

DER TANZ



MONATSSCHRIFT
FÜR TANZKULTUR
JAHRG. III
HEFT 4
APRIL 1930
PREIS RM. 1.—
öst. S. 1.80, sfr. 1.25
BERLIN

Elisabeth Grube, Daisy Spies und Rudolf Kölling von der Staatsoper Berlin
Photo: Robertson, Berlin



Ballettschule
Eugenie Eduardowa
Berlin W 62, Kalckreuthstr. 11 hpt.
Tel.: Bavaria 2720 Sprechzeit 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 Varietétruppe (Eduardowa-Ballett) aufgenommen zu werden

Illustrierter Prospekt kostenlos

**Tanzstiefel
Tanzsandalen
Artisten- und
Bühnenschuhe** fertigt seit 30 Jahren
Otto Schulze, Berlin, Friedrichstraße 248
am Halleschen Tor. Telefon: Bergmann 4262

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

Aesculap-Institut

Berlin W 62 · Kurfürstenstr. 107
Telefon: Bavaria 1990

Behandlung von Hexenschuß · Ischias Rheumatismus u. verschiedener Neuralgien **nach eigenem Heilverfahren** Spezial-Abteilung für moderne Haut- u. Schönheitspflege unter ärztlicher Aufsicht · Sprechstunden 11-1 und 4-7

TANZSCHULE GRIMM-REITER

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

Schule für Tanz + Gymnastik + Bewegungschöre Berthold Schmidt

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

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

SCHWARZ-WEISS-CLUB

für Tanz, Mode und Geselligkeit e. V. Berlin

Mitglied des Reichsverbandes zur Pflege des Gesellschaftstanzes

DIENSTAG:

Regelmäßiger Club- u. Trainingsabend im Tanzinstitut
Peter Klewitz, W 57, Bülowstr. 2. Fernruf: Lützw 4577

Gäste guter Gesellschaft sind bei Einführung willkommen

Sekretariat: Potsdamer Str. 33 I. Fernruf: Lützw 3249

Ernst Seifert

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

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 SW**, Philharmonie, Bernburger Str. 22. 4. Institut: **Berlin W**, Gesellschaft der Freunde, Potsdamer Str. 9. Ausführliche Prospekte kostenlos. Fernspr. C 7, Spandau 20 53

Anschrift Pichelsdorfer Straße 1

HEILGYMNASTIK manuelle schwedische

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

Nollendorferplatz 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

HOLLAND

VERTRETER DES „TANZ“

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

Partnerin

evtl. auch mit festem Sommerengagement sucht staatl. gen. Tanzlehrer.

Gefl. Angebote mit Bild an „Der Tanz“, Berlin W 50, Nürnberger Str. 9/10 unter F. G. P. sofort erbet.

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!

Der Tanz

MONATSSCHRIFT FÜR TANZKULTUR

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

SCHRIFTFLEITUNG: J. LEWITAN

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

Heft 4

April 1930

Jahrgang III



„Tanzwut“ von Vallée.

Aus dem „Salon des Humoristes“, Paris

Deutsche Tänzerwoche München 1930

Der 3. Deutsche Tänzerkongreß, der vom 19. bis 25. Juni vom Deutschen Tänzerbund, der Deutschen Tanzgemeinschaft und der Chorischen Bühne in München veranstaltet wird, verspricht nach dem Stand der Vorbereitungsarbeiten eine bedeutende künstlerisch-kulturelle Veranstaltung zu werden. Das Programm der Vorträge, Diskussionen und der Festspielaufführungen ist darauf abgestellt, einen umfassenden Querschnitt durch das tänzerische Schaffen der Gegenwart zu geben wie auch die Verbundenheit der modernen Tanzentwicklung mit der gesamten Kulturentwicklung darzutun. Die Vorträge und Beratungen werden sich vor allem auf folgende Themen erstrecken: Tanz als künstlerische Formung — Tanz und Gemeinschaft — Der Laientanz in kultureller und pädagogischer Bedeutung — Die soziale Lage und Aufgabe des Tänzers. U. a. werden hierzu voraussichtlich sprechen: Rudolf von Laban, Hans Brandenburg, Fritz Böhme, Felix Emmel, Martin Gleisner. Das Aufführungsprogramm bringt eine Folge von Festspielaufführungen, an denen alle bedeutenden Persönlichkeiten des Tanzes mitwirken. Tanzbühnen, Theatertanzgruppen

und Laientanzgruppen zeigen repräsentative Leistungen ihrer Gebiete. U. a. werden voraussichtlich persönlich und mit ihren Gruppen auftreten bzw. Aufführungen eigener Werke leiten: Mary Wigman, Rudolf von Laban, Brandt-Knack mit der Gruppe des Staatstheaters Hamburg, Valeria Kratina mit der Tanzgruppe Hellerau, Kurt Jooss mit der städtischen Folkwangtanzbühne Essen, Klamt-Berlin, Chladek-Basel, Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg, Heinrich Kröllner und das Ballett der Bayerischen Staatstheater, Ruth Loeszer und Gruppe Stadttheater Düsseldorf, Lizzie Maudrik mit dem Ballett der Städtischen Oper Berlin, Vera Skoronel-Berlin, Gret Palucca, Oskar Schlemmer mit dem Bühnenstudio der Staatlichen Kunstakademie Breslau, Margarete Wallmann, Käte Wulff-Basel; mehrere Gruppen der Vereinigung für Laientanz (Labanverband) werden gemeinsam unter Leitung Rudolf von Labans eine Laientanzfeier zur Aufführung bringen. — Die Beteiligung am Kongreß ist allen Tänzern und Freunden der Tanzkunst möglich. Anfragen und Anmeldungen sind an die „Chorische Bühne“, München, Postamt 13, Schließfach, zu richten.

Tänzerische Tagesfragen

Von J. Lewitan

Die Ballettmeisterfrage an der Berliner Staatsoper harret immer noch ihrer Lösung, und um den vakant gewordenen Posten tobt ein Kampf von Anschauungen und Bemühungen. Im Mittelpunkt der Polemik steht der Name Mary Wigmans, ohne daß die Trägerin dieses Namens persönlich als Anwärterin in Frage kommen will und kann. In ausländische Fachzeitschriften wurde sogar die jeglicher Grundlage entbehrende Mitteilung lanciert, daß Mary Wigman bereits für den Posten verpflichtet wurde. Ein Teil der Berliner Presse verlangt, ohne ganz offen und deutlich zu sein, ohne Namensnennung, Berufung einer zumindest der Wigman nahestehenden Kraft. Offensichtlich will man den Betrieb der Staatsoper zum Experimentieren gewinnen, um nach schulmäßiger Umstellung des Tanzpersonals einen theatermäßigen Gruppentanz im Stile der Wigman zu versuchen. Man verläßt dabei den Boden der Realitäten und verliert sich in Utopien, für die die Generalintendanz kein Ohr haben kann. Sie trägt die Verantwortung für einen geordneten Opernbetrieb und hat ein vorhandenes Publikum zu befriedigen, dem Studio-Experimente in Stilarten, die sich am Theater noch nicht bewährt haben und die sich dem bestehenden Opernrepertoire nicht anpassen lassen, unmöglich vorgesetzt werden können.

Derartige Versuche können zunächst ausnahmsweise und einzeln, etwa gastregiemäßig, gewagt werden. Mit

der Besetzung des Ballettmeisterpostens hat das nichts zu tun.

Hier ist eine Kraft nötig, die Theatererfahrung hat und die den Tanz und die Tanzregie nach allen denkbaren Richtungen hin beherrscht. Balletttanz und Charaktertänze, Grottesktänze und exzentrischer Tanz, akrobatische Tänze und tänzerische Gymnastik — in allem muß der künftige Ballettmeister gewandt sein, um den Anforderungen des Repertoires zu genügen. Wem es nicht einleuchtet, der sehe sich als Beispiel den „Maschinist Hopkins“ an und dann „Aida“, „Carmen“ und „Margarethe“!

Die Verhandlungen mit Kurt Jooss sind ergebnislos geblieben. Unter deutschen Ballettmeistern bleiben nur noch sehr wenige, von denen in diesem Zusammenhang die Rede sein könnte. Ob Kröllner oder Ellen Cleve-Petz verpflichtet werden können, ist fraglich.

Allerdings gibt es einen Mann, den man zu gewinnen mit allen Mitteln versuchen müßte, einen Mann, der allen Widerständen trotzen und sich künstlerisch durchsetzen könnte: Rudolf von Laban.

Sollte auch diese Kandidatur wegfallen, wird man sich nach Ausländern umsehen müssen. Es ist gewiß schade, daß unsere im Dezemberheft des „Tanz“ geäußerte Anregung, die Nijinska zu gewinnen, sich praktisch nicht auswirkte. Inzwischen ist die Künstlerin für Wien ver-

pflichtet. Man halte aber Umschau nach irgendeinem von ihren ehemaligen Regie-Kollegen bzw. Rivalen bei Diaghilew u. a. Truppen.

*

Die *Prüfungsstellen für Tanz*, die vom Bühnenverein in Gemeinschaft mit dem Chorsängerverband und Tänzerbund ins Leben gerufen werden, dürften in allernächster Zeit ihre Tätigkeit aufnehmen. Ihre Einrichtung hat sich als eine Notwendigkeit erwiesen, da bei den tänzerischen Ausbildungsinstituten und den jungen Tänzern, die zum Theater wollen, über die elementarsten Voraussetzungen einer theatertänzerischen Arbeit des öfteren eine geradezu erschreckende Unkenntnis herrscht. Es melden sich Aspiranten, die keinen Walzer- oder Polkaschritt, geschweige denn eine typisch ungarische oder spanische Bewegung ausführen können, und solche, die zwar tänzerisch etwas beherrschen, in den elementarsten mimisch-dramatischen Ausdrucksversuchen aber versagen.

Die Prüfungsstellen sind als eine soziale Institution gedacht, die die Bildung eines ungeeigneten Tanzproletariats verhüten sollen. Andererseits wird man allmählich klare Richtlinien für eine zweckmäßige Ausbildung zum Theatertanz schaffen können, nach welchen sich die maßgebenden tänzerischen Ausbildungsstätten richten können und sollen. Von den Tanzaspiranten, die ihrer Aufnahme in eine Theatertanzgruppe harren, wird man ein Minimum an Kenntnissen nach drei Richtungen hin verlangen müssen: a) allgemeine Bildung (Kunstgeschichte, soweit es sich um Stilunterschiede, markante Epochen usw. handelt, usw.); b) theatralische Ausdrucksmittel (Geste, Mimik, ausdrucksgerichtete Färbung der Bewegungen); und c) technisches Können (körperliche Durchbildung, tänzerische Gymnastik, einfachste Akrobatik, elementares Ballettexercice).

*

Der *Allgemeine Deutsche Tanzlehrer-Verband* alarmiert im Zusammenhang mit der Gründung dieser Prüfungsstellen die Mitgliedschaft des ADTV. und erblickt in ihnen eine außerordentliche Gefahr für die Organisation. Man befürchtet, daß der Tänzerbund mit dem Bühnenverein beabsichtigt, „Kräfte auszubilden, welche in Zukunft allein bei den Bühnen angestellt werden dürfen“. Als Abwehrmaßnahme soll eine Hochschule des ADTV. geschaffen werden.



*Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg im ländlichen Tanz
Zu ihrer Rückkehr aus Amerika.*

Atelier Binder, Berlin

Die Schriftleitung des ADTV. scheint sehr unzureichend informiert zu sein. Es gibt in Wirklichkeit fast überhaupt keine Berührungspunkte zwischen den Interessen des ADTV., einer vornehmlich gesellschaftstanzgerichteten Organisation und dem Theatertanz. Zudem werden die Prüfungsstellen niemand ausbilden, sondern die Eignung des tänzerischen Nachwuchses für den Theaterdienst kontrollieren. Falscher, gegenstandsloser Alarm: Mögen die ADTV.-Mitglieder ruhig ihre tägliche Arbeit verrichten.

*

Der *Münchener Tänzerkongreß*, dessen Programm an anderer Stelle bekanntgegeben wird, kann unter Umständen ebenfalls dazu beitragen, in die Praxis des Theatertanzes die notwendige Klarheit zu bringen. Der Weg des Tänzers ist der *von der Schule zur Bühne*. Der Lehrer ist gewissermaßen der Lieferant, das Theater der Abnehmer

für unser tänzerisches Material. Die Lieferanten müssen sich in der Regel nach der Nachfrage und nach dem Geschmack der Kunden richten, es sei denn, daß sie in der Lage sind, den Abnehmern ihren Geschmack aufzuzwingen. Die Wünsche und Notwendigkeiten des Theaters kristallisieren sich in den einmütigen Kundgebungen aller Ballettmeister und Tanzleiter und in der Tatsache der Errichtung von Prüfungsstellen mit einem eindeutigen Minimalprogramm.

Es wäre ein hohes Verdienst des Kongresses, wenn er die Gelegenheit zu einer Aussprache und Verständigung der Tanzpädagogen bieten würde. Die Leiter der maßgebenden deutschen Tanzinstitute müßten sich zusammenschließen und ihre pädagogischen Systeme, soweit es sich um ein Minimal-Programm handelt, vereinheitlichen. Es muß mit Rücksicht auf das Theater und darüber hinaus im Interesse der Ermöglichung weiterer schöpferischer Entwicklung der modernen Tanzkunst geschehen. Es darf nicht soweit gehen, daß jeder Pädagoge um seine Schritte (die in vielem auch die des anderen sind) ein Geheimnis hütet, und daß dann zuletzt ehemalige Wigman-, Klamt- und Laban-Schüler nicht in einer Gruppe zusammenarbeiten können, weil sie sich nicht verstehen. Das Vorbild des Balletts dürfte wenigstens in dieser Hinsicht überzeugend wirken; bietet es doch ein Beispiel diszipli-

nierter Geschlossenheit und tanztechnischer Vereinheitlichung.

Gelingt es dem Tänzerkongreß, die Lösung dieser Aufgabe zu ermöglichen, so erwirbt er sich ein tanzgeschichtliches Verdienst von ganz eminenter Bedeutung. Er wird in den Annalen als Kongreß gelten, der die Gegensätze zwischen altem und neuem Tanz überbrückt und die Einheit der Tanzkunst wieder hergestellt hat.

*

Im *Gesellschaftstanz* freut es uns, feststellen zu können, daß unsere Würdigung des Tanzstils des deutschen Paares von Kayser nicht ohne Wirkung selbst in England geblieben ist. Die Fachpresse erkennt jetzt die Überlegenheit des kontinentalen Tangos uneingeschränkt an. Josephine Bradley schreibt, daß sie nach von Kayser und Magner in England keinen Tango mehr ernst nehmen kann. Aber selbst in anderen Tänzen gesteht man, in Deutschland, das „im Kommen“ sei, seriöse und schwere Konkurrenz zu erblicken. Es wird sogar bereits vom kommenden deutschen Einfluß gesprochen . . . Ich glaube, daß die besten deutschen Fachleute und Tänzer es in der Hand haben, durch zielbewußtes Handeln sich recht bald internationale Anerkennung und Geltung zu verschaffen. Tanzlehrer, Professionals und Amateure — an die Front!



Lifar, Dolin und Dubrowska
vom Diaghilew-Ballett

im Ballett „Le bal“ von Riéti
Studio: Lipnitzki, Paris



Anna Pawlowa mit P. Wladimirow, ihrem jetzigen Partner. Die Künstlerin gastiert gegenwärtig in Oslo und kommt zum 19. bis 22. April nach Bremen und Hamburg.



Szenenbild zu „Faun“,

Ballett von Golejsowski,
Moskau.

Tanz in Sowjetrußland

Von Siegfried Bergengruen

I.

Wir stehen am Scheideweg!

Der Krieg, die Revolution, die Jahre neuer Staatenbildung haben auch in den Gefühlen der Menschheit, in den ethischen und kulturellen Auffassungen einen Umsturz hervorgerufen, eine Verwirrung aller vorhandenen, bisher gültigen Gesetze bewirkt. Was 1900, 1915, ja zum Teil sogar noch um 1920 als Kunst galt, ist heute überwunden, wird als veraltet belächelt. Nie schlug die Geschichte der Entwicklung ein schärferes Tempo an als in unseren schnelllebigen Tagen, nie wurden Errungenschaften rascher ausgeschöpft, verbraucht und durch neue ersetzt. Der Hochsaison der Revolutionen ist eine solche der intensivsten Evolutionen gefolgt. Das Heute hat seinen Wert verloren, und nur die Bewegung, die bereits mit einem Schritt im Morgen steht, das aus sich selbst heraus rollende Rad, hat Daseinsberechtigung, Entwicklungsmöglichkeit, Zukunft.

