



29.10.68

Meine liebe Yvonne!

Heute feierst Du Deinen 65. Geburtstag, und alle meine innigsten Wünsche sind bei Dir.

Ich habe zwar lange nichts persönliches von Dir gehört, aber ich habe so oft und so voller Liebe an Dich gedacht – und das wird so bleiben, bis ich die Augen endgültig schließe.

Heute besuchte mich Palucca und wie stets, bei ihren so seltenen und schwer erkämpften Besuchen in West-Berlin, haben wir über die Anfänge von Dresden gesprochen, und ein Glas Sekt auf Dich, Deinen Geburtstag und Dein weiteres Wohlergehen getrunken.

Schmerzlich, dass unser geliebter Harald nicht wenigstens in Gedanken dabei sein konnte.

Wie mag es Dir gesundheitlich gehen – wie mögen Deine weiteren Pläne aussehen?

Die Zeit ist so schnelllebig geworden, dass man als alter Mensch kaum noch nachkommt.

Aber ich habe das Glück, trotz meines hohen Alters und vieler körperlicher Beschwerden noch einen klaren Kopf zu haben.

Während unsere alte Bibi [gemeint ist die Tänzerin Berthe (Bartholomé-) Trümpy (1895-1983)] an einer schweren Arteriosklerose leidet, die sich hauptsächlich auf das Gehirn gelegt hat. Traurig! Ich habe sie öfters besucht, weil wir lange in ihrer Nähe waren. –

Liebste – nochmals alles Liebe und Herzliche für Dich. Es denkt an Dich und umarmt Dich

Deine alte Mary.

Dieser sehr persönliche Brief von Mary Wigman an Yvonne Georgi befindet sich in unserer Sammlung – und ist eine wunderbare Eröffnung für eine weitere Veröffentlichung aus den Alben von Yvonne Georgi – alle Objekte befinden sich in unserem Yvonne-Georgi-Archiv.

Die bisher unveröffentlichte Fotografie zeigt Mary Wigman bei einer ihrer Besuche in den 1960er Jahren – während einer Veranstaltung – in Hannover – ihrer Geburtsstadt.

Der Fotograf ist Rolf Schäfer.

Zur Erinnerung:

Mary Wigman – eigentlich Marie Wiegmann – wurde 1886 in Hannover geboren.

Hannover, Schmiedestraße 18 (früher Hausnummer 33) – Mary Wigman wuchs zusammen mit ihren jüngeren Geschwistern Heinrich (geb. 1890) und Elisabeth (geb. 1894) in der hannoverschen Altstadt auf.

Ihr Vater Heinrich Wiegmann, gestorben 1896, betrieb mit zwei Brüdern ein Nähmaschinen- und Fahrradgeschäft.

An dem Nachkriegsbau hängt heute zu Ehren Mary Wigmans eine städtische Gedenktafel.

In Hannover gibt es auch einen Mary-Wigman-Weg.

Ihre ersten Tanzeindrücke fand sie bei Grete Wiesenthal und Jacques Dalcroze. Bei letzterem wird sie 1911 gegen den Willen ihrer Eltern Schülerin.

Der Maler Emil Nolde machte sie aufmerksam auf Rudolf von Laban, der mit seinen Schülerinnen und Schülern in Ascona lebte und in dessen Kreis sie 1913 als Schülerin und spätere Assistentin eintrat.

Seine Theorien über die Souveränität des Tanzes und über seine Unabhängigkeit von der Musik wurden von ihr aufgenommen, verarbeitet und in die Wirklichkeit umgesetzt. Rudolf von Laban nannte sie ihren entscheidenden Lehrer.

Nach Jahren der Krankheit und des Misserfolgs eröffnete Mary Wigman 1920 eine eigene Tanzschule in Dresden, die zu einem Zentrum des modernen Ausdruckstanzes wurde.

Sowohl als Solotänzerin als auch mit ihrer Tanztruppe bereiste sie zunächst Deutschland und später die Kunstzentren Europas.

Harald Kreutzberg, Gret Palucca und Yvonne Georgi gingen aus ihrer Schule hervor.

Zwischen 1930 und 1933 tourt Wigman jährlich als Solotänzerin durch die USA.

Nach 1933 bezeichneten die Nazis sie und ihre Kunst als artfremd und international.

Schließlich schließt man ihre Schule und verbot ihr, öffentlich aufzutreten.

Nach Kriegsende konnte sie jedoch zunächst wieder eine Tanzschule in Leipzig eröffnen.

Der Spielplan der Leipziger Oper für 1946/47 sah als besonderes Ereignis die Aufführung von Glucks *Orpheus und Eurydike* in einer Inszenierung von Mary Wigman vor, die seither immer wieder als Gastregisseurin an bedeutenden, auch westdeutschen Bühnen hervortrat.

1949 errichtete sie zusammen mit Marianne Vogelsang in Berlin-Dahlem ein neues Tanzstudio Mary Wigman, dem ein tanzpädagogisches Seminar angeschlossen wurde.

Der Ruhm Mary Wigmans, die mit 80 Jahren noch immer unterrichtete, ging weit über Deutschland hinaus. Gastspiele in Italien, der Schweiz und Holland, in London und Paris fanden lebhaftes Echo.

In Amerika wurde sie als Schöpferin des New German Dance mit ungewöhnlicher Begeisterung aufgenommen und gefeiert.

In New York entstand unter der Leitung von Hanya Holm eine Wigman-Schule.

In einer Reihe von literarischen Arbeiten hatte Mary Wigman ihre Gedanken und Bestrebungen auf tänzerischem Gebiet niedergelegt – so beispielsweise in ihrem 1963 erschienenen Erinnerungsbuch *Die Sprache des Tanzes*.

1973 starb Mary Wigman im Alter von 86 Jahren in Berlin.

Nach dem regen Interesse an den Veröffentlichungen aus den Alben von Yvonne Georgi aus den Jahren 1920 und 1921 im November 2023 in unserer Reihe *Wir vom Archiv*, folgen nun die Jahre 1922 und 1923.

Yvonne Georgi hatte auch hier chronologisch alle sie betreffenden Programme und Rezensionen gesammelt und dann in große Alben eingeklebt.

Aber nicht allein Yvonne Georgi steht auf den folgenden Seiten im Mittelpunkt – *Das Wunder, das sich Mary Wigman nennt ...* – vielmehr ist hier oft genug von ihrer Lehrerin Mary Wigman die Rede – von der Wigman-Schule, zu der Yvonne Georgi als feste Größe und wichtigste Protagonistin in diesen frühen Jahren ohne Frage gehörte.

Es ist wunderbar und anrührend in den zahlreichen Rezensionen zu lesen, wie ein neuer Tanzstil und neue Persönlichkeiten Anfang der 1920er Jahren die Bühnen erobern! – wie die Presse nach Worten suchte, um das zu beschreiben, was sich da an aufstrebenden künstlerischen Handschriften zeigte – das Publikum zu begeistern – und selbst die kritischen Stimmen blieben voller Anerkennung.

Das Wunder, das sich Mary Wigman nennt und das man mit den Begriffen Tanz, Pantomime oder rhythmische Gymnastik nicht fassen kann, das etwas ganz für sich und nur einmal Bestehendes ist, muss noch einmal bei seinem Erscheinen im Residenz-Theater genannt werden ...

Und auch die Musik und die Komponisten waren neu – und gleichberechtigt an die Seite des Tanzes gestellt!

Es wäre sicherlich sinn- und reizvoll, einmal näher die Freundschaft zwischen Mary Wigman und Yvonne Georgi zu betrachten – und auch ihre gemeinsamen Begegnungen auf der Bühne!

Die Zeitung des Frankfurter Opernhauses hat mit der Uraufführung von Mary Wigmans Tanzdichtung „Die sieben Tünze des Lebens“ der neuen Tanzkunst unserer Tage eine Stütze breiterer Auswirkung gegeben. Mary Wigman, die Tänzerin, fühlt sich dazu berufen, mit ihrem gefühlten biegsamen Körper, mit ihrem harten Willen, mit unbegrenzter Energie und vor allem mit unerbittlichem Glauben an ihre Mission, die letzten Konsequenzen, die fernsten Ziele des neuen Tanzgeistes unserer Zeit zu finden und zu verbreiten. Die Künstlerin hatte schon in Dresden eine Gemeinde um sich versammelt, deren Leidenschaftliche und ergiebige Beifallschaft ihre Sendung gläubig anerkannte. Auch bei Zuschauern, die ihr fernere Taten, wird Mary Wigman mit ihrer herben, freudenergehnenden Kunst, die vielfach getanzte Theorie ist und in ihren letzten Möglichkeiten auf völlige Kostbarkeit von der Musik hinarbeitet, Bewunderung und Respekt erwecken. Der Kontakt mit ihr ist jedoch nicht leicht zu finden, die Stimm dieser Einsamen vermag es nicht, warmblütige, gedankenlose Freude am Schönen wie einen elektrischen Strom in die Sinne der Zuschauer hinarbeitet. Sie ist eine Philosophin des Tanzes. „Ewig vergänglich sein und ewig sich erneuern — es ist Geheimnis und Wunder zugleich“, eine Behauptung des Lebens, das soll der Sinn ihrer

Berliner Illustrierte
Zeitung
Jan. 1922.

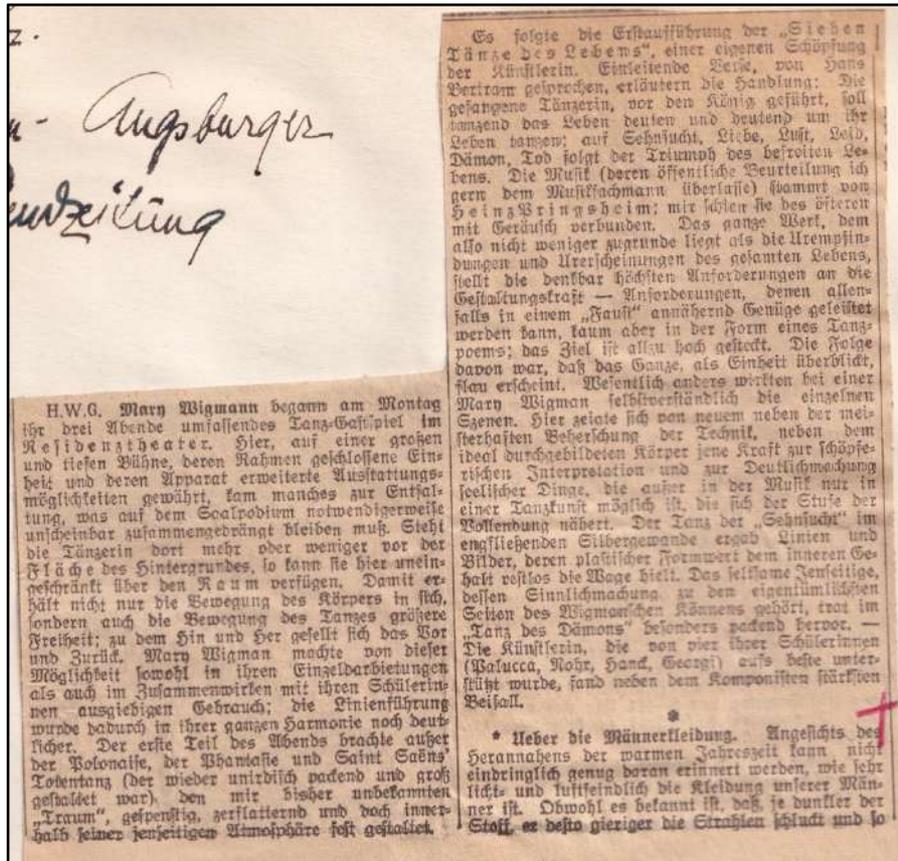


Die Tänzerin Mary Wigman, deren Tanzspiel „Die sieben Tünze des Lebens“ kürzlich unter ihrer Mitwirkung in der Hauptrolle im Frankfurter Opernhaus zur Aufführung kam.
Phot. Hans Holt.

Tanzdichtung sein, in der eine dem Tode verfallene Skavin dem König in sieben Tünzen den Sinn des Lebens deutet, worauf er ihr, endlich überzeugt, ihre Strafe erläßt. Da sind sehnsüchtige, ekstatische, melancholische und dämonische Tünze: Der „süße, das All erschaffenwollende der Sehnsucht“, der „wahrhaft süßere der frühlingstoben Liebe“, der „aufsteigende der Lust“, der „des tiefverfentken tränenden Leides“, der „des Dämons, der sich genau so quält und duert wie die Menschen“, der „des eiskalten, schaurigen Todes“. Und zuletzt tanzt die Gefangene den Tanz des Lebens, den sie so erklärt (in einem umfangreichen Programm, das die schwer verständliche Tanzpantomime dem Zuschauer mittels tiefgründiger philosophischer Thesen erläutern soll): „Das Wissen von den Grenzen der menschlichen Sendung löst das Leben bejahen!“ Die Skavin und Mary Wigman, das Geschöpf und seine Schöpferin, tanzen also im Grunde eine Philosophie des Optimismus. Vorläufig wird auch die Musik noch zur Unternehmung ihrer Absichten zugezogen, bis vielleicht einmal der absolute Tanz die Meinheitschaft in dieser neuen Heilslehre der Begründung von Tanz und Weisheit behauptet. Heinz Kringsherl hat mit großem Geschick und Einfühlungsvermögen die Begleitmusik der Tanzpantomime geschaffen, deren einzig mögliche Interpretin wohl Mary Wigman selbst ist.



Titelblatt des 34seitigen Heftes vom Mai 1922. Das Heft wird mit dem Beitrag „Der Tanz der Mary Wigman“ von Alfred Günther eröffnet.



Das Wunder, das sich Mary Wigman nennt und das man mit den Begriffen Tanz, Pantomime oder rhythmische Gymnastik nicht fassen kann, das etwas ganz für sich und nur einmal Bestehendes ist, muß noch einmal bei seinem Erscheinen im Residenz-Theater genannt werden, weil die Musik Heinz Bringsheims zu den „Sieben Tänzen des Lebens“ einige Worte der Würdigung erheischt. Man begreift es vollkommen, daß Mary Wigman gern auf alle „begleitende“ Musik verzichtet; denn ihre Kunst ist selbst schweigende Musik: wer für diese Kunst, die ganz untänzerisch aus Leid geboren zu sein scheint, die man, Hanslicks Wort abwandelnd, ein Spiel rhythmisch bewegter Formen eines nach Sichtbarkeit verlangenden Ausdruckssehnsüchtigen heißen könnte, die in ihrer Mischung aus Phantastik und Reflexion an Klinger und an Hegner gemahnt, wer für diese Kunst den deducenden Klang erfinden wollte, müßte einen der gebräuchlichen Kompositionsarten entgegengesetzten Weg geben; nicht Mary Wigman müßte eine von ihm verfaßte Musik in Bewegung umsetzen, sondern er müßte ihre Bewegungen in rhythmisch geregelte Töne einfugen. Manchmal wollte es mir auch scheinen, als habe Heinz Bringsheim, von dem wir bei dem Nürnberger Tonkünstlerfest eine von Beagabuna fürs Tänzerische zeugende Komposition gehört haben, diese Weise angewandt. Aber es ist für einen Komponisten immer schwer, neben einer so durchaus auf sich selbst gestellten und übermächtig wirkenden Kunst wie der Mary Wiga-

Residenz = Theater

Montag, den 22. Mai 1922

Gastspiel
Mary Wigman

Tänze

Polonäse — Phantasie — Traum — Totentanz

Hierauf zum ersten Male:

Die sieben Tänze des Lebens

Tanzdichtung von Mary Wigman.

Musik von Heinz Pringsheim. Musikalische Leitung: Hugo Röhr.

Choreographie, Einstudierung und Regie: Mary Wigman.

Folge der Tänze:

Tanz der Sehnsucht. Tanz der Liebe. Tanz der Lust. Tanz des Leidens.
Tanz des Dämons. Tanz des Todes. Tanz des Lebens.

Der Sprecher	Hans Bertram
Die Tänzerin	Mary Wigman
	Gret Palucca
	Birgit Nohr
Vier Mädchen	Helen Hanck
	Yvonne Georgi

Zwischen beiden Aufführungen findet eine längere Pause statt.

Verstärker sind an der Theaterkasse, an den Verkaufsständen im Theater und bei den Logenschließern zu haben.

Anfang 7¹/₂ Uhr

Ende gegen 9¹/₂ Uhr

Vornehme
Herrenschniderei
erstkl. Stoffe

Wilh. Braun & Cie.

Neuhauserstr. 15, gegenüber der alten Akademie

Mode und Sport
Uniformen
Schneiderkleider

J.L.F. [Menschentheater.] Was Wigmann hat unter dem Titel: „Die sieben Tänze des Lebens“ ein „Spiel“ vorgelegt, das nicht etwa bloß das zeitliche Nacheinander einer Kombination verschiedenartiger Tänze sein, sondern den Zuschauer von vornherein mit einer „leitenden Idee“ binden soll. Es ist also etwa, was man auf musikalischem Gebiet Programmmusik nennt. Wie einer derartigen „symphonischen Dichtung“ ein literarischer oder auch undichterischer erläuternder Text, das „Programm“, an den Kopf geschrieben wird, so läßt Mary Wigmann durch einen Sprecher die kurze „Fabel“ verkünden: Ein König (oder Königin, wie Hans Wertram mit geschmackvoller Konsequenz zu sagen pflegte) begnadigt die zum Tode verurteilte Sklavin, nachdem sie ihm in erschütternder Kraft die sieben Tänze des Lebens vorgeführt hat. Mary Wigmann entkleidet indes das „Programm“ des zufällig Fabelhaften, des Allegorischen, vertieft es vielmehr ins Absolute und Transzendente. Ihre „Tänze“ sind das Symbol der ins schauspielerisch Große, im Format ins Klassisch Bedeutsame, im Inhalt ins Metaphysische erweiterten Kräfte des Lebens überhaupt, der Bedingungen alles Irdischen ohne Unterschied der Geschlechter. Dorum hat die Kunst Mary Wigmans alles Spezielle überwunden, das Groteske überschritten (auch die Grotesk ist nur etwas Spezielles): am ehesten der griechischen Plastik der peloponnesischen Schule zu vergleichen, die nur Monumentales in den Bewegungen ihrer (oh männlichen, oh metrischen Körper) zum Ausdruck brachte. Oder, um beim Bild der Musik zu bleiben: Die einzelnen Tänze sind nicht aufeinanderfolgende, monodisch empfundene Einzelmelodien, auch nicht Variationen über das „Programm“, das Thema, sondern eine siebenstimmige, in den einzelnen Stimmen durchaus selbständig geführte Struktur, die ihre innere Zusammengehörigkeit im polyphonen Aufbau wie eine Komposition der römischen Cinquecentisten bekommt. Was mich den ganzen Abend gewundert hat, ist die Tatsache, daß sich die Kunst Mary Wigmans nicht bloß technisch, sondern auch ideell an die Musik knüpfen konnte, die Claus Bringsheim dazu geschrieben hat. Unselbständig, in der Thematik alles in sich schließend, was Seifles, Rißner, der dritte Akt des Tristan, um nur einige zu nennen, längst gesagt haben,

gequält in der mit fremdartigen Harmonien sich abmühenden Konstruktion, realistisch bis zur Aufdringlichkeit (Tanz des Todes), gesucht in der Rhythmik, sicher sehr ernst und ehrlich gemeint, aber durch die logistische Detailarbeit daneben empfunden, wirkte die Musik wie ein ganz ungleichartiger Wanderer, der mit dem Partner, dem Tanz, eine gemeinsame Strecke Wegs zurücklegt, durch nichts mit seinem Begleiter verbunden als durch die gleiche zu wandelnde Straße. Und nichts charakterisiert den spezifischen Wert der Musik (vom absoluten, der Voraussetzungen aufweist, kann natürlich nicht gesprochen werden), als die Tatsache, daß Mary Wigmann die stärksten Eindrücke in den beiden kurzen Momenten erzielte, in denen sie ohne musikalische Begleitung war. Nur im Schlußbild fand sich die Musik etwas näher zu der künstlerischen Idee des Tanzes, den Mary Wigmann mit ihren vier Schülerinnen zusammen ganz besonders plastisch und originell zu steigern mußte. Sugo Röhr hätte der Partitur gegenüber selbständiger auftreten sollen und die klangliche Ueberfülle, die den Rahmen des Hauses sprengte, moderieren müssen.

Dr. H.B. [Von der Exl-Bühne.] „Der rote Hahn“, drei Akte von Friedrich Richtener, mit denen die premierenlustige Exl-Bühne am Mittwoch aufwartete, umstellt den Untergang eines Bauerngeschlechts (das durch Brudermord und Brandstiftung sich selbst vernichtet) mit starken theatralischen Effekten, aber einer unecht wirkenden pathetischen Diktion und einer noch unechteren Gespenstertuerei, die in dem realistischen Milieu wie eine schlechte „poetische“ Masche wirkt darum, daß sie den höheren Sinn der Vorgänge nicht in den Vorgängen selber deutlich macht, sondern Anspielungen, Träume, Geisterstimmen nicht eben geschickt zu Hilfe ruft. Auch ist die Exposition des Stückes derartig mangelhaft, daß man den ganzen ersten Akt über auf Vermutungen angewiesen ist und erst zu Beginn des zweiten erfährt, worum es eigentlich geht (und auch das erfährt man nur gewispert und verhuscht). Gleichwohl erfreuten Eduard Höck, Ferdinand und Anna Exl abermals durch ihre Darstellung; das leider nicht sehr zahlreiche Publikum (das, welches für diese Stücke und Darsteller vor allem in Betracht käme, findet offenbar in die Kammerspiele nicht hinein!) dankte lebhaft.

M. 1.50

Konzertdirektion F. RIES (F. Plötner), Dresden

Mittwoch, 14. Juni 1922, 8 Uhr, Vereinshaus

Mary Wigman

Am Flügel: Will Goetze

Tanzlieder und Rhythmen

1. Schwertlied
2. Klage
3. Zamacueca

4. Suite im alten Stil

- Polonaise
Gavotte
Sarabande
Rigaudon

5. u. 6. Tänze des Schweigens

PAUSE

Spanische Suite

7. Serenade
 8. Cançon
 9. Allegro arioso
 10. Rondèna
-

Konzertflügel C. Bechstein aus dem Magazin F. Ries, Seestr. 21

Während der einzelnen Tanzgruppen bleiben die Saaltüren geschlossen

Die Anwesenden werden gebeten, auf den Plätzen zu verbleiben

Das Betreten der Stühle ist verboten

Gegen Zuwiderhandelnde wird Strafantrag gestellt

Erschienen bei Eugen Diederichs in Jena:

==== **Die sieben Tänze des Lebens** ====

Tanzdichtung von

Mary Wigman

Zu haben an der Saalkasse und bei F. RIES, Seestraße 21

M. 2.-

Konzertdirektion F. RIES (F. Plötner), Dresden

Dienstag, 4. Juli 1922, 8 Uhr, Vereinshaus

Tänze der Wigman-Schule

Am Flügel: Will Goetze

1. Marsch (Moussorgsky) Gruppe
2. Menuett (Händel) Änne Grünert
3. Polnischer Tanz (Scharwenka) Lore Lange
4. Zwei Tanzlieder (Kreol. Volksmelodie) Berthe Bartholomé
5. Tanz zur Trommel Gret Palucca
6. Tempeltanz (Scott) Sybil Stockhausen
7. Humoreske (Moussorgsky) Gruppe

PAUSE

8. Lento (Corelli) Nora Lindner
9. Walzer (Dvořák) Yella Schirmer
10. Burleske { Gret Palucca
Berthe Bartholomé
Max Pfister
11. Arabischer Tanz (Grieg) Käthe Dieckmann
12. Tanz { Ruth Kraemer
Yella Schirmer
Maria Ryser
13. Tanz (ungarische Volksweise) Max Pfister
14. Gollivog's Cakewalk (Debussy) Gret Palucca
15. Reigen (Schubert) Gruppe

Grotrian Steinweg-Konzertflügel. Vertreter F. RIES, Seestraße 21

Während der einzelnen Tanzgruppen bleiben die Saaltüren geschlossen
Die Anwesenden werden gebeten, auf den Plätzen zu verbleiben
Das Betreten der Stühle ist verboten
Gegen Zuwiderhandelnde wird Strafantrag gestellt

Erschienen bei Eugen Diederichs in Jena:

==== **Die sieben Tänze des Lebens** ====

Tanzdichtung von

Mary Wigman

Zu haben an-der Saalkasse und bei F. RIES, Seestraße 21

†* **Tänze der Wigman-Schule.** Nicht jeder große Künstler ist auch ein guter Nachwuchsbildner. Wer freilich Mary Wigmans überlegene Geistigkeit, ihr zielbewusstes, unermüdlisches Arbeiten an sich selbst und die Energie dieser Arbeitsmethode verfolgt hat, dem war von vornherein klar, daß sie auch eine Meisterin der künstlerischen Erziehung sein mußte. Darum wurde das erste Auftreten der Wigman-Schule am Dienstag im Vereinshaus ein Erlebnis, das weit über die Erfolge einer Schüleraufführung hinausging. Der strenge Maßstab, den Mary Wigman bei der Aufnahme von Schülerinnen anlegt, bot von vornherein eine gewisse Gewähr des Erfolges. Und wenn die Künstlerin so rückhaltlos ehrlich war, unter mehr als einem Duzend Tanzender auch drei Schülerinnen auftreten zu lassen, bei denen Zweifel an ihrem Berufensein auftauchen konnten (Vento, Walzer, Arabischer Tanz), wenn nicht Jugend und Besangenheit mit in Rechnung gestellt werden müssen, so bewiesen gerade diese Nummern die Sorgfalt und Feinheit der Unterrichtsmethode. Alle anderen Einzel- und Gruppentänze waren mehr als nur Schülerleistungen, die Darbietungen von Berthe Bartholomé und Gret Palucca Kunst an sich. Ueberraschend wirkte von neuem der Reichtum an schöpferischer Phantasie. Vom fein stilisierten Menuett und polnischen Tanz zu Tempeltanz und stummer Pantomime, von der Ekstase im Tanz zur Trommel bis zur geistreichen Humoreske und ausgelassenen Burleske, vom leisen Gruseln bis zur lichten, farbenprägenden Schönheit der in erdentrübtes, fröhliches Schweben aufgelösten Märche und Reigen ein bunter, nie ermüdender Wechsel, in den die Mitwirkung eines männlichen Tänzers eine neue, wirksame Note brachte. Von vorbildlicher Bedeutung war zu alledem die Klavierbegleitung von Bill Goebel. Kein Wunder, daß Beifallsstürme den starkbesetzten Saal durchbrausten, die nur schwer zu besänftigen waren. —ch—

†* **Tagung für Rassenhygiene.** In Leipzig findet zurzeit eine „Volkstümliche Tagung über Rassenhygiene und Volksgesundheit“ statt. Die Tagung wurde durch einen Vortrag von Prof. Dr. Ruhn-Dresden über die Bedeutung der Rassenhygiene für Deutschland eröffnet. Der Redner

Die Wigman-Schule

Vierzehn oder fünfzehn Schülerinnen der Mary Wigman auf dem Podium des Vereinshauses. Gruppen, Einzeltänze, Tanzpantomimen. Der äußere Erfolg war phantastisch. Es ging kaum anders, als bei einem Tanzabend der Meisterin selbst. Jedes kleine Tanzfräulein hatte ihre Hervorrufe und nach manchen Stücken tönte der Saal. (Bemerkenswerterweise am lautesten nach komischen Tänzen und burlesken Tanzpantomimen, die bei weitem nicht das Beste des Abends darstellten.) Zum Schluß war Mary Wigman inmitten ihrer bunten Schülerinnen Gegenstand sehr herzlicher Kundgebungen.

