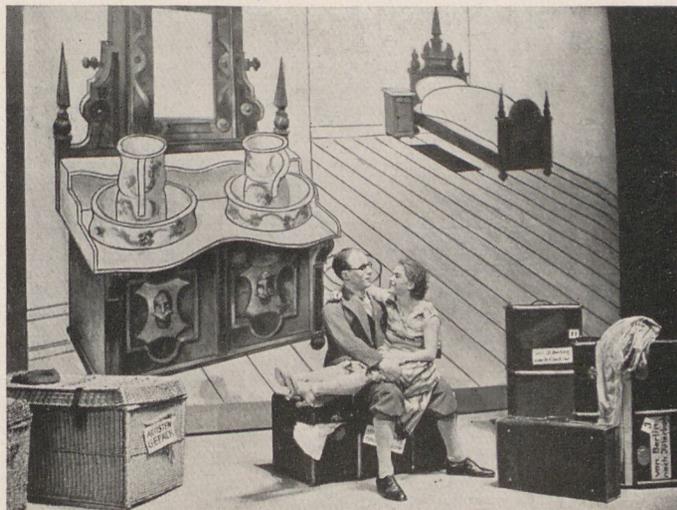
Schwacher und mittelmäßiger Beifall bei Nennung der Engländer. Nicht endenwollendes Klatschen, Trampeln und fast Brüllen bei Neumann, daß sich Knodt erst nach Minuten weiter Gehör verschaffen kann. Das war kein stupider Nationalpatriotismus, sondern ein vernichtendes Urteil des Publikums über die Tendenz des Schiedsgerichtes, die zu einem solchen allen Tatsachen hohnsprechenden Ergebnis geführt hatte. Ein solch unsportliches Ergebnis wäre unter einer englischen Jury kaum möglich gewesen und stellt eher eine Beleidigung als eine Ehrung der Gäste dar. Die Rangliste Wells, Neumann, Heath, Willmann, Lohr, Andrews Marshall hätte dem Turnierverlauf dagegen entsprochen. Der Ruf nach Wagner aber war verfehlt. Wagner ist und bleibt der finessenreichste Tänzer, aber gerade das entspricht nicht mehr der Einfachheit unseres heutigen Tanzstils; er muß sich entweder umstellen oder auf weitere Erfolge verzichten. Wagner folgte erst auf dem zehnten, d. h. vorletzten Platz.



Der Tanzpädagoge Arthur Trenkner, Berlin, mit Partnerin Photo: Robertson



Die Ballettruppe der Berl. Staatsoper gründete eine Bücherei. Bei der Eröffnungsfeier war ein Sonderschisch für unsere Zeitschrift reserviert



„Ich tanze um die Welt mit dir.“ Szenenbild von der Uraufführung der Posse von M. Schiffer (Musik von Fr. Holländer) im Hess. Landestheater, Darmstadt

Grüße an den „TANZ“



Ballettmeister L. Galpern und Kunstmaler M. Larionow am Mittelmeer



Fritz Conradi, Dortmund, u. der Schlagerkomponist Will Meißel in St. Moritz



Adriene Baronessa von Bretfeld, Braunschweig, die kleine Schülerin von Annem. Kuntz



E. Hess, Hamburg, Mitglied des Savoy-Clubs u. Schülerin von Olga Brandt-Knaack Photo: Tarnke

REICHSV ERBAND

ZUR PFLEGE DES GESELLSCHAFTSTANZES E. V. R. P. G.

AMTLICHE MITTEILUNGEN DES PRÄSIDIUMS

I. TURNIERERGEBNISSE.

*Klubturnier des Blau-Gold-Klub Dresden
am 15. November 1929.*

C-Klasse:

1. Preis: Herr van Gülpen—Frl. Rausch.
2. Preis: Herr Fastenau—Frl. Meutzner.
3. Preis: Herr Ribbentrop—Frl. Uhlmann.
4. Preis: Herr Torres—Frl. Sluka.

B-Klasse:

1. Preis: Herr Keilig—Frl. Schurich.
2. Preis: Herr Schwinghammer—Frl. Dittmann.
3. Preis: Herr und Frau Kadelbach.

A-Klasse:

1. Preis: Herr Orestis—Frl. Berthold.
2. Preis: Herr Keilig—Frl. Schurich.
3. Preis: Herr Schwinghammer—Frl. Dittmann.

Sämtliche Paare vom Blau-Gold-Klub Dresden.
11 Paare starteten. Turnier zweiter Ordnung.

*Meisterschaft von Dresden am 29. Januar 1930 in Dresden.
Veranstalter: Edenklub Dresden.*

C-Klasse:

1. Preis: Herr v. Wittern—Frl. Berg.
2. Preis: Herr Weinkauff—Frl. Gnüchtel-Bertling.
3. Preis: Herr Enwer—Frl. Guttman.

B-Klasse:

1. Preis: Herr v. Wittern—Frl. Berg.
2. Preis: Herr Schindhelm—Frl. Seibig.
3. Preis: Herr Weinkauff—Frl. Gnüchtel-Bertling.