Und der am schnellsten rollt, am schärfsten gegen Vergangenheit und Gegenwart opponiert, die Zukunft am lautesten preist, hat naturgemäß auch die meisten Chancen, von der Masse als Führer und Gestalter anerkannt zu werden.

Ob zu Recht, sei hier nicht entschieden! —

II.

Als Europa endlich aus dem Fegefeuer der Weltkriegsjahre und dem Chaos der drei großen Revolutionen auf-

tauchte, war man in weiten, das Neue bejahenden Kreisen gewillt, dem Volk, das dem Massenschlachten die größten Opfer gebracht hatte, und aus dessen Mitte der blutigste, elementarste aller Umstürze aufgelodert war, für eine Weile auch die geistige, kulturelle, künstlerische Führung zu überlassen. Revolution war damals Trumpf, und so ist es denn kein Wunder, daß man dem scheinbar revolutionärsten Volk, den Russen, nun, da es keine Schlachtfelder mehr zum Kämpfen gab, und das Blut langsam versickerte, auf der Arena des geistigen Kampfes den Vortritt ließ, die „sowjetrussische Kunst“ entdeckte und sich daran machte, ihre Thesen — von Errungenschaften konnte man ja noch nicht sprechen —, gleichgültig, ob das möglich war oder nicht, nach West- und Mitteleuropa zu verpflanzen.

Vielleicht hätte dieses Experiment Erfolge gezeitigt, wenn die sowjetrussische Kunst als solche wirklich vorhanden gewesen wäre, wenn der von Osten nach Westen geführte Schlag wirklich eine reale Macht zum Erreger gehabt und sich nicht bald darauf als bloße Spiegelfechterei entpuppt hätte. Aber das, was man zuerst überschwänglich pries — nämlich das sowjetrussische, revolutionäre Theater —, blieb nach einigen aus der Tagesstimmung heraus geborenen Sensationssiegen elendiglich in der Sackgasse der parteipolitischen Tendenz stecken, und war dort, wo man eine wirkliche Entwicklung verzeichnen konnte — etwa bei Meyerholdt oder Tairoff —, nichts als eine Umkehr zur

russischen Bühnenkunst von 1917, resp. ein Anknüpfen an die bis zu diesem Jahre erzielten Errungenschaften und Erkenntnisse.

Noch schlimmer stand es mit der sowjetrussischen Musik, denn sie hat über Skrjabin und Rimsky Korsakow hinaus überhaupt keine nennenswerten Erzeugnisse zu verzeichnen, und lediglich die bildende Kunst und die Literatur dürfen sich rühmen, einige Blüten hervorgebracht zu haben, die wirklich einen neuen zukunftsstarken Stil erkennen lassen. Überspringen wir also das viel umstrittene Gebiet des Films, auf dem die sowjetrussischen Regisseure unter Heranziehung von Schauspielern der berühmten alten russischen Schule zweifellos Meister sind, so bleibt als letztes Diskussionsthema lediglich noch der *Tanz*, das heißt also eine Kunstgattung, in deren Meisterung die Russen seit Menschengedenken an der Spitze marschierten.

III.

Wie steht es nun mit dem Tanz in Sowjetrußland, gibt es, abgesehen von den russischen Tänzern, die im Auslande im Sinne des verstorbenen Diaghilew weiterarbeiten, überhaupt einen neuen, Neues schaffenden russischen Tanz mit persönlicher Note?

Das einzige, was auf diese Frage geantwortet werden kann ist dieses, daß heute in Moskau tatsächlich nach neuen Tanzstilen gesucht wird, daß es aber trotzdem durchaus zweifelhaft erscheint, ob dieser Stil jemals in dem Sinne dessen, was wir unter Stil und Richtung verstehen, gefunden werden wird. Die kulturellen Institutionen der Sowjets legen natürlich am meisten Wert auf den Gruppen- und Massentanz, auf jene Bewegungschöre, wie sie heute auch in Deutschland geübt werden, ohne indessen die Wirkungen auszulösen, die man sich von kommunistischer Seite aus politischen Motiven von dieser Tanzart versprach. Getanzt werden natürlich in erster Linie soziale, technische und aktuelle Themen, von deren Beschaffenheit Namen wie etwa „Tanz in Ketten“, „Maschinentanz“, „Tanz der Pioniere“ und ähnl. Zeugnis ablegen können.

Daß neben diesen offiziell geförderten Gruppentänzen auch der individuelle Tanz nicht vollkommen ausgerottet werden konnte, erscheint selbstverständlich, denn es gibt wohl kaum ein Kulturvolk, das gerade auf diesem Gebiet stärkere Talente hervorzubringen vermag als das russische. Wenn die heutigen Leistungen der Moskauer Tänzer trotzdem mit den Errungenschaften ihrer westeuropäischen und besonders deutschen Kollegen nicht Schritt zu halten vermögen, so liegt das wohl hauptsächlich an den äußeren Umständen und der Unmöglichkeit einer gesunden, durch Anregung geförderten Entwicklung.

Die bekanntesten Moskauer Tänzerinnen der individuellen Linie sind heute folgende:

Natalia Tyan, eine Tänzerin von streng klassischem Format. *Anna Schapowalowa*, der Gegenpol der Tyan: leicht beschwingt, blendende Improvisatorin und Virtuosa in der Unterstreichung der Bewegung durch Licht-

effekte und farbige Schleier. *Inna Tschernetzka*, eine Künstlerin etwa im Stile Klothilde von Derps, von elementarer, mitreißender Dynamik. Ihre Tanzdichtungen, die neben einer großen Logik in der Anordnung und Durchführung der Figuren, das Vermögen aufweisen, ein Thema in bewundernswürdiger Art zu erschöpfen, erfreuen sich in Moskau größter Beliebtheit. Am meisten Beifall ernteten in letzter Zeit ihr „Danse Macabre“ und „Pan“, die bereits starke Wigmansche Einflüsse aufweisen. Ferner: *A. M. Schalomytowa*, die Schöpferin des Pantomimischen Theaters, *H. G. Alexandrowa*, die Leiterin des Instituts für rhythmische Erziehung, und das Tänzerpaar *Francesco Beato* und *Wera Maja*, die einen Tanzstil der reinsten Plastik vertreten.

IV.

Wenden wir uns nun dem sowjetrussischen Ballett zu, so treten uns hier zwei Namen entgegen: *Lukin* und *Golejsowsky*.

Lukin, das ist russischer Expressionismus. Man könnte auch sagen: russische Extravaganz. Selten sah man Tanzschöpfungen von einer solchen Originalität der Einfälle, von einer so virtuososen Beherrschung des Raumes, der Kulisse, der Farbe, des Lichts. Am liebsten interpretiert er — *Skrjabin*. Beim kommunistisch gesinnten Publikum ist er nicht beliebt, es empfindet seine Ideen als zu phantastisch, zu sinnlich, zu hemmungslos, zu bizarr. In Wahr-



Der Moskauer Solotänzer N. Subow. „Egmont“ (Musik von Beethoven).
Photo: M. Machalow, Moskau

heit ist er vielleicht der größte Ballettschöpfer, den Rußland heute besitzt. Er verfügt über eine hervorragend geschulte Truppe, deren bekannteste Vertreter die Tänzerinnen *Drutzkaja* und *Rudowitsch* und der Tänzer *Rumnew* sind. Die Kostüme für Lukin entwirft der zur Zeit in Moskau auf diesem Gebiet als prominent geltende Bühnenmaler Erdmann, dessen Schöpfungen in der Tat zumeist eine ideale Lösung der immerhin selbst im „freiheitlichen“ Moskau recht heiklen Frage der „Naktheit auf der Bühne“ bedeuten. Warum die oberen Zehntausend des Sowjetstaates Lukin nicht mögen, geht daraus hervor, das sie Lukins Kunst als zu geistreich, zu verfeinert und zu romantisch empfinden. Sein Ausspruch, der bezeichnend für die von ihm vertretene Tanzrichtung ist: „man sollte den Tanz nicht um dessen willen lieben, was er tatsächlich ausdrückt, sondern um der Ideen willen, die man in ihn hineinheimen kann!“, löste einen wahren Proteststurm in der sowjetrussischen Kunstpresse aus. —

Der Liebling der Vertreter der kommunistischen Weltanschauung ist vielmehr *K. J. Golejsowsky*, ein Mann der Dekorationen im Stile Piskators, und Tänze, die vor lauter Realistik im Grunde genommen nur noch Turnübungen sind, bevorzugt. So hatte man beispielsweise bei seiner „Salome“, die von der in ihrer Art zweifellos ausgezeichneten *Tarchowskaja* getanzte wurde, nicht den Eindruck eines künstlerischen Balletts, sondern einer akrobatischen Übung an einer Kombination von Gerüsten. Denselben Eindruck erweckte sein „Faun“, ein Ballett, das sich unter Ausnutzung aller anderen Dekorationen nur mit einigen Steh- und Trittleitern als räumliche Stützpunkte begnügt (siehe Zeichnung). Aber nach dem sowjetrussischen Geschmack ist gerade diese Ablehnung jeglichen dekorativen Beiwerks und aller seelischen Momente innerhalb des Tanzes der rechte Weg zu der „Neuen Kunst von morgen“. Hoffen wir, daß der Bankrott dieser Schule nicht einmal auch das gleichzeitige berufliche Fiasko einer Reihe durchaus befähigter junger Talente sein wird.

Endlich sei noch eine Spezialgattung des sowjetrussischen Tanzes erwähnt: der Filmtanz. Er wird im Sinne Golejsowskys im Russischen Reichsinstitut für Filmkunst geübt und hat bereits auch eine Reihe von Erfolgen zu verzeichnen. Seine besten, zum Teil auch in Westeuropa namentlich bekannten Vertreterinnen sind: *Sorina*, *Lemberg* und *Starobinskaja*.

V.

Fassen wir nun zum Schluß zusammen, so kommen wir zu folgendem Ergebnis:

Es gibt in Rußland zwar einen künstlerischen Tanz, ja es geschieht sogar verhältnismäßig viel für diese Kunstgattung und auf diesem Kunstgebiet, aber den Anspruch der Führung im Reiche des Tanzes kann Moskau — mögen seine Freunde in Westeuropa auch noch so sehr plädieren — unter keinen Umständen erheben. Nicht weniger als vier Tanzrichtungen kämpfen dort heute um die Palme, und wir müssen feststellen, daß keine von ihnen für uns vorbildlich sein könnte. Die erste Richtung ist ein Abklatsch des heute in Westeuropa dominierenden Bühnentanzstils, also in jedem Falle selbst ein Epigone. Die zweite Richtung knüpft an die Tanzkunst des Vorkriegsrußlands an, ohne sie indessen in ihrem Niveau erreicht zu haben. Die dritte, das pantomimische Theater, ist ein Experiment, und wird es auch noch eine Weile bleiben. Die letzte aber, das Ballett im Stile Golejsowskys, das sich am meisten als Bahnbrecher gebärdet, ist unserem Empfinden nach überhaupt kein Tanz, sondern nur reines, kaltes, übertriebenes Turnen.

Und von diesem führt wohl ein Weg zur Akrobatik, niemals aber zur Kunst als seelischem Erlebnis.



Bewegungsstudie der Schule Beatrice Wiegner, Riga.

Der Gesellschaftstanz in Fragen und Antworten

Von Victor Silvester, London

(Vgl. auch Märzheft)

TANGO

137. Wie ist das Zeitmaß beim Tango?
A. $\frac{2}{4}$ -Takt, d. h. zwei Teile in einem Takt.
138. Wie ist das Tempo beim Tango?
A. Ungefähr 32 Takte in einer Minute.
139. Welche Takteile werden im Rhythmus des Tango betont?
A. Der erste und zweite Takteil.
140. Welches sind die beiden üblichen Rhythmen des Tango?
A. Der „lang“-Rhythmus, bei welchem ein Takteil (= $\frac{1}{2}$ Takt) auf jeden Schritt kommt, und der „kurz-kurz-lang“-Rhythmus, bei welchem zwei Takteile (= $\frac{1}{4}$ -Takt) auf die drei Schritte kommen, d. h. auf je einen halben Takteil die kurzen und auf einen ganzen Takteil der lange Schritt.
141. Worin liegt der Unterschied der Haltung zwischen Tango und den anderen Tänzen?
A. Der Herr hält seine Partnerin etwas mehr seitlich, und zwar an seiner rechten Hüfte. Sein linker Unterarm ist mehr nach innen gewendet. Während des ganzen Tanzes müssen sowohl der Herr als auch die Dame ihre rechte Hüfte und Schulter leicht nach vorn halten, die Ballen des rechten Fußes etwas nach innen und die des linken Fußes etwas nach außen wenden.
142. Werden die Füße beim Tango dem Boden entlang geschleift oder abgehoben?
A. Man hebt sie ein wenig wie beim gewöhnlichen Schreiten.



Herr und Frau Reinhold Sommer.

Atelier Binder, Berlin

143. Müssen die Knie beim Tango gebeugt oder gestreckt sein?
A. Sie dürfen weder gebeugt noch gestreckt sein, sondern müssen während des ganzen Tanzes gelockert sein.
144. Muß man den Körper beim Tango schwingen?
A. Nein. Die Schultern müssen während des ganzen Tanzes gerade und ruhig, jedoch nicht steif, aber wohl beherrscht gehalten werden.
145. Muß man sich beim Tango auf die Ballen heben?
A. Nein. Der Tango wird vollkommen flach getanzt.
146. Welches sind die Grundschritte des Tango?
A. Der Gehschritt, der fortschreitende Seitschritt, der rückwärtige Drehschritt, der Seitwärts-Promenadschritt und der rückwärtige Cortéschritt.
147. Beschreiben Sie den Vorwärts-Gehschritt.
A. Man macht einen gewöhnlichen langen Vorwärtsschritt, hebt den Fuß leicht ab, setzt den Hacken zuerst auf und setzt dann sofort den ganzen Fuß auf. Das Körpergewicht muß im Gegensatz zu den anderen Tänzen etwas mehr nach hinten gehalten werden; das ist jedoch so bedeutungslos, daß man darauf nicht so sehr zu achten braucht, man muß aber bemüht sein, das Körpergewicht während der ganzen Zeit stets über dem vorderen Fuß zu halten. Der hintere Fuß muß so lange wie möglich hinten gehalten werden. Wie bereits oben erwähnt, müssen der rechte Fuß nach innen, der linke Fuß nach außen gewendet werden und die rechte Hüfte und Schulter etwas vor. Auf jeden Gehschritt kommt ein Takteil, und man zählt „lang“.
148. Beschreiben Sie den Rückwärts-Gehschritt.
A. Man schwingt das Bein von der Hüfte aus rückwärts, setzt den Ballen des Fußes zuerst auf und hält das Körpergewicht auf dem vorderen Fuß. Dann wird das Körpergewicht zwischen die beiden Füße zurückverlegt, gleichzeitig wird der Ballen des vorderen Fußes angehoben, so daß das Gewicht auf dem Hacken des vorderen Fußes ruht. Es wird dann auf den Ballen des hinteren Fußes übertragen, bleibt aber noch vorn, da der Hacken des hinteren Fußes noch nicht auf den Boden aufgesetzt ist. Die Bewegung wird fortgesetzt, wobei der Hacken des hinteren Fußes erst dann auf den Boden aufgesetzt wird, wenn der andere Fuß ihn passiert hat. Der vordere Fuß muß so lange wie möglich vorn gehalten werden. Wie bereits oben erwähnt, müssen der rechte Fuß nach innen, der linke Fuß nach außen und die rechte Hüfte und Schulter nach vorn gewendet werden. Auf jeden Schritt kommt ein Takteil, und man zählt „lang“.
149. Wie zählt man beim fortschreitenden Seitschritt?
A. Kurz-kurz-lang.
150. Wieviel Takteile kommen auf einen fortschreitenden Seitschritt?
A. Ein halber Takteil auf jeden kurzen und ein Takteil auf jeden langen Schritt. Der fortschreitende Seitschritt benötigt einen ganzen Takt.
151. Macht man bei dieser Figur körperliche Gegenbewegung?
A. Ja, bei dem ersten und dritten Schritt. Man dreht den Körper nicht, sondern führt die Füße beim ersten und dritten Schritt leicht über Kreuz, was eine ähnliche Wirkung erzielt.
152. Wie zählt man beim rückwärtigen Drehschritt?
A. Kurz-kurz-lang. Kurz-kurz-lang.
153. Wieviel Takteile kommen auf den rückwärtigen Drehschritt?
A. Ein halber Takteil auf jeden kurzen und ein Takteil auf jeden langen Schritt. Der rückwärtige Drehschritt benötigt zwei Takte.
154. Macht man beim rückwärtigen Drehschritt körperliche Gegenbewegung?
A. Nein. Man dreht sich auf den Füßen, darf aber den Körper gar nicht bewegen.