Der Abend war sehr interessant. Er hat die alten, schweren und doch so einfachen Fragen der künstlerischen Ausbildung wieder einmal aufgeworfen und auf seine Weise beantwortet. Er hat wieder einmal unerbittlich getrennt zwischen Tanz und „Tanz“, zwischen Künstlerschaft und zwischen Schulung, zwischen Phantasie und Nachahmung. Daß tänzerische Begabung im tiefen Sinne viel seltener ist als schauspielerische, das wissen wir heute, nach diesem Tanzrausch auf allen Podien und Theatern. Daß auch die größte Tänzerin aus einer kleinen Begabung nicht mehr machen kann als etwa eine Nachahmerin, das sah man auch gestern wieder im Vereinshaus. Auch die Wigman-Schule kann nur von den Begabungen leben, von den Ausserlesenen. Und dem tanzenden Nachwuchs müßte unter allen Umständen der Weg zu Mary Wigman gemiesen werden. Selbst wenn zwei entgegengesetzte Naturen zusammenkämen: jede Schülerin würde von dieser Meisterin entscheidende Anregungen empfangen, an diesem Vorbild ihr eigenes Wesen mit der gleichen Energie zu entfalten. Keine Wigmans zweiten und dritten Grades wollen wir: aber Tänzerinnen, die den Tanz auch in den Bezirken erleben wie Mary Wigman.

In dieser Meinung bestärkte der gestrige Abend durchaus. Was an Schulung sichtbar war, besonders in der ersten und der letzten Gruppe (Marisch und Meigen) war ausgezeichnet. Rhythmische Klarheit, Präzision und Energie der Bewegung, wohlthuende Einfachheit des Grundrisses: das war da und wurde von vielen Teilnehmerinnen bis zu persönlich erfülltstem Ausdruck getragen. Hier blieb die Struktur sichtbar und (wie in besserer Dingen) hatte man daran seine reine Freude.

4. Juli 1922

Schon die zweite Gruppe (Humoreske) war nicht mehr nur „Gruppe“, sie war schon Tanzpantomime, lag auf der Linie der schon aus Wigman-Tanzabenden bekannten Ensembles. Kostüm und Licht bildeten hier schon Szene; und Bewegung war schon Tanz. Hier war aber echte komische Phantasie wirksam. Eine durchaus ursprüngliche, auch schon mimisch sich ändernde Phantasie. Tanzpantomime war auch die „Burleske“. Aber hier war das Tänzerische ganz aufgearbeitet vom Szentischen und Mimischen. Ein Spak, ein Uk, eine übermäßige Dummheit. Aber das Tänzerische war hier geprengt. Nach diesem weniger glücklichen Stück gab es den allerwildesten Beifall. Man muß das feststellen, weil die wertvollsten Gaben des Abends keineswegs ähnlich starken äußeren Erfolg hatten.

Wenn es nach dem Beifall ginge, hat Gret Palucca ohne Zweifel gestern gefiegt. Wir sahen diese junge Tänzerin schon oft bei Wigman-Wenden. Sie fiel immer auf durch die Virtuosität ihrer Akrobatik, durch ihr Temperament und eine offensichtliche zur Groteske neigenden Begabung. Sie hat sich auch gestern deutlich von den meisten Mitschülerinnen abgehoben. In Gruppen und Tanzpantomimen. Und auch in den Einzeltänzen. Ihr „Tanz zur Trommel“ ist eine ausgezeichnete Leistung. Aber in „Gollivog's Galawalk“ von Debussy war doch wiederum sie es, die das Tänzerische sprengte. Dieser Lummel der Berrentungen, dieses Zohwabohu des Sich-Wälzens und Hochspringens ist Akrobatik der Marionette. Zweifellos eine lustige Sache. Aber in dieser Form abwärts des Tanzes — wie ihn Mary Wigman uns wieder gegeben hat. Es spricht für die Wigman, daß sie eine solche Begabung wie diese sich entwickeln läßt. Aber Gret Palucca wird an ganz anderen Ufern landen. Ihre mädchenhafte Frische hat zusammen mit dem fortrefflichen Tempo ihrer, stark mimisch unterstrichenen „Tänze“ natürlich die unmittelbare Wirkung und den Beifall verdient.

Das Wertvollste des Abends in Einzeltänzen gab Berthe Bartholomé, die als Assistentin der Wigman eine führende Rolle in der Schule spielt. Ihre beiden „Tanzlieder“ nach Kreisliedern Volksmelodien waren echter Tanz. Denn hier sprach nicht nur persönlicher Ausdruck der Gebärde (wie im tiefen Sichhinein-sinken des Taktes), hier sprach auch das menschliche Wesen sich aus. Dieser Tanz war Ausdruck eines menschlichen Erlebnisses. Und wir konnten ihn lieben. Man kann auf die innere Erfüllung, dieser beiden lyrischen Tänze gar nicht genug hinweisen. Das waren reiffe tänzerische Kunstwerke, während alle andern Einzeltänze eben Nachahmungen der Wigman oder abseitige

Parabietungen blieben. Diese beiden Tanzlieder waren das stärkste Geschenk des Abends.

Was sonst an Gutem zu nennen wäre: ein welches Mennett in mädchenhaft echter Pose Henne Grünert's. Und in einem Tanz der Beschwörung ohne Musik fiel Ruth Kraemer durch wirkliche Hingebung auf. Das meiste andre war munter und sauber eingelernt, manches wurde freilich zur unwilligen Karikatur der Meisterin. Aber damit mußte man rechnen.

Der Erfolg des Abends wird der Wigman-Schule neues Interesse zuführen. Und das ist gut so. ag.

Literarisches Kabarett "Reforte". Eigentlich möchte man jedesmal überrascht sein. Oder doch glücklich über kleine ästhetische Vollkommenheiten. Herabgestimmt aber, wie man ist, durch ein flaves Juliprogramm, gibt man dem August gern das Zeugnis, er sei besser, obwohl nicht sehr gut. Eine kleine ästhetische Vollkommenheit ist nur Yvonne Georgi, die Tänzerin aus Mary Wigmanns Schule. Die Seltenheit ihres erotischen Knabenkörpers, ihr Herengesichtlein, die energische Klarheit ihrer kurzen Tänze voll rhythmischen Ausdrucks — die Hälfte des "Verprogramms", wie man heute so schön sagt, gäbe ich dafür hin. Reichlich die Hälfte. Weinert, der prächtige, sanft-dreiste Junge, ist auch diesmal gut, obwohl er sonst besser, nämlich schärfer, war. Dann gibt es eine gutartige Lautenfängerin; prolongiert (auch ein liebes Wort) wurde jene groteske Soubrette, die man beim besten Willen nur als eine halb-freiwillige Parodie auf den Stil des Winkelkabarett's gelten lassen kann. Carl de Giorgi hat es, im Vertrauen auf seine gute Sprechtechnik, unternommen, Poes "Verräterisches Herz" vorzutragen. Aber er strengt seine Stimmänder und seine Muskeln zu sehr und seine Phantasie zu wenig an; statt unheimlich leise, wie etwa ein Wahnsinniger, zu sein, ist er unheimlich laut — wie etwa ein Schauspieler. Ein neues Schatten-spiel von Weinert ist in der Erfindung ein bißchen schwächer, in der Technik seiner Schattenrißscherze ein bißchen stärker als das letzte war. Sehr fleißig und ziemlich lustig. Karikaturen vom lieben Gott sind erlaubt, also gewiß auch eine Parodie auf Kleists "Penthesilea". Aber ich kann darüber, daß Achill in Korbmöbeln wohnt und Penthesilea sich vor einer Maus auf diese rektet, nicht eine halbe Stunde lang lachen. Und außer Dela Behrens demimondäner Pseudo-Amazone waren die Mitwirkenden nur von maßvoller oder mäßiger Komik. **H. G. R.**

Das August-Programm der Reforte läßt seiner Güte halber beinahe vergessen, daß man sich im Sommer befindet. Es verdient die Note „eins a“ mit Recht in allen einzelnen Stücken und das Publikum geizt nicht mit Beifall. Besonders gefällt die burleske Tragödie „Penthesilea“, die mit Otto Stöckel — kurz vor seiner Abreise nach München — in der Hauptrolle des Achills (notabene mit Monotel) glänzend besetzt ist. „Eine Frau und ein Mann, wenn sie beide allein“, heißt der Hauptschlager des Stückes, — ganz Leipzig wird ihn nächstens singen, nachdem ihn Hans Ludwig Korman so hübsch vertont hat. Dela Behrens ist eine raffige Penthesilea, teilsweis erschütternd komisch. In Nebenrollen sind Karl und Käthe de Giorgi und Maufred Schaeffer mit Erfolg beschäftigt. — Des Weiteren zeigt Yvonne Georgi Tänze voll Eigenart und Charme, die besonders wertvoll sind, weil ihre Tanztechnik ganz hervorragend ist. Maria Clara Keller singt reizende Lieder zur Laute, u. a. die humorvolle „Nase“ von Kurt Belschmidt. Carl de Giorgi stellt sich als Sprecher von starkem Können vor; seine Wiedergabe der Novelle „Das verräterische Herz“ von Edgar Allan Poe ist schließlich meisterhaft. Erich Weinert findet in der Reforte für seinen geistreichen Zettenspiegel immer ein dankbares Publikum; daß er allerdings die Schale seines Spottes und Witzes stets nur über eine Seite ausgießt, muß einmal vermerkt werden. Besser gefällt er uns als Verschwärmer in seinem „defektionsmüden“ Schatten-spiel „Das Abenteuer der Ethen Khat“, eine Groteske, die verblüffende Wirkungen auslöst. Käthe de Giorgi ist schließlich eine ebenso originelle wie lustige Soubrette. Als echte Künstlerin beweist sie, daß man auch mit so alten Vor-trägen wie „Julius“ und „Auf dem Asphalt liegt ein Mal“ starken Erfolg haben kann. Alles in allem: eine lebenswerte Spielfolge!

Die Retorte. In diesem Monat ist die Retorte wieder auf ihrer Höhe. Auf das — sagen wir es offen — mäßige Kuliprogramm bin hätte sie einen Aufstieg auch bringend nötig. Nun — sie hat alles wieder auf gemacht, und darüber hinaus! Ja, diesmal zeichnet sich das Programm noch durch eine besondere Eigenschaft aus, die einem jeden Kabarett, nicht nur dem literarischen, zu wünschen wäre: Einfachheit. Einfachheit in dem Sinne, daß in wenigen Nummern mit wenigen kräftigen Extrakt geboten wird, ohne daß dabei das Programm dürftig wirkt. Zu beachten ist, daß die Retorteleitung ihre Beziehungen zu Leipziger Bühnenmitgliedern sowie ihre Regieabläufe zur Inszenierung kleiner, wirklicher Stücke benutzt. Die Komödie „Genthesle“, die hier ihre Uraufführung erlebt, kann sich nicht nur im Rahmen eines Kabarettprogramms leben lassen, sondern verdient selbst in einem Theater gegeben zu werden. Sie ist wisig, amüsan, geschieht mit originellen Einfällen; famos geschieht: Otto Stoedel, Dela Behren, das Doppelaktige Käthe und Carl de Giorgi und Manfred Schaeffer. Letzterer kommt noch als Lektor des heftigen Filmdramas „Das Abenteuer der Eisen Klatt“ zur Geltung. Verfasser dieses köstlichen Schottenspiels ist Erich Weinert, der natürlich nicht von seiner Zeitinenselberbe lassen kann und sich in drastischen Versen über die Kabarettis bemächtigt. Den übrigen Teil des Programms füllen Innone und Karl Georgi. Erstere mit Tänzen, inbrünstig, letzterer mit literarisch-ernsten Vorträgen.

Mit dieser Besprechung ist der musikalische Teil bereits erschöpft, da ich nicht gut das Knattern des drahtlos gelenkten Schütes oder die Funken der Herren Watson zur Musik rechnen kann, obwohl man annehmen könnte, daß solche Geräusche ins Gebiet der modernen Musik fallen.

Vielleicht verpflichtet die Direktion wie in anderen Monaten in Zukunft mehr musikalische Nummern als diesmal; es waren auf Kosten der Musik zuviel der equilibristischen Darbietungen.

Die Retorte.

Als letztes Auchnochmusikalisches bleibt mir nur noch übrig, unser literarisches Cabaret „Die Retorte“ zu besprechen. Das literarische Cabaret vom Musikreferenten? Ja natürlich. Ist doch die „literarische“ Retorte ebensowenig rein literarisch als rein cabaretistisch; der Musiker kann

deshalb getrost das Retortenprogramm durch seine Brille ansehen. Des Juli 2. Hälfte war nicht unangebracht, Musiker befriedigt nach Hause gehen zu lassen. Zeise-Gött recitierte; was er recitierte verstand nebenbeigemerkt nur ein ganz geringer Prozentsatz; aber dies ist gleichgültig; wie er vortrug, war es Tonfülle, Rhythmus, Musik. — Ferner kamen zwei junge kaum entlassene Konservatoristen auf die Bretter — und gefielen gut. Ernst Werner Philipp mit feinempfundnen Pierotliedern des russischen interessanten Komponisten Koralski und Manfred Schaffer, der diesmal allerdings nur sprach, aber mit musikalischer Stimme. Am besten gelingen ihm die grotesken Partien, etwas Schindler, etwas Aberer.

Als hauptmusikalisch-rhythmische Attraktion war jedoch unsere deutsch-exotische Wigmanschülerin Yvonne Georgi verpflichtet worden. Seit ihrem letzten Auftreten im April hat sie sich

musikalischrhythmisch wesentlich vervollkommenet. Besonders apart, interessant wirkte der dämonische Tanz im schwarzen Trikot und roten Schal; die Gelenkigkeit der Glieder, die schlanke Gestalt, die Musikalität, die starren zur Tanzdichtung passenden Augen und die gewissenhafte ernste Ausführung erhielten den besten Eindruck des Abends.

Den sonst über den ganzen musikalischen Teil schwebenden Mitdirektor Hanns L. Kormann hörte man diesmal nur in einer „Ouverture“, die aber ziemlich eindrucklos blieb; Rhythmus, sonst Koncessionen ans



Titelblatt des 16seitigen Heftes des Leipziger literarischen Kabarets „Die Retorte“ vom August 1922

4.	6.
Erich Weinert	Uraufführung Uraufführung Penthesilea
5.	Burleske Tragödie in einem Akt von Martinsberg-Reimer Musik von Hanns Ludwig Roemann
Yvonne Georgi Länge	Personen: Achilles Otto Stoetzel Penthesilea Dela Behren Prothoe Käthe de Giorgi Terzites Carl de Giorgi Diomedes Manfred Schaeffer
	Ort der Handlung: Das Feldherrenzelt Zeit: Um 1150 a. Chr. n.

Die Retorte. Endlich ist die Retorte das, was sie bereits seit den 15 Monaten ihres Bestehens zu sein beanspruchte, aber nie vollst. erreichte, nämlich das literarische Kabarett. Was sie mit ihrem Weltprogramm bietet, geht weit über den Rahmen eines Kabarett im herkömmlichen Sinne hinaus. Die Regie hat es verstanden, eine Vortragsfolge zusammenzustellen, von der jede Nummer mehr oder weniger eine künstlerische Leistung, künstlerisches Produkt darstellt. Im Vordergrund steht Otto Zimmermann; er spricht den „Traum eines überlichen Menschen“ (Novelle von Dostojewski), nein, er gestaltet ihn, wird selbst zum „träumenden, lächerlichen Menschen“. Auch Zimmermanns Conference hebt sich rühmlich von der seiner Vorgänger ab; sie hat nicht nach Effekten, bleibt einfach und ist darum st. voll. Courteline, der schon im Märzprogramm mit einem Einakter vertreten war, und donnernden Applaus erzielte, ist auch jetzt wieder auf die Bretter geholt worden. Hanna Janhos und Herbert Welhach geben ein meschugenes Ehepaar ab, das sich ständig — hier um eine „Laternen“ — in den Haaren liegt. Ueberhaupt läßt sich von jeder einzelnen Darstellung sagen, daß sie ein or. ginelles Kapitel für sich bildet. Dela Behren singt drastische Dirnen-Chansons; Fritz Reiff spricht seine, Marianne Kupier gibt wundervolle Peter-Altenberg-Studien zum besten. Die Pieder, die Thea Reimann anmutig vorträgt, haben den bewährten Hauskomponisten der Retorte, H. S. Roemann zum Schöpfer. Die Tänzerin — sie nennt sich Yvonne Georgi — liefert entschieden Bedeutendes. Was Erich Weinert mit seinem verbogenen Zeitspiel anbelangt, so ist er bereits im vergangenen Monat gewürdigt worden; diesmal hält er die zweite Scherbe dem Publikum vor die Augen

H. G-n.

Programmhinweis im Heft des Leipziger literarischen Kabarett „Die Retorte“ vom August 1922
Ohne Zeitungsangabe August 1922

Literarisches Kabarett "Retorte". In Berlin hat Hans J. Schmiedel, der hochwürdige Leipziger Retortenprieſter, das Land u. t. Ruſſen mit der Seele ſuchend, den blauen Vogel ſeiner Kabarett-Romantik gefunden. (Zuverlässige Quelle: April-„Spectaculum“ der Retorte.) Da Schmiedel aber eigentlich dieſen Vogel ſchon früher gehabt hat, ſo bleibt es immerhin ſein eigener Vogel. Und es gereicht unſerer Retorte zum Segen und nicht zum Fluche, wenn ihre Leiter das ruſſiſch-deuſche Theater „Der blaue Vogel“ in Berlin-Schöneberg, das mit reicheren Mitteln und älterer Ueberlieferung in der Hauptſtadt ſchlicht Vollkommenes leiſtet, zum Vorbild erwählen, zu einem Vorbild nämlich nicht der Mache, ſondern der Kunſtgeſinnung. Durch ausverkauſte Häuſer ſollten nur auch die Bewohner der Pleißen- und Elſterauſe ſolcher ideellen Baſis endlich den materiellen Unterbau verſchaffen. Das Volkslied von den zwei Königskindern, hinter der Szene geſungen und auf der Szene dargeſtellt, eine Moritat von Wedekind, von zwei lebenden Geſichtern aus einer fabelhaften Malerei herausgeſungen, und Heines Kirchhofs-Traumbild mit Kormanns Muſik von Reiß aus grünem Dämmerlicht geſprochen, ſo etwas war immer Schmiedels Ziel und iſt es nun wohl noch deutlicher geworden: die Leiſtung des Vortragskünſtlers durch die Leiſtung des Regisseurs hindurch zur organiſchen Einheit der „höheren“ Kabarettnummer heraufzuzüchten. Dazu hat er ſich in Yvonne Georgi, dem ſchlanken, braunen Kinde, zum erſten Male eine wirkliche Tänzerin für die Retorte ausgeſunden, die in der Schule Mary Wigmanns gelernt hat, den Rhythmus und auch den Humor der Muſik durch alle feiſten Gliederchen ihres Körpers bis zu den Fingerſpißen hinzuleiten. Neben vollkommen Gutem wenig Belangloſes und nichts Uergerliches. Ein Scherz von Courteline zu lang und zu langſam mit falſch beſetzter Männerrolle. Marianne Kupfer darf weiter Altenberg, aber ſoll nichts Mütterliches von ihm ſprechen. Den Traum eines lächerlichen Menſchen von Doſtojewski geſtaltete Zimmermann nicht endgültig, jedoch zum Gruſeln einer zarteren Seele. Als Anſager bleibt er ein ſanfter Pädagog. Weinerts Zeiſſatire war recht unblutig, ja geradezu behaglich. In Summa: Um eines nicht faulen, ſondern gepflegten Behagens willen möge Leipzig in die Retorte wandeln, eilen, ſtrömen.

H. G. R.

STÄDTISCHES OPERN- UND SCHAUSPIELHAUS

ANFANG

7¹/₂

INTENDANT: WILLY GRUNWALD

ENDE GEGEN

10

Hannover, Dienstag, den 26. September 1922
4. Reihe. 3. Vorstellung

Tanzabend Mary Wigman

K. Artésienne (Suite II)	Blzel
Pastorale	Orchester-Vorspiel
Intermezzo	Tanz
Menuett	Tanz
Farandole	Tanz
Totentanz	Saint-Saëns

PAUSE

Die sieben Tänze des Lebens

Tanzleitung von Mary Wigman. Musik von Heinz Pringsheim
Der Sprecher Walter Grüters
Die Tänzerin Mary Wigman
Vier Mädchen Gret Palucca
Yvonne Georgi
Ria Ryser
Aenne Grinert

Folgender Tänze: Tanz der Mädchen. Tanz der Sehnsucht Tanz der Liebe. Tanz der Lust. Tanz des Leidens. Tanz des Dämons. Tanz des Todes. Tanz des Lebens
Choreographie, Einstudierung, Begle. Mary Wigman. — Musikalische Leitung: ARNO GRAU

Texte an der Kasse je 15 Mark

Spielplan: Mittwoch, 27. Sept., 7¹/₂ Uhr: **Zar und Zimmermann** (5. Reihe, 3. Vorst.) Freitag, 29. September, 7¹/₂ Uhr: **Ingeborg** (7. Reihe, 3. Vorst.)
Donnerstag, 28. Sept., 7¹/₂ Uhr: **Fuhrmann Henschel** (6. Reihe, 3. Vorst.) Samstag, 30. September, 7¹/₂ Uhr: **Die Puppe** (8. Reihe, 3. Vorst.)

Für alle auf dem Spielplan angezeigten Vorstellungen sind Karten im Vorverkauf nur bei J. W. Sallzer, Schmiedestraße und Seilwinderstraße (Fernsprecher Nord 1883), und bei Sternheim & Emanuel, Gr. Packhofstraße 44 (Fernspr. Nord 470, 2328, 7631), zu haben. An der Theaterkasse findet kein Vorverkauf statt. Dagegen werden am Tage der Aufführung selbst Eintrittskarten nur an der Theaterkasse ausgesetzt.

Alleinige Anzeigen-Annahme für dieses Programm durch die Schlütersche Buchdruckerei, Osterstraße 63

Theater und Musik.

*

Erster Tanzabend Mary Wigman.

Opern- und Schauspielhaus.

Mehr denn die Schönheit ist der Tanz. Mehr als der Tanz ist die Seele. Diese so ungemein durchgeformten, so steil ausgeschleuderten, so „notwendigen“ Tänze Mary Wigmans erscheinen wie zufällige Entäußerungen gegenüber der Kraft der Persönlichkeit der Tanzenden. Tanzte sie nicht, würden, so scheint es, die Stärke ihres Wesens, ihr Wille, der Ernst ihrer Reife, ihre große Vision dieses Lebens anderwärts nach außen brechen. Denn sie sind der Dämon, der gute Geist, der Kern dieser so sehr und so ganz schöpferischen Existenz.

Ueber Mary Wigmans Kunst wird weiteres zu sagen sein, wenn auch die Eindrücke des zweiten Tanzabends vorliegen. Die große herrische Geste eines Lebenswillens, einer Festlichkeit des Lebens — weitausholend, doch nirgendwie von leerer Größe, sondern nervhaft, bedeutam, real — standen am Beginn und Ende des gestrigen Abends: Polonaise nach Liszt und Tanz des Lebens. Absturz geschah hierzwischen, graufigste Infernowanderung durch die gespenstigen Schauer, in deren Umklammerung unser Menschsein verläuft. Die Ausdeutung von Saint-Saëns' Totentanz — Mary Wigman selbst und drei ihrer Genossinnen wirkten mit — hatte die Genialität der großen Gesichte, ließ auferstehen die eisigen Bezirke, in denen Scherz und Schauer wahnwütig, lautlos, herzumkrallend sich gatten, rührte Verwesungsruch auf, ließ Körper zerfallen zu abgetrennten Gliedern, machte erstarren, wenn Totengestalten fürchtbar und lautlos aneinander kreuzend vorübereilten. Im „Tanz des Dämons“ wuchs, zu geheimnisvoll eindringlichem Geister-ton aus dem Orchester, tiefäugig urbedeutsam Schicksalunheimlichkeit, geheimes Mühen, Gelüsten und Verknüpftsein über Bühnenbrettern in gespenstische Hutschgestalt. Zwingend, bannend, für immer eingepägt und gedeutet. Zwischeninne dehnte sich Jartes, Gültiges — hundertmal lieblicher in seiner herben Wärme als alles gefühlige Tänzeln —: nach einer japanischen Melodie der „Traum“ oder der wunderbare „Tanz der Liebe“, in dem eine schöne Seele weltinnig schenkte und an sich nahm, litt und froh war.

Die Dichtung „Die sieben Tänze des Lebens“ umschreitet in der Siebenheit von Sehnsucht, Liebe, Lust, Leid, Dämon, Tod und Leben den Kreis unseres Daseins, melodramatisch eingeleitet und kurz gedeutet durch den Sprecher, gebettet, durchflutet von der Musik Heinz Pringsheims. In der straffen Zucht und der ganz herrlichen Erfindung der Gruppentänze und in der Kette der Haupttänze Mary Wigmans selbst erstanden, gebaren sich Zeichen und Bilder, groß, feierlich, trüchtig von dem,

das nicht mit Worten zu sagen und das doch dieses Leben eigentlich ist.

Das Haus, Rang für Rang dicht besetzt, stand im Bann eines bedeutenden Erlebnisses und gab sein Dankgefühl nachdrücklich kund. Sa.

*

Städt. Oper- und Schauspielhaus.

Tanzabend von Mary Wigman.

Mary Wigman hat, wie sich am Mittwoch herausstellte, seit ihrem letzten Auftreten bei uns, wenn ich nicht irre, vor ungefähr drei Jahren im „Deutschen Theater“, den Aufstieg zur Gipfelhöhe ihrer Kunst glücklich vollendet. Aus der Schule des Züricher Tanzproblematikers Rudolf von Laban hervorgegangen, hat sie unter den Studien zur virtuosen Entwicklung ihrer in alle Ballettkünste eingeweihten Technik ihre Eigenart entdeckt, die ihren Tanz über die Pflege der weichen, weiblichen Linie, der gefühlsmäßigen Grazie hinaus zu einer gewissermaßen unsinnlichen, herben Großartigkeit der Bewegungs- und Ausdrucksformen hat kommen lassen. Die absolute Gewalt, die die Künstlerin über ihre Glieder besitzt, zeigt sich in gewissen oft wiederkehrenden tänzerischen Motiven: in dem gleichen raschen Drehungen des Körpers, in dem wie vom Stofflichen gänzlich gelösten lautlosen Dahinhinwachen über den Boden, in dem einen heftigen Affekt ausprägenden Rückwärtsverfen des ganzen Oberkörpers bis an die äußerste Grenze der Gleichgewichtsstellung. Und was in den wirbelnden Füßen zittert und flammte: dieses glutvolle, leidenschaftliche Empfinden, das strömt auch in den unausgesetzt wühlenden, bis in die Fingerspitzen vibrierenden Händen, die selbständiges Leben herkönnen. Die Abgemessenheit und ideale Rundung eines jeden Tanzbildes läßt ein starkes Gefühl für strenge Formung und hohe Intelligenz und Überlegung in der Anwendung der Tanzmittel erkennen. Die sympathisch berührende Vorliebe der Tänzerin für silberne oder metallisch glänzende lange Gewänder hindern sie nicht, ihre Bewegungskunst in allen Möglichkeiten plastisch wirkungsvoll zu entfalten. Die Erlaubnisgestaltung Mary Wigmans ist so charakteristisch und in sich vollendet, daß sie, wie sie verschiedentlich darbot, der Stütze durch Töne und Rhythmus völlig entzogen darf, ohne sich von der Ausdrucksfähigkeit ihrer Kunst das geringste zu begeben. Eine besondere Seite dieser ihrer erstaufliegenden Kunst ist das Selbstschöpferische; die phantasiebeschwingte Erfindungskraft, die sich am Mittwoch nach den Einzeltänzen des ersten Programms ganz besonders in der die ganze zweite Hälfte des Abends ausfüllenden Tanzdichtung „Die sieben Tänze des Lebens“ erkennbar machte. Zu einer expressionistischen Musik Heinz Pringsheims, die dem erotischen Willen des ganzen Tanzbildes außerordentlich entgegenkommt, hat hier Mary Wigman stehen eng in einandergreifende, in der unterschiedlichen Stimmung einander ergänzende und zu einer glücklichen Gesamtwirkung zusammenfließende choreographische Evolutionen geschaffen, die ihrem sicheren Gefühl für das ihrer Kunst Erreichbare und zugängliche Visionäre Höhe Ehre machten. Wie die Tanzbilder bei der außerordentlichen Vielseitigkeit der Künstlerin trotz Festhaltens eines einheitlichen Rahmens entgegenkamen, so gewährten sie andererseits auch hier ihrer Schulung entkammenden begabten und schon außerordentlich gesünderen Künstlerinnen Gret Balucca, Thonne Georgi, Ida Riser und Nerne Grünert Gelegenheit, als bereitbaste herzutreten. Das Gesamterlebnis des Abends bedeutete jedenfalls für Mary Wigman einen einzigen großen Erfolg, der in diesem Falle wohlverdient war. A. H.