Vereinigte A- und Sonderklasse:

1. Preis: Herr Grünberg—Frl. Koban.
2. Preis: Herr und Frl. Gutmann.
3. Preis: Herr v. Wittern—Frl. Berg.
4. Preis: Herr Schäl—Frl. Pohly.

Sämtliche Paare vom Edenklub Dresden.
14 Paare starteten. Turnier zweiter Ordnung.

II. VORGEMERKTE TURNIERTERMINE.

Mittwoch, 12. März: Wintermeisterschaft von Graz. Veranstalter: Blau-Orange-Klub Graz. Ausschreibung in dieser Nummer.

Donnerstag, 13. März: Turnier des Blau-Gold-Klub Leipzig.

Freitag, 21. März: Wintermeisterschaft von Mitteldeutschland. Veranstalter: Blau-Gold-Klub Dresden.

Freitag, 4. April: Wintermeisterschaft von Westdeutschland. Veranstalter: Bostonklub Düsseldorf. Ausschreibung in dieser Nummer.

Mittwoch, 23. April: Meisterschaft von Osteuropa. Internat. Turnier. Veranstalter: Gelb-Weiß-Klub Breslau.

Sonnabend, 26. April: Internationales Turnier. Veranstalter: Kurverwaltung Wiesbaden.

Sonnabend, 3. Mai: Meisterschaft von Südwestdeutschland. Veranstalter: Schwarz-Weiß-Klub Saarbrücken.

Sonntag, 13. Juli: Meisterschaft von Zoppot. Veranstalter: Badeverwaltung Zoppot.

Mittwoch, 16. Juli: Meisterschaft der Nordsee. Veranstalter: Badeverwaltung Westerland.

Sonnabend, 19. Juli: Meisterschaft von Norderney. Veranstalter: Staatliches Nordseebad Norderney.

Sonnabend, 26. Juli: Meisterschaft von Westdeutschland. Veranstalter: Badeverwaltung Kreuznach.

Sonnabend, 2. August: Meisterschaft von Süddeutschland. Veranstalter: Badekommissariat Wildbad.

Sonntag, 10. August: Meisterschaft des Freistaates Danzig. Veranstalter: Badeverwaltung Zoppot.

Sonnabend, 16. August: Deutsche A-Klassenmeisterschaft. Veranstalter: Staatliches Nordseebad Norderney.

Sonnabend, 23. August: Meisterschaft von Bad Pyrmont. Veranstalter: Badeverwaltung Pyrmont.

III. Endgültige Ergebnisse der A-Klasse des Turniers in Breslau am 7. November 1929.

1. Preis: Herr Nothmann—Frau Neumann, Gelb-Weiß-Klub Breslau.
2. Preis: Herr und Frau Assor, Blau-Orange-Klub Berlin.
3. Preis: Herr Alexander—Frl. Zunkel, Schlesischer Klub Breslau.

IV. Das Turnier in Bad Homburg am 26. Januar ist zum Turnier erster Ordnung erklärt worden.

V. Die Herren Punktrichter werden gebeten, allzu krasse Punktunterschiede in den Wertungen zu vermeiden.

VI. DRITTE LISTE DER SCHIEDSRICHTER.

51. Herr Dr. Schwitzgebel, Saarbrücken. 52. Herr Dr. Becker, Saarbrücken. 53. Herr Albert Thiery, Saarbrücken. 54. Herr Studienrat Zenner, Saarbrücken. 55. Herr Dipl.-Kaufmann Klingler, Saarbrücken. 56. Herr Maag, Bad Nauheim. 57. Herr Dr. Schirmer, Bad Nauheim. 58. Herr Dr. Nettesheim, Bad Nauheim. 59. Herr Rolfes, Bad Homburg. 60. Herr Giuliani, Bad Homburg. 61. Herr Kurdirektor Höfner, Bad Homburg. 62. Herr Ernst Riebeling, Kassel. 63. Herr A. Schulz, Kassel. 64. Herr Hans Meyer, Königsberg. 65. Herr Albert Schmidt, Königsberg. 66. Herr Dr. Krause, Hannover. 67. Herr Bally, Hannover.

VIII. DRITTE LISTE DER TURNIERLEITER.

23. Herr Hans Meyer, Königsberg. 24. Herr Albert Schmidt, Königsberg. 25. Herr Mezger, Saarbrücken.

IX. ZWEITE LISTE DER PUNKTRICHTER.

32. Herr Mezger, Saarbrücken. 33. Herr Kummerfeld, Saarbrücken. 34. Herr Maag, Bad Nauheim. 35. Herr Dr. Schirmer, Bad Nauheim. 36. Herr Coesfeld, Bad Nauheim. 37. Herr John, Bad Nauheim. 38. Herr Riebeling, Kassel.