155. Wie groß ist die Drehung bei einem vollständigen rückwärtigen Drehschritt?
 A. Entweder eine halbe oder eine Dreivierteldrehung. Man macht bei den ersten drei Schritten eine halbe Drehung und bei den letzten drei Schritten entweder eine Viertel- oder gar keine Drehung.
156. Wie zählt man beim Seitwärts-Promenaden-Schritt?
 A. Lang. Kurz-kurz-lang.
157. Wieviel Taktteile kommen auf den Seitwärts-Promenaden-Schritt?
 A. Ein Taktteil auf jeden langen und ein halber Taktteil auf jeden kurzen Schritt. Der Seitwärts-Promenaden-Schritt benötigt einundeinhalb Takte.
158. Macht man bei diesem Schritt körperliche Gegenbewegung?
 A. Ja. Sowohl der Herr als auch die Dame haben beim zweiten Schritt körperliche Gegenbewegung zu machen. Man kreuzt allerdings hierbei die Füße und bewegt den Körper nicht, was aber ähnliche Wirkung erzielt.
159. Zieht die Dame den Fuß bei dem zweiten Schritt zuerst mit dem Ballen oder dem Hacken durch?
 A. Das bleibt der Wahl einer jeden Dame überlassen. Es ist jedoch gebräuchlich, den Fuß mit dem Ballen zuerst durchzuziehen.
160. Wie zählt man beim rückwärtigen Corté-Schritt?
 A. Lang. Kurz-kurz-lang.
161. Wieviel Taktteile kommen auf den rückwärtigen Corté-Schritt?
 A. Ein Taktteil auf jeden langen und ein halber Taktteil auf jeden kurzen Schritt. Der rückwärtige Corté-Schritt benötigt ein und einhalb Takte.
162. Macht man bei diesem Schritt körperliche Gegenbewegung?
 A. Ja, ein wenig bei dem zweiten Schritt.
163. Müssen die Füße bei allen Schritten, wie z. B. dem rückwärtigen Drehschritt, Seitwärts-Promenaden-Schritt oder rückwärtigen Corté-Schritt, bei denen sie am Ende geschlossen sein sollen, ganz dicht angeschlossen werden?
 A. Nein. Sie müssen etwas auseinander gesetzt werden. Der rechte Fuß muß 1 oder 2 Zoll zurückstehen. Anfänger sollte man jedoch veranlassen, die Füße ganz anzuschließen.

Die Seele des Tanzes Aus dem Polnischen von Dr. L. K.

1. Polonaise.

Du legst mir deine Hand so weich auf meinen Arm, unbekanntes Mädchen. Du hast ein traumstilles Lächeln auf deinem Antlitz, und Ruhe liegt auf deinen herabgesunkenen Augenlidern.

Könnte deine Hand, du unbekanntes Mädchen, diese kleine, halb kindliche Hand, den Schmetterling Glück fangen, den Paradiesvogel Glück, und könnte sie ihn dann heiter und mit Liebe dem geplagten Wanderer, der verstaubte, mühselige Wege zurücklegte, dem Pilger ins Licht, das stets flieht, geben?

. . . Die Tanzschlange teilt sich, verwickelt und entfaltet sich über den Saal in kreisenden Rädern und Zickzacks. Bis die Paare wiederum, geleitet von der geschickten Hand des Führers, zusammentreten.

Die kleine Hand schiebt sich mit weicher Bewegung auf den männlichen Arm. Das halb träumerische Lächeln verschwand vom Antlitz; die stillen Lider und Augen heben sich, diese von gedanklicher Anstrengung dunkel gewordenen, zu einer einzigen Frage verzauberten Augen, schauen weit. — Wer bist du, Unbekannter? Woher kommst du und wohin gehst du? Bist du vielleicht ein gelangweilter Passant, der die Blumen am Wege pflückt, fortwirft für eine Weile, ohne hinzuschauen, denn — er sah bereits genug im Leben? Und vielleicht . . . vielleicht könntest auch du eine weiße Blume nehmen, eine Hand, die weich, wenn auch stark ist: du könntest vielleicht die Blätter auseinanderfalten, um mit stiller Freude den noch nie und durch niemand erkannten Duft zu trinken?

. . . Und wiederum teilt sich die Tanzverschlingung in farbige Kreise, die sich ablösen und vereinen, durch den Saal kreisen, um in eine Reihe hintereinander schreitender Paare zusammenzuzufließen.

— Was fragen mich deine so ängstlichen Augen, du kleines Mädchen? Was? Errätst du vielleicht meine verborgene Sehnsucht? Blick' mich mit der überhellen Stille deiner tiefen Augen an, laß sie bis in den Abgrund drin-

gen, laß sie mich erschauen. Denn vielleicht bist du diejenige, die mit mir gehen wird — durch die Jahrhunderte. Vielleicht wirst du mir Stille und Lächeln sein. Ach, vielleicht, vielleicht — wirst du es sein!

— Worum bitten mich deine Lippen — diese so stolzen Lippen —. Sie bitten mich um etwas, ohne Worte. Und die Hände selbst wollen sich auf deine Stirn legen, um die schmerzhaften Runzeln zu glätten. Denn vielleicht — bist du es? Du, der du mich deinen Weg führen wirst, durch die Jahrhunderte . . . Vielleicht nimmst du aus meinen Händen das Geschenk der Liebe? Vielleicht . . .

. . . Die Musik schwieg. Der Tanz war zu Ende. Es zerfiel die farbige Schlange. Tiefe Verbeugungen — Nicken des Kopfes. In den Augen brannte und auf den Lippen zitterte die unausgesprochene Frage:

Vielleicht bist du es?

2. Mazurka.

Wir rasen wie ein Sturm, stolz, furchtbar, immer vor uns hin, immer vor uns hin!

— Ich werde dich packen und mit mir forttragen, Mädchen, du mein Mädchen. Lache mit deinen roten Lippen, blick' mir in die Augen — heiter und kraftvoll Ja, so! Und eilen wir weiter! — — Wir Wahnwitzige, die wir so mit Schrei und Lärm und Rauschen auf breiter, tosender Welle dahinströmen? Rasende! Was denn? Einmal im Leben kann man doch dem Wahn verfallen, verrückt werden — in Heiterkeit und Schönheit, mit lautem Lachen, mit schlagendem jungen Herzen. Verrückt werden!

— Trägst du mich, du Kräftiger und Lachender, wie der Wind den Strohalm, bist du es? Ach, nein, mein Ritter, uns beide trägt der eine über alles kräftige Orkan . . . Soll er uns tragen! Fass' meine Hand an und blick' in meine Augen — Ja —! Es ist wert, ein einziges Mal verrückt zu werden!

Wie der Sturm der Bitterkeit, wie der unaufhaltsame Sturm rasen wir zu Eroberung des Glücks. — — —



Myrna Loy in einem indischen Kostüm.

Photo: Warner National

— Dank dir, du lachendes Mädchen, für diesen mit dir erlebten Rausch des Dahinrasens, für das dem machtvollen Orkan gleiche Glück!

Reiche mir noch einmal deine Hand, lasse sie mich kraftvoll küssen — für den Sturmwind, für den Orkan, für die hurtige Jagd!

3. Tango.

— Liebst du — O nein, ich weiß ja, daß nicht die Liebe auf deinem Antlitz schimmert. Und denk auch nicht, daß ich dich liebe, du Schöner mit den starken Armen. Nein . . . Das ist nur meine königliche Phantasie. Heut, mit blutigem Feuer zu entflammen, zu wecken und das niemand bekannte — vielleicht selbst mir nicht? — Wesen aus den Fesseln zu befreien, das in mir auf dem Grunde schläft, von der Kette des Willens zusammengeschmiedet. Was weiter? Ich weiß es nicht! . . . Es lebe das Leben! Durch die halbgeschlossenen Lider sehe ich über mir deine Augen — seltsame Augen, die keine Farbe haben, sondern nur ganz flammendes Feuer sind — züngeln und die Glut ausbrechen lassen. Ich fühle die Liebkosung deiner Augen auf meinem Körper wie furchtbare Wollust. . . . Es lebe das Leben!

— Ich fühle, wie du am ganzen Körper zitterst, du Schöne . . . Wir tanzen Brust an Brust und ich höre, wie dein Herz im Takte meines Blutes schwingt. — Ein lauter, lärmender Hammer. Deine geschwellten, zitternden Lippen entfalten sich in herrlichem räuberischen Lächeln. Dein Kuß muß — tödlich sein. . . .

Blutiges Feuer verschleiert meine Augen. . . . O, après nous le déluge! — — —

Schwankend und irrlichternd kreisen die Paare, wie Priester und Priesterinnen einer geheimnisvollen Gottheit in rasender Opferekstase. Jedes im Schlangendruck verflochtene Paar durchlebt seinen eigenen wundersamen Tanzwahn. Kraftlose Worte zerren an den Lippen. Es erzittert ein halberdrückter Schrei.

In der vom Sturm des Blutes aufgepeitschten Ruhe, in der in Raserei aufschreienden Stille — spinnt sich der Tanz — das Opfer, der Tanz — die Sünde.

Evoc vita!

4. Boston.

Süße Melodie, lockende Melodie fließt überaus leise auf die Herzen herab und macht den Schmerz für eine Weile unempfindlich, wie Haschisch-Illusion, wie Haschisch-Traum.

— Gnädigste, vergessen wir für eine Weile das Leben, dieses so graue Leben, mit seiner unendlichen Kette der Tage, in denen nichts geschieht, was wir erwarten. . . . Werfen wir für eine Weile den Lebensschmerz von uns ab — und schreiten wir in das Silberland der Sterne. Ihre Augen, Gnädigste, sind so traurig, daß es mir scheint, als sähe ich in ihnen des eigenen Herzens Spiegelbild. Gehen wir gemeinsam — um zu vergessen.

Illusion — sagen sie? Ja — was ist das? Den Kindern erzählt man Märchen, weshalb sollten wir kein lebendiges Märchen in einem kurzen Augenblick unseres eigenen Lebens schaffen können? Uns ward nicht gegeben, das Glück zu schauen, dann soll es uns wenigstens scheinen, als hätten wir es. Es soll scheinen, als seien Sie, Gnädigste, die verkörperte Erscheinung meiner Träume von der einzigen Liebe, und ich — der in Erscheinung tretende Traum Ihrer ersten Mädchenschwärmereien. Und dann? Dann kehren wir wiederum aus der Welt des Märchens ins Leben zurück, einander dankbar für die schöne Illusion.

Die Melodie umschmiegte uns mit liebkosender Welle, die Haschisch-Melodie, — die Traum-Melodie.

— — — Beruhige dich, pochendes Herz, plage dich nicht in verzweifeltm Schluchzen: dein Traum ist ja erfüllt. Blonde Haare bedecken wie mit einem Netz die müden Augen — ihre Haare. Es fallen Worte wie reine und duftende Blumen — Worte der Liebe. Wir schwimmen wie durch unbekannte Meere, wir schwimmen in den Silberstaub der Sterne — — —

— — — Schatten fiel auf die Meeresfläche. Es erloschen die silbernen Sterne.

Zu Ende ist das Märchen . . . Leben — Leben — Leben . . .

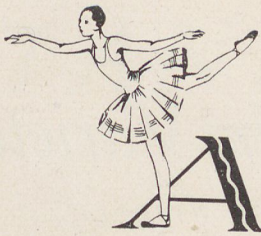
Schluchze nicht wiederum, o Herz, du ewig harrendes, du ewig dummes Herz! . . . *m-a.*



Hessisches Landestheater,
Darmstadt.

Tanzsketch „Soirée“
von Cläre Eckstein.

Photo: H. Collmann, Darmstadt



ARABESKEN



Egon Mangelsdorf, eh. kgl. Obertänzer und Ballettmeister an der Staatsoper, feierte am 15. März seinen 50. Geburtstag und zugleich das 25jährige Bestehen seiner Tanzschule. „Der Tanz“ beglückwünscht ihn zu diesem Doppeljubiläum, das einen markanten Lebensabschnitt im stillen und pflichttreuen Dienst an der Tanzkunst bedeutet.



Max Terpis hielt auf Einladung des Vereins für deutsches Kunstgewerbe im Künstlerhaus einen inhaltsvollen, anregenden Vortrag über „Ballett und Pantomime unserer Zeit“, in welchem er in der ihm eigenen klaren und prägnanten Art sich mit den Problemen des Form- und Inhaltballetts, der Tanzpantomime und des Tanzdramas auseinandersetzt.



Der Solotänzer Rudolf Kölling der Staatsoper Berlin hat am Budapester Opernhaus das Ballett „Scheherazade“ von Rimsky-Korsakow mit dem dortigen Ballettpersonal einstudiert und mit großem Erfolg aufgeführt. Für die nächste Spielzeit hat Herr Kölling ebenfalls einen Gastspielvertrag abgeschlossen.



Catherine Devillier ist als Ballettmeisterin für das Haus Vaterland verpflichtet worden und hat in dieser Eigenschaft die Tänze der Hausballettruppe einstudiert.



Hansjürgen Wille hat ein Buch über Harald Kreutzberg und Yvonne Georgi verfaßt, das im Verlag Erich Weibezahl, Leipzig, demnächst erscheint.



Mary Wigman wird ihre weitbekannten Sommerkurse, die vorwiegend von Ausländern besucht zu werden pflegen, während des „Sommers München 1930“ vom 1. Juli bis 31. August in München selbst, und zwar im berühmten Künstlerhaus am Lenbachplatz halten. Der ganze Stab der Wigman-Schule wird von Dresden nach München übersiedeln, um die Kurse Mary Wigmans, die bekanntlich in den Aufführungen von Talhoffs „Totenmal“ Trägerin der tänzerischen Hauptfigur ist, zu organisieren.



Die Schule Hellerau-Laxenberg kündigt ihre diesjährigen Sommerkurse (2.—28. Juni, 3.—30. Juli und 4.—30. August) an. Die Einteilung erfolgt in Gruppen für Pädagogen, Tänzer, Musiker usw. Neben der praktischen Arbeit sind Vorträge namhafter Fachleute aus den Gebieten der Psychologie, Heilpädagogik, der Theater- und Tanzgeschichte, Kostümkunde usw. vorgesehen.



Für die Oper „Die baskische Venus“ von Wetzler hat im Kölner Opernhaus Ballettmeister Lasar Galpern vier baskische Tänze einstudiert: einen Fandango, einen Sprungtanz (Zortziko), einen Schwertertanz (Espatadanza) und einen Volkstanz (Arim-Arim). Am 4. Mai gelangt ebenfalls unter seiner Regie zur deutschen Uraufführung Strawinskis „Sacre du printemps“. Es muß dem Ballettmeister Galpern zugestanden werden, daß er Mut hat und vor den allerschwerigsten Aufgaben nicht zurückschreckt. Hoffentlich gelingt ihm das gewaltige Vorhaben.



Die Fachschule für Tanz, Karlsruhe, bringt am 1. Mai Fr. Wilkens „Robes, Pierre & Co.“ und Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ unter der tänzerischen Leitung von H. J. Fürstenau zur Aufführung.

Karl Meyer, Köln, der Organisator des im Jahre 1927 in Köln hervorragend inszenierten R. P. G.-Tanzturniers um den Ehrenpreis der „Kölnischen Illustrierten Zeitung“, gründete den neuen Tanzturnierklub „Grün-Weiß, Köln“. Am 31. Mai dieses Jahres findet im neuen Saal der Kölner Lesegesellschaft das erste Klubturnier statt, welches unter Führung des Herrn Karl Meyer wiederum ein gesellschaftliches Ereignis für die Kölner Gesellschaft bedeuten wird.