I. Vorstellung

Hannoversches Tageblatt September 1922

Städtisches Opern- und Schauspielhaus zu Hannover.

Der zweite Tanzabend Mary Wigmans

am 26. d. M. bestätigte durchaus das Urteil, das in Nr. 222 über die ersten Darbietungen der Tänzerin ausgesprochen worden ist. Ein neues Moment ergab sich nicht. Den „sieben Tänzen des Lebens“ ging diesmal Bizets L'Arlesienne voran. Auch wer Mary Wigman noch nicht kannte, war sich danach schon über das Wesen ihrer Kunst klar. Der „sieben Tänze des Lebens“ bedurfte es kaum mehr, in ihnen gab es, abgesehen von dem veränderten äußerlichen Drum und Dran, doch dieselben Wesenszüge; die Wiederholung wirkte stellenweise ermüdend. So sehr man auch die hingebende Bemühung der Künstlerin bewundern mußte, konnte man sich doch nur sagen. Diese Tänze sind nicht rhythmische Gedächte, in denen das ursprüngliche Gefühl das leztlich Bewirkende ist, sondern sie sind getanzte Gedantenschöpfungen, die sehr fesseln, aber doch nicht mitreißen.
man.

Städtisches Oper- und Soubrettehaus.

Zweiter Tanzabend Mary Wigman.

Der letzte Abend brachte im ersten Teil des Programms drei neue Tänze nach der zweiten Ariétiene-Suite von Bizet. Kapellmeister Arno Grau hielt diesmal die Rhythmen mit lebendiger Beschwingtheit und wäre den Absichten der Tänzerin bis zur letzten Erfüllung gefolgt, wenn das Orchester seinen Tempri immer nachgezogen wäre. Die Rückwirkung auf Mary Wigman war erlaunlich. Der „Totentanz“ von Saint-Saëns, den sie mit Gret Palucca, Yvonne Georgi und Rita Krieger am ersten Abend stimmungslös und matt herausbrachte, wuchs diesmal, auf letzte Nuancen abgestimmt, zu einem eindrucksvollen Kunstwerk von hoher Geistigkeit auf. Mary Wigmans besondere Fähigkeit chorischer Führung fiel auch gestern auf. Im Verein mit einigen, geradezu raffinierten Regieeinfällen, entstand aus beidem in der „Farandole“ ein Meisterstück des Kunsttanzes, ein Terzett in Schwarz und Orange, das trotz der Kompliziertheit seiner Anlage einfach wie ein improvisiertes Spiel im Grünen wirkte. Die prächtige Leichtigkeit von Schritt und Sprüngen bei Gret Palucca und die unüberbietbare Präzision der Rhythmen im Duo der beiden Mädchen berührte, nach dem fern- und kunstlosen Durcheinandergelaufe, das wir neuerlich von einem Berliner Ballett in der Schauburg sehen durften, besonders wohlthuend.

„Intermezzo“ und „Menuett“, von Mary Wigman allein getanzt, führten aus der mehr populären Ausstattungs- und Aufmachungssphäre der „Tänze des Lebens“ wieder zurück in die Zeit, wo diese Tänzerin nicht nur aus der Loslösung von aller Illusion, sondern geradezu gegen alle Illusion, nämlich in der Komposition des absoluten Tanzes, ihr Bestes gab. Ueberwältigende Ausdrucksmomente werden — besonders im „Intermezzo“ — noch von schwächeren abgelöst. In Figuren, die stark an Sent M'abela erinnern, wirkt sie leer, in anderen, die ihr allein gehören, unerhört stark. Ihr unglaubliches Können frappiert immer wieder, obwohl der Umstand, daß sie alle Akzente rechtsseitig bringt und ihr linker Arm lediglich als „Begleitung“ wirkt, etwas nachdenklich gegen ihre Technik machen muß. Auch die geringe Durchbildung ihres Rückens steht in keinem Verhältnis zu der Ausdruckstärke des übrigen Körpers. Schmerzhafte Wirkten auf mich ihre hohl pathetischen Schlußfiguren im „Intermezzo“ und der „Farandole“. (Der Geist Rita Sacchettos taucht irgendwo in der Ferne auf.) Indessen, nehmt alles nur in allem, so ist ihr Tanzkunstwerk schon ehrlicher Bewunderung wert.

Frank Thiess.

Nr. Mary Wigman. H. Kurier

Zweiter Tanzabend.

Wie kam Mary Wigman, aufgewachsen eben in Hannover, aufgewachsen, wie sie erzählt, in künftremder Umwelt, zum Tanz? Die geheime Kraft, die den frühen Schritten eines Menschen leise aber zwingend die Richtung weist, hat auch hier „dämonisch“ sich angezeigt. Aus Leid und Tränen des Kindes wurde, ganz ohne Wollen, ganz ohne Wissen, Bewegung. Die Glieder regen sich, müssen sich regen. Ohne Musik, ohne Zuschauer. Naturgegebene Ausprache dessen, was bewegt. Rache-liegender und befreiender, denn Tränen, denn Lachen. — Als ein Heiliges Familienfest begangen, und das Kind, wie gemein-lich, ans Klavier gewünscht wird, weigert es sich plötzlich zum Klavieren der Erwachsenen und bringt das drängende Verlangen zu Worten: Ich will tanzen. Seitdem tanzt sie mehrmals, und auf dem Boden des elterlichen Hauses lagern noch, von Mütterhänden wohl aufbewahrt, die Kostüme der ersten kindlichen Verkleidungen. Die schöpferische Phantasie des heranwachsenden Mädchens bricht noch anderswie hervor. In der Schulkunde sieht sie, unbekümmert um das, was vom Ratheder verhandelt wird, unbekümmert um Anruf und Strafe, — und schreibt. Schreibt Märchen, Dramen, abwesend, befehlen, ganz eingetaucht in eine Welt, die ihre ist und werden soll.

Eines Tages, schon herangewachsen, sagt sie — ohne zunächst die elterliche Zustimmung finden zu können — den entscheidenden Entschluß: sie will Tänzerin werden. Die Wiesenthals, zu denen sie reist, raten ab: man müsse von Kind auf gelernt haben. Bei Jacques-Dalcroze findet sie Aufnahme und übt sich, wenn auch ge-fühlsmäßig immer herausdrängend aus der engen Verquickung von Tanz mit Musik, die in Hellerau gepflegt wird. Später schreibt ihr dann Emil Nolde, der Maler, einmal, daß er einen Tänzer gesehen hat, der einzig ihm gleicherweise zu tanzen scheint wie sie: Rudolf von Laban. Bei ihm in Ascona und Zürich findet Mary Wigman die Befestigung ihres Wollens. In Zürich waagt sie sich nach vieljähriger Studienzeit (1913 bis 1919) zuerst auf die Bühne und erntet die ersten Lorbeeren.

Mary Wigman, nachdem sie mit mir über diese ihre Ent-wicklungsgeichte geplaudert hat, kommt auf ihr jetziges Wollen. Es ist der musikalose Tanz, der ihr, wie man weiß, der beste Tanz ist. Wenn sich ein Tanz in ihr bildet, so wisse sie, ob er der Musik bedürfen wird. Das intensivere Erlebnis werde der Musik entraten können; ganz aus dem Gefühl vom Raum ent-stehend — der zeitliche Ablauf bleibt ein Sekundäres —, wird solcher Tanz prägnanter, energiegefüllter, durchformter, erlehen und ausgearbeitet werden, als der durch den Ton gestützte.

Die Künstlerin, bekanntlich in Dresden Leiterin einer Tanzschule, wird aus sich heraus und von außen vielfach ge-drängt, dem Ballett unserer großen Theater ihre Kraft zu widmen. Hier erhebt sich mißliche Hemmung. Unser Ballett-wesen liegt im argen, was kaum ein Theaterleiter leugnet. Aber einer Erneuerung von Grund auf stellen sich gewerkschaftliche Hindernisse in den Weg, die vorläufig nicht zu überwinden.

Mary Wigman hat an unserem Opernhaus die Tänze in Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“ einstudiert, ohne selbst zu erwarten, daß solche Gastrolle ihrem Wollen reinen Ausdruck geben und mehr als die Richtung zeigen könne, in der unser Ballett zu künstlerischer Wirksamkeit gemäß unserer heu-tigen Einsicht vorzschreiten müßte.

Am Dienstag tanzte Mary Wigman zum zweiten Male im dichtgefüllten Opernhaus. Der „Totentanz“ und die „Sieben Tänze des Lebens“ wurden aus dem Programm des ersten Abends wiederholt. Die Vorrede des Sprechers erwies sich nochmals als eine Einleitung der Tanzdichtung, deren man ent-raten könnte. Die Tänze sprechen klar genug. Die Märchen-erzählung, deren symbolische Absicht der Hörer nicht genügend erkennt, engt den lebensumfassenden Inhalt des Tanzwertes eher ein, als daß sie ihn deutet, und Wort und Tanz gehören so sehr verschiedenen Bezirken an, daß sie nicht zusammenwachsen wollen.

Ein Unbiondisches in Mary Wigmans Wesen legt ihr eine Grenze. Doch wird man sie deshalb nur in einem sehr hohen und zugleich eingeschränkten Sinne kühl und verständlich nennen. Man wird von einer apollinischen Tänzerin sprechen dürfen. Gewiß sind ihr Totentanz, ihr Tanz der Lust, des Dämons, des Lobes klar und klug geschaffen, doch zugleich so tief aus Seele und Welt erleben gehoben, daß lebendigen Mutes Strom in ihnen fließt.

Am ehesten umengte die Kühle einer Formkunst, der Absicht, dem Kunstwerk der Musik gemeißeltes Kunstwerk des sich bewegenden Leibes entgegenzusetzen, die am zweiten Tag neu-gezeigten Tänze zur „Arlesienne“ Bizets. Biewohl dann auch hier wieder — nachdem man der alleinigen hieroglyphischen Bewegung von Armen und Händen fast müde war — in Sprüngen des „Menuet“ und in den herrlichen Ausstufungen und großen Tanzfiguren der „Farandole“ hingerissenes Mit-leben erzwungen wurde.

Zusammenfassend: Mary Wigman ist nicht die Tänzerin; zu der man sie hat kempeln wollen. Aber sie ist Ausüblerin einer bedeutenden Kunst. Und wie deutlich in diesem Kampf um das Wesen, um den Ernst und mit den letzten, großen Dingen...

Jedenfalls wurde es in der Aufführung des Städtischen Opern- und Schauspielhauses nicht überwunden, obgleich viel Arbeit an das Werk gewendet war. Das Stärkste des Abends, geistreich erfunden und virtuos bewältigt, waren die von Max Wigman einstudierten, von Ihren Schülerinnen und dem Ballett ausgeführten Tanzspiele. Stark in der Stimmung waren auch die von Heinz Borep entworfene Bühnenbilder. In ihren Rahmen ordnete Dr. Hanns Niebeck-Gebhardt das Auf und Ab der Geschehnisse sinnvoll und mit starken Bildwirkungen ein. Auch der musikalische Führer Richard Bert mit den Singenden, dem von Georg Thiele geleiteten Chor und dem Orchester hatten zweifellos ihre besten Kräfte eingesetzt. Der Hauptanteil des Spiels fiel Fritz Plankenhorn (Siegnot) und Luise Schmidt-Gronau (Minneleide) zu. Sehr gut aufgehoben waren die kleineren Rollen des Waffnenmeisters und des Sangesmeisters, der Schwarzhilde und Rotelse, des Moormanns und des Nachwunderers bei Willy Bissiat und Paul Wiefendanger, Florence Thieß-Roseh und Lenore Bernd, Georg Baldzun und Franz Kronen.

Aber Einheit des Stiles war nicht erreicht. Die Bewegungskunst der Wigman'schule hatte zwar wohlthätigen Einfluß in weitem Umkreise geübt. Um so mehr aber mußte der Mangel an förderlicher

Geschmeidigkeit, an Bewegungsreiz gerade an bedeutendster Stelle ernüchtern. — Die in neuer Art stilisierten Bilder, denen die menschliche Erscheinung nicht mehr Maß aller Dinge ist, können auf der Bühne nur zu kleinem Teile durch Gewand und Maske auch das Äußere der Darsteller in diesen Stil zwingen (wie es besonders mit dem Nachwunderer wirkungsvoll geschah). Das kann ein Mittel sein, das Uebermenschliche einer Umwelt besonders fühlbar zu machen, so in dem Urwaldbilde und in der Berghöhle. Wo aber Gestalten und Umwelt zusammenhängen sollen, wie im Vorspiel, wird die Frage brennend, wie weit sich die beiden Anschauungsarten zu einer Bildwirkung vereinigen lassen, und ob sich da nicht die Umwelt zu etwas weniger großzügig gebalteter Massigkeit, zu etwas mehr Feingliedrigkeit bequemen müsse, vor allem, wenn gerade der Eindruck jeglicher Schwere vermieden werden soll. — Der musikalischen Gesamtwirkung war dadurch, daß das Orchester fast durchweg die Singenden überlante, nicht gedient. Worte waren während des ganzen Abends nur ausnahmsweise zu verstehen, ein doppelt empfindlicher Mangel bei dem sehr wenig unmittelbar einprägsamen und zwingenden Verlauf der Handlung. Auch im Gesang selbst war keine Stileinheit erreicht. Dem Komponisten mögen etwa Gestalten vorgeschwebt haben, die — das Bildliche aufs Gesangliche übertragen — von Moritz von Schwind abstammen. Der Siegnot Klang aber gestern -- bei allen besonders im zweiten Akt hervortretenden Vorzügen seiner Gesangsleistung — mehr wie Pilsot, die Minneleide wie — nun etwa wie Franz Stassen.

Alles in allem: Neben manchem wirkungsvollen einzelnen standen lange tote Strecken. Schade, daß dem großen Aufwand an Mühe kein größerer Gesamterfolg beschieden war. Vielleicht wird manches bei zunehmendem Einleben in künftigen Aufführungen noch eindrucksvoller werden. Der Musik "Pfitzners" wie der szenischen Einrichtung wegen wäre der "Rose" eine längere Lebensdauer an unserer Bühne nur zu wünschen.

Dr. Rudolf Steglich.

Tanz und Pantomime.

Von

Mary Wigman.

Wenn sich auch in den letzten Jahren die Einstellung zum Tanz bedeutend gewandelt hat, so ist es doch erstaunlich, wie wenig Klarheit noch in der Wertung der tänzerischen Leistung im allgemeinen herrscht. Sowohl von der Seite der Aufnehmenden, des Publikums, als auch von der Seite der Tänzer aus gesehen. Wie viele der heutigen Tänzer ringen ehrlich um den reinen Tanzausdruck! Und doch trägt ihre Leistung oft noch den Stempel des Varietés oder Kabarettis. Denn ihre schöpferische Kraft ist noch nicht frei für die Welt des reinen Tanzes, sondern gebunden durch eine Ideenwelt, in der sich zwar der Tanz auch bewegt, seine Aeußerungen aber Mischformen sind, d. h. die Grenzgebiete verwandter Künste bereits überschritten haben. Wo sind die Grenzen? Fast nicht zu kennzeichnen! Alle Künste haben diese feinen Zwischenstufen, diese reizvollen Mischungen; keine aber so ungeklärt wie der Tanz, den wir heute erleben.

Da die Gesetzmäßigkeiten der tänzerischen Bewegung so wenig bekannt sind, so wenig gelehrt werden, schöpfen die meisten unserer Tänzer rein gefühlsmäßig aus der Welt einer allgemein gültigen und verständlichen Vorstellung. Sie holte sich ihre „Motive“ aus der musikalischen Gefühlswelt, aus der Literatur, dem Schauspiel, der Pantomime; sie komponieren mit Hilfe dieser Vorstellungen ihre Tänze oft ohne Rücksicht auf die inneren Bewegungszusammenhänge und -vorgänge. Das bewegungsgeschulte Auge, das einem Publikum als Gesamtheit vorläufig noch abgeht, leidet unter der Skrupellosigkeit solcher Kompositionen, ihm löst sich das Ganze mosaikartig in Einzelbewegungen auf, es erlebt schmerzhaft den Zwiespalt, in dem Absicht und Resultat des Tanzenden befangen sind. Vielleicht aber ist all das Experiment und darum wichtig. Unser Tanz ist noch jung, seine Entwicklungsmöglichkeiten ungeheuer reich; und wir müssen uns wohl erst durch die ganze Skala der tänzerischen Unzulänglichkeiten hindurchtanzen, um durch eigenes Erleben und Anschauen allmählich zur reinen Form des Tanzausdrucks zu gelangen.

Der absolute Tanz, d. h. der stumme Tanz, oder der, dem sich Musik und Wort als Begleitung unterordnet, wird immer der reinste Ausdruck tänzerischer Form bleiben. Hier muß am stärksten die formale Gesetzmäßigkeit der Bewegung zum Ausdruck kommen, hier ist der Tänzer souverän im Gestalten, hier gehorcht seine Intuition der räumlichen Auswirkung, hier wird sein Tanz bewegte Architektur. Die Form herrscht und zwingt Gefühl und Willen zu ihrem Gesetz.

Die Komposition eines Tanzes nach Musik wird diese formale Geschlossenheit nicht haben. Sie beruht auf einem Gefühlserlebnis, dessen Anreger die Musik ist. Das tänzerische

Resultat ist vom Verlauf der musikalischen Komposition abhängig und das Gefühl wird die Form beherrschen. Da nun unser Auge für die Formsprache der Bewegung längst nicht mehr so aufnahmefähig, auch noch nicht so erzogen ist, wie unser Ohr für die Sprache der Musik, so ist es klar, daß der musikalische Tanz im allgemeinen leichter verständlich ist als der absolute. Ist doch der Tanz in diesem Falle Illustration, Umdeutung des musikalischen Vorganges.

Die größte Unklarheit aber herrscht über das Wesen einer tänzerischen Ausdrucksmöglichkeit, über den pantomimischen Tanz. Sehen wir uns die durchschnittlichen Tanzprogramme der heutigen Tänzer an, so finden wir in ihnen immer wieder Bezeichnungen wie „Kluge, Narr, der Bettler, traurige Prinzessin usw.“. Schon der Titel macht es dem Zuschauer leicht, dem Erlebnis des Tänzers zu folgen. Denn all diese Gestalten sind in unserer Vorstellungswelt festgelegt, sind „typisch“ geworden und daher ohne Mißverständnisse durch Bewegung zu symbolisieren. Der Tänzer freilich sollte sich darüber klar sein, daß gerade das „Typische“ einer solchen Gestalt das Wesentliche und Allgemeinverständliche ist, seine individuelle Auslegung derselben für den Zuschauer aber nur eine unendlich reizvolle Nuance bedeuten kann. Er verleiht sich in den ihm und allen andern bekannten seelischen Zustand der jeweilig zu verkörpernden Gestalt, übernimmt eine Rolle, wird Darsteller.

Sinnlos erscheint mir immer aber die pantomimische Gestalt als solistische Tanzkomposition. Jede Pantomime ist ein Geschehen, jede pantomimische Vorstellung entspringt einer Situation. Und der Einzeltänzer, nüchtern umrahmt von dem üblichen belanglosen Vorhang, nüchtern umrahmt von dem üblichen belanglosen Vorhang, der einen völlig abstrakten Raum andeutet, scheint herausgerissen aus der Welt einer schönen Buntheit, sein Alleinsein ist unmotiviert. Es fehlen die Geigenspieler, die Partner, es fehlt der die Situation kennzeichnende Raum, oder besser, das Abbild dieses Raumes. Der absolute Tanz kann auf diesen Rahmen verzichten; er schafft durch die Bewegung selber seinen symbolischen Raum, er braucht auch das Kostüm nicht. Es genügt, wenn Form und Farbe seines Anzuges dem Wesen seines Tanzes entspricht. Der pantomimische Tanz aber braucht aus der jeweiligen Situation heraus das Bühnenbild, braucht das Kostüm, das die dargestellte Gestalt charakterisiert, braucht sogar die Maske, die den persönlichen Gesichtsausdruck des Tänzers zum typischen wandelt.

Die Pantomime führt zum Theater, ist das Grenzgebiet zwischen Tanz und Schauspiel. Aber auch hier sind Abstufungen, unmerkliche Verschiebungen der Ausdrucksarten. Getanzte Pantomime und dargestellte Pantomime sind nicht dasselbe. Ihre Gemeinsamkeit besteht in der gegebenen Situation als Voraussetzung der Handlung. Ballett aber die dargestellte Pantomime auf dem nicht ausgesprochenen Wort und versucht den Gedanken, den Begriff, durch eine entsprechende Körpergeste zu verdeutlichen, so hat die tänzerische Pantomime als

Voraussetzung einen Zustand, eine seelische Situation innerhalb der realen und übersieht den Vorgang der Handlung auf Grund der gegebenen seelischen Beziehungen im Tanz.

Die solistischen pantomimischen Tänze gehören in ihrer Mehrzahl in den Rahmen einer solchen Tanzpantomime. Daß sie heute auf dem Konzertpodium gezeigt werden, losgelöst von ihrem eigentlichen Kern, ist wohl nur ein Notbehelf. Ohne den Zusammenschluß zu Tanzgruppen, ohne gemeinsames Arbeiten wird auch diese Isolierung nicht aufgehoben; und es ist zu wünschen, daß in absehbarer Zeit die Tanzpantomime im großen Stil wieder ihren Platz in den Theatern oder neuen geeigneten Räumen findet und die solistische Leistung auf diesem Gebiet ihren eigentlichen Sinn, nämlich die Beziehung zu einer tänzerischen Gesamthandlung wieder erhält und dementsprechend gewürdigt werden kann.

Mk. 10.00

Konzertdirektion F. Ries (F. Plötner), Dresden

Sonntag, 15. Oktober 1922, 7¹/₂ Uhr, Vereinshaus

Tänze der Wigman-Schule

Am Flügel: Will Goetze

- | | |
|-------------------------------|-------------------|
| 1. Marsch (Moussorgsky) | Gruppe |
| 2. Melodie I (Rachmaninoff) | Ria Ryser |
| " II (Knab) | Ruth Kraemer |
| 3. Ballade (Brahms) | Max Terpis |
| 4. Drei Grottesken | |
| Tanz der Tiefe | Annemarie Franke |
| Tanz der Qual (Goetze) | Gret Palucca |
| Tanz des Bösen | Yvonne Georgi |
| 5. Drei Bewegungsstudien | |
| I. (Knab) | Lies Fox |
| II. (Casella) | Sybil Stockhausen |
| III. (Casella) | Berthe Bartholomé |
| 6. Scherzo (Tschaikowsky) | Gruppe |
| 20 Minuten Pause | |
| 7. Tanz | Gruppe |
| 8. Prélude (Scriabine) | Yvonne Georgi |
| 9. Tanzrhythmen | |
| Bauerntanz (Volksmusik) | Berthe Bartholomé |
| Banjo | Hanya Rouard |
| Tango | Gret Palucca |
| " " " | Max Terpis |
| 10. Galopp (Liszt) | Elinor Obstfelder |
| 11. Humoreske (Sekles) | Yvonne Georgi |
| Eulenspiegel (Haas) | Gret Palucca |
| Golliwog's Cakewalk (Debussy) | Gruppe |
| 12. Reigen (Schubert) | |

Konzertflügel C. Bechstein aus dem Magazin F. Ries, Seestr. 21

Während der einzelnen Tanzgruppen bleiben die Saaltüren geschlossen. Die Anwesenden werden gebeten, auf den Plätzen zu verbleiben. **Das Betreten der Stühle ist verboten.** Gegen Zuwiderhandelnde wird Strafantrag gestellt

Wigman-Schule Dresden

Berufsausbildung in Tanz

Gruppen- und Einzelstunden

Dilettantenkurse für Kinder und Erwachsene

Leitung: Mary Wigman, Berthe Bartholomé, Elisabeth Wigman

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat der Wigman-Schule, Dresden-N., Schillerstr. 17

Donnerstag, 2. November 1922, 7¹/₂ Uhr, Gewerbehäus

Tänze Mary Wigman

mit dem gesamten Philharmon. Orchester unter Edwin Lindner's Leitung
Karten ab Donnerstag bei F. RIES, Seestr. 21

Schulabend

Dresden 15. Oktober 1922

† Die Tänze der Wigman-Schule, die man am Sonntag abend im Vereinshaufe sah, trugen mehr als früher das Kennzeichen einer Schulaufführung. Einzelne Nummern waren nur Studien, Skizzen, Versuche, und die „drei Bewegungsstudien“, die Gruppe zu Beginn des zweiten Teiles, und die auf einem ästhetischen Irrtum beruhende Grotteske „Tanz der Qual“ hätten getrost wegblassen dürfen. Auch der Beifall zeigte mehrfach den Ueberschwang, wie er bei Musikschulaufführungen oft genug peinliche Empfindungen erweckt hat. Solcher Beifallslärm liegt weder im Interesse der ausübenden Künstler, noch — des Fußbodens und verroht die Sitten des Konzertsaales. Wieviel köstlicher wäre z. B. die Erinnerung an die „Prélude“ von Yvonne Georgi im Gedächtnis haften geblieben, wenn dieses seine, scharfumrissene Augenblicksbildchen nicht wiederholt worden wäre. Eine zweite Gefahr des Programms lag in der Häufung grotesker Gebilde. Man weiß, wie Mary Wigman diese Dinge manchmal bis zur Exzentrik-Wirkung steigern läßt. Ein Sonntags- und Ausländerpublikum gerät dadurch aber unwillkürlich in eine Varietéstimmung hinein, die für die Bewertung anderer Leistungen bedenklich ist. Allen diesen Bedenken zum Trost war aber die Gesamtsumme künstlerischer Eindrücke von einer Fülle, Mannigfaltigkeit und Eigenart, daß man über den Reichtum an Phantasie von neuem nur staunen mußte. Außer der schon genannten Schülerin standen wieder Berthe Bartholomäus und Gret Palucca in erster Reihe. Aber auch die vielen anderen, darunter auch ein männlicher Schüler, boten weit vorgeschrittene Leistungen. Gruppen jedoch wie der erste

March und der Reigen nach Schubert gehören zu dem Aller-schönsten, was man heute auf der Tanzbühne sehen kann. Will Göhe am Flügel war auch diesmal ein vollkommener Begleiter und Mitwirkender. Ueber den Gesamtcharakter der Wigmanschen Gestaltenwelt, der hier fast noch deutlicher als in ihren eigenen Tanzabenden in Erscheinung tritt, wird vielleicht noch einmal in anderem Zusammenhang zu sprechen sein. — ch —