Das Präsidium.

I. A.: Dr. Neumann, Schriftführer.

AUSSCHREIBUNGEN DES R. P. G.

Für sämtliche Turniere ist die Turnierordnung vom 1. Mai 1925 maßgebend

Veranstalter:	Blau-Orange-Klub, Graz, Bürgergasse 3	Blau-Gold-Klub, Leipzig	Boston-Klub, Düsseldorf
Turnierform:	Wintermeisterschaft von Graz Steiermark	Meisterschaft von Leipzig	Wintermeisterschaft v. Westdeutsch- land, nationales Turnier erst. Ordn.
Ort und Beginn des Turniers:	Annensäle, 9 Uhr 6. März 1930	Leipzig, 13. März 1930, 20 Uhr	Düsseldorf, den 4. April 1930, abends 8½ Uhr, in der Jungmühle, Schadowstraße 40
Turnierleiter:	Oberstl. Emil Gubik	Dr. Kirsch, Dresden	Wird noch bekanntgegeben
Oberstes Schieds- gericht:	Generalkonsul d. Deutschen Reiches Ney, Hofrat Dr. Böhm, H. Erich Vogl, H. Staatsanwalt Dr. Spork	Dr. Rössler, Hornthal, Dalleske, evtl. zwei weitere Herren, deren Namen noch bekanntgeb. werden	Werden vor dem Turnier bekanntgegeben
Punktrichter:	H. Ing. Wolf, Tanzl. V. E. Eichler u. Huppert, Dr. Pohl, Redakt. Abert	Schüler, Hartmann-Emersen, Doesner, der vierte Punktrichter wird noch bekanntgegeben	
Offen für (Gau, Klub):	alle R. P. G.-Mitglieder	Alle R. P. G.-Klubs	Die dem R. P. G. angeschl. Klubs
Zugelassene Start- klassen:	C., B., A.	C-, B-, A- und Sonderklasse	B-, A-, Sonderklasse
Turniertänze:			
C-Klasse 1. Ausscheidung	Quickstep, Tango Quickstep	Quickstep, Tango Quickstep	—
B-Klasse 1. Ausscheidung	Tango, Quickstep Slow Fox	Quickstep, Tango Slow Fox	Quickstep, Tango, Quickstep
A-Klasse 1. Ausscheidung	Engl. Waltz, Quickstep Tango, Slow Fox, Engl. Waltz	Waltz, Quickstep Waltz, Tango, Slow Fox	Waltz, Tango Quickstep, Tango, Slow Fox
Sonderklasse 1. Ausscheidung	—	Slow Fox, Quickstep Quickstep, Waltz, Tango, Slow Fox	Quickstep, Slow Fox, Tango Waltz, Tango, Slow Fox
Tanzfläche:	Ganzes Parkett	Parkett (nach T.-O.)	Parkett
Turniermusik:	B. O. C. Band	Ohio-Orchester	Turnierkapelle
Zahl u. Art der Preise:	Drei in jeder Klasse Plaketten, 1 Meisterpreis	Nach T.-O.	Goldene Medaillen und Ehrenpreise nach Vorschrift der T.-O.
Nennungen an:	Blau-Orange-Klub, Graz, Bürgergasse 3	Blau-Gold-Klub, Leipzig, bei Dr. F. Rössler, Leipzig W 35	Fabrikbesitzer Hans Knodt, Düssel- dorf, Camphausenstr. 4, Tel. 31777
Nennungsschluß:	25. Februar 1930	13. März 1930, 18 Uhr	2. April 1930
Nenngeld.	—	—	Wird nicht erhoben
Entschädigung:	—	—	3. Klasse D-Zug, einschl. Frühst. für alle Klassen nach schriftl. Vereinbarung mit der Geschäfts- stelle des Boston-Klub, Düssel- dorf, Camphausenstrasse 4.
Besondere Bemerkungen:	In den Turnierpausen und nach dem Turnier Ball Tanzschau durch das Professional- paar Herr und Frau Eichler	In den Turnierpausen und nach dem Turnier Ball	—

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

BERLIN SW 61, Tempelhofer Ufer 1b

Neu!

Ballettschuhe nach Mailänder Art

Atlas-Schuhe RM. 5.50

Neu!

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

Lieferant vieler Stadt- und Staatstheater

Verleih von Stiefeln aller Nationen

Achtung!

Größte Ballettschuh-Fabrikation

Achtung!

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

METHODIK · ORTHOGRAPHIE

ERLÄUTERUNGEN

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

HOTEL ESPLANADE

TÄGLICH TANZ-TEE IM MARMORSAAL

Dienstag und Sonnabend

HAUSBALL

im Restaurant

Esplanade-Orchester Barnabas von Géczy