Das Generalsekretariat der *Union internationale des chorégraphes* bittet uns, bekanntzugeben, daß zum aktiven Vizepräsidenten der Union für Deutschland Herr P. G. Lenz, Frankfurt (Oder), gewählt worden ist.

Die diesjährige internationale Tagung der Union findet am 13. Juni im Washington-Palace, Paris, statt.



Maxwell Stewart, der unermüdliche Erfinder neuer Tanzvariationen, dessen Skaters Waltz wohl zu gefallen vermochte, bringt wieder eine Neuheit heraus, die er „Kerb-Step“ nennt. Es ist ein Tanz im $\frac{3}{4}$ -Takt mit etwa fünf verschiedenen Figuren.



Am 1. April d. J. tritt offiziell die *Paremma* in Tätigkeit. Es ist der Paritätische Engagements-Nachweis für Variété, Zirkus, und Kabarett, den Vertreter der Internationalen Artistenloge und des Internationalen Variété-Theater-Direktoren-Verbandes gemeinsam gegründet haben zur Ablösung der ab Januar 1931 laut Gesetz nicht mehr statthaften bisherigen Agenturen. Wir empfehlen den Tänzern unter den Artisten, möglichst unverzüglich ihr Material, Gagenansprüche und freie Daten an die *Paremma* (Berlin, Friedrichstraße 100) zu richten.



Der *Blau-Orange-Club, Berlin*, hat in seiner Generalversammlung einen neuen Vorstand gewählt, der sich wie folgt zusammensetzt: 1. Vors.: Herr Dr. Fr. Modest, 2. Vors.: Herr Landrichter E. Moser, Schriftführer: Herr C. Schürner, Kassenwart: Frau Baumeister Kruse, 1. Beisitzer: Herr Dir. E. Rossa (Turnierwart), 2. Beisitzer: Herr W. Honeck, 3. Beisitzer: Herr Studienrat O. Krupski, 4. Beisitzer: Herr R. Sommer (Klubtrainer).



Im *Theater der Champs-Élysées, Paris*, beginnt am 1. April das Gastspiel des spanischen Balletts der *Teresina*. Zur Aufführung gelangen drei Werke: Canarias (die Kanarischen Inseln), Aragon (mit der berühmten Jota) und Quadro flamenco (in rein andalusischer Interpretierung). Die bekannte Tänzerin wird unterstützt vom Tänzer Iwan Martinez, dem Flamenco-Sänger Nino de Talavera, dem Gitaristen Guenoa u. a. m. Die Ausstattung entwarfen die spanischen Künstler Zuloaga und Fernandez.



Am 5. April findet in *Meran* ein Tanzturnier und anschließend am 6. April eine Tanzschau statt. Es sind Paare aus Deutschland, Frankreich, England, Italien und Österreich eingeladen. Der Wettbewerb sieht Quickstep, Tango und Engl. Waltz vor und steht unter der Leitung von *Reinhold Sommer*.



Bei Gelegenheit einer Vorführungswoche der *Folkwangschulen* für Musik, Tanz und Sprechen in Essen hatten die beiden Lehrer und Studioleiter *Sigurd Leeder* und *Gertrud Pichl* mit neuen Kammeranzszenen einen beachtenswerten Erfolg.



Tanz im Varieté

Von Bescapi

In der *Scala* gibt es ein Wiedersehen mit *Gypsie Rhouma-Jé*, die bereits zu den Lieblingen des Berliner Publikums gehört. Man sieht stets gern ihre Tänze, vor allem die Groteske, die ihrem exzentrischen Talent besonders liegt und ihr den nötigen Spielraum für feines und sicheres mimisches Spiel bietet.

Im *Wintergarten* entzücken die in bester Erinnerung gebliebenen *Mary* und *Eric* auf ihren lautlosen Rollschuhen. Geschmackvoll und distinguiert wirkt ihre graziöse tänzerische Darbietung, deren Effekt durch wundervolle Kostüme noch gesteigert wird. Daneben stept und tanzt das Universalgenie *Fransky* und einer der Banjovirtuosen *Morgan* oder *Stone*.

Gypsie Rhouma-Jé von der „*Scala*“.

Photo: Sobol, Paris

Steptanz

Von Egon Bier, Wiesbaden

(Vergl. auch Märzheft)

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

Schluß

Figur 10. Takte 25—32.

Ein neuer „Break“. Rechter Fuß drei Stepschläge (*Di Bi Dap*). Auf *Dap* gleichzeitig linkes Bein nach vorn *ausstrecken* (Nr. 14), dann absetzen (*Dap*), rechten Fuß über den linken kreuzen (*Dap*), linken Fuß hinten auf Spitze stellen (*Dap*) und dabei eine viertel Drehung links herum ausführen (Nr. 15). In dieser Stellung dann links herumspringen, Gesicht zum Publikum (*Dap*). Dann links, rechts, links kurz stampfen (*Dap Di Dap*). Vergleichen Sie das Ende von Figur 5.

Anschließend wird Figur 6 zweimal getanzt, dann Break, siehe Figur 5.

Figur 11. Takte 33—40.

Linker Fuß Sprung, gleichzeitig rechter Fuß zwei Stepschläge (*Di Bi*). Rechten Fuß hinter dem linken absetzen (*Dap*), linker Fuß seitwärts (*Dap*), rechten Fuß vor dem linken Fuß absetzen (*Dap*), linker Fuß seitwärts (*Dap*), rechten Fuß hinter dem linken Fuß absetzen (*Dap*), linker Fuß seitwärts (*Dap*), dann Füße schließen (*Dap*). Diese Figur wird zweimal nach links und zweimal nach rechts ausgeführt. Natürlich werden bei dem Tanzen nach rechts rechts Sprung und links zwei Stepschläge gemacht.

Figur 12. Takte 41—48.

Figur 2 wird zweimal getanzt, dann anschließend eine sog. Matrosenwiege. Ausführung: Rechten Fuß knapp über dem linken kreuzen und rechts, links, rechts wiegen, d. h. Körpergewicht übertragen (*Dap Dap Dap*) (Nr. 16). Dann linken Fuß über den rechten kreuzen und links, rechts, links wiegen (*Dap Dap Dap*). Nun wieder Figur 2 zweimal, dann links rückwärts einen „twincle step“; Ausführung: linken Fuß rückwärts, rechten Fuß anziehen, linken Fuß vorwärts (*Dap Dap Dap*). Dann schwingen Sie, bitte, das rechte Bein von hinten nach vorn, dann von vorn nach links seitwärts vor den rechten Fuß gekreuzt und stellen die Fußspitze in dieser Stellung ab, jedesmal einen Stepschlag ausführend (*Dap Dap Dap*) (Nr. 17).



14

15

16

17

TANZAUFFÜHRUNGEN

Ellinor Bahrdt,

Lou Eggers, Lotte Goslar

Berlin, Volksbühne, 2. März 1930

Über *Ellinor Bahrdt* hatte ich Gelegenheit, im Märzheft des „Tanz“ anlässlich ihres Tanzabends im Schwechtersaal eingehend zu berichten. Im Rahmen der Volksbühne kam die sympathische junge Tänzerin noch eindrucksvoller zur Geltung. Die große, herrliche Bühne des Theaters steigerte die Wirkung, die Programmgemeinschaft mit zwei anderen Tänzerinnen veranlaßte, die Darbietung auf wenige bessere Tänze zu beschränken. Auch diesmal ging der stärkste Eindruck vom „Balladesk“ aus: ein sauberer, kompositorisch gut gefügter, mit Einfühlung vorgeführter Tanz.

Lou Eggers ringt nach eigenem Stil. Bisweilen verläßt sie das Gebiet des eigentlichen Tanzes und verfällt in kalte, schwingungslose Akrobatik (schwarzer Schatten), bisweilen findet sie sich tänzerisch und thematisch wohl zurecht und vermag Eindrücke von nachhaltiger Wirkung zu erzielen. Am stärksten ist sie im „Tanz der zwei Masken“, und die Eigenart dieser interessanten Darbietung veranlaßt mich zu einigen weitergehenden Betrachtungen. Ich glaube, daß *Lou Eggers* sich in diesem Tanz wohler fühlt als in den anderen, daß sie seinen Stoff besser beherrscht, und glaube, daß der Grund darin zu suchen ist, daß in diesem Tanz durch das Vorhandensein von zwei charaktervollen Masken konkrete Anhaltspunkte gegeben sind, die die Gestaltungsarbeit der Künstlerin erleichtern. Das ewige Streben moderner Tänzerinnen nach tänzerischen Abstraktionen von der ersten Entwicklungsstufe an führt zu einem planlosen Umherirren in der Welt tänzerischer Vorstellungen. Man formt sich seine Bewegungen selber — einen Regisseur, einen Choreographen erkennt man nicht an —, und diese Bewegungen haben meistens weder thematisch noch tänzerisch einen festen Halt. Sie bleiben Stimmungs- und Einfühlungsexperimente, die von subjektiver Spannung, nicht aber von objektiver Expressivität begleitet sind. Zwei Masken, die wie eine Gegebenheit vorhanden sind, bilden den Ersatz des Ballettmeisters. Sie sind das Etwas, was gegenständiglich klar einen bestimmten Stil im Tanz vorschreibt und die Künstler in eine feste, gehaltvolle Form zwingt. Es entfällt die Ungewißheit über den Inhalt des Tanzes, es bleibt nur die Frage, wie die Bewegungen zu gestalten sind, damit sie der gegebenen, feststehenden, eindeutigen Physiognomie entsprechen. Das wirkt wie eine Erlösung, und wird, da sämtliche Kräfte des Künstlers für die unmittelbare Tanzgestaltung frei werden, von einem evidenten Erfolg gekrönt.

Sind wir nun aber zu dieser Einsicht gelangt, so sei mir eine Umkehrung gestattet, und zwar in Form einer Frage, die ich an *Lou Eggers* und gleichzeitig an viele andere Tänzerinnen richten möchte. Bei Maskentänzen bemühen sie sich mit Recht, die Bewegungen dem mimischen Ausdruck des künstlichen Gesichts anzupassen. Warum geschieht nicht das Entsprechende auch bei maskenlosen Tänzen? Warum bemühen sie sich nicht, den Ausdruck ihres natürlichen Gesichts dem Charakter und Stil des jeweiligen Tanzes anzupassen? Warum werden die verschiedensten, thematisch und temperamentmäßig sich unterscheidenden Tänze ohne jegliche Nuancierung der Mimik, mit einem unnatürlich leblosen, starren Gesichtsausdruck vorgetragen? Umfaßt denn nicht die Dynamik des Tanzes den gesamten tänzerischen Menschen mit allen ohne Ausnahme dynamisch-geistigen Ausdrucksmitteln?

Der wohlverdiente Erfolg des Maskentanzes möge die Aufmerksamkeit der *Lou Eggers* auf diese tieferen Zusammenhänge lenken.

Als dritte im Bunde tanzte *Lotte Goslar*. Ihr eigentliches Gebiet scheint die Tanzgroteske zu sein, wenigstens wirkte ihre „Figur“ am geschlossensten von allen Tänzen. Diese „Figur“ ist zwar eine starke Übertreibung, die zum Teil unseriös wirkt und eher in den Rahmen eines geselligen Ulks als in ein künstlerisches Programm paßt; sie zeigt aber entschieden die Richtung, in welcher die Begabung der *Goslar* sich entwickeln läßt, und ist überzeugender als deren andere Tänze. Von diesen fiel durch Exaktheit und Formbeherrschung das „Furioso“ auf, während der „Walzer“ zwar eine gute Atemtechnik verriet, im übrigen aber etwas zu lang wirkte. Die „Suite“ (Albeniz-Rubinstein-Schönberg) streifte hart am Dilettantismus.

J. Lewitan.

Palucca

und die Tanzgruppe der Palucca-Schule

Berlin, Bachsaal, 11. März 1930

Rein äußerlich und figürlich sind die Mitglieder der Truppe nur sehr wenig aufeinander abgestimmt. Die Gegensätze der sechs Gestalten um die junge Meisterin sind derart groß, daß man die Gruppe im Tanz nie als ein geschlossenes Ganzes empfindet. Man sieht und verfolgt immer nur die einzelnen Tänzerinnen, die sich auf der Bühne produzieren.

Was aber an äußerer Verbundenheit fehlt, ersetzt die innere. Es ist kein Zweifel darob, daß alle sich untereinander wohl verstehen und unisono mit der *Palucca* vibrieren. Alle haben im Grunde denselben Stil, der weder männlich noch weiblich ist und eine elementare Entladung natürlicher Gewalt in dynamisch gegliederten Formen darstellt. Was bei der Meisterin einst herrlichster, spontaner Ausbruch jugendlicher Kraft und freudiger Lebensbehauptung war, ist hier, leider, Schule und Schablone geworden. Es wird gestampft und immer wieder gestampft, nicht weil das Stampfen ein jauchzender Ausgleich aufgespeicherter Energien ist, sondern weil es wahrscheinlich zum obligatorischen (aber für die Füße schädlichen) Bestandteil der Schule wurde. Man geht mit den Gruppentänzen nur selten mit, sie wirken nicht unmittelbar, sondern konstruiert, mehr aus dem Hirn als aus dem tänzerischen Instinkt. Zwei Kompositionen von *Lotte Goslar* „Temperamentvoll“ und „Spiel“ machen ihr, im rein formalen, Ehre.

Palucca selbst bringt nichts Neues. Besonderen Beifall findet ihr „leidenschaftliches Tango“, das wohl aus dem aktiven Teil der Leidenschaft geboren ist und nichts von dem passiven, von der Hingabe, dem eigentlichen Tangothema, verrät. Eine Stagnation ist im gegenwärtigen Augenblick unverkennbar. *Palucca* tanzt auf der Stelle. Der Stil von einst, das Pathos von einst sind verloren und ihr neues Gesicht ist wohl im Werden. Von *Palucca* erwartet man viel, und wir wollen hoffen, daß wir in den Erwartungen nicht getäuscht werden.

J. Lewitan.

Ted Shawn

Berlin, Bachsaal, 15. März 1930

Im Tanz unserer Zeit ist der Amerikaner *Ted Shawn* zweifellos eine markante Persönlichkeit, und am wenigsten kann sein Werk an einem einzigen Tanzabend, wie der im Bachsaal, gemessen werden. Er ist mit seiner Gattin, der bekannten *Ruth St. Denis*, einer der Pioniere moderner Tanzgesinnung und ein Mitbefreier der heutigen Tanzkunst von jeglichen Fesseln überlieferter Schablone und starrer Regeln.



Der amerikanische Tänzer Ted Shawn

Atelier Binder, Berlin

Es genügt für den deutschen Leser die Tatsache, daß er bereits 1915 und 1916, d. h. zu einer Zeit, wo Mary Wigman noch nicht öffentlich auftrat, musiklos tanzte und Tanzgruppen zusammenstellte, in welchen Bewegungsmotive orchestral verteilt und Tänze nur von Geräuschkulisse begleitet wurden. Es war daher eine überaus taktvolle und begriffliche Geste, wenn die Berliner Wigman-Schule zusammen mit dem Amerikainstitut ihm einen offiziellen Empfang bereiteten und Ted Shawn als Boten wahlverwandter Kunstgesinnung willkommen hießen. Wir wollen daher bei einem Künstler vom Range unseres Gastes die tänzerischen Bekenntnisfragen von seinem praktischen Tänzertum zunächst vollständig trennen und die Gesinnung als das in diesem Falle wichtigere voranstellen. Wir wollen ihm sagen, daß sein Name uns wohl bekannt ist, daß wir in ihm das universelle, durch keine engen schulmäßigen Systeme eingeengte Tänzertum schätzen und seine auf echtem künstlerischen Empfinden basierende pädagogisch-tänzerische Toleranz, von der er uns beim Empfang berichtete, wohl würdigen.

Indes, er kam aus Amerika, aus einer nahen und doch geistig sehr fernen Welt, und kam augenscheinlich mit dem unsicheren Bewußtsein völliger Unkenntnis der hiesigen, europäischen Mentalität.

Als Tänzer ist er gewohnt, fürs Publikum zu tanzen, und da er weder Geschmack noch Einstellung des hiesigen Publi-

kums kannte, entschloß er sich — und das war sein großer Fehler —, diesen Geschmack durch Abtasten zu ermitteln und in seinem Programm die verschiedensten gegensätzlichsten Tanzarten vorzusetzen.