Die Wigman-Schule in Dresden veranstaltete dieser Tage mit stürmischem Erfolge in den dicht besetzten Vereinshausfäden einen Schülerabend, der über Dresden hinaus Beachtung verdienen dürfte. Neben Hoffnung gebenden Anfängen standen fertige Leistungen. Namen sind zu nennen, die bei den Wigman-Gastspielen in Hannover bekannt wurden. Gret Paluccas starke technische Begabung zeigte sich in einem grotesken Gateaux von Debussy. In dem dämonischen Grottesktanz „Qual“ erzitterte die Tiefe einer differenzierten Mädchenseele. Yvonne Georgi frappierte durch eine artistische Humoreske, bannte im „Tanze des Bösen“ die Zuschauer mit dämonischem Willen und verriet in dem Prélude von Serabine eine verhaltene starke Persönlichkeit. Mia Nyser und Ruth Kraemer gaben formidabile Tänze voll feiner Mädchenhaftigkeit. Berthe Bartholomäus offenbarte sich in stiller keuscher Bewegungsstudie. Marg Terpis gestaltete kraft und männlich zwei phantasievoll erfundene, gut geformte, technisch beherrschte Tänze. Günor Ostfeldet, die technisch noch lernen muß, hatte reizvolle Humoreinsätze. Will Göhe am Flügel war in Musikalität und rhythmischer Prägnanz der ideale Tanzbegleiter. Das bedeutendste: zwei große Gruppentänze in Strenge der Komposition und tänzerischer Raumgestaltung, eine hervorragende Regieleistung Mary Wigmans; dabei die Vielheit der Einzelleistungen zu einem wechselreichen Programm vereinigt, in dem Individualitäten ohne schematische Eingekerkeltheit sich entfalten, nur gebunden durch eine allen gemeinsame Kunst- und Weltanschauung von strenger Sachlichkeit und lebtem künstlerischen Ernst, beherrscht von der schulbildenden Kraft und dem Form gebenden Willen der Führerpersönlichkeit Mary Wigmans. -d-

Tänze der Wiggmann-Schule. Der Titel dieser Abendveranstaltung weckt zunächst die Frage: handelt es sich um Tänze von Schülerinnen, an deren Können die Leiterin der Schule den Beweis ihrer pädagogischen Fähigkeiten erbringt, oder handelt es sich um eine Gruppenleistung fertiger Tänzerinnen, die nach der Methode einer bestimmten Schule ihr fertiges Können darbieten. Der Verlauf des Abends führte zu dem Urteil, daß hier beides vereint geboten wurde, die leitende Zusammenfassung und Gruppierung der Kräfte, wie die freie Einzelleistung jeder Individualität. In den Gruppentänzen zeigte sich M. W. als die große Pädagogin, die sie ist. Es ist ihr gelungen, ohne die Individualität der einzelnen Tänzerinnen zu beschneiden, ein geschlossenes Ganzes zu schaffen, wie es die klassischen Meister des Balletts früher taten. Im „Marsch“ lag etwas von der wichtigen Feierlichkeit kultischer Handlungen; der „Tanz“ zeigte die freie Bewegung der Einzelnen zusammengehalten durch gruppenweise Raumbetonung. Die Disziplin der Gruppe und die persönliche Freiheit des Einzelnen sind vielleicht die Hauptmerkmale von M. W.s pädagogischer Arbeit, denn bei gleichmäßig technischer Durchbildung auf Grundlage der Labanschen Bewegungstheorien zeigte sich eine ausgesprochen persönliche Eigenart der Einzelnen. — Andererseits waren die Einzeltänze durchaus als Leistungen junger Künstlerinnen anzuzurechnen und in diesem Sinne hatten wir den Genuß eines künstlerischen Tanzabends, nicht den einer Schüleraufführung. Die Einzeltänze standen zwar nicht durchgängig auf gleicher Leistungshöhe, doch sank keine auf das Niveau des Schülerhaften hinab. Als subtilste Leistung ist wohl hervorzuheben Berthe Bartholome in ihrer Bewegungsstudie von Casella, ein tief verinnerlichter und gefühlter Tanz, der klar und mit meisterhafter Technik ausgeführt wurde. In ihrem Bauerntanz zeigte sie eine neue und in ihrer Art auch reizvolle Seite ihres Könnens. Yvonne Georgi bot uns drei Tänze: Prelude, Tanz des Bösen und Eulenspiegelerei. Es dürfte schwer sein zu sagen, welches der Beste war. Dieses echte Temperament zusammen mit einer bei nahe unbeschränkten Fantasie und technischen Fertigkeit findet kaum bei einer der übrigen Schülerinnen ihresgleichen. Maria Rysers Melodie war ein Tanz von großer aber mehr äußerlicher Schönheit, während Ruth Kraemers Melodie ein tief gefühltes Erlebnis war. Max Terpiß Tänze verraten ein tüchtiges Können, doch beraubte er sich durch zu großes Verausgabeln seiner Darstellungskräfte am Anfang der Steigerungsmöglichkeit, die durch die Musik vorgeschrieben ward. Gret Balucca zeigte durch einen neuen „Tanz der Qual“, daß sie auch ernststen Leistungen gewachsen ist, während sie im „Tango“, der in sich eine reizvolle Spielerei war, sich wieder mehr dem cabarettmäßigen näherte. Annemarie Frankes „Tanz der Tiefe“, Ellinor Obstfelders „Humoreske“, Golliwogs „Cafewall“ von Gret Balucca und das „Scherzo“ gehörten zu jenen Nummern, die stets Anklang finden, ohne sich über das Mittelmaß künstlerischer Leistung zu erheben. Der Begleitung Will Goekes

am Klavier ist dank seiner ungewöhnlichen Hingabe und Anpassung an die verschiedenen Künstlerinnen ein großer Teil des Erfolges zu danken.
G. Sch.

† Die Tänze der Wigman-Schule, die man am Sonntag
abend im Vereinshause sah, trugen mehr als früher das
Kennzeichen einer Schulaufführung. Einzelne Nummern
waren nur Studien, Skizzen, Versuche, und die „drei Be-
wegungsstudien“, die Gruppe zu Beginn des zweiten Teiles,
und die auf einem ästhetischen Irrtum beruhende Grotteske
„Tanz der Dual“ hätten getrost wegbleiben dürfen. Auch
der Beifall zeigte mehrfach den Ueberschwang, wie er bei
Musikschulaufführungen oft genug peinliche Empfindungen
erweckt hat. Solcher Beifallslärm liegt weder im Interesse
der ausübenden Künstler, noch — des Fußbodens und ver-
roht die Sitten des Konzertsaales. Wieviel köstlicher wäre
z. B. die Erinnerung an die „Prélude“ von Yvonne
Georgi im Gedächtnis haften geblieben, wenn dieses feine,
scharfumrissene Augenblicksbildchen nicht wiederholt worden
wäre. Eine zweite Gefahr des Programms lag in der
Häufung grotesker Gebilde. Man weiß, wie Mary Wigman
diese Dinge manchmal bis zur Exzentrik-Wirkung steigern
läßt. Ein Sonntags- und Ausländerpublikum gerät dadurch
aber unwillkürlich in eine Varietéstimmung hinein, die für
die Bewertung anderer Leistungen bedenklich ist. Allen
diesen Bedenken zum Trost war aber die Gesamtsumme
künstlerischer Eindrücke von einer Fülle, Mannigfaltigkeit
und Eigenart, daß man über den Reichtum an Phantasie
von neuem nur staunen mußte. Außer der schon genannten
Schülerin standen wieder Berthe Bartholomé und
Gret Palucca in erster Reihe. Aber auch die vielen
anderen, darunter auch ein männlicher Schüler, boten weit
vorgeschriftene Leistungen. Gruppen jedoch wie der erste

Marsch und der Reigen nach Schubert gehören zu dem Aller-
schönsten, was man heute auf der Tanzbühne sehen kann.
Will Goetze am Flügel war auch diesmal ein voll-
kommener Begleiter und Mitwirkender. Ueber den Gesamt-
charakter der Wigmanschen Gestaltenwelt, der hier fast noch
deutlicher als in ihren eigenen Tanzabenden in Erscheinung
tritt, wird vielleicht noch einmal in anderem Zusammen-
hang zu sprechen sein. — ch —

SÜDDEUTSCHES KONZERTBÜRO

DEUTSCHES THEATER

DIENSTAG DEN 31. OKTOBER 1922, ABENDS 7¹/₂ UHR

TANZ-ABEND
MARY WIGMAN

TANZFOLGE:

- | | | | |
|---|-------|--|-----------------------------|
| 1. HEROISCHER MARSCH
ROMANZE, UNGARISCHE MELODIE | LISZT | 3. VIER TÄNZE NACH
ORIENTALISCHEN MOTIVEN | |
| 2. TÄNZE DER NACHT
SCHATTEN INDISCHE MELODIE
FLUCHT | | ARABESKE
SCHWUNG
ZEICHEN
MITTE | GRANADOS

MRACZEK |

— P A U S E —

- | | |
|----------------------|--------|
| 4. FARANDOLE | BIZET |
| 5. GROTESKE | GRIEG |
| 6. AUS DER TANZSUITE | |
| WALZER | DVORAK |
| ALLEGRO CON BRIO | DVORAK |

*

MITWIRKENDE SCHÜLERINNEN:
GRET PALUCCA, YVONNE GEORGI, AENNE GRÜNERT

*

BEGLEITUNG: DAS VERSTÄRKTE ORCHESTER DES DEUTSCHEN THEATERS
KAPELLMEISTER KARL FÜRMAN

MAX VOLK, FRAUENSTR. 20

Wenden!

München 31. Oktober 1922

Mk. 20.—

Konzertdirektion **F. RIES (F. Plötner)**, Dresden

Donnerstag, 2. November 1922, 7½ Uhr, Gewerbehaus

Tänze
Mary Wigman

mit dem gesamten **Philharmonischen Orchester**

Dirigent: **Edwin Lindner**

- Les Préludes, symphonische Dichtung Liszt
1. Heroischer Marsch Liszt
2. Romanze Ungarische Melodie
3. und 4. Zwei Tänze des Schweigens
 Aus den Tänzen der Nacht
5. Flucht
6. Totentanz Saint-Saëns

PAUSE

- Polonaise aus Eugen Onegin Tschaikowsky
7. Farandole Bizet
8. Grotteske Grieg
 Aus der Tanzsuite
9. Walzer Dvořák
10. Allegro con brio Dvořák

Mitwirkende Schülerinnen: **Gret Palucca, Yvonne Georgi, Anne Grünert**

Die Saaltüren werden nur in den Pausen geöffnet
Die Anwesenden werden gebeten, auf den Plätzen zu verbleiben

**Das Betreten der Stühle ist verboten,
gegen Zuwiderhandelnde wird Strafantrag gestellt**

Wigman-Schule Dresden. Berufsausbildung in Tanz. Gruppen- und Einzelstunden. Dilettanten-
Kurse für Kinder und Erwachsene. Leitung: **Mary Wigman, Berthe Bartholomé,**
Elisabeth Wigman. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat der Wigman-Schule, Dresden-N.,
Schillerstraße 17.

Morgen, Freitag, 7½ Uhr, Vereinshaus: Kammersänger **Friedrich Brodersen.** Lieder-Abend. Am
Flügel: **Linde Brodersen**

Nächsten Montag, 6. Nov., 7½ Uhr, Gewerbehaus: **Volks-Symphonie-Konzert des Philharmon.**
Orchesters. Dirigent Kapellmeister **Willy Naue.** Solist: **Alexander Kropholler** (Cello)

Nächsten Dienstag, 7. Nov., 7½ Uhr, Gewerbehaus: **II. Lindner-Konzert des Philharmon.**
Orchesters. Dirigent: **Edwin Lindner.** Solistin: **Grete Hengehold** (Klavier)

Sonnabend, 11. November 1922, 7½ Uhr, Vereinshaus: **Eugen d'Albert.** Einziges Konzert

Montag, 13. November 1922, 7½ Uhr, Loge, Ostra-Allee 15: **Dresdner Streich-Quartett:** Dahmen —
Riphahn — Schneider — Kropholler. **Beethoven-Abend**

Karten bei **F. Ries (F. Plötner)**, Seestraße 21

7 Tünze von Mary Wigman. Tanzabende von Mary Wigman sind Feste. Selbst wer dem innersten Erleben dieser Dinge fremd bleibt, wird gebannt von dem sittlichen Ernst, der feierlichen Größe solcher Kunst und erliegt schließlich willenlos dem dionysischen Rausch, zu dem die Zauberin am Ende das magische Spiel geheimer Urkräfte zu steigern weiß. Ja, Mary Wigman versteht, Programm zu machen. Wie schritt sie diesmal nach dem strahlenden Ausklang der Préludes, die Edwin Lindner mit dem Philharmonikern hinreichend schwungvoll darbot, aus dem heldischen Glanz- und stolzen Siegerwillen des „Heroischen Marsches“ von Liszt hindurch zu der wehmütig erlöschenden Klage der „Romanze“ desselben Meisters, hin zu den tief-tiefsten „Tänzen des Schweigens“, zu dem atemlos jagenden Gruppentanz „Flucht“, hindurch zum geistesstischen „Totentanz“. Wie löste sie im zweiten Teile allgemach die Spannung über die „Farandole“ zur „Grotteske“ bis zu den im jauchzenden Wirbel aller Linien aufschäumenden Tänzen von Dvorak. Fünf von den zehn Tänzen waren vollkommen neu, und die alten „herrlich, wie am ersten Tag“. In den neuen aber das Neueste: das Hinabsteigen in die tiefsten Geheimnisse der Seele, zu religiösem Schauen und Erschauern. Man ist es gewöhnt, daß Mary Wigman an höchste Probleme rührt. In den „Tänzen des Schweigens“ wendet sie sich zum ersten Male mit vollster Kraft der Konzentration von der Eroberung und Gestaltung des Raumes in allen Weiten zur strengsten Zusammenfassung aller Linien, zur Verdichtung des Raumes bis ins Zellenhafte, Kristallinische. Altarnischen im Tempel der Seele, holzgeschnitzte flehende Marien aus gotischen Domen des Mittelalters, deutsche Mystik im Herzen der Gegenwart — das alles ward in unerhörter Vergeistigung von Raum und Bewegung Ereignis und Erlebnis. Man muß schon zu den letzten Zeilen von Nietzsche's „Trunkenem Lied“ greifen, um die hier waltenden Kräfte annähernd zu schildern. Daß nach dem ersten dieser Tänze von den Zuschauern selbst der Beifall abgelehnt wurde, spricht mit überzeugender Gewalt für die Wirkungskraft dieser Gebilde. Sie eröffnen aber zugleich Ausblicke auf weite, unerschlossene Gebiete, die solcher Tanzkunst noch unerschöpfliche Ausbente verheißen. Wenn die vielen auswärtigen und einheimischen „Fremden“ von solchen Abenden eine Ahnung deutschen Wesens mit davonnehmen, so hat Mary Wigman zugleich

Kulturpropaganda im edelsten Sinne geleistet. Stürmisch wie immer huldigte man ihr und ihren Schülerinnen Gert Palucca, Yvonne Georgi, Renne Grünert; auch Lindner mit den Seinen ward gebührend gefeiert. Tausende waren im Gewerbehaussaale wieder Zeugen dieser festlichen Triumphe.

-ch-

Marn Wigan wurde am Donnerstag bei ihrem Wiedererscheinen auf der Tanzbühne des Gewerbehauses von der Zuschauerschaft aufs lebhafteste gefeiert. Und sie verdient es. Je öfter wir sie sehen, um so mehr befestigt sich in uns die Überzeugung, daß heute bei keiner anderen Künstlerin höchste künstlerische Intelligenz und vollkommenste Beherrschung alles Technischen in solchem Maße anzutreffen ist wie bei ihr. Wie sie den ersten slawischen Tanz von Dworschak bis in die Synkopen hinein in kraftstrotzende Bewegung umsetzte, das macht ihr kaum eine nach. Und doch sind solche „land-

läufige“ Tänze nicht ihr Eigenstes, Größtes. Das sind vielmehr jene Bewegungsstudien, die vom eigentlichen Tanz hinwegführen in ein neues Gebiet, in eine Stimmungswelt, der sich bisher die rhythmisch-gymnastische Kunst überhaupt nicht zu nahen wagte: in jene mystische Welt, die die Künstlerin in ihren Tänzen der Nacht zu entschleiern wagte. Daß sie, ein traumgeborener Schemen, bei deren Wiedergabe des von außen gegebenen Rhythmus und mit hin der Musik, entraten kann, ist ganz folgerichtig. Ihre Kunstgebilde haben ihren eigenen, innerlich schwingenden Rhythmus. Wer hätte es früher gewagt, den Schrecken, die Angst, das Grauen durch Körperbewegungen zu versinnlichen? Die Wigan wagt's, und es gelingt ihr. Auch ihre talentvollen Schülerinnen haben's gelernt. Die verschiedenen Grotesken wußten sie so packend darzustellen, daß man ihnen mit verhaltenem Atem folgte. — Die Philharmoniker unter Edwin Bandler spielten die Begleitung, nachdem sie den Abend mit Blüth's Präludien eingeleitet hatten. We.

Konzerbüro der Wiener Konzerthausgesellschaft
Interterritorialer Verlag „Renaissance“

Großer Konzerthaus-Saal
Freitag, den 2. Februar 1923, halb 7 Uhr abends

Neue Tanzschöpfungen

MARY WIGMAN

Mitwirkend: Gret Palucca, Yvonne Georgi, Änne Grünert

PROGRAMM:

1. Heroischer Tanz.
2. Romanze.
Aus den Tänzen der Nacht:
3. Traum.
4. Flucht.
5. Totentanz.

P A U S E.

Aus der Feier:

6. Der Bann.
7. Der Weg.
8. Grotteske.
9. Tanzfolge nach russischen Liedern.

Am Klavier: WILL GÖTZE.

Klavier: Bösendorfer.

Verlag der Konzerthausgesellschaft, Wien III, Lothringerstraße 20.

Nächste Veranstaltungen des Interterritorialen Verlages „Renaissance“:

- Sonntag 4. Februar: „Die Kunst des Tanzes“, Ausführende: **Ronny Johanson** (Kopenhagen),
Ellnor Tordis (München), **Mary Wigman** (Dresden). 1/2 7 Uhr. Gr. K.-S.
- Donn. 15. Prof. **G. F. Nicolai**: „Deutsche Kultur — Deutsche Nation“, 7 Uhr. Mittl. K.-S.
- Freitag 16. Prof. **Hans Delbrück** (Staatsminister a. D.): „Vom deutschen Wesen und deutschem Volkstum“, 7 Uhr. Mittl. K.-S.
- Montag 26. **Hellmuth v. Gerlach**: „Deutschland und die Mentalität Frankreichs“, 7 Uhr. Kl. K.-S.
- Freitag 2. März: **Dr. Erich Wulffen**: „Die Psychologie des Hochstaplers“, 7 Uhr. Mittl. K.-S.
- Donn. 8. **Senff-Georgi**, Berlin: „Der König des Lachens“, 7 Uhr. Mittl. K.-S.

Zu allen obigen Veranstaltungen sind Karten an der **Konzerthauskassa**, bei **Gutmann** und
Buchhandlung **Szellinski**, Schottengasse 9, erhältlich.

Preis 2000 K (inkl. Steuer).

Über behördliche Anordnung sind die Hüte abzunehmen.

Stern & Steiner, Wien.

Preis: Mk. 50 —

ERNST EULENBURG



LEIPZIG / KÖNIGSTR. 8

Städtisches Kaufhaus zu Leipzig

Dienstag, den 20. Februar 1923, abends 8 Uhr

Yvonne Georgi

TÄNZE

Am Klavier:

Will Göke
Dresden.



Marcato	*	*	*
Andante			
Drei Eulenspiegelreien			
Melodie			
Polka			

PAUSE

Ungarischer Tanz			
Tanz der Furcht	*	*	*
Tanz des Bösen	*	*	*
Zwei Präludien			
Lento				
Allegro				



Konzertflügel: Julius Blüthner

Wenden!

I. Soloabend

Leipzig 20. Februar 1923

Yvonne Georgi, die am Dienstag im Kaufhaus tanzte, zeigt die Vorzüge und Nachteile der Wigman-Schule. Die Vorzüge, insofern sie ihre Leistung aus

rein künstlerischen Elementen aufbaut, plastischen und mimisch-rhythmischen, und auf jede Konzession an den Publikumsgeschmack verzichtet. Das kam gerade in drei kleineren Piecen (Eulenspiegelchen, Polka) zur Geltung, deren Charakter und Tempo ihren inneren Möglichkeiten vorerst am besten entspricht und sie eine sehr originelle und kapriziöse Phantasie entfaltet. Der Darstellung von Leidenschaft und getragendem Gefühl, so rassig auch hier der Vortrag ist, fehlt noch das persönliche Erleben; und, was schon bei der Wigman stört, eine demonstrative Präzision des Plastischen und der Mangel an musikalischer Inspiration wirkt etwas erkältend. Man wird die weitere Entwicklung der jungen Künstlerin mit Spannung verfolgen. Die Grundlagen einer bedeutenden Zukunft: angeborenes Temperament und strenge Disziplin sind da; es wird nun darauf ankommen, daß sie die Schule überwindet. Darüber soll der schöne Erfolg des Abends sie nicht täuschen.

W. B.

Tanzabend Yvonne Georgi. Ein schöner Körper und rhythmisches Empfinden sind günstige Vorbedingungen für eine Tänzerin. Yvonne Georgi besitzt beides und hat außerdem noch eine starke Begabung für das Plastische, wie ihr erster Tanzabend in Leipzig deutlich zeigte. Sie ist durchaus eine ernste und strenge Künstlerin, bei der ein werdender persönlicher Stil erkennbar wird, obwohl sie noch im Banne ihrer Lehrerin Mary Wigmann steht. Der günstige Eindruck, den der Abend hinterließ, läßt noch Bedeutendes von der weiteren Entwicklung der Künstlerin erhoffen.

S. P.

Tanzabend Yvonne Georgi. Es ist ein ander Ding, ob man nur einen oder zwei Tänze tanzt, oder ob man aus eigenem Können einen ganzen Abend bestreiten will. Yvonne Georgi mußte dieselben Erfahrungen machen, wie Gret Balucca, die andere Meisterschülerin der Wigman. Daß Yvonne Georgi von der Wigmanschule kommt, offenbart sich überall, aber noch ist ihr nicht gegeben, Technik und Schulung ins Persönliche zu wenden, wenn auch gelegentlich Ansätze vorhanden sind. Vorläufig tritt das Unbewußte hinter dem Bewußten zurück, und ihr Tanz ist rein verstandesmäßig gegliedert. Gewiß in geschicktem Aufbau, aber noch fehlt der Abschluß wie im Bolero. Es ist Lebensrecht der Jugend, sich dem Augenblick hinzugeben, so deutet auch Yvonne Georgi höchstens an. Ihr Tanz ist Arabeske, Fragment; und wo sie darüber hinaus will, landet sie im Grotesken. Der „Tanz des Bösen“ war fast schon Akrobatik. Am meisten kam sie selbst, das heißt ihr rhythmisches Empfinden, in den „Tanzliedern“ zum Ausdruck, wo die völlige Lockerung des Körpers, volles Aufgehen in der Musik gelang. Oft aber störte ein Übermaß des Akzentes, allzustarke Verwendung der Hände. Sie selbst wird wissen, daß sie erst am Anfang des Weges steht, und so wird sie der lebhafteste Beifall nur zu weiterem Studium aufmuntern.

Brt

= Yvonne Georgi, eine der befähigsten Wigman-Schülerinnen, gab einen Tanzabend in Leipzig. Uns wird von dort darüber geschrieben: Yvonne Georgi zeigte in ihrem ersten Tanzabend zwei Dinge, die festgehalten werden müssen. Erstens einen Menschen von wahrhaft königlichem Temperament, eine Tänzerin von Blut und Zukunft. Zweitens die außerordentliche Be-

deutung, die Mary Wigman in der Geschichte des Tanzes einnehmen wird. Hier wurde auf einer Ebene aufgebaut, deren innerste Bändigung, straffe Beherrschung und Strenge von den meisten Tänzerinnen nie erreicht, von den wenigen erst in der Arbeit eines Jahrzehntes errungen wird, einer Ebene, die durch Mary Wigman als Tänzerin und Lehrerin geschaffen worden ist. Was sich hierauf entwickelte, war bewusste Eigenwilligkeit eines Tanzes von ungewöhnlicher Triebhaftigkeit, der trotz seiner Jugend die Uebergänge kannte von der Ahnung um die schwere Uebermacht des Schicksals, von Schmerz und Angst, zur Ekstase einer jugendlich-feurigen Leidenschaft, bis zum Capriccio und der wolkenlosen unendlichen Heiterkeit einer wahrhaften Tänzerin. In den „Eulenspiegeleien“, in der Polka von Smetana, im Tanz des Bösen, in denen Yvonne Georgis Eigenart am leichtesten erkennbar war, sowie am Schluß des Abends erreichte der Beifall eine außergewöhnliche Stärke.

B. E. W.

Tanzabend — Yvonne Georgi. Ein großes Talent! Eine Künstlerin, die eine Zukunft haben muß, weil sie etwas zu sagen hat — und es auch zu gestalten vermag. Frei von Maniertheit — obwohl sie viel von der Mary Wigman hat! Frei von Koketterie. (Freilich, sie ist noch jung, und dies ist ihr erstes größeres Auftreten!) Frei von Banalität, wie nur ganz, ganz wenige ihrer Kolleginnen. Kurzum — eine Persönlichkeit, die, soweit sie noch nicht völlig abgerundet ist, ihre Jugend für sich hat. Am stärksten ist sie in Tänzen, wo sie karikiert, wie den „Eulenspiegeleien“; in Grotesken, wie im „Tanz des Bösen“, der zu den hervorragendsten Auslegungen des Dämonischen im Tanz gehört, die ich bisher erlebt habe. Aber auch die übrigen Tanzdichtungen, die sie brachte, waren gestaltet mit einem großen Können. Der Städtische Kaufhausaal war überfüllt. Der Beifall demonstrativ. H. G.