So kam es, daß sein Tanzabend verheißungsvoll begann, sich nach den ersten drei Tänzen zu einem spontanen sensationellen Erfolg auszuwirken schien und in eine peinliche Dissonanz zwischen Erwartung und Erfüllung ausklang.

Das Programm war auf die Herausarbeitung des Typs des Männertänzers abgestimmt. Sämtlichen Tänzen war dieser heroisch-virile Zug gemein.

Die beiden einleitenden Indianertänze ließen vom ersten Schritt einen außerordentlich routinierten, technisch fein durchgebildeten Tänzer erkennen, der, von sehr schönen Kostümen unterstützt, in wohlgeformten Stilisierungen uns nicht das ethnographisch getreue, wohl aber das extraktmäßig Charakteristische der Bewegungsformen vermittelte.

Auf ganz hohem Niveau war der Japanische Speertanz, der trotz ungeheurer physischer Kompliziertheit in der Wiederholung noch schwungvoller und eindrucksvoller wurde. Eine hervorragende Formbeherrschung und virtuose Gestaltung.

Dieses Niveau konnten die folgenden Flamenco-Tänze nicht mehr halten, bei denen neben für einen Nicht-Spanier sehr guter Fußarbeit doch eine nicht ganz korrekte Körperhaltung in Erscheinung trat. Immerhin aber könnten Zuschauer, die nur diesen Programmteil sahen, mit voller Befriedigung an den Abend zurückdenken.

Es folgte „Der gefesselte Prometheus“, der zwischen Künstler und Publikum einen nicht wieder überbrückbaren Abgrund schuf. Da klaffte in der Auffassung der Gestalt die choreographisch-pantomimisch interpretiert wurde, der Gegensatz der Mentalitäten. Prometheus

ist gewiß die Figur, die Ted Shawn gestaltete, der an einen Felsen gefesselte Märtyrer, dem ein Geier die Leber aufschlitzt. Er ist aber für uns vor allem der Mensch, welcher sich gegen die Götter auflehnte, der Held, welcher für uns Menschen das göttliche Feuer herunterholte, um es uns nutzbar zu machen. Sein Tanzthema ist für uns das heroische Feuerthema, nicht das Leberthema.

Wenn Shawn den Prometheus primitiver machte, als wir ihn sehen, so gab er uns den Stiergott komplizierter. Ein Tanz in einer vortrefflichen Stiermaske kann und darf nichts anderes als animalisch sein. Shawn ließ ihn eine reichhaltige Skala fein nuancierter rein menschlicher Empfindungen tanzen, im krassen Widerspruch zu den visuell motivierten Erwartungen. Die Maske mit einem anderen Tanz, dieser Tanz ohne Maske — beides wäre besser.

Der geistige Kontakt zwischen Bühne und Zuschauerraum war nicht vorhanden. Dazu trug auch die Tatsache bei, daß Shawn im tiefsten Grunde ein leidenschaftsloser Künstler ist. Hinter den Indianern, Japanern, Hindus und mythologischen Gestalten stand letzten Endes ein kühler, überlegender, formalbildender Mensch, von dem kein über die jeweilige Tanzform hinausgehendes persönliches Fluidum in den Saal hinüberströmte.

Das europäische Publikum ist nerviger, sensibler; Ted Shawn ist zu gesund für uns.

J. Lewitan.

Raden Mas Jodjana

Berlin, Volksbühne, 16. März 1930

Der Javaner Raden Mas Jodjana erfreut sich in deutschen Tänzerkreisen seit seinem ersten Auftreten zum Essener Tänzerkongreß der allergrößten Beliebtheit. Die strenge traditionsfeste Geschlossenheit seiner Bewegungen wirkt faszinierend, die Echtheit seines Tänzertums und die Unmittelbarkeit seines Vortrages fesseln. Und über allem der Hauch fein kultivierter Geistigkeit, das Aroma einer fremden, eigenen, in vielem unverständlichen, aber achtbaren Kultur.

Diesem ganzen Komplex von Empfindungen kann man nicht entgehen, am wenigsten können es Menschen wie ich, die auch im abendländischen Tanz vollen Respekt vor Tradition und der Ballettgeschichte empfinden. Und wenn Raden Mas Jodjana seinen über alles eindrucksvollen Reisernte-Tanz „Tani“ tanzt, findet man nicht so leicht passende Worte der Anerkennung.

Wir sind aber moderne Menschen und verlangen von unserer hiesigen Kunst, daß sie sich der Mentalität des heutigen Zuschauers anpaßt. Ich sehe nicht ein, warum diese Notwendigkeit nicht auch für den javanischen Tanz gelten sollte.

Der Zuschauer auf Java ist gewohnt, in seinem Theater tagelang zu sitzen und dem Ablauf der Vorführungen zu folgen. Der Wert der Zeit ist für den Exoten ein anderer, der Rhythmus des Lebens ein langsamerer, beschaulicher als bei uns.

Auf die Dauer wirken die ethnographisch getreuen langgedehnten Monotonien auf uns ermüdend und langweilend. Es ist daher sehr richtig und notwendig, daß wir von einem Künstler über die „Echtheit“ hinaus eine künstlerische Zusammenballung, eine Intensivierung des Themas verlangen. Uns kommt es in einem Derwischtanz nicht darauf an, daß Männer 40 Minuten lang sich um ihre Achse drehen; wir wollen innerhalb von höchstens drei Minuten entsprechend richtig beeindruckt werden. Da hat Ted Shawn das für uns richtigere



Der javanische Tänzer Raden Mas Jodjana in „Maya-Maya“ (Traum).

Photo: Robertson

Prinzip: nicht Wiedergabe getreuer Indianertänze, sondern der Versuch (ob gelungen oder nicht, ist in diesem Zusammenhang belanglos) einer extraktartigen Stilisierung. Wir hätten bei derartiger Handhabung auch mehr von Jodjanas javanischen Tänzen.

Jodjana stellte sein Programm aus zwei verschiedenen Tanzarten zusammen. Es gibt auf Java Tänze, die am Herrscherhofe oder in kultivierten Kreisen getanzt werden; es gibt auch andere, profane Tänze, die für Volksbelustigungen, für Straßen und Plätze bestimmt sind. So scheint dem Ritter- und Dämon-Tanz „Ksatria-Buta“ etwas von diesem Schaubudengeist anzuhafte, den man im Rahmen eines feinen Programms missen möchte.

Trotz dieser Beanstandungen bleibt der Eindruck von den Tänzen auch lange, nachdem die eigenartigen Töne des Gamelanorchesters verklungen sind, tief und plastisch im Gedächtnis. Typische Einzelheiten, wie die Kopfbewegungen, das Zurückwerfen der Schärpenenden, die stilisierte Gangart und manches andere erinnern wieder einmal an das Vorhandensein von Evangelien, die nicht unsere sind. Sie weiten den Blick und erziehen uns Europäer zu gegenseitiger Toleranz.

J. Lewitan.

Niddy Impekoven

Berlin, Bachsaal, 20. März 1930

Der erste Eindruck nach dem Wiedersehen nach vielen Jahren ist sympathisch: auf der Bühne ein zartes, fast zerbrechliches weibliches Wesen, das sich zu seinem Geschlecht bekennt, das weiblich sein und wirken will, und nichts anderes. Das hat man uns inzwischen gründlich abgewöhnt. Vom ersten Schritt im „Kleinen Präludium“ (Bach) überzeugt ihr tiefes, wirkliches Tänzertum.

Nicht alles ist gleich, nicht alles gelingt. Am besten „Dichter und Narr“ (Couperin) mit klarer durchgestalteter Kontrastierung. Bisweilen vermißt man Technik, wie im „Andante



Niddy Impekoven in „Lamento della Biancafiore“ (Mus. des XIII. Jahrh.).

Photo: Robertson

gracioso“ (Mozart), bisweilen stört die Rückenhaltung oder das Kostüm, wie in der „Pavane“ (Byrd) und der „Polonaise“ (Bach). Immer sieht man aber Tänze, die nichts sein wollen als plastisch bewegte Poesie. Es sind dynamische Sonette, Elegien, Oden; hin und wieder ein Scherz. Immer aber zart, durchsichtig, rein. Eine Fülle von Farbensinn (Kostüm der „Madelon“), Geschmack, Unmittelbarkeit des Ausdrucks („Ist die Puppe krank?“). Über allem der Hauch einer seelischen Einsamkeit, eines In-sich-verschlossen-seins. Daher noch die relative Stärke ihrer ganz alten Tänze.

Und langsam reift die Gewißheit, daß neben ihr jemand sein muß, der sie zu weiterer Arbeit antreibt. Man soll ihr nicht sagen, wie es ein Teil der Presse tut, sie sei vollkommen, in sich abgeschlossen. Sie könnte daran zugrunde gehen. Sie muß angetrieben werden, sie muß in eine Arbeitsgemeinschaft mit einem schöpferischen, kultivierten, geistig sensiblen Partner treten: dann werden beide wachsen und sich gegenseitig unterstützen.

Je weiter ich darüber nachdenke: sie ist die gegebene Partnerin für Kreuzberg, von allen deutschen Tänzerinnen die ihm kongenialste; ebenso wie er für sie der denkbar geeignete Kunstgefährte.

Das wäre eine Verbindung von eminenter Tragweite.

J. Lewitan.

Wiener Tanzabende

Die Saison schreitet vor. Die Flut der Tanzabende strömt herein. In geradezu erschreckender Weise zeigt sich hier, wohin die Vermanschung strenger Grenzen zwischen Gymnastik, Laientanz und Kunztanz führt. Von der Unzahl der gegebenen Abende können nur ganz wenige den Anspruch auf ernste Beachtung erheben. Nur ganz wenige erreichen jenes Mindestmaß technischer und künstlerischer Reife, die eine Mobilisierung der Öffentlichkeit rechtfertigen. Und dabei gibt es eine Überfülle von Begabungen. Aber immer sieht man es wieder, wie der Drang, zu früh herausgestellt zu werden, zum Verhängnis wird. Dem neuen Tanz kann kein erbitterter Gegner erstehen als diese bedenkenlosen Vorkämpferinnen. Vielleicht sollte man ihnen darob dankbar sein, daß sie dazu beitragen, die Krise des neuen Tanzes noch zu verschärfen und ihre radikale Lösung damit zu beschleunigen.

Sehen wir von diesen Tanzabenden, die ein lustloser Fasching nicht einzuschränken vermochte, ab und erinnern wir uns einiger Abende, die in der Erinnerung blieben.

Sonja Georgiewa ist eine berückend schöne Frau, die ein ungezähmtes und wahrscheinlich auch unbezähmbares Temperament hat. Ihre Tänze wollen von da aus bewertet sein. Damit nimmt man ihnen zwar die Berechtigung, in Tanzabenden als Kunstwerke dargestellt zu werden, aber man kann das Rassige und Geladene an ihnen bejahen, ohne den Mangel technischen Könnens allzu heftig zu empfinden.

Riki Raab, Solotänzerin der Staatsoper, bewies in Solotänzen und kleinen Kammerstücken die oft gemachte Erfahrung, daß eine mit ausgezeichneten Mitteln begabte Theater­tänzerin als Gestalterin versagt. Es war schade, daß sie, vielleicht in dem Bestreben, originell zu wirken, sich die Möglichkeit, sich auszutanzen, verstellte. Es gab immer erst eine ganze Reihe von Hindernissen zu überwinden, ehe sie zur reinen Bewegung kam. Und gerade da brilliert sie, während sie in der Pantomime in Kitsch verflacht. Sie hätte eines Regisseurs bedurft. Als ihr Partner zeigte der Solotänzer der Staatsoper, *Fränzl*, billige aber saubere Balletteffekte.

Ellinor Tordis brachte einen eigenen Abend, den sie programmatisch in zwei Teile gliederte: getanzte Musik und tänzerische Impressionen. Die Tordis ist eine der musikalischsten Tänzerinnen. Wenn sie Musik tanzt, ist es kein Ausdeuten irgendwelcher Inhalte und kein Hineingeheimnissen intellektueller Vorstellungen. Sie überbrückt die Musik mit einem weiten architektonischen Bogen, läßt sich von ihr führen, macht ihre Form lebendig. Es ist eine sehr kultivierte Art des Tanzes, elegant und immer schön, ohne flach zu sein. Spielereien mit und um Musik, die aber alle straff geformt und durchaus klar sind. Auf diesem Gebiet hat Ellinor Tordis sich eine ganz persönliche Note geschaffen. Die Frage nach Technik und Effekt verstummt vor der Ehrlichkeit dieser Kompositionen. Weit weniger gelangen ihr die Impressio-



Schlußbild aus dem „Chor der Arbeit“. Arbeiterbewegungschor unter d. Leitung von Maxim Bosse, Hannover.

nen, die sie von ihrem eigentlichen Gebiet entfernten. In Gruppentänzen wirkten ihre begabten Schülerinnen *Vilma Degischer* und *Agathe Michel* mit.

Der jüngste Nachwuchs der Akademie stellte sich in einem Abend im Akademietheater vor. Das Resultat dieser Aufführung war recht wenig befriedigend. Drei Lehrer zeigten die Ergebnisse ihrer unabhängig voneinander geführten Tanzklassen. Es muß befremden, daß das Niveau dieser Vorführungen nicht die Höhe hatte, die die musikalischen Aufführungen dieses Instituts charakterisiert. Man muß an ein staatliches Institut höhere Anforderungen stellen können. *Gertrud Bodenwieser* brachte mit ihren Tanzklassen ein Stück von Bortkiewicz zur Aufführung. Ein unsauberes Stilgemisch von neuem Tanz und Ballettlibretto-Atmosphäre. *Prof. Dubois* leitet die eigentliche Ballettklasse. Aber wie naiv hier „künstlerisch“ gearbeitet wurde, grenzte schon an Parodie und wurde vom Publikum auch so empfunden. Am lebendigsten die dankbare Leierkastengeschichte von Jaap Kool, die *Grete Groß* mit ihren Klassen vorführte. Hier machte sich eine geschickte Regie kund. Es gab eine Menge kleiner Einfälle, und eine Anzahl Sonderbegabungen machten sich bemerkbar.

Der Vertrag zwischen der Wiener Staatsoper und *Bronislawa Nijinska* ist nunmehr endgültig abgeschlossen worden. Bronislawa Nijinska tritt ihre Tätigkeit als Ballettmeisterin der Wiener Staatsoper im kommenden Herbst an. Dieses Ereignis hat über die lokale Wirksamkeit hinaus Bedeutung. Zum ersten Male wird eine Persönlichkeit des modernen durch Diaghilew hindurchgegangenen Ballettes auf deutschem Sprachgebiet erscheinen. Es ist zu erwarten, daß die Tätigkeit der genialen russischen Choreographin nicht nur eine grundlegende Reform des Wiener Ballettes bedeutet, sondern daß sich die aus ihrer Arbeit ergebenden Anregungen auch auf die Entwicklung des deutschen Tanzes ausdehnen werden. Allzulange ist der deutsche Tanz separiert gewesen. Er hat sich künstlich bemüht, sich von den Arbeiten moderner Ballettchoreographen nicht beeinflussen zu lassen. An der Tätigkeit einer Nijinska wird man nicht vorübergehen können. Damit ist der Weg zu einem künstlerischen Austausch beschritten, der auch in der Krise des deutschen Tanzes eine entscheidene Wendung hervorzu-rufen geeignet sein kann.

Peter Schelley.

Erstaufführungen des Hagener Kammertanztheaters

Die Fähigkeiten des Hagener Ballettmeisters *Günther Heß* scheinen mehr auf dem Gebiete des spielerisch leichten als des dramatisch vertieften, mehr problematischen Tanzes zu liegen, obwohl seine künstlerischen Absichten mehr zu dieser letzteren Form hinneigen. Seine Inszenierung des bekannten, inhaltlich harmlosen Balletts „*Die Puppenfee*“ ist vorzüglich geglückt, im Aufbau geschickt gesteigert und in den Pointen witzig angelegt. Wenn man einerseits zwar manches gegen die Tänze verschiedener Puppen oder Gruppen einwenden konnte, so vermochten doch andererseits die in sehr raschem Tempo ablaufenden Gruppentänze, deren technische Sicherheit zwar noch nicht vollendet war, zu imponieren.

Als Erstaufführungen des Abends waren das „*Spanische Fest*“ (nach Oskar Wildes bekannter Erzählung „Der Geburtstag der Infantin“) von *Franz Schreker* und eine szenische Ausstattung der Klaviersuite „*Hamburg*“ von *Walter Niemann* angesetzt. Im „*Spanischen Fest*“ versagte die Regie sowohl gegenüber der wirksamen Steigerung der Szenen wie auch gegenüber der feineren Ausarbeitung der Gruppentänze. Nur die Figur des Kirchentänzers (*A. v. Milloß*) vermochte durch stärkeren Ausdruck und höheres Niveau der Bewegung zu interessieren. — Der Versuch, nach den Klavierstücken *Niemanns* tänzerische Charakterbilder der Großstadt „*Hamburg*“ zu geben, war zwar gut beabsichtigt, mißglückte aber durch eine unzulängliche Regie. Sie beschränkte sich auf ein Mindestmaß an tänzerischer Bewegung. Heß hatte sich seine Aufgabe sehr leicht gemacht, indem er den größten Teil seiner Regieeinfälle lediglich aus den Vortragsbezeichnungen, die *Niemann* seiner Klaviermusik beigegeben hat, ableitete und indem er auch Anregungen aus Tanzszenen anderer Regisseure in Westdeutschland verwertete („*Matrosenlied*“, *St. Pauli*). Die Szene „*St. Pauli*“, die im ganzen recht gut geglückt war, hätte ebenso wie die anderen Szenen durch dramatische Vertiefung wesentlich wirksamer gestaltet werden können. Statt dessen wurde aber nicht nur die tänzerische Bewegung wenig betont, sondern häufig sogar das Bildhaft-Stimmungsmäßige bis zum lebenden Bild ruhend gehalten. Nur in einer Szene hatte die gespannte Verhaltenseinheit der Bewegungen Sinn und Wirkung: in der Szene am unheimlich-spukhaften „*Fleet*“. Peinlich berührte dagegen die kitschige Stimmungsbetonung in den beiden Bildern „*Alster*“ und „*Ausblick*“.

Unter den einzelnen Leistungen ist die erstaunliche, federnde Leichtigkeit des Tanzleiters *Günther Heß* hervorzuheben. Leider verbindet er mit ihr nur eine gewisse Technik der Schnelligkeit, weniger eine allgemeine technische Sauberkeit, die besonders in seinen Arm-, Bein- und Fußbewegungen vermißt werden muß. Sein tänzerischer Ausdruck wird dadurch unangenehm beeinträchtigt, so daß in harmonischen Bewegungsabläufen ein groteskes Element (plump ab- und aufsetzende Füße, ungestreckte Knie) störend dazwischentritt. Technisch sicherer, ausdrucksmäßig bestimmter und klarer (überhaupt als Tänzer dem Ensemble überlegen) war *Aurel von Milloß*, dessen beweglicher Verkäufer in der „*Puppenfee*“ ebenso gefiel wie seine Darstellung verschiedener Typen in der *Hamburg*-suite. Sein lebendiges Händenspiel störte leider in seinen Tänzen als Senator und als Matrose. Unter den Tänzerinnen seien die temperamentvolle *Herta Boethke* und die auch auf Spitze ausdrucksvolle, wenn auch technisch nicht immer sichere *Dora Böhm* genannt. Die stimmungsvollen Bühnenbilder zu „*Hamburg*“ entwarf *Paul Mehnert*. Das Publikum sparte nach den geglückten Aufführungen der „*Puppenfee*“ nicht mit lang anhaltendem Beifall.

Dr. Litterscheid.

Käte-Weber-Schule in Nürnberg

Tänzerische Aufführungen sind — wie wir hier schon wiederholt betont haben — in Nürnberg überaus selten. Es ist immer ein kleines Ereignis für die Beteiligten wie für die Tanzinteressierten, wenn solche Abende Tatsache werden. So überraschte die Nürnberger Tanz- und Gymnastikschule *Käte Weber* durch die Ankündigung einer Tanzaufführung ihrer

Meistergruppe. Die wesentlichste Voraussetzung jeder Bewegung auf gymnastisch-tänzerischen Gebiet ist zweifellos die gründliche Lockerung des Körpers. Das Gelöstsein der Gelenke und damit eine geschmeidig-anmutig wirkende Arbeit der Gliedmaßen ist die erstrebte Folge des Lockerungstrainings, das, mehr oder minder betont, im Vordergrund fast aller Gymnastiksysteme steht. Diesen Gedanken des *absoluten Lockerns* im radikalen Sinne fast, hat sich die *Käte-Weber-Schule* in Nürnberg als dominierende Aufgabe gestellt. Diese Tatsache mußte sich selbst für den, der als Neuling auf diesem Gebiet angesprochen werden kann, an diesem Abend erfreulich bemerkbar machen. Der „*Maschinentanz*“, der den Auftakt und zugleich den Mittelpunkt der Vorführungen der genannten Schule bildete, wäre ohne ein vorheriges sorgfältiges Üben nach den oben angedeuteten Methoden wohl höchstens ein schlechter Bauhaustanz — weiter nichts — geworden. Die Idee, das Getriebe eines großen Industrierwerkes tänzerisch darzustellen, ist sehr reizvoll. Tanz und Maschine sind keine gegensätzlichen Begriffe. Das Spiel der ewig bewegten Ventile, das Auf und Nieder der Pleuelstangen, das Fassen und Weiterleiten eines Stoffes durch den Bagger, die großen und kleinen Walzen und das Wogen und Wallen der blitzenden Gestänge der Dampfmaschinen kann man, auch ohne viel Anstrengung der Phantasie, sehr wohl auf einen, sagen wir: *gymnastisch-akrobatischen* Nenner bringen. So gelang auch diesmal ein recht erfreulicher, neuer, sich *bewußt* von der auf den Dessauer Tanzbühnen propagierten Idee loslösender Tanz. Die sieben Schülerinnen, die die „*Maschinen*“ tanzten, waren sehr schön aufeinander abgestimmt, wenn man auch da und dort einen (im Sinn des Themas gelegenen) exakteren Einsatz bei gewissen Bildern gewünscht hätte. Vor allem zeigte sich die eingangs erwähnte Auswirkung eines ganz fabelhaften Lockerungstrainings, die besonders bei diesem Thema angenehm auffiel. Die Musik zu dieser Vorführung war von *Klothl Levi*, Nürnberg, komponiert und eindrucksvoll, trotz der vorherrschenden (notwendigen!) Monotonie, fein musikalisch und tänzerisch bewegt vorgetragen. Erwähnt seien noch die gut empfundenen, von *Käthe Rohleder-Eichner* entworfenen Kostüme. Nach Melodien des Rubinsteinschen „*Lichtertanz der Bräute*“ tanzte die Gruppe dann noch einen gut durcharbeiteten und absolut gelungenen Sprungtanz. *Hans Pflug*.



Bewegungsstudie der Käte-Weber-Schule, Nürnberg. Photo: Wend



M-elle Derra de Moroda, London.

Tanz in England

Seit dem Tode des genialen Diaghilew ist man in England bemüht, eine Organisation zu schaffen, die das Ballett weiter pflegen soll. Es gibt in England viele gute Tänzerinnen und doch ist kein Britisches Ballett da. In den letzten Jahren wurde viel für den Tanz gemacht. Die große Tanzlehrervereinigung „The Imperial Society of Teachers of Dancing“ hat jetzt verschiedene Abteilungen, und zwar: zwei für Ballett, zwei für griechischen Tanz, eine für allgemeine Tanzausbildung und eine für modernen Gesellschaftstanz. Eine Ballettabteilung wird aus der früheren Cecchetti Society gebildet, einer Gründung der Schüler des großen italienischen Meisters. Die zweite bekennt sich zur Methode der Tänzervereinigung „Operatic Association“. Beide Abteilungen verlangen eine Prüfung, bevor man Mitglied wird. Die „Imperial“ hat aber in neuester Zeit auch Prüfungen für Nichtmitglieder eingeführt.

Die neueste Gründung ist die „Camargo Society“, die sich vornimmt, viermal im Jahre Erstaufführungen neuer oder Neuaufführungen alter Ballette zu geben. Die ganze Sache soll möglichst „All British“ sein, aber momentan sind Namen wie Tamara Karsavina und Lydia Lopukova, sowie Tilly Losch und Anna Ludmilla sehr im Vordergrund. Am 16. Februar war ein Diner, bei dem eine große Anzahl bekannter Künstlerinnen anwesend war und der musikalische Direktor Mr. Edwin Evans uns die Pläne der Camargo Society mitteilte. Danach sollen die Mitglieder Jahresabonnements für 63 oder 42 Shilling kaufen. Da aber eine Ballettaufführung sehr kostspielig ist, hoffen die Veranstalter, daß auch Kunstsachverständige sie unterstützen werden. Also ein Schritt näher dem „Britischen Ballett“!!

Währenddessen hat eine ehemalige Cecchetti-Schülerin schon am 25. Februar einen glänzenden Anfang gemacht. Sie

heißt Maria Rambert, ist im Privatleben die Frau des Schriftstellers Ashley Dukes, der mit seiner Verarbeitung des „Jud Süß“ großen Erfolg hat. Die Vorstellung umfaßte vier kurze Ballette und ein Divertissement. Es besteht kein Zweifel, daß Frederick Ashton, der die Choreographie besorgte, ein erstklassiges Talent besitzt. Er ist noch sehr jung und doch ist seine Arbeit gut komponiert, seine Gruppen originell und erstaunlich in ihrem Abwechslungsreichtum. „Leda und der Schwan“, „Mars und Venus“, das Ballett aus „Jud Süß“ und die „Capriol Suite“ gaben ihm Gelegenheit, sich als Choreograph und Tänzer auszuleben. Mme Rambert's Schülerinnen zeigten wieder, daß Ballett als Grundtechnik für jeden anderen Tanz unentbehrlich ist. Man muß ihr zu ihrem ersten glänzenden Versuch eines Britischen Balletts gratulieren.

Derra de Moroda, London.

Moderne Tanzkunst in Ungarn

Vor anderthalb Jahren beschäftigte sich auch die deutsche Presse mit einer Verfügung des ungarischen Innenministeriums, laut der der Unterricht aller Bewegungsdisziplinen, den Salontanz, das Ballett im alten Sinne und die rein sportliche Gymnastik ausgenommen, unterbunden wurde. Die Verordnung war auf Grund falscher Informationen herausgegeben worden, deren Quelle Interessentenkreise waren, die dem Vordringen der modernen hygienischen Gymnastik einerseits und der Bewegungskunst andererseits mit Besorgnis entgegen sahen. Der entfachte Entrüstungsturm veranlaßte aber alsbald die Innenbehörde zu einer besseren Einsicht. Die Verordnung wurde suspendiert und wiederholt wesentlich geändert, ohne daß freilich eine endgültig befriedigende Lösung des Fragenkomplexes gefunden worden wäre. Heute darf Gymnastik jeder Art — mit einbegriffen „rhythmisches Turnen“ — nur von



Eine interessante Tanzkomposition von Olga Szentpál,
Budapest.

Photo: Paul Vajda

Absolventen der Hochschule für Leibesübungen unterrichtet werden. Auch Mensendieck unterliegt diesem Zwang. Wer jedoch aus „Bewegungskunst“ eine staatliche Prüfung ablegt, kann „Bewegungskunst“ frei unterrichten. Den bisherigen ausübenden Lehrkräften — etwa 100 an der Zahl — wurde die Staatsprüfung nach Absolvierung eines Kursus für ungarische Gesellschaftstänze wohlwollendster Weise zu einer Formalität gemacht. Die folgenden Jahrgänge müssen aber zuerst einen sechsmonatigen staatlichen Kursus mitmachen, in dem Tanzgeschichte, Kulturgeschichte, ungarische Gesellschaftstänze, Anstandslehre (!) usw. als notwendige Ergänzung der vorausgehenden Fachausbildung unterrichtet werden. Die Schwierigkeit besteht vor allem darin, daß noch kein objektiver Maßstab gefunden wurde zur Entscheidung dessen, was als entsprechende „vorausgehende Fachausbildung“ betrachtet werden dürfe. Vor allem haben die zuständigen Kreise immer noch eine allzu große Scheu davor, bei ihren bezüglichen Maßnahmen auch die Praktiker der Bewegungskunst nach ihrer Ansicht zu fragen.

Die drohende Drosselung der modernen bewegungstechnischen und bewegungskünstlerischen Bestrebungen hatte aber nicht uninteressante Folgen, die wir begreifen werden, wenn wir einen Blick auf die Geschichte dieser Bestrebungen in Ungarn werfen.

Nach dem Kriege gab es in Ungarn nebst einigen kleineren drei große einschlägige Schulen. Die älteste war die der Frau Alice Madzsar, einer Mensendieck-Schülerin, die ihre anfänglichen rein gymnastischen Bestrebungen bald ästhetisch zu erweitern suchte, und selbständige Wege zu gehen begann. Wesentlich anerkannter aber war die Tätigkeit der Frau Madzsar auf pädagogischem Gebiete. Der Großteil der tüchtigen Mensendieck-Pädagoginnen Ungarns und der Nachfolgestaaten entstammt ihrer Schule. — Die zweite große Schule war die der Frau Dr. Valerie Dienes. Sie war Duncan-Jüngerin gewesen, wußte aber ihrer Arbeit, dank einer gründlichen philosophisch-mathematischen und klassisch-philologischen Bildung, eine individuell reizvolle theoretische Unterlage zu geben. Nicht dem pädagogischen Programm, wohl aber dem sittlichen Charakter nach, ließe sich diese Schule etwa mit Loheland vergleichen. Religiöse Mysterien waren die charakteristischsten Produkte der Schule Dienes. — Die dritte Ur-Schule in Ungarn ist die Schule Szentpál, in der mit seiner Gattin auch Schreiber dieser Zeilen wirkt. Olga Szentpál, verdankt ihre grundlegende Ausbildung dem Geiste Jaques-Dalcrozes, arbeitete sich dann in tänzerischem Sinne weiter durch. Sie orientierte sich als erste in Ungarn nach dem Bühnentanz, gründete die erste ungarische Berufs-

Tanzgruppe und wirkte als Tanzregisseuse an verschiedenen Theatern, u. a. ständig im Nationaltheater, und unterrichtete auch auf der k. u. Schauspielakademie.

Im Laufe des letzten Jahrzehntes wuchsen dann die verschiedenen Tochter- und Neugründungen wie Pilze aus dem Boden, der größere Teil aber war vorläufig rein gymnastisch orientiert. Unter den jüngeren Schulen befanden sich schon vor Jahren manche von erheblichem künstlerischem Niveau.

Als im Frühjahr 1928 die berüchtigte Verordnung erschien, fand sie die Betroffenen nicht mehr ganz unvorbereitet. Sie hatten bereits ihre frische Organisation, den *Verein für Bewegungskultur*, und einen begeisterten Protektor, das Oberhausmitglied, Graf Dr. Leopold Géza Zichy, der schon seit längerer Zeit an der Arbeit der Frau Dr. Dienes künstlerisch interessiert war. Die Reihe von Verordnungen ließ, dank seinen Bemühungen, den Pflegern aller Zweige der modernen Bewegungskultur einen — allerdings einen einzigen — Ausweg: die künstlerische Orientierung. Und so geschah es, daß sich alle hundert Pädagoginnen mit regem Interesse den künstlerischen Problemen statt den bis dahin überwiegend hygienischen zuwandten. Es wurden auch verschiedene Aufführungen veranstaltet, die den Zweck hatten, die Selbständigkeit der modernen Tanzkunst, der Bewegungskunst also, zu demonstrieren. Die interessantesten dieser Aufführungen waren die im Garten des Grafen Karátsonyi und die auf der Margareteninsel. Im Karátsonyi-Garten wurden nebst zwei gemeinsamen Darbietungen drei pantomimisierte Märchen der Gräfin Margit Bethlen — je eine von den Schulen Dienes, Madzsar und Szentpál — vorgeführt. Schauplatz der Vorführung war die Terrasse und die Freitreppe auf der Gartenseite des Karátsonyi-Palais unter Einbeziehung des Parkes. Die Veranstaltung hatte entschieden Erfolg, was mit den vom Grafen Zichy entworfenen großzügigen Beleuchtungseffekten zu verdanken war. Auf der Margareteninsel gelangte im August gelegentlich der St. Stafansfeierlichkeiten die Feenpantomime „Csongor és Tünde“ mit der bezaubernden Musik Leo Weiners zur Aufführung, unter der Leitung des Oberregisseurs der k. u. Oper Ladislaus Márkus und Teilnahme so gut wie aller Schulen. Auch diese Monstredarbietung machte starken Eindruck.