M. 100.—

Konzertdirektion F. RIES (F. Plötner), Dresden

Donnerstag, den 1. März 1923, 7¹/₂ Uhr, Vereinshaus

Wigman-Schule

Solisten: Berthe Bartholomé, Gret Palucca, Yvonne Georgi,
Guri Thorsteinsson, Harald Kreutzberg

Gruppenführer: Mary Wigman

PROGRAMM

- | | |
|---|---|
| 1. Polonaise
(Moszkowski) | Gruppe |
| 2. Zwei Duette
(kreolische Volksmusik) | Berthe Bartholomé
Gret Palucca |
| 3. Ungarischer Tanz
(Glazounow) | Yvonne Georgi |
| 4. Furcht
(Tanz zu Gong und Trommel) | Guri Thorsteinsson |
| 5. Trommelspuk | Harald Kreutzberg
Ingeborg v. Trampe |
| 6. Zwiespalt
(Goetze) | Gret Palucca |
| 7. Tanz | Gruppe |
| — Pause — | |
| 8. Tanzrhythmus
(Arensky) | Gret Palucca |
| 9. Arabiéh 1 und 2
(orientalische Musik) | Berthe Bartholomé |
| 10. Himematsu
(japanische Melodie) | Gruppe |
| 11. Skizze zu einem Tanzdrama
(Goetze) | Gruppe |
| 12. Polka
(Glazounow) | Yvonne Georgi |
| 13. Walzer
(Petyrek) | Gret Palucca |
| 14. Rendezvous
(Pantomime) | Berthe Bartholomé
Gret Palucca
Hanya Ronard |
| 15. Ungarischer Tanz
(Brahms) | Gruppe |

Am Flügel: Will Goetze

Grotrian Steinweg-Konzertflügel, Vertreter F. Ries, Seestraße 21

Das Betreten der Stühle ist verboten

Die Saaltüren werden nur in den Pausen geöffnet
Konzert- und Vortrags-Übersicht unentgeltlich an der Kasse

Wigman-Schule Dresden

Berufsausbildung in Tanz, Gruppen- und Einzelstunden

Dilettantenkurse für Kinder und Erwachsene

Leitung: Mary Wigman, Berthe Bartholomé, Elisabeth Wigman

Auskunft: Sekretariat der Wigman-Schule, Dresden-N., Schillerstr. 17

Schulabend

Dresden 1. März 1923

= Tänze der Wigman-Schule. Gewiß, dieser Abend war reich an Spannungen, doch leider kaum in den Einzelleistungen als zwischen ihnen. Ein Programm, das ein Kunstwerk birgt wie jenen am Schluß der ersten Abteilung gebrachten Gruppentanz, zerrißt unter der Zumutung einer so „niedlichen“ Deutungslosigkeit, wie der Pantomime „Kundevouz“, deren Kabarettcharakter durch den frenetisch gependeten Beifall eines entzückten Publikums hier nur noch drastischer erwiesen wird. Oder es läßt — wie es gestern geschah — seine schönste Spende zertrampeln. Von ihr aber lebte der Abend, und ihre hohe und beglückende Kunst wurde durch die Führung der Dichterin selbst, nicht einer hohlen Marionette, wie bei der vorigen Darbietung, erst zur vollen, hinreichenden Wirkung gebracht. Ihr gegenüber sanken andre Gruppentänze in allzu bewußte Konstruktionen ab, die manch schöne Raumschöpfung durch leere Paraden zu binden suchte. Solche Konstruktion aber nicht — wie bei den malenden Konstruktionen — als klar erstrebtes Ziel erfasst — was vielleicht auch hier noch einen, wenn auch resignierenden Weg eröffnen könnte. Ist er nötig, wo so viel Größeres aus schöpferischer Mitte quillt? Unter den Einzeltänzen sah man in „Zwiespalt“ und „Polka“ hübsche, durch Virtuosität getragene Eigenarten, die den Dresdner immer wieder entzücken, in „Furcht“ aber einige wirkliche Gesten hinein in den zu gestaltenden Raum. „Arabisch 1 und 2“ waren reise, in Kontur und Innengeste ausdrucksvolle Tänze. All diese Einzelleistungen durchpulste, wie auch die Gruppen, jene straffe, diese Schule auszeichnende Disziplin, die immer durch solideste Technik geklärt wird. Aufüllung der Gruppentänze durch Pantomime, der Einzeltänze durch Einbeziehung der Tongeber in die Raumgestaltung blieben ungelöste Kragen.

Dr. O. S.



Mary Wigman mit ihren Schülerinnen: Tanz als Ausdruck und Rhythmus.

Die Wigman-Schule.

Mary Wigman reist mit ihrer Schule von hier nach Italien; vielleicht und hoffentlich wird ihr dort klar, wie weit Abstraktion gehen darf, ohne die Bühne, ja das Schauen überhaupt ad absurdum zu führen. Denn die Gruppen- und Reigenbewegungen, die sie gestern zeigte, gehören durchwegs ins Gebiet jener grauen Theorie, die ahnungslos an des Lebens goldenem Baum vorübergeht. „Musik“, „Wanderung“, „Chaos“ und so ähnlich heißen die einzelnen Szenen, in denen Mary Wigman als Protagonistin, die Schülerinnen als Chorzinnen über die Bühne schreiten (keineswegs immer mit gelösten Gliedern) und zu einer primitiven Musik (meist Gong, Ratschen, Zichinellen) Bewegungen ausführen, deren wenige Steigerungen nicht aus ihnen selbst, sondern lediglich aus dem obstinaten Rhythmus dieser Musikzellen stammen.

Nun müßte es ja gewiß nicht etwas sein, was man sich bisher unter Tanz vorstellte. Ihr Bestreben geht denn auch auf eine Stilisierung, die man immer wieder gotisch zu nennen versucht wäre, handelte es sich nicht um eine durchaus mißverständene Gotik. Mißverstanden deshalb, weil man die Haltung gotischer Statuen nicht in die Bewegung übertragen darf, ohne den Boden zu verlieren. Wenn dennoch manche Gruppen und manche Bewegungen wirken, so geht dies hauptsächlich auf das Phänomen zurück, das man auch bei Turnübungen in Niesen beobachten kann: von dieser durchaus prosaischen Angelegenheit steckt denn auch technisch allerhand in ihren Darbietungen.

Mimik gibt es überhaupt nicht: die Mädchen (wie gern würden sie wohl ihre Starrheit mit natürlicher Tanzfreudigkeit vertauschen) tragen von Anfang bis zu Ende eine und dieselbe Miene, und man mag annehmen, daß in ihrem Innern etwas vorgeht. Zum Ausdruck kommt es nicht, weil es ohne Worte überhaupt unaussprechbar ist. Die Szenen gehen über von einem unverständlichen und ebenfalls mißverständenen Ernst: von da bis zum Kitsch gibt es aber noch zahllose Abstufungen, deren sich Mary Wigman inne werden sollte. Ihr ernstes Streben bricht sich an der Krampfhaftigkeit, mit der sie einen Stil sucht. Ihr Problem aber ist ein deutsches Problem überhaupt; aus demselben Grund, aus dem bekanntlich ein deutsches Lustspiel fehlt und aus dem das deutsche Theater im allgemeinen seine eigenbrötlerischen Wege geht, aus eben diesem Grunde sind diese „Szenen aus einem Tanzdrama“ ein inter-
essanter Textum. W. B.

Tanzprobe bei Mary Wigman.

11. Febr. 23.

Von
Hans Tabarelli.

„Sie ist wohl die größte deutsche Tanzdichterin“, sagte mir Felix Braun auf der Stiege, „und ein prachtvoller Mensch.“ Da ich weiß, wie sehr er, der andächtige Dhrifer, allerwegs Menschen, Seelen und Schönheit sucht, glaube ich ihm gerne.

In allen Winkeln des Saales hockt müde, unaufgeräumt vormittägige Dunkelheit; als wär's in einem Puppentrödlerladen, hängen von einem Geländer herunter ein paar nackt leuchtende Mädchenbeine. Aus der dämmerigen Verborgenheit wird ab und zu recht munteres, berlinerisches Gezwitscher laut. „Elinor!“ hör' ich; dann huscht eine flatternde Knabensilhouette an mir vorbei in euganliegendem Wams, wieder die Impression der Gliederpuppenbeine. Wo ist Fräulein Wigman?

„Gelt, Sie finden mich nicht mitten in dem Kram. Es ist alles so unausgeschlafen, puh — gräßlich.“ Da steht sie vor mir. Bei Gott, jeht wünsch' ich mir noch einen mondänen Tanzstar vom Nonacher her, dem unverfälschten Kontrast zuliebe; ich muß an mein früheres Gespräch mit Felix Braun denken: ein prächtiger Mensch . . .

Solche Züge hat die Käthe Kolwiz, in den Proletariatsstudien in ihrem harten, wie aus Holz gestemmt Selbstporträt. Solche Gesichter dichtete Gerhart Hauptmann in seinen besten Tagen. — Dann fällt mir Bedekind mit „Mine-haha“ ein. Das stimmt aber doch nicht so ganz, überlege ich, trotzdem Mary Wigman eine sehr berühmte Tanzmädchenschule in Dresden leitet.

„Einen kleinen Augenblick mal verzeihen Sie, ich muß zur Beleuchtung“ — da ist sie wieder weg. Man staunt, wie die Frau die Treppe hinunter läuft — als ein nordseedeutscher, schlanker Jüngling.

Rot, Grün, Gelb, Blau, Violet, Rosa über ein Gewand zur Schouprobe gegossen. Man kann sich ungestört Wunder vor Augen stellen, man weu sich über die zufälligen Wirkungen, wägt, prüft, bessert. Hier in dem Beleuchtungsexperiment beginnt der erste Sinn des Tanzes. Hat sie mich absichtlich warten lassen, daß ich zuerst darüber nachdenke? Aus dem Farbenwechsel entstehen Figuren, wächst die Bewegung. Jetzt wird sie komponiert. Dann bekommt sie den Namen. Das ist so, als ob man ein Gedicht niederschriebe.

Die Mädels mit den Kurzgeschnittenen Haaren sind Schülerinnen. Sie müssen ihre Meisterin sehr lieben, fühlt man. Schwesterliches Einverständnis bindet sie alle zusammen. Verehrung zum Können, Trieb zur einen, heiligen Kunst.

Mary Wigman erzählt: „Meine schwerste Arbeit ist es, mich vom Dilettantismus der Mittelmäßigkeit abseits zu halten und ihn zu überwinden. Das Geheimnis der echten Tanzschöpfung ist die Disziplin. Ein kleiner Tanz ist einem Lied vergleichbar, der große Tanz in der Gruppe einer orchestralen Symphonie. Ich habe die einzelnen Darstellungen komponiert wie Musikstücke, man könnte sie in Noten und Linien aufzeichnen und nachher gibt es keine willkürliche Abweichung mehr. Das fertige Kunstwerk ist beständig und wartet nur auf eine möglichst vollendete, ausgefeilte Darstellung. Meine Tanzbilder sind also so zu nehmen wie etwa ein Theaterstück oder, wie gesagt, eine musikalische Komposition. Das Endziel meiner künstlerischen Arbeit, die jetzt hauptsächlich Erziehungsarbeit ist, liegt also in dem großen Gruppentanz. Meine Schülerinnen, meine Freundinnen, sind gleichsam Mitwirkende in einem Orchester, jede hat ihren Part. Aus dieser Auffassung heraus wird auch studiert.“ Mit tiefem Ernst bringt sie ihre Rede vor. Mit Stolz auch, denn sie ist ja schon sehr weit vorn auf ihrem Weg.

„Nun wollen Sie doch auch was sehen, gelt,“ meint sie und lacht. „Allerdings, nur Probe, Pappdeckel und Kreide. Es macht aber nicht einmal soviel aus.“

Eins—zwei, eins—zwei zwischen überflüssigen Notenkulpen, ein Wunder, daß niemand anstößt. Zuerst sie allein. Ihre Figur ist reinste, keuscheste Gotik, die Gestalt ein maßvoll gezirkeltes Ornament. Ich erinnere mich, so vor dem Eisenheimer Altar gestanden zu sein, besonders, da zufällig ein Grün in die Gebärde hineinfällt, ist dieser Gedankenzusammenhang selbstverständlich. „Der Weg“ heißt die Studie. Nichts, als „der Weg“; vielleicht durch eine Nacht, vielleicht durch einen Schmerz, vielleicht durch ein Leben. Und immerzu: eins — zwei, eins — zwei . . .

Mary Wigman Pfeift einen Vogelschrei durch ihre dünnen Lippen. Die Freundinnen scharen sich um das Zeichen (ein Bildchen für sich, ein unabsichtliches, unkomponiertes, liebliches Bildchen). Diese Körper biegen sich wie Zweige im Wind. Die Gestalten, besonders wenn sie — alle so hubenhaft in dem Samturnerkleidchen — ihre Arme wagrecht halten, gleichen den Kranichen, die in den blauesten Himmel von Palermo oder Syrakus hinaufsteigen, kurz vor Sonnenuntergang. Das Klavier ist überlaut in dem Raum. Später genügt eine leise Trommel allein, sie deutet den Taktschlag an — so ist es am besten. Diese Kraniche! Weiter fliegen, weiter fliegen! Bald sind sie Pfeiler in einem Dom, bald sind sie Weinreben an einem hölzernen Geflecht, dann wieder Blumen, die nacheinander aus der frühlinghaften Erde aufstehen. Zum Schluß reden sich die vier Körper, wie aus einem Traum erwacht, schlank und herrlich wie Palmen.

Diese Schönheit ist leicht und ohne Krampf. Die Mädchen zeigen nachher nur wenig Ermüdung. Draußen zieht der Sturm, tönt lang hin wie ein einziger Wellenstrich. Die grünen Augen der Mary Wigman sind zufrieden.

Felix Braun, noch einmal — Sie haben recht gehabt . . .

DRESDNER NACHRICHTEN, DEN 19. MÄRZ 1924. / Yvonne Georgi folgt von allen Wigman-Schülerinnen schon am klarsten der eigenen Richtung. Mit instinktiver Sicherheit geht sie ihren Weg und versucht nichts, das ihr nicht liegt. Damit beweist sie die angeborene, nicht angelernte Tanzfähigkeit des Leibes und der Seele, das Schaffen aus innerer Nötigung. Sie konnte also ihren ersten eigenen Tanzabend wagen, ohne Gefahr zu laufen, den Zuschauer zu ermüden. Während sie nun früher in knabenhafter Frische springlebendig und ausgelassen ihr Bestes gab, haben sich nunmehr weibliche, tiefere Züge damit verbunden. Das gibt eine Mischung von stark persönlichem Reiz. Wie sich „Spur“ mit stählernen Fußspitzen förmlich in den Boden grub, das war ausdrucksstark und technisch meisterhaft zugleich. Volles Losgebundensein in Sprüngen und Schwüngen kühnster Art brachten die beiden Suiten nach Skrjabin und Krenk und die „Tanzlieder“. Am höchsten nach dieser Richtung und als knappe, scharf umrissene Typenzeichnung war aber ein „Bolero“ zu bewerten. Ganz vorzüglich war die Begleitung durch Alfred Schlee. Der Beifall nahm stellenweise mit Trampeln und Rufen südliche Formen an. -ch-

DRESDNER NEUESTE NACHRICHTEN, DEN 19. MÄRZ 1924. / Yvonne Georgi ist ein ursprüngliches Talent, ein Charakter, der einen durch seine Äußerungen in lebhafteste Spannung bringt. Ihre Einfälle, die sie ihren Beinen und Händen mitteilt, sind sehr eigentümlich durch ihre Formsprache: Sie ist stark selbständig. Ihrem Reichtum an Rhythmen kommt fleißige Schulung, Bemeisterung des Körpers zustatten. Ihr Körper erlaubt ihren originellen Einfällen originelle Ausdeutung; sie hat etwas lange Beine, mit denen sie die Bewegungen hinpeitschen kann. Diese langen Beine, sausend und springend, in Knickungen, Wirbeln und Spannungen, werfen in ihre Tänze eine exzentrische Rassigkeit, die manchmal etwas fremdländisch aufklingt. Es scheint fast, als wäre in ihrem Blut ein exotischer Tropfen. Jedenfalls moussiert dieses Blut und wenn es in Laune kommt, braust es champagnerhaft. Dabei hat sie den Schalk im Gemüt. Der reißt sie hin zu entzückenden Gaukeleien und „Eulenspiegeleien“. Sie ist ein weiblicher Tyll, dem die Schalksnarreteien aus den Fingerspitzen springen. Sie ist nicht ermüdend: Immer findet sie überraschende und farbige Wendungen und Figuren, sie hat blitzenden Witz und verblüffende Findigkeiten. Der Rhythmus ist ihr eingefleischt. Schnellende Bewegungen wechseln urplötzlich mit weitausholenden Rasereien, die ganz ihrem Temperament entsprechen. Sie ist kurz angebunden, resolut geht sie die Tanzthemen an und schöpft sie kräftig und knapp in Gehalt und Reiz aus. / Der Tanzabend im Künstlerhaus, in dem Alfred Schlee am Flügel mitwirkte, fand begeisterte Aufnahme. Fr. Sch.

VOLKSBÜHNE E. V.



THEATER AM BÜLOWPLATZ

SONNTAG, 22. APRIL 1923
(XVI. KONZERT)

MARY WIGMAN-
TANZGRUPPE

GRUPPENFÜHRER:
MARY WIGMAN

AM BECHSTEINFLÜGEL:
WILL GOETZE UND ALFRED SCHLEE

VORTRAGSFOLGE

POLONAISE

Gruppe

AUS DEN TANZEN DER NACHT:

Flucht

Totentanz

*Mary Wigman,
Gret Palucca,
Yvonne Georgi,
Anne Grünert*

SKIZZEN ZU EINEM TANZDRAMA:

Gruppe

Kreis

Dreieck

Chaos

Pause

GROTESKE

*Mary Wigman, Gret Palucca,
Yvonne Georgi, Anne Grünert*

AUS DER SUITE »SILHOUETTEN«:

Coquette

Yvonne Georgi

Polichinelle

Gret Palucca

Träumende

Berthe Bartholomé

Tänzerin

Mary Wigman

FINALE

Gruppe

nung und mit geschmackvoller Schattierung. Bachmann hat die Schule der Stilbildung noch vor sich. Das bewiesen auch die selbst anmutenden Vorspiele eigener Erfindung, die er bei einigen seiner Gaben versuchte. Es gelang dem Künstler nicht, bei der Hörerschaft innere Anteilnahme zu wecken. In der Hauptsache blieb es bei Artistenbewunderung. Ihr entsprach der Beifall im ziemlich gut gefüllten Künstlerhaufe.

† **Tanzabend.** Jeder große Künstler hat seine Parade-rollen. In den Tanzrollen von **Mary Wigman** gehören unkreuzig ihre Tanzdichtungen nach der Es-Dur-Polonaise von Liszt und der Fantasia von Saint-Saëns. Auch bei dem letzten Abend im Gewerbehaus standen sie an der Spitze des Programms, und von neuem bekannte man den großen Wurf, die sicheren Ausmaße, die ideale Kongruenz von Musik und Dichtung, die meisterliche Technik. Stets entdeckt man versenkerle und vertiefte Bäume. Ueberall weht schöpferische Frische wie am ersten Tag. Das gleiche gilt für die „Tänze nach orientalischen Motiven“. Auch hier Versicherung und Neugeistaltung — mit den Augen des Plastikers gesehen aber auch die letzte Entzergen des durch die orientalische Gewandung sehr betonten hüftbreiten Körpers und der gerzten schlanken Bewegungsbühnlichkeit dieser Tanzgebilde. Der zweite Teil brachte Neues: Tänze aus der Suite „Silhouetten“ von Arenski, vier scharf umrissene, feingefügte Bewegungsstücke, in denen Mary Wigman nacheinander ihre reifsten Schülerinnen zur Geltung kommen ließ: **Yvonne Georzi** als „Coquette“, **Gret Palucca** als „Koldäinelle“, **Berthe Bartholomä** als „Frühwende“. Wunderhübsch, wie jede dieser Künstlerinnen ihrer Eigenart entsprechend an den rechten Platz gestellt war. Prachtvoll, wie Mary Wigman selbst in der vierten Nummer der Suite als „Tänzerin“ den Aufbau krönte mit einem aus moskowitzischer Bauernderheit und spanischer Leidenschaft zusammengeformten Tanzgebilde, das lauten Jubel weckte. Bei alledem übertrafen **Edwin Lindner** und das **Philharmonische Orchester** sich selbst. Von der im vollen romantischen Richte erstrahlenden Oberon-Duvertüre bis zur letzten Note von Arenski alles aufs feinste abgeleitet, schlackenlos angelegt, gebildet und geschlagen und mit den Bewegungsbildern auf der Bühne zu unerschütterlicher Einheit verbunden. Ein Meisterstück für sich und mit dem anderen. Wie das Publikum, das wie immer den Gewerbehausaal bis auf den letzten Platz füllte, solche Leistungen zu würdigen weiß, ist bekannt. —ch—

† **Wilhelm Mittelmeier**, Pfarrer in Berlin, hielt im Vereinshausaal einen Vortrag über „Welterlösung“. Mittelmeier steht in dem Rufe eines Religionsphilosophen, der in Rede und Schrift für eine Erneuerung des Christentums zu einem „Christentum“ eintritt und, auf protestantischer Glaubensgrundlage, eine weltumfassende, vertiefte christliche

Religiosität verkündet. Als Redner lernten ihn weitere Kreise Dresdens zum ersten Male kennen. Man sah einen eristen, dunklen, würdigen Mann mit hoher Stirn, deutscher Pastorentyp, an Gustav Frenschens Gesicht erinnernd; man hörte einen klaren, geschulten Sprecher, der durch weit ausladende Armgebärden seinen Drang zum alles umfassenden Himmelsgehölze versinnlichte, durch unmittelbare Wendung an die Hörer um Zutrauen warb, in seinem Sprachstil sich einer durch philosophische Einschaltungen gehobten Theologenprache bediente. Kurz, einen aufgeklärten protestantischen Kanzelredner. Auch der Inhalt seines Vortrages blieb bei allem heißen Bemühen nach Erweiterung der Problemstellung doch ganz in rein theologischen Gedankengängen verfangen. Nicht, wie viele erwartet haben mochten, einen Versuch, dem Christentum wirkliche, praktische Wege zu unmittelbarer Einwirkung auf die gegenwärtige katastrophale Weltlage zu weisen, stellte seine Rede dar, sondern den Plamentwurf zu einem Zukunfts-Christentum, das in der Ueberwindung des Dualismus von Natur und Geist vermittelt einer „Durchchristung“ der Welt die Welterlösung bringen soll. An der religiösen Innigkeit, an dem persönlichen Vertrauen auf schließliche Ueberwindung des Chaos durch diese Erneuerung des Christusglaubens konnte man nicht zweifeln. Aber dringlicher als diese religionsideale Zukunftspantastie wäre heute ein Gegenwartskristentum zur tatsächlichen, ausnahmslos allgemeinen und ganz unmittelbaren Befestigung der Uebermacht des Bösen in der Welt. Nicht ein neues „Gralsritterium“, nicht eine oder viele neue esoterische Gemeinschaften, sondern die endliche, sofortige Verwirklichung des Erlösungswillens der Christgläubigen aller Schattierungen wäre „Welterlösung“.

† Eine **Karl-Spitteler-Feier** in der Taubstummenanstalt am Sonntag vormittag war dazu bestimmt, dem Bund der Freunde taubstummer Kinder dringend benötigte Mittel für sein menschenfreundliches Wirken zuzuführen. Für dieses schöne Ziel hatte sich erneut der Direktor der Taubstummenanstalt, Regierungsschulrat **Wegwich**, eingesetzt. In einer kurzen Einführungsrede würdigte er die dichterische Persönlichkeit **Karl Spittelers**, um sich dann über sein großes kosmisches Epos „Olympischer Frühling“, wohl sein bedeutendstes Werk, zu verbreiten. Man hat Teile daraus im Vortragsaal gehört und insbesondere darf hierbei an die meisterhafte Wiedergabe durch **Friedrich Erhard** erinnert werden. Der Redner bot zunächst eine gedrängte Inhaltsangabe der kunstvollen Dichtung und hob ihre poetischen und ethischen Werte hervor, die sie letzten Endes als ein religiöses Werk erscheinen lasse. Der Vortragende sprach mit großer Steigerung und, die dichterischen Schönheiten erfassend, mehrere Stücke aus dem „Olympischen Frühling“, zunächst den ersten Gesang aus dem ersten



Allotria während der Tanzpause

*

Im Oval: Tanz im Grünen

*

Unten: Schlußszene aus dem
"Totentanz" Phot. Gaudenz
Tanzgruppe. Mary Wigman

*



EIN THEATER DES
FREIEN TANZES



Konzertdirektion ROBERT SACHS
Inh. E. Sachs und E. Kula
Berlin W 50, Regensburger Straße 23

Unverkäuflich

Bernburger Straße 22-23

PHILHARMONIE

Bernburger Straße 22-23

Montag, den 11. Juni, Dienstag, den 12. Juni
und Mittwoch, den 13. Juni 1923, abends 8 Uhr

==== Drei letzte Gastspiele ====

MARY WIGMAN

mit ihrer gesamten TANZ - GRUPPE
(20 Tänzerinnen)

.....
P R O G R A M M

Polonaise Gruppe
Skizzen zu einem Tanzdrama Gruppe und
Mary Wigman
Wanderung — Kreis — Dreieck — Chaos
(Erste öffentliche Aufführung)

.....
P A U S E
.....

Groteske Mary Wigman
Gret Palucca
Yvonne Georgi
Anne Grünert

Tanzrhythmen
Bauernanz Berthe Bartholomé
Polka Yvonne Georgi
Guarracha Gret Palucca
Rondeña Mary Wigman

Finale (Rhapsodie — Liszt) Gruppe und
Mary Wigman

Am Flügel: WILL GOETZE

.....
Konzertflügel: STEINWAY & SONS, Berlin W 9, Budapester Straße 6
.....

WIGMAN-SCHULE DRESDEN / Berufsausbildung in Tanz

Leitung: Mary Wigman, Berthe Bartholomé, Elisabeth Wigman
Auskunft: Sekretariat Dresden-N., Schillerstraße 17

Während der einzelnen Tänze bleiben die Saaltüren geschlossen

Berlin 11., 12, und 13. Juni 1923

„Wanderung“.

Aus einem Tanzdrama Mary Wigmans.

Erinnerungen und letzte Eindrücke.

An einem der ersten Oktobertage des Jahres 1919 saß ich im schwach besuchten Blüthnersaal und sah eine Tänzerin, die vom Publikum nicht bemerkt wurde. Es lehnte sie ab. Noch nach Tagen stand ich unter dem unergleichlich tiefen Eindruck, den dieser Tanz bei mir hinterlassen hatte. Und, wo ich die Möglichkeit nur sah, sprach und schrieb ich von diesem festsam schönen Erlebnis. Die Tänzerin war Mary Wigman, Rudolf von Labans Schülerin. Es bleibt das nicht hoch genug einzuschätzende Verdienst Professor Bieks, Dr. Hans W. Fischers (Hamburg) und besonders Fritz Böhmers, für diese Künstlerin, die erst nach Jahr und Tag mutvoll wiederkehrte, in jenen kritischen Zeiten der Vertennung und Niederlagen rüchhaltlos eingetreten zu sein. Das Miterleben der endlichen Anerkennung von wirklich Großem ist eine der beseltendsten Freuden, die es wohl geben mag. Sie ist diesen kritischen Geistern jetzt beschieden. Denn dieser Tanz hat sich nun durchgesetzt.

Mary Wigman ist des Tanzdramas erste überzeugende Prophetin. Sie braucht keine stützende Nebenkunst, sie bedarf kaum der Musik. Es genügt ein Schlagen des Gongs, um verhaltenste tragische Spannung in die tänzerische Gebärde aufzulösen. Es ist ein Formen tiefsten Bewegtseins von im Tanz bisher nie gezeigter bildnerischer Wucht. Man sehe die Tanzdramenskizze „Wanderung“. Nur eine Skizze? Ein Monument ist sie!

Welch ein feierliches Schreiten! Wie die luttendbraunen Reihen der Tänzerinnen auf den im Raum (Philharmonie) verzitternden Tonwellen des Gongs zu getrennten Wegen sich lösen und dann wieder vereinen, wie sie von ihrem guten leuchtenden Stern, der Mary Wigman heißt, geführt, in heiliger Anacht niederknien, erst einzeln, die zuerst Bekommenen, dann die ganze Schar, das ist die Weihe, die an dieser Stätte Beethovens und Bachs gefordert werden muß. Kein Tanz mehr, sondern ein hohes Kunstwerk, intuitiv geschaffen mit den körperrhythmischen Mitteln, an Stelle von Farbe, Marmor, Ton. Dies letzte Werk Mary Wigmans, ihr Tanzdrama, das den Riesensaal der Philharmonie leztlich fünfmal zu füllen vermochte, ist die spontane Neußerung einer genialen Persönlichkeit, wie wir sie in anderen Künsten nicht selten, im Tanz wohl zum ersten Male antreffen. Dieses Tanzdrama ist ein Markstein des modernen Tanztums an dem Wege, der nach oben weist. Sternentwanderung!