Hatte die ministerielle Maßregelung manche einschneidende Wirkung, so hatte sie die eine ganz besondere, daß das Interesse für Bewegungskunst in den weitesten Kreisen des Publikums wesentlich erhöht wurde. Was bisher nur einem engeren Kreis bewußt war, wird jetzt immer allgemeiner anerkannt: daß unsere Arbeit eine der wichtigsten auf dem Gebiete moderner Kunstproblematik ist.

Dr. Marius Rabinowsky, Budapest



Walter Carlos'

Walter Carlos hat wieder einmal von sich sprechen lassen und wirbelte mit seiner letzten Erfindung die Berichterstattung zahlreicher Zeitungen und Zeitschriften auf. Es handelt sich diesmal um einen Parkett-Tanzplan mit numerierten Feldern, auf welche Tanzsohlen (für jeden Tanz nach einem besonderen Schlüssel) aufgelegt werden.

Einfaches Abschreiten der numerierten Sohlen (halbe Sohle = Fußballen, ganze Sohle = ganzer Fuß, helle Sohle = langsam, dunkle Sohle = schnell), und die Figur ist ausgetanzt!

Man geht mit gewissem Skeptizismus an derartige Sensationen heran. Doch man muß unvoreingenommen gestehen, daß dieser „Tanzcode“ in der Tat absolut tanzfremde Menschen mit einem Schlag in die Elemente des Tanzes einführt. Man geht die

Tanz-Code

Sohlen ab und traut sich selbst nicht, daß dieses einfache Nachgehen bereits ein Tango war.

Allerdings noch kein Tango; nur eine oder eine halbe Figur aus dem Tanz, da der Tanzplan für höchstens 20 Sohlen Platz hat. Die Sache hat also noch einen Haken, denn während man beim Lernen nun die ersten Schritte abbaut, um sich die folgenden zurechtzulegen, vergißt man das bereits abgeschrittene Pensum und verliert vielleicht die Gesamtorientierung.

Das Prinzip ist aber verblüffend einfach, sogar so, daß ich mich mit dem Gedanken trage, einen neuen Klaviercode patentieren zu lassen (der Tanzcode ist bereits von Carlos geschützt). Wie? Es ist das Ei des Columbus: ich nummeriere alle Tasten und stelle für jedes Stück einen Schlüssel zusammen. Also: Ungarische Rhapsodie von Liszt: 34, 19, 2, 23, 41, 17 usw.



Albert und Erika Schmidt,
Trainer des Tanzturnierklubs „Rot-Weiß“,
Königsberg i. Pr.



Gertrud Lemke und Hans-Joachim Meyer,
Funkanzlehrer der Orag und Trainer des Tanz-
turnierklubs „Blau-Orange“, Königsberg i. Pr.

Tanzturnier in Königsberg, Pr.

Von Albert Schmidt

Am 26. Februar d. J. fand die erste große Veranstaltung des Gaues Ostpreußen, das Tanzturnier um die „Ostpreußenmeisterschaft“, statt. Hier wurde den beiden, seit Jahresfrist bestehenden Königsberger Tanzturnierklubs Blau-Orange und Rot-Weiß Gelegenheit gegeben, die Erfolge ihres kurzen Wirkens zu zeigen und zu beweisen, daß ein Zusammenschluß tanzinteressierter Kreise zur Förderung des Gesellschaftstanzes wesentlich beitragen kann.

Trotz des Abflauens der Saison nahm die Königsberger Gesellschaft regen Anteil an der Veranstaltung, so daß der Krohnesaal der Stadthalle bald bis zum letzten Platz besetzt war. Herr Rechtsanwalt Rehs, Gauleiter des Gaues Ostpreußen, begrüßte die Gäste und führte in kurzer Rede Zweck und Ziel der dem Gau angeschlossenen Körperschaften (Blau-Orange, Rot-Weiß, Kurverwaltungen Cranz, Rauschen, Zoppot) aus. Er streifte auch die für Ostpreußen augenblicklich so außerordentlich schwere wirtschaftliche Zeit und die Frage der Berechtigung der Veranstaltung überhaupt, die aber doch im Hinblick auf ihre kulturelle und sportliche Bedeutung zu bejahen sei. Damit übergab er die Turnierleitung dem Tanzlehrer Herrn Hans-Joachim Meyer.

Das Turnier begann um 10.30 Uhr. Das Oberste Schiedsgericht bildeten die Herren: Dr. Graf v. d. Groeben, Harry v. Bülow, Rechtsanwalt Rehs, Sanitätsrat Dr. Quedenfeld und Schreiber dieser Zeilen. Als Punktrichter fungierten die Herren: v. Amann, Dr. Danowski, Dr. Neubauer und Dr. Teichert. Insgesamt hatten sich 16 Paare zum Start gemeldet. In der Gästeklasse starteten 6 Paare. Den ersten Platz belegten Herr Hoppe—Frl. Ruhau, und errangen damit den zum zweiten Male ausgeschriebenen Wanderpreis der Stadt Königsberg. Das Paar war den anderen in Stil und Technik sichtlich überlegen. Mit geringem Punktunterschied folgte das Paar Baron Girard—Frl. Ostwald und an dritter Stelle Herr Frank—Frl. Rhe.

Die C-Klasse war mit 8 Paaren (5 Blau-Orange, Königsberg, und 3 Rot-Weiß, Königsberg) gut besetzt. Das Paar Herr Voigt—Frau Dr. Burmann (Rot-Weiß, Königsberg) übernahm gleich die Führung und siegte überlegen mit großem Punktvorsprung. Frei von jeder

Übertreibung, unter Beobachtung einer vorbildlichen Technik, gewann das Paar durch seine ruhige, gesellschaftliche Tanzform sofort die Sympathien des Publikums. Den zweiten Preis belegten Herr Hennig—Frl. Werner (Blau-Orange, Königsberg). Bei längerem Training, unter besonderer Beobachtung des Tanzstils, berechtigt das Paar bei seiner ausgezeichneten Gesamtwirkung zu großen Hoffnungen. An dritter Stelle folgten Frhr. v. Mirbach—Freiin v. Meyendorff (Rot-Weiß, Königsberg). Das Paar, das tänzerisch gute Leistungen zeigte, ist in der Haltung noch etwas steif, wohl eine Folge der kurzen Zusammenarbeit des Paares.

Neben den B-Klassen-Paaren Herr Adomat—Frl. Lenkeit (Rot-Weiß, Königsberg), Herr v. Kahlen—Frl. Rehs (Rot-Weiß, Königsberg) starteten die drei Siegerpaare der C-Klasse. Hier entspann sich ein harter Kampf zwischen den Paaren Adomat, v. Kahlen, Voigt. Der Punktunterschied nach den beiden Tänzen der ersten Runde war nur gering, die Spannung erreichte bei der Ausscheidung ihren Höhepunkt. Durch seine selbstverständliche Eleganz bekam jetzt Herr v. Kahlen — der seine Kenntnisse ja schon mehrfach auf Turnieren bewiesen hat — mit Frau Rehs, seiner neuen ebenbürtigen Partnerin, einen wesentlichen Vorsprung. Sie waren geradezu ausgezeichnet in Form und zeigten stilistisch und technisch hervorragende Leistungen. Unter voller Übereinstimmung des Punktgerichts mit dem Publikum gewann das Paar die Ostpreußenmeisterschaft. Bei den Paaren Voigt—Fr. Dr. Burmann und Adomat—Frl. Lenkeit ergab sich nach der ersten Ausscheidung Punktgleichheit. Nach zwei Stichrunden konnte das Paar Adomat—Frl. Lenkeit den zweiten Preis für sich belegen. Außer im Tango, in dem Adomat v. Kahlen stilistisch und in musikalischer Einfühlung übertraf, konnte er sich nicht auf die gewohnte Höhe seiner Leistungen bringen. Den dritten Preis belegten Voigt—Fr. Dr. Burmann (Rot-Weiß, Königsberg), die gerade hier ihr außerordentliches Können bewiesen, da ihre Leistungen, trotzdem es ihr erster Start war, denen der beiden B-Klassen-Paare nichts nachgaben. Die Turniermusik bestritt die Kapelle Jodeska.

So nahm die erste Veranstaltung des Gaues Ostpreußen einen harmonischen Verlauf, und bedeutet für ihn einen schönen Erfolg.

Nationales Tanzturnier um die Meisterschaft von Leipzig

Von *Ottar Witow*, Tanzleiter in Leipzig

Der Blau-Gold-Klub, Leipzig, hatte für den 13. März zu einem für sämtliche Klassen offenen Tanzturnier um die Meisterschaft von Leipzig eingeladen. Der geschmackvolle Weiße Saal des Zoologischen Gartens bot den Rahmen für diese Veranstaltung, zu der 24 Paare aus ganz Deutschland gemeldet waren. Der rührige Klubvorstand, Herr Rechtsanwalt Dr. Rössler, kann zufrieden sein: der Saal war zum Brechen voll. Ein Beweis für das Ansehen und die tanzpropagandistische Intensität des Blau-Gold-Klubs!

Bemerkenswerter noch war das hohe tänzerische Niveau des Abends, das Zeugnis ablegte für die erfolgreiche, von dem Trainer des Klubs, Herrn W. Schüler, geleitete interne Trainingsarbeit. Doch diese Betrachtungen führen bereits zu einer Würdigung des Turniers, dessen oberstes Schiedsgericht mit den Herren Oberstleutnant Baensch, Kassel, Dr. med. Eblinger, Leipzig, Fabrikbesitzer Hornthal, Leipzig, Rechtsanwalt Dr. Rössler, Leipzig, und A. Dalleske, Leipzig, würdig und zweckentsprechend besetzt war. Als Punktrichter fungierten die Herren Hartmann-Emersen, Bad Nauheim, Dipl.-Ingenieur Dresner, Leipzig, W. Schüler, Leipzig, und anstatt des Herrn Ruppe Herr Dr. Becker, Leipzig.

Um es gleich vorwegzunehmen, das Schiedsgericht hatte bei der in einzelnen Klassen sehr starken Konkurrenz keinen leichten Stand. Außerordentliche Zwischenrunden waren mehrmals notwendig, um die jeweils stärkeren Paare auszusondern. Unter Würdigung dieser schwierigen Umstände konnte man die Entscheidungen des obersten Schiedsgerichts, die mit wenigen Ausnahmen das Richtige trafen und vom Publikum anerkannt wurden, nur begrüßen.

Die Ergebnisse finden die Leser in den amtlichen Mitteilungen des R. P. G.

Die B-Klasse trat in einer Stärke von vierzehn Paaren an. Hier hätte nach unserer Ansicht das Paar Hesse—Abecassis, das sich sogar bis zur Ausscheidung in der A-Klasse durchzukämpfen mußte und das zu den besten Hoffnungen für die Zukunft berechtigt, den ersten Platz erhalten müssen. Besonders gefiel durch seine temperamentvolle Jugendlichkeit Herr Schucht mit seiner eleganten Partnerin.

In der A-Klasse hatten die Punktrichter eine schwere Aufgabe zu bewältigen. Fast alle Paare standen auf der gleichen hohen Stufe. Von den Nichtprämiierten seien ihres hervorragenden Stiles willen genannt die Paare Paunowitsch—Troschke, Blau-Orange-Klub, Berlin, Orestis—Berthold, Blau-Gold-Klub, Dresden, und das oben schon genannte, besonders durch seine Musikalität bestechende Paar Hesse—Abecassis.

Den Höhepunkt erreichte die Spannung des Publikums, das bisher schon mit wachsendem Interesse die Paare verfolgt hatte, beim Antreten der Sonderklasse. Zwar fehlte hier mancher bekannte Name, doch allein das Ringen um die Placierung der gemeldeten namhaften Paare versprach einen besonderen Genuß. Der Kampf, der mit Waltz, Tango, Slow-Fox und Quickstep ausgefochten wurde, war hart und spannend; doch wurde nirgends die Harmonie des Gesamtbildes gestört. Als Sieger blieben auf dem Felde:

1. Herr Neumann—Frl. Grünwald, Blau-Orange-Klub, Berlin.
2. Herr Dr. Neuroth—Frl. Boessel, Grün-Weiß-Klub, München.
3. Herr Lohr, Gelb-Schwarz-Kasino, München, mit Frl. Kunsch, Grün-Weiß-Klub, München.

Die Leitung des Turniers war bei Herrn Rechtsanwalt Dr. Kirsch, Dresden, dem bewährten Leiter des Gaues Sachsen im R. P. G., in den rechten Händen. — Ein Sonderlob für die ausgezeichnete Turnierkapelle der Pawlecks Synkopators!

Etwas Grundsätzliches noch, das in erster Linie die Klubtrainer aller Turnierklubs angeht, zu dieser Leipziger Veranstaltung: Besonders in den unteren Klassen fällt immer wieder die mangelhafte Schulterhaltung der Damen auf. Das mag entweder auf einer ungenügenden körperlichen Disziplin beruhen, weit öfter aber auf der zu hohen rechten Armhaltung des männlichen Partners, durch die die Dame zum Hochhalten beider Schultern geradezu gezwungen wird. Daß dadurch Stil und Gesamteindruck natürlich wesentlich beeinträchtigt werden, liegt auf der Hand.

Warum sich ferner einige Tanzpaare — besonders der C-Klasse — ausgerechnet während des Turniers unterhalten mußten, bleibt dem Verfasser rätselhaft!

Alle Teilnehmer an Turnieren aber mögen bedenken, daß ein Turnier nicht eine Schau technischer Fertigkeiten sein soll. Zugegeben, daß die besondere Atmosphäre eines Turnieres, die erwartungsvolle Spannung ringsum die Nerven der Tänzer stark beansprucht — so wird doch stets dasjenige Paar bevorzugt werden, das nicht aus seiner Nervosität heraus durch technische Mätzchen zu blenden sucht, sondern das die große Linie des jeweiligen Tanzes herausarbeitet. Beherrschung der Technik sollte für jeden Turniertänzer eine selbstverständliche Voraussetzung sein; sie besonders hervorzuheben, heißt Mittel und Zweck des Tanzens verwechseln. Das gilt beiläufig für alle Turniere: Weniger Technik — mehr Tanz!

Championnat du Monde

Nizza — Baden-Baden — Paris

Im Palais de la Méditerranée, dem Bau der 20 Millionen Mark auf der Promenade des Anglais in Nizza, haben am 1. April die ersten Ausscheidungen für die Weltmeisterschaft begonnen. Die „Gazette de la Riviera“ bringt die ersten authentischen Nachrichten: Turnierleiter: Mr. Camille de Rhynal, Protektorat: Le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux arts, Benedetti, Prefekt der Alpes Maritimes, Jean Médecin, Maire de Nice usw.

„Maxwell Stewart et Pat Sykes, champions du monde et de Grande Bretagne, Herbert Jenull et Gerti Hepprich, champions d'Europe centrale et d'Autriche, Ernst Flohr et Charlotte Hepprich, champions d'Allemagne, grand prix de Berlin, Tony Colombo et Evelyn Mac Culagh, champions de la Côte d'Azur, W. Heath et Peggy Mason, amateur-champions du monde usw.“ kämpfen einen heißen Kampf um die Tanzehre und die wertvollen Preise, gestiftet von der Stadt Nizza, der „Fédération internationale de danse“, dem Syndicat National des Professeurs de danse, I. H. der Prinzessin von Monaco, I. H. der Prinzessin Christian von Hessen, der Société des Grands Hotels de Nice usw. Tänze: Blues, Onestep, Quickstep, Foxtrot, Waltz, Tango. Ob auch der R.P.G. durch ein deutsches Amateurpaar vertreten ist, ist uns bei Redaktionsschluß nicht bekannt.

Am 15. bis 18. Mai folgt in Baden-Baden im großen Bühnensaal des Kurhauses die zweite Ausscheidung zur Weltmeisterschaft.

Sowohl die Sieger von Nizza als auch die Sieger von Baden-Baden sind zu der Ende Mai in Paris stattfindenden Weltmeisterschaft qualifiziert und eingeladen.

Sämtliche Veranstaltungen stehen unter dem Protektorat der Fédération internationale de danse (F. I. D.).