Alfred Jürgens.

Reußisches
zu



Theater
Gera

Freitag, den 22. Juni 1923
39. Volkshochschule Reuß

Tanz-Abend

Spielleitung: Martha Morell. Musikalische Leitung: Hermann Drews.

I. TEIL.

1. Aufforderung zum Tanz Weber-Berlioz
2. Suite in H-Moll für Flöte und Streich-Orchester Joh. Seb. Bach
a) Polonaise, b) Rondo, c) Menuett, d) Bourrée
Martha Morell
3. Contre-Tänze Beethoven
Ausgeführt von der Reigenschule
4. Türkischer Marsch Beethoven
Martha Morell

PAUSE

II. TEIL.

Tänze von Yvonne Georgi:

5. Ungarischer Tanz Glazounow
6. Polka Smetana
7. Tanz des Bösen —
8. Eugenspiegelei II Haas
9. Prelude Scriabine

PAUSE

III. TEIL.

10. Polonaise aus „Eugène Onéguine“ Tschaikowski
Martha Morell, Hanni Hemmann, Grete Leheis
11. Ständchen Tschaikowski
Rhythmische Pantomime in 2 Akten, Reigenschule, M. Morell
12. Walzer aus dem Ballett: „Dornröschen“ Tschaikowski
H. Hemmann, M. Morell, G. Leheis

Aenderungen vorbehalten.

Einlaß 6½ Uhr Anfang 7 Uhr Ende 9½ Uhr

Sonnabend, den 23. Juni 1923, abends 7 Uhr
56. Sonder-Vorstellung

Der kühne Schwimmer
Schwank in 3 Aufzügen von Fr. Arnold u. E. Bach

Konzertdirektion **ROBERT SACHS**
Inh. E. Sachs und E. Kula
Berlin W 50, Regensburger Straße 23

Preis 1000 Mark

Bernburger Straße 22-23

PHILHARMONIE

Bernburger Straße 22-23

MARY WIGMAN

mit ihrer gesamten **TANZ-GRUPPE**
(20 Tänzerinnen)

PROGRAMM

Szenen aus einem Tanzdrama Gruppe und
Mary Wigman
Aufruf — Wanderung — Kreis — Dreieck — Chaos

PAUSE

Groteske 1 Gruppe

Einzeltänze:

Furioso Ria Ryser
Arabiéh Berthe Bartholomé
Der Wahn Gret Palucca
Presto Yvonne Georgi
Allegro airoso Mary Wigman

Finale (Rhapsodie — Liszt) Gruppe und
Mary Wigman

MUSIKALISCHE BEGLEITUNG: Will Goetze, Wally Grell, Gerda Gebauer, Erika Brünauer

GRUPPENFÜHRER: Mary Wigman

VORTÄNZER: Berthe Bartholomé, Yvonne Georgi, Anne Grünert, Gret Palucca, Ria Ryser

GRUPPENTÄNZER: Margret Dietel, Tina Flade, Lies Fox, Annemarie Franke, Ruth Kraemer,
Hanya Kunze, Nora Lindner, Senta Pfund, Yella Schirmer, Alice Schnoor,
Sybil Stockhausen, Guri Thorsteinsson, Elisabeth Wigman

Konzertflügel: **STEINWAY & SONS**, Berlin W 9, Budapester Straße 6

WIGMAN-SCHULE DRESDEN / Berufsausbildung in Tanz
Gruppen- und Einzelunterricht

Auskunft: Sekretariat Dresden-N., Schillerstraße 17

Voranzeige:

Morgen, Sonntag, den 1. Juli und **Montag**, den 2. Juli, abends 8¹/₄ Uhr

Letzte Gastspiele

MARY WIGMAN mit ihrer gesamten **Tanzgruppe**

PHILHARMONIE

Mittwoch, den 4. Juli, abends 8¹/₄ Uhr

CLAIRE DUX

Einziges Konzert — Lieder und Arien

Karten für obige Veranstaltungen bei Bote & Bock, Wertheim und an der Abendkasse

Bitte wenden!

—so— **Mary Wigman mit ihrer Gruppe.**
In der Philharmonie erschien Mary Wigman mit ihrer gesamten Gruppe, zwanzig Tänzerinnen, die zwar alle als Schülerinnen der Künstlerin anzusehen sind, aber hier bereits als ihre Mitarbeiterinnen erschienen. In den von der Künstlerin selbst erdachten „Skizzen zu einem Tanzdrama“, die hier ihre erste öffentliche Aufführung erlebten, will Mary Wigman zeigen, daß sich die körperliche Gestaltungskunst selbständig zu dramatischen Gebilden, die von jedem musikalischen Gedanken noch sonst irgendeinen deutbaren Inhalt abstrahieren, steigern läßt. Der Zuschauer wird durch Bewegungsfolgen — Wanderung, Kreis, Dreieck, Chaos —, deren innerlicher Zusammenhang deutlich fühlbar ist, und deren dramatische Steigerung auch gefühlsmäßig empfunden wird, lebhaft gefesselt und zum Schluß erschüttert. Dabei wird das Auge durch schöne Bewegungsbilder entzückt, die, trotz der Mitwirkung so zahlreicher Kräfte, durch die straffe Disziplin der Meisterin zu einer so einheitlichen Bewegung zusammengehalten werden, daß im höchsten Sturm dargestellten Gefühlslebens das wie auflodernde Flammen sich bewegende Chaos der ausgestreckten Hände sich in bestimmt vorgezeichneten Linien zu bewegen scheint. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: die bildnerisch schöne Gestaltungskraft, die sich in den einzelnen Gestalten und ihren Bewegungen offenbart, oder die starke Energie der Meisterin, die die Bewegungen so vieler suggestiv zu meistern weiß.

Lützowstraße 76 **BLÜTHNER-SAAL** Lützowstraße 76

Montag, den 8. Oktober 1923, abends 8 Uhr

TANZ-ABEND
YVONNE GEORGI
GRET PALUCCA

Mitglieder der Tanzgruppe
MARY WIGMAN

Am Flügel: Will Goetze

1. Polonaise Duett
2. Tanz des Bösen }
3. Tanz der Furcht } Yvonne Georgi
4. Tanz des Schreckens }

Tänze der Zeit

5. Die Qual }
6. Der Zwiespalt } Gret Palucca
7. Der Wahn }

P A U S E

8. Mazurka }
9. Zwei Eulenspiegelien } Yvonne Georgi

Tanzrhythmen

10. Tango }
11. Guaracha } Gret Palucca
12. Allegro marcato Duett

* K O N Z E R T F L Ü G E L : B L Ü T H N E R *

Musik: Zu 1 nach Cui — zu 2 Gong und Trommel — 3 ohne Musik — 4 nach Kompositionen von P. Juon — 5 und 6 nach Kompositionen von Will Goetze — zu 8 nach Skriabine, 9 nach Kompositionen von Joseph Haas — zu 7, 10, 11 u. 12 Volksmelodien

Tänze der Zeit.

Yvonne Georgi und Gret Palucca.

Mary Wigman bestätigt sich in ihren Jüngerinnen. Im Blüthner-Saal traten zum erstenmal an einem eigenen Abend Yvonne Georgi und Gret Palucca auf, die schon als Vortänzerinnen an den Abenden der Wigmanschen Tanzgruppe sich Sondererfolge gehabt hatten. Auch diesmal, je weiter der Abend vorschritt, begleitete sie immer stürmischer der Beifall einer Jugend, die der jungen und starken Kunst der beiden Tänzerinnen Seele und Sinne hungerig entgegenrug.

Mary Wigmans Vorbild wirkt sich hier in doppeltem Sinne aus: als Befreiung der elementaren Tanzimpulse, und als schöpferische Hinüberleitung der gelösten Impulse in den körperlichen Ausdruckswillen und die tänzerische Phantasie. In diesem Sinne sind Gret Palucca und Yvonne Georgi echte Erbinnen der Tanzkunst Mary Wigmans. Hier offenbart sich endlich die Möglichkeit einer neuen tänzerischen Tradition (der ja auch der junge Ballettmeister der Staatsoper, Max Terpis, dient). Hier um so deutlicher, als zwei Mädchen auftreten, deren Neuferees, deren tänzerischer Typus, deren Persönlichkeit grundverschieden ist. Yvonne Georgi schmal, behende, von dunklem Ernst und von oft bezaubernder Eleganz ihrer schlanken Bewegungen; Gret Palucca stämmig, fest, dabei von einer seltsig-süßen Melodie der Körperführung: jene in der Grundtendenz ihrer Bewegungen aufwärts, diese vorwärtsgerichtet. Begreiflich, daß diesen, seit Jahren der strengen Zucht Mary Wigmans hingegebenen Mädchen viele Bewegungstypen der Lehrmeisterin in Fleisch und Blut gedrungen sind, daß sie sich ihnen nicht bloß als Elemente ihrer Tänze aufzwingen, sondern auch die Richtung ihrer tänzerischen Phantasie bestimmen. Die dennoch höchst individuelle Art der Erfindung, der Anlage, des Aufbaues der Tänze zeigt die persönlichkeitsbildende Kraft der Meisterin.

Für Yvonne Georgi charakteristisch ist das gelenklose Aneinandersehen scharfer dynamischer Kontraste, etwa ein leidenschaftlich ringendes Niederschießen, um unmittelbar aus der gewalttätig angesammelten Stosskraft ins sanft und zart emporsteigende Gegenbewegung hervorzuführen. So baut sie auch den ganzen Tanz gern straff aus großen Kontrasten auf. (Um so auffälliger ist es, daß bei ihr nicht selten auf prächtvolles Einsetzen leicht ein Ermatten der darstellenden Kraft folgt, die Grundspannung zu versagen, der Kontakt zwischen dem Ausdruckswillen und den Ausdruckskräften auszusehen scheint, womit dann nicht nur ein Leerwerden, sondern auch ein Unpräzisewerden verbunden ist.)

Gret Palucca hingegen ist eine Künstlerin der Uebergänge, der Verbindung der Motive. Auch ihre stütz strömende Bewegung bricht

sich gern in starken dynamischen Kontrasten. Aber bei ihr schwingen sie sich frei aus, und nicht auf den Kontrast, sondern auf die lebendige Weiterführung, die Verwandlung und Steigerung der Bewegung kommt es ihr zuerst an. Ihr gelingt es, aus einem einzigen Motiv, einer wuchtig-breiten Ausfallbewegung, einen ganzen Tanz (die Guaracha) zu entwickeln. Ihre Kunst der verschwebenden, gleitenden Bewegung offenbart sie am stärksten in dem letzten Teil ihres schönsten Tanzes: „Wahn.“

Daß die Phantasie dieser jungen Tänzerinnen sich stärker mit ernstern, schweren, umflorten Tänzen beschäftigt als mit leichten, wäre einmal zu erörtern (welch ein Gegensatz zu dem hemmungslos spielerischen Leichtsinne des zeitfremden Balletts!). Denn wer wäre an einem Tanzabend so erschütternder Eindrücke gewärtig gewesen wie jenes Tanzes „Wahn“ von Gret Palucca? Jedenfalls ist dieser Zug ein Beweis mehr für die menschliche Wahrheit dieser Tänze, für die verheißungsvolle Ursprünglichkeit dieser Tänzerinnen.

Artur Mich

Expressionistischer Tanz.

Zwei Meisterföülerinnen von Mary Wigman, Yvonne Georgi und Gret Palucca, gaben vorige Woche einen Tanzabend im Blüthner-Saal. Bierzehn Tage vorher hatte die Meisterin selber sich produziert. Das äußerlich Charakteristische des Wigman-Tanzes, die gliedererschleudernde, aufstampfende Kraftentfaltung, findet sich auch bei den Schülerinnen. Ebenso das weitausgreifend hinwirbelnde, das mit Schritt und Gesä den Raum beherrscht und rhythmisch gliedert. Nur gibt sich hier alles in gesteigerter Potenz. Die Kraftentfaltung grenzt zuweilen an Kraftmeierei. Es herrscht ein fast ununterbrochenes Fortissimo. Der Uebergang zur pointierenden Attitüde, bei der Wigman stets ein mächtig schwingvoller Ausklang, wird oft zum jähen Abbrechen. Aber das sind Fehler, die man temperamentvoller Jugend am ehesten verzeiht, und man würde sie vielleicht übersehen, wenn nicht der Vergleich mit der vollendeten Kunst der Meisterin uns unwillkürlich den höchsten Maßstab aufdrängte.

Dieser Maßstab ist durchaus am Platz, wenn man Geist und Stil der Leistung in Betracht zieht. Was die Wigman-Schule uns in so begabten Schülerinnen, wie diese beiden es sind, überzeugend zur Erscheinung bringt, ist Kunst als Gestaltung des rein Seelischen. Selbst in den an moderne Gesellschaftstänze anklingenden Rhythmen, in der Mazurka der Georgi und dem Tango der Palucca, verschwindet alles ornamental Arabeskenhafte und nur innerlich Empfundenes und Geschautes wird gestaltet. Das ist — um ein modernes Schlagwort zu brauchen — Expressionismus in der Tanzkunst. Und zwar im wesentlichen gegenständlicher Expressionismus, der es nicht ver-
schmäht, sich gelegentlich pantomimischer Wirkungen zu bedienen, der aber, ebenso wie den äußerlich dekorativen, so auch den wohlfeilen naturalistischen Effekt ausschließt und sein letztes Ziel in der rein rhythmischen Bewegung als Ausdruck seelischen Erlebens sucht und findet. Es ist nicht der einzige Weg, aber es ist einer der Wege, die zum Tanz der Zukunft führen.

Es gehört einige Ueberwindung dazu, von der ersten Höhe dieses Abends zu dem herabzusteigen, was die letzte Woche im Blüthner-Saal uns sonst beschert hat. Da gab es am Freitag einen „Tanzabend der modernen Musik“, an dem ein Herr Henri aus New York mit Stirnlöchern, Korallenlippen und rosig geschminkten Brustwarzen Künste vorführte, die sich ein anspruchsvolles Publikum kaum als Nummer eines Tingeltangel-Programms gefallen lassen würde. Und am Tage darauf produzierte die Tanzlehrerin Maria Behm sich und einige unfertige Schülerinnen in einer Aufführung, deren technische Dürftigkeit und phantasielos kitschige Trivialität nicht diskutabel sind.

John Schikowski.

* Mary Wigmans Schülerinnen Gret Palucca und Yvonne Georgi gaben am 8. Oktober einen Tanzabend. Sie hatten es nicht mehr nötig Experimente zu wagen, denn ihre Lehrmeisterin hatte ihnen den Weg zum Verständnis des Publikums geebnet. Es war eine Freude, Mary Wigmans Wollen durch diese beiden Tänzerinnen überragen zu sehen. Und nicht nur Mary Wigmans Eigenstes wurde verkörpert, sondern jede der Beiden hatte das Gelernte durch Persönliches erweitert. Das zeigte sich besonders in Gret Paluccas „Guaracha“ und in Yvonne Georgis „Eulenspiegelereien“, und in dem Gegensatz dazu „Tanz der Furcht (Georgi)“ und „Die Dual“ (Palucca). Ich hoffe, daß wir an diesen beiden Tänzerinnen noch sehr viel Freude erleben werden. Sie beherrschen ihren Körper und vor allem besitzen sie eine ausgezeichnete Fingertechnik.

eh. Zwei neue Tänzerinnen. Aus der Schule Mary Wigmans sind diese beiden Tänzerinnen, Yvonne Georgi und Gret Palucca, die sich jetzt zum erstenmal im Blüthner-Saal in eigenen Tänzen zeigten, hervorgegangen. Noch spürt man vielleicht ein wenig zu sehr die überragende Persönlichkeit der Lehrerin, aber in der strengen Disziplin regt sich blutvoll Eigenes. Der klare rhythmische Aufbau der Tänze, der strömende Formenzusammenhang, die Beherrschung des Raumes, das war beste Wigman-Schule. Doch daß sie den Raum mit den Spannungen ihrer tänzerischen Bewegungsformen wirklich lebendig zu erfüllen vermochten, das war eigener Atem und die innere Musikalität, die aus Gliederung und Gelöstheit erst lebendige Gestaltung macht.

Kunst und Wissenschaft.

i. Tanzabend. Im Blüthnersaal fand ein außerordentlich eindrucksvoller Tanzabend von Yvonne Georgi und Gret Palucca Mitglieder der Tanzgruppe Mary Wigman, statt, die zeigten, was eine tüchtige Schulung eines großen Talents vermag. Ueberall sah man den Einfluß der Meisterin, und doch ragten die Schülerinnen zum Teil über ihre Meisterin hinaus und boten selbständige Gestaltungen. Anders als in den an gleicher Stelle vor kurzem gezeigten „Tänzen des Grauens und der Ekstase“ wußte Yvonne Georgi im „Tanz des Bösen, der Furcht und des Schreckens“ durch mimisch-plastische Darstellung, ja rein tänzerisch, ebenso wie Gret Palucca in ihren Tänzen der Zeit die „Qual“, den „Zwiespalt“ und den „Wahn“ deutlich die betreffenden Empfindungen nicht nur zu werten, sondern sie tänzerisch zu zeichnen; die eine war wirklich die verkörperte Furcht, die andere die Qual. Mehr noch aber als durch diese Darstellungen rissen die beiden Tänzerinnen durch den Humor, das Temperament, die straffe Disziplin ihrer späteren Vorführungen die Zuschauer zu großem Beifall hin.

„Yvonne Gregori und Gret Palucca.“

Die beiden Mary-Wigman-Schülerinnen, die im Blüthner-Saal einen gemeinsamen Tanzabend gaben, erweisen an ihren ähnlich gearteten Talenten und Temperamenten überzeugend das relative und absolute Uebergewicht der Dresdener Methode. Sie vergeistigt die Körper, indem sie sie einem unerbittlichen Training unterwirft, das sich allerdings nicht nur auf die Leiblichkeit, sondern auch auf die seelische Kraftentwicklung erstreckt. Nachdem jeder Kubikzentimeter Fleisch und Bein durchgearbeitet und fähig gemacht ist, dem gedanklichen Inhalt einer Tanzidee dienstbar zu sein, gewinnt die Phantasie freie Bahn und darf sich ungehemmt entfalten. Außerlich nicht gebunden, oft nicht einmal an die Musik oder auch nur an den Taktzwang des hallenden Gongs, bloß dem inneren Rhythmus schöpferischen Triebes folgend, gestalten die dunkle Yvonne, die blonde Gret ihre tänzerischen Eingebungen zum dramatischen Fragment. Wobei diese jungen Seelen gern den Schatten auffuchen, Furcht,

Schrecken, Wahn tanzhast ausdeutend. (Wenn sie musikalos tanzen, vom Geträusch der Erläuterungen nur zu oft aus der erwünschten andächtigen Lautlosigkeit rauh herausgestört.) Die äußerste Entschlossenheit des Ausdrucks ist beiden gemeinsam, eine Energie der Darstellung, die sich fortwährend steigert und schließlich aus lauter Gipfelpunkten zusammensetzt. Selten löst sich ihr Tanzen zu lyrischer Lust oder Innigkeit, allerdings wird er in solchen Momenten bezaubernd. Die launenhaften Eulenspiegeleien der Gregori, die in südlichem Feuer brandenden spanischen Tänze der Palucca, zuletzt ein hinreißend stürmisches Duett der beiden, die sich ergänzen, als wären sie und ihr Tanz zu dieser Zweierheit gehören, erfüllten den vollen Saal derartig mit Mikrosben des Rhythmus, daß selbst der überlaute Beifall sich am Ende nur noch in taktmäßigem Klatschen äußerte. Ein sehr starker Eindruck blieb haften trotz dieser unfreiwilligen Parodie.

E. M.

Ein eigener Schritt. Zwei Schülerinnen Mary Wigmans und Mitglieder ihrer Tanzgruppe Yvonne Georgi und Gret Palucca, gaben im Blüthneraal einen ersten eigenen Tanzabend. Man war in der Spannung hingegangen, ob sie das halten würden, was sie nach ihrem Mitwirken bei den Wigman-Abenden versprochen hatten. Und man ging mit dem Bewußtsein nach Hause, daß durch die Arbeit in der Gruppe die Eigenart nicht unterdrückt oder verkümmert wird, daß der erzieherische Einfluß Mary Wigmans, so stark er auch in vielen Gestaltungen zu spüren ist, keine sklavische Nachahmung hervorgerufen hat. Man möchte sogar glauben, daß die Schöpfungen, die den ersten Teil des Abends bildeten, bewußt Wege gingen, die Mary Wigman in Einzeltänzen nicht beschritt. Es waren Bilder vom Bösen, von Furcht und Schrecken, von Dual, Zwiespalt und Wahn, ernste psychologische Angelegenheiten in tänzerischer Form ausgedrückt. Man kann über den künstlerischen Wert solcher Gestaltungen streiten: sie verlangen durchaus Reduktion, nicht Ana-

lyse. Sie bilden ein reizvolles Zwischengebiet zwischen dem absoluten Tanz und der schauspielertisch eingestellten Pantomime, enthalten aber für den Tänzer die Gefahr gefühlsgebärdlicher Charakterisierung, die leicht in Naturalismus verfallen kann oder Anleihen bei intellektueller Konstruktion macht. Beide Tänzerinnen vermieden diese Gefahr durch eine im einzelnen scharf konturierte stilisierende Formung. Im ganzen aber schien mir die lyrisch-dramatische Schilderung mehr aus einer Analogie zu musikalisch-thematischem Aufbau zu fließen, als aus einem sich abrollenden tänzerisch-thematischen Bewegungsvorgang. Die Gebärden waren zuweilen auch zu stark festgehalten und abgesetzt. Voller lebte sich der Typus der beiden jungen Tänzerinnen, der blonden Tiestänzerin Palucca und der dunklen Hochtänzerin Georgi, in dem zweiten Teil aus. Hier lief kein geistiger Inhalt neben dem Gestaltungsvorgang einher und rang nach vermittelndem Ausdruck; der reine, „geistlose“ und deshalb von Seele und Leben erfüllte Bewegunstrieb kam, geadelt durch künstlerische Formung, durch Präzision und Ausdruckskraft, in strömendem Schwung und in der Behaltenheit der Spannungen zu seinem Recht. In bunter Reihe wurden dem Zuschauer tausend Eindrücke in rascher Folge vermittelt, lustige, wuchtige, neckische, groteske, Weite und Enge, Höhe und Tiefe wechselten ab und warfen den Betrachter von einer Empfindung in die andere. An dem Mitgehen des Publikums konnte man spüren, welche stärkere Wirkung dieser sprudelnde, allein in der Bewegung dahinströmende Quell ausübt.

F. B.

Wigmanenschülerinnen (Blühneraal). Es ist selbstverständlich, daß man an die Schule der Wigman die höchsten Anforderungen stellt. Seit ihrem eigenen ersten, sensationellen Auftreten hat sich erst eine neue, eine der Tanzempfindung unserer Generation nahe Erkenntnis verbreitet, man hat den modernen Tanz von ihr abgeleitet und sie ist bis an den letzten Horizont der Kunstform vorgestoßen. Was

von ihrem Wesen an den Tänzen der Dyonne Georgi und Gert Palussa erkennbar ist, bleibt gerade vom Wesentlichen ganz entfernt, weil es unerlebte Inhalte gibt. Diese Tänze des Bösen, der Dual blei, an im Illustrierenden und Direkten stecken, denn ihr Stoff ist nur äußerlich aufgegriffen. Das Publikum geht begeistert mit, da diese Moderne letzten Endes nur Technik und deutlich ablesbar ist.

Das Kennzeichen der Wigman'schen Tänze ist ihre Gelezmäßigkeit, ihr organischer Aufbau. Bei ihren Schülerinnen steht man nirgends zwangsmäßigem Ablauf gegenüber. Der Körper der Lehrerin ist nicht nur der durch Impulse getriebene Komplex bewegter Glieder, nicht nur plastische Form, sondern vor allem Raumcharakter der Form. Nimmt man den Raum als Fülle der Richtungen, so findet man ihn im Tanz der Wigman wieder, wenn jedes der voneinander unabhängigen Gelenke nach seiner funktionellen Besonderheit die Richtung weitergibt. Ihre Schülerinnen geben von der Form nur in seltenen Augenblicken etwas, die Bewegungsfolgen bleiben stumm im Raum, weil die Gelenke, besonders die des Genickwirbels, nicht auf das Raumgefühl, sondern erst auf einen willkürlichen Willensakt reagieren. So werden die äußeren Richtungen des Tanzes, Kreis, Viereck usw., auffallend, so wirken sie monoton. Es ist künstlerischer Instinkt der Wigman, den frontalen Tanz bei symmetrischer Bewegung zu vermeiden, weil ein weiblicher Körper dafür die notwendige ungeheure innere Ladung nicht aufbringt. Das Gefühl dafür hat sie auf ihre Schülerinnen nicht übertragen. Sie haben geistvolle Einzelheiten — das schlaffe Zusammensinken im Wahn, Schluckbild der Dual, der tänzerische Einleitungssatz der Mazurka, die den Krampf der Wildheit ablehnende Elastizität in der Guaracha — aber als Ganzes wirkte nur das Allegro marcato, weil sein Inhalt, der reine Tanz, wirklich erlebt und in eine reizvolle Form gebracht war.

E. K.

Tanz.

Zur Tanzkunst unserer Zeit.

Von Mary Wigman, Gret Palucca und
Yvonne Georgi.

Nachdem lezthhin wieder die unbergleichliche Reformatorin des Hoffnungsvoll aufstrebenden jungdeutschen, künstlerischen Tanzes, Mary Wigman, diese bedeutende Solistin, diese willensstarke Regisseurin, diese geistvolle Tanzdichterin, für die es kein Ruhen gibt. — ihre bis ins Kleinste durchgearbeiteten polyphonen Variationen über ein heroisches Bewegungsthema erweisen es aufs neue —, uns durch einen solistischen Abend in der Philharmonie erfreute, traten jetzt ihre beiden Schülerinnen Gret Palucca und Yvonne Georgi an einem eigenen Tanzabend im Blüthener Saal erstmalig vor das Berliner Publikum. Mary Wigmans Meister Schülerinnen! Diesen beiden außerordentlichen Tänzerinnenerscheinungen gebührt dieses Epithet, das sehr, sehr sparsam verliehen werden sollte, mit gutem Recht. Um Mary Wigman sammelt sich in Dresden ein Kreis tänzerischer Talente — auch der neue Leiter der Choreographie der Berliner Staatsoper, Max Terpis, gehört zu ihnen —, die ihren Weg machen werden.

Tanz.

Zum Tanz unserer Zeit.

Von Mary Wigman, Gret Palucca und Yvonne Georgi.

Nachdem letztthin wieder die unvergleichliche Reformatorin des hoffnungsvoll aufstrebenden jungdeutschen künstlerischen Tanzes, Mary Wigman, diese bedeutende Solistin, diese willensstarke Regisseurin, diese geistvolle Tanzdichterin, für die es kein Ruhen gibt, - ihre bis ins kleinste durchgearbeiteten polyphonen Variationen über ein heroisches Bewegungsthema erweisen es aufs neue-, uns durch einen solistischen Abend in der Philharmonie erfreute, traten jetzt ihre beiden Schülerinnen Gret Palucca und Yvonne Georgi an einem eigenen Tanzabend im Blüthnersaal erstmalig vor das Berliner Publikum. Mary Wigmans Meisterschülerinnen! Diesen beiden ausserordentlichen Tänzerinnenerscheinungen gebührt dieses Epithet, das sehr, sehr sparsam verliehen werden sollte, mit gutem Recht. Um Mary Wigman sammelt sich in Dresden ein Kreis tänzerischer Talente-- auch der neue Leiter der Choreographie der Berliner Staatsoper, Max Terpis, gehört zu ihm -, die ihren Weg machen werden.