TANZ IM BUCH

Der Schöne Akt. Bildmäßige Aktphotographie, ihre Ästhetik und Technik. Von Dr. W. Warstadt. Verlag Guido Hackebeil A.-G., Berlin.

Der schön ausgestattete und mit vielen sehr belehrend zusammengestellten Bildern versehene Band behandelt ein außerordentlich wichtiges Problem. Die Sorgfältigkeit, mit der die technischen und künstlerischen Voraussetzungen einer guten Aktaufnahme analysiert und klargelegt werden, verdienen volle Anerkennung. Die Grenze zwischen Kunst und Kitsch, die Ausschaltung rein erotischer Wirkung durch Isolierung des Objekts von einer alltäglichen Umgebung, die Forderung einer genügenden Motivierung der Nacktheit und der im Bild festgehaltenen Beziehung zum Milieu u. v. a. sind Regeln, die auch bei jeder tänzerischen Aktaufnahme befolgt werden müssen.

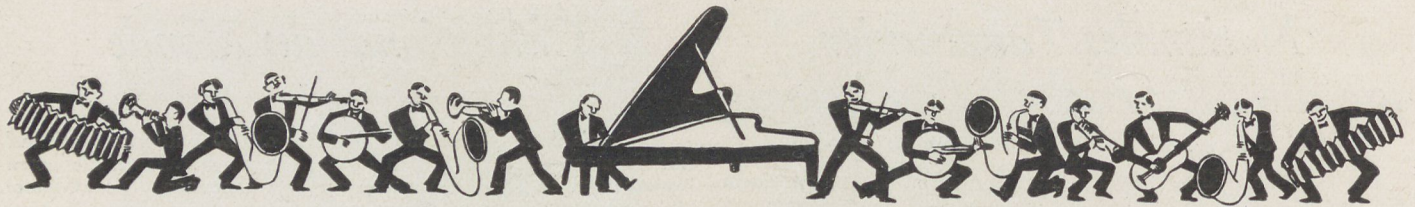
Interessant und für uns selbstverständlich ist die Feststellung des Verfassers, daß tänzerisch geschulte Modelle die besten und dankbarsten sind. Die Tanzaufnahmen des Bilderteils weisen neben statischen Posen auch einige wohlgelungene Photos auf, in welchen das dynamische Moment des Tanzes geschickt festgehalten wurde.

Rudolf von Delius: Die Tänzerin. Ein Roman vom Weibe. 1929. Carl Reißner Verlag, Dresden.

Rudolf von Delius gilt als Kenner weiblicher Psyche und weiblicher Sexualität. Der vorliegende Roman ist eigentlich eine sexual-psychologische, analytische Studie. Die Bezeichnung „Roman“ ist nicht zutreffend. Das Objekt ist eine Tänzerin, deren Seele mit Hilfe einer dozierenden Hilfsperson seziiert und unter die Lupe genommen wird. Tänzerin und ihr Gegenspieler sind Schemen, keine lebendigen Gestalten, ihre Worte, ihre Gedanken, ihre Regungen sind die des Verfassers.

Vieles ist natürlich, überzeugend, für den Werdegang einer Tanzkünstlerin wahrscheinlich. Vieles andererseits unnatürlich und wenig glaubhaft.

Eine geistig anregende Lektüre, aus der man aber keine bleibende Erkenntnis gewinnt.



Schallplatten zum Tanz

FOXTROT

Dajos Bélas (Odeon) *Die Augen der Liebe sehen alles so schön* bietet in Rhythmus und Tempo das, was der Tänzer braucht. Sucht er noch dazu melodische Reize, so sorgen die in letzter Zeit herausgebrachten Tonfilme dafür. Ben Berlin (Grammophon) spielt schmissig den durch Hai-Tang populär gewordenen *Ohne Weib, ohne Wein kann kein Russe sein*, während Fred Bird (Homocord) mit Gesangunterstützung des bewährten Luigi Bernauer die Tonfilm-Operette „Liebeswalzer“ durch *Du bist das süßeste Mädel der Welt* vertritt.

Im übrigen dominieren die Ausländer mit Paul Whiteman (Columbia) an der Spitze. Sein *At twilight* ist ein Meisterstück, desgleichen *Come on baby* und *With a song in my heart* in der straffen und frischen Wiedergabe Jack Hyltons (Electrola). Electrola vermittelt auch die Bekanntschaft mit zwei weiteren Kapellen, die die Tänzerwelt willkommen heißen wird. Ted Weems, dessen *Piccolo pete* von amüsanten Finessen strotzt, und Rudi Vallees Connecticut Yankees mit ihrem glänzenden *Miss You*.

SLOW FOX

Dobbris Saxophon-Orchester (Beka) verdient durch seinen trefflichen *Ich bin im siebenten Himmel* Erwähnung neben einigen Platten, die von Barnabas von Géczy (Parlophon) bespielt wurden: *Goldene Leier*, *Grüß mir mein Hawaii* und *Wenn du von mir fortgehst, laß bitte dein Herz bei mir*. Sie alle bringen für den außerordentlich schwierigen Tanz die denkbar beste klangliche Unterstützung. Freilich bleibt besonderer Meister auf diesem Gebiet Marek Weber (Electrola). Es genügt, seinen *Das geht vorüber* zu hören. Lud Gluskin (Grammophon) spielt auch den Slow korrekt, z. B. *Milenberg Joys* oder *Bee Olozy*, obgleich er uns im Foxtrot überlegener scheint.

Auch dieser Tanz empfängt vom Tonfilm reiche Ernte. Ben Berlin (Grammophon) läßt es sich nicht nehmen, *Einmal kommt das Wunder der Liebe* aus „Hai-Tang“ und *I left my home* aus „Das Land ohne Frauen“ mit allen Finessen vorzutragen, während Meister Dajos Béla (Odeon) sich aus dem „Liebeswalzer“-Film *Du bist das süßeste Mädel der Welt* auskor.

Einen klanglich eigenartigen, guten Slow *Jovial Jasper* bringt der Xylophon-Virtuose Harry Sculthorpe (Homocord).

WALZER

Auch auf dem Gebiete des $\frac{3}{4}$ -Takts scheint Marek Weber (Electrola) schier unübertrefflich zu sein. Seine *Patience* und *Drüben in der Heimat blühen die weißen Rosen* bieten einen hohen künstlerischen Genuß. Paul Whiteman (Columbia) ist durch *Love me* ver-

treten, im übrigen dominiert wiederum der siegreiche Tonfilm, dem alle Kapellen ihre Visitenkarte abgeben. Das „Donkosakenlied“ mit der schönen Melodie *Denkst du noch an mich, mein liebes, kleines Mädel* hört man sowohl von Dajos Béla (Odeon) als auch von Godwin (Grammophon). Irgend jemand von ihnen bevorzugen, wäre ungerecht. Auch den Walzer aus dem „Liebeswalzer“-Operetten-Film spielt Dajos Béla (Odeon) ganz vortrefflich.

TANGO

Die einst für Vox verpflichtete vortreffliche Tango-Spezial-Kapelle Romeo hat sich nunmehr *Electrola* gesichert und wartet mit herrlichen Platten auf: *Du bist mein Stern* und *Ich muß dich lieben*. Aber auch Marek Webers Bogen gleitet melodios und tangogerecht. *Ich glaub, wir zwei, wir haben uns noch was zu sagen* ist ein Meisterstück, neben dem die Wiedergabe derselben Melodie durch Dobbris Saxophon-Orchester (Beka), die rhythmisch einwandfrei ist, künstlerisch verblaßt. Fred Birds Rhythmicans (Homocord) teilen mit dem Refrainsänger Luigi Bernauer das Verdienst für das Gelingen der Platten *Auf einer kleinen Bank im Park* und *Darf ich um den nächsten Tango bitten*, während Barnabas von Géczy (Parlophon) allein für den guten *Schlaf ein, mein kleines Sonnenkind* verantwortlich zeichnet.

Den obligaten Tribut dem Tonfilm zollt Paul Godwin (Grammophon) mit dem populären Tango aus „Die Nacht gehört uns“ *Warst du mir treu?*

KUNSTTANZ

An die Spitze muß eine ebenso eigenartige wie hervorragende *Brunswick*-Platte gesetzt werden, deren Virtuosität ganz verblüffend wirkt. Es ist nichts weiter als ein Steptanz, aber ein Steptanz mit derartig reichhaltigen Nuancierungen, von einer derartig phänomenalen Präzision, daß man im ersten Augenblick nicht glauben will, ein Mensch könne mit seinen Fußspitzen derartiges leisten. Der Tänzer heißt *Bill Robinson*, die Tänze *Low Down* und *Ain't misbehavin*.

Der *Circolo Mandolinistico senese* (Electrola) spielt auf Mandolinen das berühmte Bocherinische *Menuett*, und Eero Selins Soli auf der Viola d'amour (Homocord) führen uns ebenfalls in vergangene Jahrhunderte zurück zu den schlichten und klaren Weisen eines *Adagio*, einer *Allemande um 1700*, einer *Arie* und eines *Menuetts*. Kurze Kabinettstücke für choreographische Stilversuche.

Mit Temperament und Liebe trägt das Großrussische Balalaika-Orchester W. H. S. (Grammophon) den *Czardas* von Monti und *Valse caprice* von Pogoreloff vor und sorgt gleichzeitig für Klassik und Charaktertanz.

Ball der Goldenen Blätter

Der *Ball der Goldenen Blätter* der Tanzschule Sommer fand am 27. Februar im Marmorsaal des Hotels „Esplanade“ statt. Zahlreiche aktive und frühere Schüler des Instituts füllten die Räume bis auf den letzten Platz, zeigten ein gesellschaftliches Tanzbild von auffallend hohem Niveau und spendeten aufrichtigen Beifall dem festlichen Programm, das einen schwedischen Nationaltanz, sowie einen *Czardas* der lieblichen Tänzerin von der Kgl. Oper Stockholm, Fr. *Thorborg*, ferner eine gefällige moderne Tanzsuite von Reinhold Sommer und schließlich, als Höhepunkt, den *Skaters Waltz* in der Vor-

führung von R. Sommer vorsah. Den Abschluß bildete eine eindrucksvolle Tanzschau von sechs Amateurpaaren des Blau-Orange-Klub, Berlin.

Dem tanzlustigen Publikum empfiehlt einen Versuch:

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

Bestellungen können telephonisch unter Stephan 7905 entgegengenommen werden

REICHSV ERBAND

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

AMTLICHE MITTEILUNGEN DES PRÄSIDIUMS

I. TURNIERERGEBNISSE

Wintermeisterschaft von Partenkirchen am 15. Februar

C-Klasse:

1. Preis: Herr Scheteleg—Frl. Abecassis, M. K. Grünweiß.
2. Preis: Herr Birks— Frau Dr. Geibel, Gelbschwarzkasino München.
3. Preis: Herr Sohler—Frl. Boessel, Gelbschwarzkasino München.
4. Preis: Herr Schoch—Frau Lammiller, Gelbschwarzkasino München.

B-Klasse:

1. Preis: Herr Hesse—Frl. Birron, M. K. Grünweiß.
2. Preis: Herr Osterrieth—Frl. von Schkoppe, M. K. Grünweiß.
3. Preis: Herr von Rom—Frl. Lohr, Gelbschwarzkasino München.

11 Paare starteten. Turnier zweiter Ordnung.

AUSLÄNDISCHE TURNIERERFOLGE

Meisterschaft von Graubünden am 22. Januar in Klosters.

2. Preis: Herr Dr. Neuroth—Frl. Kunsch, M. K. Grünweiß.
4. Preis: Freiherr v. Andrian—Frl. v. Uthemann, Gelbschwarzkasino München.

Meisterschaft der Schweiz am 23. Januar in Arosa.

2. Preis: Herr Dr. Neuroth—Frl. Kunsch.
3. Preis: Freiherr v. Andrian—Frl. v. Uthemann.

Ländermatsch am 24. Januar in Davos.

2. Preis: Herr Dr. Neuroth—Frl. Kunsch.
5. Preis: Freiherr v. Andrian—Frl. v. Uthemann.

Großer Preis vom Engadin am 27. Januar in Pontresina.

2. Preis: Herr Dr. Neuroth—Frl. Kunsch.
5. Preis: Freiherr v. Andrian—Frl. v. Uthemann.

Europameisterschaft am 28. Januar in St. Moritz.

2. Preis: Herr Dr. Neuroth—Frl. Kunsch.

II. VORGEMERKTE TURNIERTERMIN E.

- Donnerstag, 3. April: Turnier des Edenklub Graz.
- Freitag, 4. April: Westdeutsche Wintermeisterschaft. Veranstalter: Bostonklub Düsseldorf.
- Sonntag, 6. April: Internationales Turnier. Veranstalter: Kurverwaltung Meran.
- Sonntag, 6. April: Turnier des Gaus Schlesien im Hotel „Drei Berge“ in Hirschberg.
- Sonnabend, 12. April: Turnier des Schwarzweißklub Mannheim.
- Mittwoch, 23. April: Städtekampf Breslau—Prag. Veranstalter: Gelbweißklub Breslau.
- Sonnabend, 26. April: Internationales Turnier. Veranstalter: Kurverwaltung Wiesbaden. Ausschreibung in dieser Nummer.
- Sonnabend, 17. Mai: Südwestdeutsche Meisterschaft. Veranstalter: Schwarzweißklub Saarbrücken.
- Sonnabend, 5. Juli: Meisterschaft der Lahn. Veranstalter: Badeverwaltung Bad Ems.
- 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.
- Mittwoch, 23. Juli: Meisterschaft von Reichenhall. Veranstalter: Hotel Axelmannstein in Reichenhall.
- Sonnabend, 26. Juli: Meisterschaft von Westdeutschland. Veranstalter: Badeverwaltung Kreuznach.

Sonntag, 27. Juli: Meisterschaft der Ahr. Veranstalter: Badeverwaltung Neuenahr.

Sonnabend, 2. August: Süddeutsche Sommermeisterschaft. Veranstalter: Badkommissariat Wildbad.

Sonnabend, 9. August: Meisterschaft von Bad Harzburg. Veranstalter: Badeverwaltung Bad Harzburg.

Sonnabend, 9. August: Meisterschaft von Kolberg. Veranstalter: Kurhaus Strandschloß Kolberg.

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

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

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

Dienstag, 18. November: Norddeutsche Wintermeisterschaft. Veranstalter: Savoy Tanzturnierklub Hamburg.

III. Die Gauleitung Württemberg besteht aus Herrn Rudi Fischer als Gauleiter und Herrn Hellmut Hailer als stellvertretendem Gauleiter. Anschrift: Rudi Fischer, Stuttgart, Hohenheimerstraße 29.

Das Präsidium.

I. A.: Dr. Neumann, Schriftführer.

AUSSCHREIBUNGEN DES R. P. G.

Veranstalter:	Kurverwaltung Wiesbaden
Turnierform:	Internationales Turnier
Ort und Beginn des Turniers:	Sonnabend, 26. April 1930, 20 Uhr, Großer Kurhaussaal
Turnierleiter:	von Spoenla, Präsident des R. P. G.
Oberstes Schiedsgericht:	Dr. Neumann, Dr. von Ende, Professor Sauer, Hartmann-Emersen
Punktrichter:	Werden vor Turnierbeginn bekanntgegeben
Offen für (Gau, Klub):	Badegäste und alle dem R. P. G. angeschlossenen Klubs
Zugelassene Startklassen:	Gästeklasse, Kombinierte B- u. A-Klasse, Internationale Klasse
Turniertänze:	
Gäste-Klasse	Quickstep, Tango
1. Ausscheidung	Quickstep
Komb. B- und A-Klasse	Waltz, Quickstep
1. Ausscheidung	Slow-Fox, Waltz, Tango
Internationale Klasse	Tango, Quickstep, Waltz
1. Ausscheidung	Slow-Fox, Waltz, Quickstep, Tango
Tanzfläche:	Parkett
Turniermusik:	—
Zahl u. Art der Preise:	Nach Vorschrift der T.-O.
Nennungen an:	Kurdirektion Wiesbaden
Nennungsschluß:	26. April, 18 Uhr
Nenngeld.	—

Für das Turnier ist die Turnierordnung vom 1. Mai 1925 maßgebend.

Besondere Bemerkungen: In den Turnierpausen und nach dem Turnier Ball.

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