Wir kennen Palucca und Georgi aus den Wigman-Gruppentänzen (Liszt-Finale!) der letzten Saison, die, wenn man vom grossen Russischen Ballet absieht, wohl den weitestgreifenden tänzerischen Eindruck bedeuteten, der tanzgeschichtlich jemals zu verzeichnen gewesen ist. Jetzt kamen diese beiden Tänzerinnen allein. Ihre Darbietungen stehen, wie ganz natürlich, noch unter dem Einfluss der genialen Tanzmeisterin. Gerade an diesen beiden jungen Tänzerinnen haben wir einen evidenten Beweis für die suggestive Kräfteeinwirkung eines zielsicheren Revidewillens, der Talente erzieht, in ihrer Eigenart entwickelt und zur Reife führt, der die technisch grosse Form findet, in der dann die Phantasien der einzelnen Individualitäten ausstrahlendes Leben werden. Ähnliches haben wir, und zwar im Mimischen, nur durch Reichardt erfahren. Dass auch diese Kunst des Tanzes bei uns erblüht ist, dürfen wir zu unseren ideellen Schätzen zählen. Italien, Amerika strecken schon ihre Lockfühl aus. Sie können wohl Helfer/innen in materiellen Nöten sein, das künstlerische Ingenium kann der Wigman-Schule nur hier leuchten. Sie uns zu erhalten ist vornehmste Kulturpflicht! "Hier in Deutschland ist diese Tanzkunst entstanden, hier ist sie gewachsen, hier muss sie sich weiter entwickeln, als deutsche Kunst." das sind eigene Worte Mary Wigmans, die den Begriff Tänzerin von Grund aus gewandelt hat. - Gret Palucca ist die elementarere Natur. Sie gestaltet ihre Tänze aus sicherem, instinkt-schöpferischem Erfassen der rhythmischen Idee, die nervenpackende Fahlheit eines Wahn-, eines Totentanzes gelingt ihr ebenso spontan hinreissend wie die tollste Caprice eines Cake-walk. Sie ist die Inkarnation eines volltänzerischen Genies.

Yvonne Georgi dagegen ist die nervenfeinere, die vergeistigtere, eine Tänzerin, die durch rastlosen Fleiss ihre geniale Begabung zur Vollendung bringt. Tanzgenie und geniale tänzerische Begabung, so möchte ich sie beide unterscheiden, Tanztragödin - Kammerkünsttänzerin. Beide sind technisch vollkommen. Von ihren Tänzen des ersten Berliner Abends, der einen glänzend besuchten Saal aufwies, möchte ich Yvonne Georgis "Tanz des Bösen", der gelicme flackernde Dämonien fühl~~e~~ liess, und Gret Paluccas Tanzrhythmen "Tango" und "Guaracha" besonders erwähnen. Der letzterwähnte Tanz wirkte so fortreissend, dass die Ovationen nicht enden wollten! Die beiden Tänzerinnen, die bisher in der Gruppe nur bescheiden hervortreten konnten, haben sich durch ihre eigene Kunst dieses Abends das spröde Berlin zu Dank gewonnen. -

Pallucca und Georgi sind noch werdende, Peifende aus dem Kreise Mary Wigmans, die nun nicht mehr umstritten ist, wie einst vor Jahren. Man schaut jetzt zu ihr auf, fast wie zu einer Erscheinung der Klassik. Die organische Harmonie ihrer solistischen Bewegungskomplexe, die Formendynamik des Gemeinschaftstanzes der Gruppe haben kein Beispiel, es sei denn in Labans Hamburger Tanzbühne. "Wir sind eine Sensation geworden." Mary Wigman sagte das nicht nachdrucksam, nicht mit berechtigten Stolze, es klang vielmehr wie ein wenig reumütige Resignation in ihrer Unterhaltung. Zu vertieft, zu verinderlicht ist ihre künstlerische Arbeit, als das ein lauter Tageserfolg sie abwegig machen könnte. Auf diesen Sternenstrassen wandeln auch ihre Schüler und Schülerinnen. Auch Gret Palucca und Yvonne Georgi.

Alfred Jürgens.

Tänze der Zeit

Zwei junge Tänzerinnen, Yvonne Georgi und Gret Palucca, Schülerinnen der Mary Wigman, tanzten am Mittwoch im Festsaal des Zoologischen Gartens vor einer beträchtlichen Zuschauerschaft. Die Schule Mary Wigmans hat in diesen beiden Künstlerinnen zwei ebenso ergebene wie begabte Protagonistinnen. Yvonne Georgi ist schmal und elegant in den Bewegungen, zugleich aber von großer Leidenschaftlichkeit im Rhythmus, während Gret Palucca blutvoller, stärker, zugleich aber auch inniger in der melodischen Gestaltung ist. Beide Tänzerinnen bringen Neues: Charaktertänze im wahrsten Sinne des Wortes. Yvonne Georgis Tänze tragen die Titel: Tanz des Bösen, der Furcht, des Schreckens. Knappe, scharf durchdachte Charakteristiken der Motive — und mehr als das: eine neue Tanzkunst, die sich auf strengster Schulung des Körpers aufbaut. Zweifellos ist Gret Palucca die reifere der beiden. Von ihren Tänzen der Zeit ist vor allem „Der Wahn“ ein vollendetes Erlebnis. Die neue Schule aber, d. h. die Schule Mary Wigmans, die die Möglichkeit zu einer wirklichen Umgestaltung der Tanzkunst in sich trägt, offenbart sich am deutlichsten in den Duetten, die die beiden Tänzerinnen tanzten. Eine Polonaise nach musikalischen Motiven von César Cui wirkte besonders stark und eindringlich.

Lz.

Yvonne Georgi und Gret Palucca, in Leipzig als Solo-Tänzerinnen der Tanzgruppe Mary Wigmans bereits bekannt, veranstalteten einen eigenen Tanzabend im Zoologischen Garten. Das elementare Tanzfeuer der Wigan erschien hier durch ein Gedanken-Filter gepreßt, abgekühlt, doktrinär zerstückelt. Technisch war ja alles sehr gut durchgearbeitet und zum Teil erstaunlich gelungen. Aber die beiden Damen vergessen dabei, daß man, um Tänze des Bösen, der Furcht, des Schreckens, der Qual, des Zwiespalts, des Wahns unmittelbar glaubhaft gestalten zu können, eine Persönlichkeit von großem, fast dämonischem Ausdrucksvermögen in die Waagschale zu werfen haben muß. Ihr rosia alattes Jungmädchen-tum liefert eben doch nur expressionistische Miniaturausgaben der angestrebten Elementar-Erregungen, interessant, hübsch, drollig anzusehen, aber keineswegs aufwühlend und hinreißend wie bei der Wigan.

—y.

Der Tanzabend von Yvonne Georgi und Gret Palucca brachte den beiden Wigman-Schülerinnen große Erfolge. Beide gehen die Wege ihrer Meisterrin, ohne ihr, namentlich in den letzten Konsequenzen des begrifflichen Tanzes, völlig gleichzukommen. Auch sie legen den Hauptwert auf das Ornamentale der Bewegung, auf die Betonung ekstatischer Kurven und Verlegungen des Schwerpunktes im Körper; auch sie versuchen einen absoluten Tanz zu geben, der losgelöst ist von der Musik, geheftet nur an das Geräusch, ja sogar gebunden an einen gedachten Rhythmus. Die schwarze Yvonne Georgi ist uns bekannt; unter ihren neuen Tänzen war ein solcher des Schreckens bemerkenswert. Die blonde Gret Palucca, die uns neu war, ist entschieden reifer. Ihre Abstraktionen sind tiefer, innenbedingter, ihre Mimik geht besser mit; und hat größere Wandlungsfähigkeit. Auch ihre Technik ist durchgebildeter und ihre Erfindungsgabe vielleicht reicher (besonders in den „Tänzen der Zeit“ der Bahn). Im Tanz spanischen Stils erreicht sie die Lehrerin. Zwei Duette zeigten harmonisches Zusammengehen. Am Klavier begleitete Will Göbe. Dr. A. S.

Tänze. Der erste Teil eines Tanzabends der Wigmann-Schülerinnen Yvonne Georgi und Gret Palucca ließ mich ob seiner sonderlichen Starrheit kalt bis ans Herz hinan. Dagegen vermochten die letzten Darbietungen dank ihres gelösten Temperaments zu fesseln und zu erwärmen. Die Künstlerinnen stehen, wie ihre Leistungen zeigten, in guter Schulung und bringen für das Podium neben der Vorbildung in rhythmischer Gymnastik auch etwas Ballettarbeit mit. Ruhiges Ausreifen ihrer Technik und freier Gebrauch der ihnen eigentümlichen Ausdrucksmittel dürften diesen beiden Tänzerinnen die Wege ebnen. — Am Flügel saß Will Göbe und gab dem Abend einen seltsamen musikalischen Rahmen. St—g.

freie Volksbühne Zwickau

Schwanenschloß.

Tanzabend

der Meisterschülerinnen von

Mary Wigman

Yvonne Georgi = Gret Palucca.

Tänze:

Polonäse	Duett
Preludes (Scriabine)	Yvonne Georgi
Tanz der furcht	"
Tanz des Bösen	"
Tänze der Zeit:	
Die Qual . . (Will Goetze)	Gret Palucca
Der Zwiespalt	"
Der Wahn	"

— P a u s e —

Mazurka (Scriabine)	Yvonne Georgi
Zwei Eulenspiegelereien (Haas)	"
Tanzrhythmen nach Volksmusik:	
Tango	Gret Palucca
Suaracha	"
Allegro marcato	Duett

Am flügel: Will Goetze. — Änderungen vorbehalten.

(Der flügel der fa. Steinway & Sons (Hamburg-Neuyork) wurde vom Musikhaus Schulze freundl. zur Verfügung gestellt.)

Kunst, Leben, Wissenschaft.

Der Tanzabend Georgi-Palucca erfüllte in vollem Maße alle Hoffnungen. Wir haben am Donnerstag voriger Woche über die Kunst der Laban und Wigman ausgiebig gesprochen, heute können wir uns mit kurzen Feststellungen begnügen. Man kann der „Volksbühne“ nicht dankbar genug sein, daß wir das hier erleben durften. Zutiefst aufwühlend und innerlich packend war der „Tanz der Bösen“ (Georgi) und der „Zwielpalt“ der Palucca. Im leichteren Teil ihres Programms zeigte die Palucca die groteske Seite ihrer Kunst, die ihr wohl am wesentlichsten ist. Bei aller Verschiedenheit aber doch Gleichwertigkeit der beiden Persönlichkeiten und ihrer Kunst, ist es doch die schlante, raffige Dvonne Georgi, die der dieser Kunst zum großen Teil noch fernstehenden Zuschauerschaft wohl am eindringlichsten zum Herzen redete. Mit einem wundervoll aufeinander abgestimmten Duett, das wie Ausklang einer Symphonie über die Menge klang, verabschiedeten sich die beiden ohne den sonst so gewohnten schrankenlosen Beifall, weil die Zwidauer sich zwar als ein überraschend aufnahmefähiges Publikum gezeigt hatten, aber am Schluß doch die Garderobe wichtiger war, als die Entäußerung eines Dank- und Begeistungsgefühls für einen Abend hoher Kunst.

L. v.

Freie Volksbühne.

Tanzabend Gret Palucca — Yvonne Georgi.

Der Tanz ist in den letzten Jahren neue Wege gegangen. Die lediglich auf ästhetische Wirkung ausgehende ältere Richtung blieb technisch zweifellos vollendet, wenigstens ihre Hauptvertreter. Einfühlungsvermögen, Sinn für Rhythmus, Temperament, überhäumende Lust an der rhythmischen Bewegung und Ausdrucksfähigkeit schufen vergeistigte Formen reiner Schönheit. Bei den Nachschaffenden zeigte sich schon die Ideenlosigkeit; das Nachempfinden der Musik wurde leere Bewegung, weifenlose Form. Farbige Effekte, Raffinements täuschten darüber hin.

Man brach mit dem Ueberlieferien, fügte Neues hinzu, stellte sich auf eine andere Grundlage um, gab der sieghaft jubelnden Freude an der Körperlichkeit und Bewegung wieder neue Form.

Die Schulen für rhythmische Bildung wurden dann von Grund auf richtunggebend. Der Körper wurde durchgebildet, rhythmisches Gefühl wurde gewedt, der Tanz wurde reiner Ausdruck der Bewegungsfreude. Verschieden sind dabei die Ziele der einzelnen Schulen. Die des Ungarn Laban will den Ausdruck des Gefühls in voller ursprünglicher Reinheit heranzubilden: die unverbildete Leistung der Einzelpersönlichkeit, selbst unabhängig von musikalischer Begleitung und Worten. So deuten vielfach nur Lamburin und Boden primitiv die Tänze an. Aus dem Inneren heraus soll die Sprache der Bewegung, die Gestaltung des Gefühls kommen. Keine Interpretation der Musik, keine Pantomime soll der neue Tanz sein. Er soll der Tänzerin das Bewußtsein geben, ethische Werte zu erzeugen.

Es wird wohl kaum darüber ein Zweifel bestehen, daß die Jünger dieser neuen Kunstströmung, mehr den je Persönlichkeiten sein müssen, die sich schöpferisch betätigen können, die uns wirklich was zu sagen haben. In den Meister-schülerinnen der Wigman, Gret Palucca und Yvonne Georgi, die am Sonnabend im Schwanenschloß erfolgreich die neuen Ideen verkörperten, vereint sich hohes Können mit blendender Technik und Schulung. Ihre Tänze, die an die Wiedergabe vom Tanz wenig berührter Gebiete menschlicher Urgefühle Qual, Wahn, Furcht usw. streifen, bilden das Neuland. Ein schwerer Boden wurde hier beschritten, doch, wie in den übrigen Tänzen, von restloser Hingabe und Einfühlung erfüllt. Ganz intuitiv in der Darstellung menschlicher Empfindungen, zumal in den Tänzen der Zeit, in denen sie rein auf die Wiedergabe des Motivs und auf die Einstellung in den Raum konzentriert blieb, und selbst auf das Schmückende, Farbige im Gewand verzichtet wurde.

Erst im zweiten Teil, in den lustigen „Eulenspiegelstücken“ der weicheren lyrisch sämteglamen Georgi und den „Tanzrhythmen nach Volksmusik“ der rassistigen temperamentvollen Palucca trat das farbige Element etwas in Erscheinung. Der Eindruck, den beide Künstlerinnen hinterließen, war stark.

Tanzabend.

Nun hat das Tanzathletikum der Mary Wigmann-Schule auch in Zwickau Einzug gehalten. Dvonne Georgi und Gret Pa-lucca waren so freundlich, auf Einladung der Freien Volkshöhne im „Schwanenschloß“ zu zeigen, wie unter dem Szepter ihrer Herrin die Tanzkunst mit robuster Energie sozusagen hingehauen wird. Expressionismus auf der Tanzbühne: eine Moderichtung, die wahrscheinlich bald abgetan sein und dann höchstens einige Spuren von sich — in eine hoffentlich bessere Zukunft — zurücklassen wird. Dieser Expressionismus mit seinen bewußt eckigen, primitiven Bewegungen, mit seiner Entwicklung aus seiner stereotypen Parade-stellung heraus, mit der Explosivität seines Ausdrucks, mit seinem Bestreben, das Nesthe-itisch-Schöne zu meiden, das Häßliche, Ver-zerrte hervorzulehren und dabei jeden Aus-druck bis zur Handgreiflichkeit zu verbeut-lichen, ist ganz Produkt unserer krankhaft-nervösen, um nicht zu sagen verrückten Zeit. Die weiche Linie, die zierliche Phrase, die anmutige Arabeske sind verpönt, an ihre Stelle tritt getuschter Telegrammstil, Härte, verkrampfte Knochenhaftigkeit — tänzerisches Holzhackertum. An den beiden blutjungen Mädels, die man auf der raffiniert einfach herausgearbeiteten Schwanenschloßbühne tanzarbeiten sah, ist bereits alles vermännlicht, vom Schenkelbau bis zum Gesichtsausdruck, von der Subirifur bis zur Nasenformgestaltung. In den „Tänzen der Zeit“ — „Der Bahn“, „Die Qual“, „Der Zwiepsalt“ — im „Tanz des Schreckens“ (?) usw. spiegelte sich viel vom Sammervollen,

Erauenhaften, Frennhäuslerischen unserer nachrevolutionären Zeit wider, oft bis zur Lächerlichkeit übertrieben. Bei den „Eulen-spiegelreien“ konnte man kaum ernsthaft bleiben, so gewaltig trimpfte die kleine Georgi auf. Selbst gemäßigte Nummern, wie die Mazurka, waren noch reichlich voll Härten und Eckigkeit. Als musikalische bezw. rhyth-mische Stücke wurden das Klavier (Will Göhe), das Lamtam und Schlagwerkzeug herangezogen. Daß gar kein Verlangen nach den sonst so beliebten „Zugaben“ bestand, stärkt die Vermutung, daß der Abend Platen im Saale Steine statt Brot gegeben hat. K. R.

TEATRO ODEON



PROGRAMMA

28 OTTOBRE 1923

TEATRO ODEON

GESTIONE ALESSANDRO DEMUR

DA GIOVEDÌ 25 OTTOBRE

OGNI GIORNO

GRANDIOSI SPETTACOLI

DEI

GRANDI BALLI NORVEGESI

“ BALLETO DRAMMATICO „

DI 25 BALLERINE

DIRETTO DALLA CELEBRE BALLERINA

MARY WIGMAN

PROGRAMMA

PARTE PRIMA

ORCHESTRA: CANTIQUE D'AMOUR - SCHÜTTE

SCENE DRAMMATICHE:

- | | | |
|-------------------|---|----------------|
| 1. CHIAMATA | } | MARY WIGMAN |
| 2. PELLEGRINAGGIO | | |
| 3. CERCHIO | | |
| 4. TRIANGOLO | | |
| 5. CAOS | | |
| | | E |
| | | CORPO DI BALLO |

INTERMEZZO

ORCHESTRA: DANS L'AULE - MAESTRO IPPOLITO IVANOFF

PARTE SECONDA

1. FURIOSO - RIA RYSER
2. LANGUIDO - BERTHE BARTHOLOMÉ
3. LENTO - ANNA FRANK
4. ANDANTE UND ALLEGRETTO - YELA SCHIRMER
E RUTH KRAEMER
5. SUITE D'UNA CANZONE RUSSA - MARY WIGMAN
6. ALLEGRO MARCATO - YVONNE GEORGI
E GRET PALUCCA
7. FINALE - CORPO DI BALLO
8. ORCHESTRA - MARCIA

AL PIANO - WILL GOETZE

ORCHESTRA DIRETTA DAL MAESTRO VINCENZO FIORILLO

SIPARIO ORE 21,30

DOMANI, 27 OTTOBRE

NUOVO PROGRAMMA



Neubeiten

CHAPELLERIE
FINE

Z. BAUMANN SÖHNE

Weinplatz 8, Zürich 1

Lernt
Englisch
Französisch
Deutsch
Italienisch
Russisch
Spanisch

in der
Berlitz School
Welt-Sprach-Institut

Sihlstrasse 1
Wixler-Haus
ZÜRICH 1
Telephon Seinau 49.11

ZÜRCHER STADTTHEATER

Montag, den 12. November 1923, abends 8 Uhr:

Mary Wigman mit ihrer Tanzgruppe

(20 Mitwirkende)

PROGRAMM

I TEIL

Szenen aus einem Tanzdrama:

Aufruf	} Gruppe und Mary Wigman
Wanderung	
Kreis	
Dreieck	
Chaos	

PAUSE

Am Flügel: WILL GOETZE

Roemisch-Konzertflügel aus dem Pianohaus Jecklin, Zürich 1

Mitglieder der Mary Wigman-Tanzgruppe:

Berthe Bartholomé, Hermi Bertram, Margarete Dietel, Gertrude Engelhardt, Fina Flade, Annemarie Franke, Yvonne Georgi, Anne Grünert, Hanya Holm, Ruth Kraemer, Nora Lindner, Gret Palucca, Senta Pfund, Ria Ryser, Alice Schnoor, Sybil Stockhauser, Yella Schürmer, Guri Thorsteinsson, Elisabeth Wigman, Mary Wigman.

II. TEIL

Polonaise	Mary Wigman
Zwei Tänze des Schweigens	Mary Wigman
Menuett	Berthe Bartholomé
Tanzrhythmus	Gret Palucca
Seguidilla	Mary Wigman
Finale	Gruppe

**Wigman - Schule
Dresden**

Berufsausbildung in Tanz
Ankunft: Sekretariat
Dresden-N., Schillerstr. 17

Kassenöffnung 7 Uhr.

Türöffnung 7¹/₂ Uhr

Anfang 8 Uhr

Ende 10 Uhr

KUNST & SPIEGEL A. G.

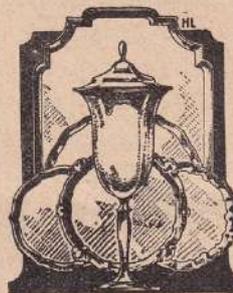
Bahnhofstrasse 51 = Zürich 1

*Kunsthandlung
und Kunstgewerbehaus*

Gemälde, Graphik, Reproduktionen
Wechselnde Ausstellungen im Kunstsalon

Porzellane, Cristalle, Metalle, Marmor u. Bronzen

SPIEGEL UND RAHMEN



F. Spitzbarth-Grieb

Silberschmied
ZÜRICH 8
Tel. Hott. 74.64 Feldeggstr. 58

Silberwaren

Reiche Auswahl
Eigene Fabrikation
Sportpreise

Spezialität: Silberne Bestecke

Die Wigman-Schule mitsamt der Gesellschaft ihrer Freunde ist heute für viele eine solche Sache des Dabegewesenseinwollens. Und leider auch eine, die uns zu keinem wärmeren Gefühl als dem des Interesses anregt. Daß sie sehr großen Spaß daran hätten, bilden sich bloß noch einige Feuilletonisten der Tanzkunst ein, und die wesentlich größere Anzahl der Dabegewesenseinmüssenden gerät in ein etwas müdes, aber pflichtgemäßes Entzücken.

Was Mary Wigman heute mit ihrer Schule wirklich macht, das ist eine streng disziplinierte rhythmische Gymnastik, die sich mit mehr oder weniger Glück den Anschein tieferer Bedeutung gibt. Es wäre sehr unecht, diese Darbietungen etwa kitschig zu nennen. Aber es ist ihr einziger Vorzug, daß sie es nicht sind, und das ist gewiß ein sehr dürftiger Vorzug. Die Abwesenheit von Muschelarmstühlen und andern schlecht geschnittenen Zieraten an modernen Typenmöbeln ist auch solch ein negativer Vorzug, über den man weiter nicht in Entzücken geraten sollte. So begiebt sich der Tanz, wie ihn die Wigman produziert, zwar niemals in die Gefahr, süßlich zu werden, aber es fehlt ihm eben darum auch ganz und gar die sehr vollkommene und sehr schwere Süße ursprünglicher tänzerischen Gefühls. Alles geschieht an Bewegung und Gruppenformung mit so entschlossener Herbeheit und offenbar so tiefgefühlter Gefühllosigkeit, daß man sehr wenig Sinn für Humor haben muß, um nicht manchmal über diese von ihrer Würde so durchdrungene Tanzkunst ein wenig zu lächeln. Weil aber der Verbrauch von allzu viel Würde bei dem Zuschauer doch leicht einen schläfrig-schüchternen Zustand hervorrufen könnte, werden seine Nerven neuerdings beim Besuch der Wigman-Schule mit gewaltigem Lärm bearbeitet. Ohne das Geräusch einschlagender Blicke tut sie's kaum noch. Und wenn sich acht junge Mädchen auf einmal geschickt zu Boden werfen, so wird dieses an und für sich nicht sehr schreckliche Ereignis durch lauten Beckenschlag des Begleiters zu einer Gewitterkatastrophe erhoben. Auch ein Totentanz, gymnastische Übungen von sechs Gruppenleichen und einer Sololeiche unter Leitung des grünen Todes war von ganz fürchterlichem Lärm begleitet, gegen den das Ohr bald abgestumpft ist und nur noch die Nerven etwas unwillig reagieren.

Es bleibt der Reiz prächtiger Kostüme und lebender Bilder nach alten Mustern übrig, als ein positiver, wenn auch bescheidener Wert. Antike Konfigurationen von Wasserträgerinnen und spätgriechische Reliefs tanzender Mädchen, japanische Bühnenbilder und chinesische Tischzeichnungen oder auch düstere Gruppen von Hodlerischer Symmetrie. Wenn sich alles dieses etwa dienend dem Betrieb einer großen Oper einfügen ließe, um uns von der Fadedheit durchschnittlicher Ballettübung zu befreien, wenn die tänzerischen Gruppen der Wigman einem starken Regiegedanken untergeordnet würden, dann wären sie wohl an ihrem rechten Platz. Solange sie sich aber wie jetzt, ohne eine leitende Idee, mit betonter, aber unbegründeter Wildheit über die Bühne bewegen, oder unter Verübung heftigen Geräusches auf deren Bretter werfen, möchte man mit einem heiteren, einem ernstern Auge seine künstlerischen Eindrücke zusammenfassen in dem alten Spruch: Vangemachen gilt nicht.

hgr.

Tanzgruppe Mary Wigman.

„Szenen aus einem Tanzdrama“ in der Schauburg.

In dem gestern gesehenen Tanz „Gruß“ waren die Tänzerinnen von den vier Ecken der Bühne aus nach der Mitte aufgereiht, mit dem Gesicht zu dieser Mitte hin, in der die Grüßende, Mary Wigman, stand. Was uns hier anpackte, war nicht die irgendwie durch irgendwelche tänzerischen Mittel deutlich aufgeweckte Vorstellung „Gruß“; es ist nicht das Rationale; die Befriedigung, ein Rätsel zu lösen, eine Allegorie zu begreifen. Was den ganz tiefen Eindruck macht, ist eben das Erlebnis dieser bestimmten radialen Aufstellung im Raum, ist ein Erlebnis der Form, des Irrationalen, nicht zu Umschreibenden. Und so in jedem der Tänze. Der Zuschauer sitzt mit der un-rechten Einstellung vor ihnen, wenn er so begreifen will, wie man nach der Auflösung einen Rebus begreift. Er muß entgegennehmen wollen, wie er Musik aufnimmt, nicht als ein Rhythmus, andererseits nicht als ein unbedürftige, trockener Genießer bloßer Bewegungsreize. Seele und Form sind hier eins; Ordnung im Raum. Zweifelt, Dreifelt, Gruppe und Vereinzelung müssen den Zuschauer ganz innen aufleben. Dann wird er nicht sagen: ich verstehe nicht, was das hieß.

Es ist auf die ungemeine Exaktheit der Arbeit hinzuweisen, auf die lange Mühe und das willensstarke Erziehungsverk, die vorangingen, ehe die Mittel zur Hand waren, diese Tänze zu schaffen. Nachdem auf die Baukunst, die hier Glied an Glied eines Tanzstückes aneinanderschließt und die Sprache des Raumes, der Einzelkörper, der Zuordnung von Gestalt zu Gestalt souverän beherrscht.

Form und Seele aber sind eins und es ist letztlich die Lebensfrömmigkeit, der Kampf, die Stille der eferne Schritt des Willens und der helle Schall der Freude — es ist die ethische Persönlichkeit Mary Wigmans und ihr Begreifen, Leiden, Tragen, Bezagen, was uns unversehrbar anrührt. Solches Tanzen kreist um die letzten Dinge irdischer Existenz. Es faßt das Leben in seiner Ganzheit und redet von einem Erleben, welches immer Angesicht zu Angesicht dem Wesentlichen gegenübersteht. Gerade in der Verschmelzung des körperlichen Seins in das seelische und in der Reinigung des Symboles vom Einzelinhalt weg zum dunkelklaren Allgemeinsten und Tiefsten hin scheint uns Sinn und Wert des neuen Tanzes zu liegen.

Mit dem Verzicht auf eine Musik, die rund und sich selbst genügend für sich bestehen kann, ist eine frühere Mäßigkeit beseitigt, die dem musikliebenden Menschen vielfach zu Recht eine Verzerrung und Vergewaltigung bedeutete. — Ob sich solchem Tanzen ein weites Feld eröffnen wird oder ob seine Möglichkeiten früh und fast jetzt schon umschritten sind — wer will das sagen, wer will schöpferisches Tun im voraus ermessen? Das hannoversche Opern- und Schauspielhaus hatte begonnen, eine

immerhin mitwichtige Stelle dieses Arbeitens zu werden; es scheint, daß es eine solche künftig nicht mehr sein soll; wir wiederholen unsere Meinung, daß man sich hier um etwas bringt und daß man größere Ehre davon hätte, an diesem mitzutun, als seine Kräfte auf, wenn auch vorläufige, Aufführungen des „Evangelimanns“ oder der „Carmen“ oder auch unserer besten Opern zu beschränken.

SA.

Die Kunst Mary Wigmans

Mary Wigman gastiert gegenwärtig im Münchner Schauspielhaus, zum ersten Male in Verbindung mit einer größeren Gruppe von Schülerinnen.

Eines wird dabei vorerst deutlich: Mary Wigman gehört nicht auf das Podium, sondern auf die Bühne. Sie braucht den abgeschlossenen Ra-

men, die Strenge des gänzlich gesonderten Raumes, damit ihre gänzlich gesonderte Kunst das bleiben kann, was sie geworden ist: absolute Vollendung.

Man scheut sich — in Erinnerung an das Heer der kläglich Minderbegabten — dieser Kunst den Namen „Tanz“ zu geben. Hier ist das Unglaubliche wahr geworden: daß unsere schwächliche, unselbständige, brache Zeit eine geniale Frau gebildet hat. Ich erinnere mich nicht, in Bezug auf Gegenwärtiges je das Wort „genial“ gebraucht zu haben. Für Mary Wigman aber gibt es keine andere Bezeichnung. In ihr paart sich unfasbare Schöpferkraft und Intuition mit eiserner künstlerischer Zucht und Sicherheit in der Wahl der Mittel. Was sie geschaffen hat und zeigt, sind keine Tänze, sondern Werke, vor denen jeder Gedanke an Kritik verstummt.

Das tiefste Erlebnis gibt die „Wanderung“ und das „Chaos“ — formgewordene Ideen, deren Großartigkeit in Konzeption und Ausführung zur Anrufung der Namen Dantes und Michelangelos berechtigten. Wenn das restlose Formwerden des Stoffes sich überhaupt in der Kunst vollziehen kann, so geschieht es in der Kunst der Mary Wigman.

Das war nicht immer so. In den letzten zwei Jahren ist hier eine Arbeit geleistet worden, eine senkrecht empor schnellende Entwicklung vor sich gegangen, die ohnegleichen ist. Überall fühlt man sich gebannt durch unerhörte künstlerische Energie und jenen sakralen Ernst, der auch die Schülerinnen mit magischer Gewalt zu einer vollkommenen Einheit zusammenzwingt, ohne die Individualität zu knebeln. (Von ihnen ist Gert Balucca zurzeit die bemerkenswerteste). Der gemeinsame, triumphierende Wille zum Höchsten, der im „Finale“ deutlich wird, ist das große Wunder und trägt alle Werte in sich — nicht zuletzt das Vermögen, den Schauenden im Innersten hinzureißen.

Dr. H. W. Geißler.

Mary Wigmans „Tanzdrama“

Theater am Rollendorfsplatz.

Mary Wigman hat den in Berlin öfter vorgeführten fünf „Szenen eines Tanzdramas“ vier neue hinzugefügt. Sie hat damit die Skizze erweitert, nicht abgerundet. Sie hat zugleich das Bild von den Möglichkeiten kinstlicher Gruppenanzahl-Folgen aufs neue bereichert. Es handelt sich ja hier darum, eine Form des Kunstwerks zu schaffen, die es bisher nicht gibt (außer in den gleichlaufenden Versuchen Labans). Die Schöpferin, indem sie ihre Visionen tänzerisch darzustellen trachtet, muß sich erst das Instrument bauen, durch das sie in die sichtbare Welt gelangen. Es kommt vor, daß Mary Wigman mit ihrer Gruppe ganze Szenen bis zur Bühnenreise fertigstellt, um sie dann zu verworfen: wie etwa den „Gruß“, dessen erste Fassung nach der hier erwähnten Dresdner Aufführung in den letzten vierzehn Tagen durch die jetzige glückliche Fassung ersetzt worden ist. An den vorhandenen Szenen wird weiter gearbeitet: die „Wanderung“ etwa hat einen neuen, vereinfachten Anfang bekommen (auch die „Rhapsodie“, für die er mir aber nicht zuträglich scheint).

So folgt jetzt der älteren Szenengruppe, in der die Spannungen zwischen dem Einzelnen und der Masse den Grundklang bilden — gewaltsame Bindung der beiden Gruppen unter dem herrischen Gebot des Einzelnen im „Ausruf“, ihre mystische Gebundenheit in der „Wanderung“, ihre Zerrüttung im „Kreis“, ihre Zerspaltung im „Dreieck“ und ihre Selbstzertrümmerung im „Chaos“ — eine Folge von drei Szenen, in der jener Einzelne Zentrum aller Bewegungsspannung und die Gruppe, wo sie auftritt, Ausdruck und Spiegelung dieser vereinfachten Spannung und ihrer Entwicklungen ist.

Die erste der neuen Szenen, „Wende“, ist ein Solotanz Mary Wigmans. Tänzerisch eine hinreißende Leistung. Das Thema des ringenden „Sichaufrichtens“ (im körperlichen und symbolischen, im tänzerischen und heroisch-ethischen Sinne) wird hier in drei Variationen — Engführung, Hochführung, Weitführung — zu immer größerer, schließlich endgültiger Festigung gesteigert, worauf dann im kurzen vierten Teil, in der viermaligen Kniebeuge nach den vier Richtungen und dem endlichen großen Sinausstreiten das Thema der schicksalstragenden und schicksal- anerkennenden Gefährtheit das Ganze feierlich still abschließt.

Die Szene „Vision“ sodann bringt, literarisch gesprochen, die alldurchdringende Erinnerung an den Kampf mit der irden Masse. Als ein mythologisches Ungeheuer mit zahllosen Köpfen und Gliedmaßen manifestiert sich die Masse hier. Die Gruppe ist ein einziger Leib, der sich gespenstisch in viele Leiber auflöst, die auseinander-schwirren, daherschlattern und mit magischer Gewalt

Vossische Zeitung

13.12

wieder zu einem Leib verwaschen (es scheint, als ob Mary Wigman dieses asiatische Motiv aus Labans Tanzfolge „Die Gebliederten“ übernommen hat; wenn es so ist, so hat doch erst sie dem Motiv, das bei Laban Episodencharakter hat, alle künstlerischen Möglichkeiten abgefragt). Die bannende Gewalt Entsetzen erregenden Spuls wird durch die Art und Differenzierung der Bewegungsformen des Ungeheuers und seiner Glieder und die parallelen Bewegungen des von dem Spul Befallenen tänzerisch gestaltet: explosions-ruckhaftes Sichhinundher- und Herumwerfen der Leiber wechselt mit laufendem Sichwiegen und wildem Herumschwirren, zuckend-spitzes Gletten mit wüstem Umhertreiben. Die Szene endete packend mit dem bewußten Niederstürzen des Einzelnen. Aber drängt sich nicht doch in dieser Szene der Spul zu stark hervor? Lenkt er nicht zu sehr Auge und Interesse von dem Solisten ab. Gewinnt er damit nicht zu festen Realitätscharakter?

Die folgende Szene, „Begegnung“, unterscheidet sich von allen früheren dadurch, daß jetzt der bisher ungeschlechtlich wirkende Solist einen ausgesprochen weiblichen Charakter bekommt. Aber sie unterscheidet sich auch durch den Charakter ihrer streng symmetrischen Bewegungen. Sie führen die Solistin, aus der Parallele durch die Diagonale dem feierlichen Zug der vier Frauen, die leidend Hilflose den mitleidend Hilfreichen entgegen, und vier weitere Frauen vollenden das Werk liebenden Erbarmens, sie halten und stützen die kraftlos Zusammenbrechende. Bilder der Mater Dolorosa mögen hier Vorbilder gewesen sein. Das einfache Thema gestaltet sich zu einem ergreifenden Adagio von liebhafter Einfachheit und Kürze.

Zwischen der Begegnung und dem schon erwähnten „Gruß“ liegt ein Bruch. Diese Szene zeigt nur, wohin das Ganze strebt: zur Beleitung der Gelbsten, Erlössten in einen „höheren Kreis“ unirdisch leichter, geheiligter Wesen, die die priesterlich Geadelte, Vermählte in ihrer Mitte empfangen. Die Gruppenführung dieser Szene ist von bezaubernder Frische und Stärke. So schließt sich ihr ohne Widerstreben der immer beglückende Schlußklang der Gruppe zur Musik der viertägigen Rhapsodie an.

Der fragmentarische Charakter der Tanzszenen, die freilich kein „Tanzdrama“ im akademischen Wortsinn, sondern eher eine epische Tanzfolge (im Sinne Labans) bilden, ist unverkennbar. Wenn auch die Weiterführung kein abgeschlossenes Werk gebracht hat, so hat sie doch den Gesamteindruck der Gruppenanzahl-Abende vereinfacht und abgerundet. Zugleich befähigt sie die organische Arbeitsweise Mary Wigmans als Tanzdichterin und als Tänzerin, die nun sich und ihre Tänzerinnen und auch ihr Publikum auf künftige neue Leistungen innerlich vorbereitet hat. Artur Michel.

Mary Wigman im Theater am Rollendorfsplatz. Mary Wigman führte gestern abend im Theater am Rollendorfsplatz ihre um drei Szenen erweiterte Skizze eines Tanzdramas auf. Die Tanzfolge, ergänzt durch einen in unendlicher Leichtigkeit schwingenden Reigen, der den Uebergang bildete zu der als stürmisches Finale angeschlossenen Rhapsodie, wurde ohne Unterbrechung getanzt. Die Skizze, in den neuen Szenen, „steigt hinan zu höherm Kreise“. Unermattet trotz der Pausenlosigkeit und mit wachsender Willigkeit folgte das Publikum, vorbereitet durch die Bekanntschaft mit den ersten Szenen, diesen neuen, in denen Mary Wigman überraschend neuartige und ergreifend starke tänzerische Ausdrucksformen für Leid und Leiden, für die „Selige Sehnsucht“: Stirb und werde! findet. Ueber den nun deutlicher sich herausarbeitenden Experimentcharakter der Skizze — Experiment im Sinne der Selbsterprobung in einer neuen Kunstform, deren erste ausgereifte Schöpfungen wir nun erwarten wollen. Experiment zugleich im Sinne der Erprobung eines tänzerisch eingestellten Publikums — wird noch zu sprechen sein. — Jetzt nur die Frage, warum die Eintrittspreise so unmäßig hoch angesetzt sind, daß gerade ein großer Teil des tänzerisch eingestellten Publikums die Aufführungen meiden muß.

A. M.

Mary Wigmann.

Drei Tanzabende im Rollendorfstheater.

Selbstverständlich ist es Intellektualismus, krasser Intellektualismus, denn Tänze wie „Dreieck“, „Wende“, „Chaos“ sind beinahe schon in ihrem Titel Unmöglichkeiten für einen ursprünglich-naiven Menschen, für den Tanzen nichts mehr ist als ein Sich-Trennen, spontanes Uebersetzen der Empfindung in Eigenbewegung, unbekümmertes Vergessenwollen. Dem Tanzen Tanzen ist. Für die Wigmann ist Tanz viel mehr und dadurch zugleich auch viel weniger. Wie in einem modernen Bild: eine durch bestimmte Gefühlsregung, bestimmten Eindruck oder Erlebnis inspirierte Idee wird bewußt auf gedanklichem Wege analysiert, in ihrem Ursprung und Sinn erforscht und danach durchkomponiert, aufgebaut, begründet, zusammengefaßt. In glänzender Regie. Denn allerdings hat unserer bildenden Kunst gegenüber die Wigmann sehr viel voraus: bis zu höchster Vollkommenheit erkämpfte Zucht, ein Handwerk der körperlichen Bewegungs- und Darstellungsmöglichkeit, wie es stärker kaum die Russen besitzen, Kultiviertheit, die sich in jeder Geste kundtut, glänzendes Auge für Regie und viel guten, ernststen Geschmack. Ist dies etwa eine Kleinigkeit?

Trotz der imponierenden Disziplin besteht unter den Schülerinnen kein Schematismus. Es ist kein preußischer Kasernenhof des übereinstimmenden Marschschrittes, da jede Schülerin aus eigener Individualität sich mit ihrem spezifischen Gestus unter die einheitliche Gesamtheit des Bildes einordnet. Dadurch entsteht: keine präzise arbeitende Maschine, sondern ein lebendiger Körper organischer Eigenfunktionen. Es ist wie ein Gestüt der Rassepferde. Wenn nur die Wigmann nicht so klug wäre!

Rom Landau.

Mary Wigmans Tanzdrama.

Von Dr. Heinz Pringsheim.

Mary Wigman hat dem Tanz Freiheit und Würde zurückgegeben. Die Erneuerung des Tanzes aus dem Geist des Tanzes ist ihr Werk.

Nicht die Musik zeugt Bewegung, sondern die Bewegung ist Musik: so müssen ihre ersten Versuche naturgemäß zu einem völligen Verzicht auf musikalische Begleitung führen. Denn wo in der musikalischen Literatur lag gerade die Musik ihrer Bewegung in klanglicher Formung bereit? Mit staunender Ergriffenheit folgten einige Wenige, mit Kopfschütteln und Befremden die meisten den Offenbarungen dieses musikalosen Tanzes. Gerade weil er nicht begriffen wurde, fand er natürlich halb Anhänger und Nachahmer, die — weniger schöpferisch — eine Art schwedischer Heilgymnastik daraus machten. Und doch drängt auch jene stille Musik zu klanglich wahrnehmbarer Gestaltung; der Urvorgang, dem die Musik ihre Entstehung verbannt, wiederholt sich, muß sich wiederholen, weil er naturnotwendig ist. Die primitivsten Mittel — Handpauke, Gong, Holzklapper, dazu die Farbe des schlagzeugartig behandelten Klaviers —, dem Willen der Tänzerin erreichbar und fügsam, müssen vorerst genügen; Sache der künftigen Musiker wird es sein, die Musik, die aus Mary Wigmans Tänzen klingt, einzufangen und mit den verfeinerten Mitteln moderner Technik zu gestalten: Musik aus dem Geist des Tanzes.

Wie der musikalische Rhythmus das klangliche Korrelat des Bewegungsrhythmus ist, so sind Entwicklung und Durchführung der musikalischen Motive Analogien für die Entwicklung und Durchführung tänzerischer Bewegungsmotive, aus denen der logische Aufbau eines Tanzes erwächst. Man könnte die Analogie noch viel weiter ausführen: der Solotanz entspricht der Monodie, der Gruppen- oder Orchestertanz der vielstimmigen Chor- oder Orchestermusik; Homophonie und Polyphonie, Dynamik und Agogik, Instrumentation und Orchesterkolorit — das alles findet im Gruppentanz seine Gegenstücke. Auch die Form?

Es gibt wohl kaum ein schöneres und reineres Beispiel für diese Art „musikalischen“ Aufbaues

als die Szene aus Mary Wigmans Tanzdrama, die den Titel „Wanderung“ führt. Sie ist geradezu das Muster der Form, die in der musikalischen Formlehre „Dreitaktige Liedform“ heißt.

Aus dem Hintergrund lösen sich Gruppen schreitender Gestalten, die sich hinter- und nebeneinander in gebrochenen Linien nach dem Vordergrund der Bühne bewegen — alle in dem gleichen vierzeitigen Schreitmotiv, das aus drei langsamen Schritten nach vorwärts und einem Zurücksinken auf die vierte Zählzeit besteht. In den gleichmäßigen Schlägen vierer Gongs von verschiedener Tonhöhe findet dieses Motiv seinen musikalischen Ausdruck. Mit einer Gruppe beginnend, sich steigend durch Verlängerung der Linien und das Hinzutreten neuer Gruppen — wie das Crescendo eines Orchesters durch Verstärkung des Tones und das Hinzutreten neuer Instrumente bewirkt wird — und wieder abnehmend durch Ineinander-schieben der Gruppen und allmähliches Erstarren der Bewegung im Vordergrund, schließt dieser erste Teil mit einem Zusammensinken in völliger Bewegungslosigkeit. Langsam erhebt sich eine der Gestalten und durchquert mit extatisch emporgeworfenen Händen in immer schneller werdendem Lauf den Raum, andere folgen, alle werden schließlich von dem wilden Taumel ergriffen, bis auch hier die Bewegung wieder allmählich, wie sie begannen, in Regungslosigkeit erstarrt. Ein pianissimo einsetzender Songwirbel, der die immer reicher werdende und wieder abnehmende Bewegung nur durch ein Crescendo und Diminuendo von seltsam erregender Wirkung auszudrücken vermag, begleitet den belebten Mittelsatz. Wieder lösen sich nach und nach die Gestalten von der erstarrten Gruppe, eine nach der andern das gleiche Schreitmotiv — einfacher als im ersten Teil, ohne das Zurücksinken — aufnehmend, und streben hintereinander in weitgeschwungenen Bögen dem Hintergrund zu. Ein Tanz von monumentaler Einfachheit des Aufbaues und kühnster Konsequenz in der Durchführung der Motive!

In ähnlicher Weise faßbar, doch wesentlich komplizierter in ihrem motivischen Material und ihrer polyphonen (oder wie man richtiger sagen müßte: polymorphen) Struktur, sind auch die anderen Szenen. Ihre ausführliche Analyse würde hier viel zu weit führen — weder ein Regiebuch

dieser Tänze noch einen Dithyrambus über ihre tiefgehende Wirkung will ich schreiben. Doch sei die Aufmerksamkeit noch auf einige ihrer Namen hingelenkt: sie sollen Aufschluß geben über das, was man gemeinhin ihren „Inhalt“ zu nennen pflegt. Und zwar sind charakteristisch vor allem Namen wie „Kreis“, „Dreieck“ und ähnliche. Man erinnert sich daß Kandinsky, der Führer der sog. Konstruktivisten in der Malerei, seine Bilder ganz analog nur nach geometrischen Grundformen und Farben unterscheidet: „Mit runden Formen“, „Mit blauen Kreisen“ usw. Fort, sagen diese Namen, mit allen Gedanken an begrifflich faßbare Vorgänge! freier Bewegungsausdruck im Raum ist unser Dasein. Und nichts beleuchtet heller als diese Titel die Klust, die den Tanz Mary Wigmans von der Tanzpantomime trennt, diesem Dramaerfolg beladener Epochen, der zum ersten Male im erschöpften Zeitalter des römischen Kaiserthums zu hoher Blüte gelangt ist, und in unserer Zeit an dem künstlerisch noch um eine Stufe tiefer stehenden Kinodrama sterben wird. In der Pantomime — und damit auch im ganzen bisherigen getanzten Drama, das nichts anderes ist, als Pantomime mit Tanzeinlagen — ist die Darstellung menschlicher Beziehungen und Leidenschaften, die sich, mindestens ebenso gut und besser, auch mit dem gesprochenen Wort erreichen läßt, die Hauptsache; der Tanz ist nur Hilfsmittel zu ihrer Verdeutlichung, Schnörkel und Zierrat. Im eigentlichen Tanz sind die Relationen der Figuren zueinander rein räumliche Bewegungsbeziehungen, ihre menschlichen Funktionen sind sozusagen ausgeschaltet. Der Pantomimiker wird z. B. „Liebe“ ausdrücken, in dem er die Hände aufs Herz legt, schwachtend die Augen aufschlägt, die Arme begehrend ausbreitet, die Lippen zum Ruße spitzt — kurzum Bewegungen, die dem wirklichen Vorgang menschlicher Liebesbeziehungen abgelauscht sind, stillsieren und, je nach dem Grade seiner tänzerischen Fähigkeiten, mit Tanzschritten, Sprüngen und Pirouetten verbrämen. Ganz anders der schöpferische Tänzer: ähnlich wie der Lieddichter in einer Melodie die Quintessenz des Gefühlles „Liebe“ auszudrücken unternimmt, wird er eine Bewegungsmelodie erfinden, die er dann noch rein tänzerischen Gesetzen, unabhängig von den Forderungen der Vorstellung eines realen Vorgangs, gestaltet.

Alle Deutungen des Wigmanschen Tanzdramas, die eine erzählbare Handlung, Bruchstücke einer dramatischen „Fabel“ in die einzelnen Szenen hineingeheimnissen, sind also von vornherein zur Unfruchtbarkeit verurteilt, weil sie aus oblicher Verleugnung des Wesens der neuen Tanzkunst entspringen. Freilich muß zugegeben werden, daß der Gattungsname *Tanzdrama*, der nach Wort Sinn und Sprachgebrauch unweigerlich die Vorstellung einer Handlung einschließt, zu solchem Mißverständnis herausfordert. So sollte er einer neuen, sinngemäheren Bezeichnung weichen. Nicht auf dem Gebiet der Wortdichtung, sondern in den Bezirken der ebensowenig wie der Tanz begrifflich faßbaren Musik müssen wir nach brauchbaren Analogien Ausschau halten. Ein mehrsätziges, in sich geschlossenes Musikstück hat man sich gewöhnt Sinfonie, Sonate, Konzert (soweit nicht die Zusammenfassung des ausführenden Instrumentalkörpers zugleich Name des Musikstückes geworden ist, z. B. Trio, Quartett usw.), bei looserem Zusammenhang der einzelnen Teile Suite, Divertimento oder ähnlich zu nennen: Namen also, die über den „Inhalt“ der Musik nicht das Geringste aussagen, sondern nur ihren formalen Aufbau im Auge haben. Ebenso pflegen die einzelnen Sätze nur nach dem Hauptzeitmaß (Allegro, Adagio) oder ihrer Form (Präludium, Fuge, Rondo, Aria) bezeichnet zu werden. Ähnlich verstand man ja auch früher unter „Ballett“ ein größeres zusammenhängendes Tanzstück, und daneben konnte man auch „Ballettdivertissements“, deren lose zusammenhängende einzelne Nummern wiederum nur die Namen von Tanzformen (Polonaise, Pas de deux, Walzer) trugen. Sprachliche Analoga zu Symphonie, die für ein ernstes Tanzstück von größter Ausdehnung möglich wären, sind z. B. Symmorphie („Wolpe“ heißt griechisch der Tanz, wie „Phone“ die Stimme), oder Symmorphie (Morphe heißt Gestalt) — ohne daß nun gerade der Anwendung eines dieser beiden Namen das Wort geredet werden sollte. Man spricht ja schließlich auch von „Farbensymphonien“, warum also nicht, trotz der *contradictio in adiecto*, „Tanzsymphonie“? Doch genug damit — sprachbildnerischer Phantasie bleibt hier ein fruchtbares Feld der Betätigung.

Der beispiellose, durchschlagende Erfolg der „Skizzen zu einem Tanzdrama“ im Juni dieses

Jahres, der im Laufe weniger Wochen acht Wiederholungen des gleichen Programms notwendig machte, galt wohl freilich nicht allein der Neuartigkeit der Idee, sondern zugleich der muster-gültigen Form der Darstellung. Zum erstenmal wieder seit den Russen sah man eine nach einheitlichen Grundsätzen durchgebildete Gruppe von Tänzerinnen, deren zu vollendeter Beherrschung erzogene Körper einem starken künstlerischen Willen gehorchen. Bewunderswert ist die Gabe Mary Wigmans, die verschiedenen Individualitäten ihrer Schillerinnen künstlerisch fruchtbar zu machen, statt sie, nach alter Weise, zu nivellieren und in ein Schema zu pressen. Wie der Komponist eine Melodie aus dem Geist der Geige, dieses Thema für die träumerische Klarinette, jenes Motiv für das skurrile Fagott erfindet, so instrumentiert sie ihre Einfälle hier mit der lebenssprühenden Gret Palucca (der stärksten und vielseitigsten Begabung unter den Mädchen), dort der zierlich-kollekten Yvonne Georgi oder der zart-verträumten Berthe Bartholoméa. . . Vorbei die Zeit der gedrillten Tanzpuppen, der Stereotypen Bewegungen, des gefrorenen Ballett-lächelns! Einem streng disziplinierten Orchester, zusammengesetzt aus lauter selbständigen Künstler-individualitäten, ist Mary Wigmans Tanzgruppe vergleichbar. Und sie selbst, mag sie ganz im Chor der Instrumente aufgehen, oder mit wenigen Aus-erlesenen nach Art des *concertino* im *concerto grosso* den Tutti gegenübertreten, oder allein als Soloinstrument über dem Orchester schweben: niemals steht hier die „Prima ballerina“ vor dem „Corps de ballet und den Eleven“, die ihr nur als Folke und Staffage dienen und gut sind, die Pausen auszufüllen, sondern in strenger Gesetz-mäßigkeit, in sorgsam abgewogener Verteilung von Bewegung, Linie und Farbe fügen sich die einzelnen Glieder zum harmonischen Ganzen zu-sammen.

Neu in der Idee und muster-gültig in der Aus-führung — — Mary Wigmans Tanzkunst wird ihren Stegeslauf über den Erdball vollenden.

Marj Wigman mit ihrer Tanz-Gruppe.

(Theater am Rollendorf-Platz.)

Sie brauche sie nicht mehr zu propagieren, sie hat sich durchgesetzt. Man beginnt zu verstehen, daß hier ein Gipfel deutscher Tanzkunst erreicht ist, gleichwertig neben der Vollendung alter Ballettkultur. Die reine Rhythmik und absolute Form der Wigman strahlt in ihren zwanzig Schülerinnen aus. Der Inhalt ihrer Tanzstücke ist rein formaler Natur: Aufruf, Wanderung, Kreis, Dreieck, Chaos, Wende, Vision, Begegnung, Gruß. Die Melodie des Individuum verstoffelt sich in die des Ensembles und das Ensemble krönt sich in ihrer eigenen Figur. Sie führt, ruft und leitet. In der Mitte tanzt sie allein die Wende, als Umschaltung der Rhythmik. Sie tanzt es ohne Musik und auch sonst ist die Musik kaum ein artikulierter Ton, sondern nur rhythmischer Schlag, Akkord, Melos und am liebsten Gong, den die Mädchen in wundervollen Schlangenumwicklungen schlagen. Reihen bilden sich. Figuren stehen auf. Gruppen sammeln sich. Ensembles suchen sich und treffen sich. Formen der Kreuzung wandeln sich ab und steigern sich. Rhythmische Partien setzen sich ab zwischen Ruhe und Unruhe, Schauer und Gebet, Verwirrung und Ordnung. Innerhalb des Komplexen sind die Grade der individuellen Teilnahme verschieden. In den Gängen der Wanderung, in den Dämonien der Vision, im Spul des Chaos, in der lebendigen Mathematik des Kreises ist eine Polyrhythmik enthalten, die in gleicher Weise von ungeheurer Phantasie und akkuratester Technik zeugt. Tairoff ist dagegen ein Bedant. Hier ist die Lösung der Rhythmik moderner Bühnen, gleichviel, ob Schauspiel, Tanz oder Oper, hier ist die Schule für alle Regisseure, die an der Vollkommenheit der Bewegung in sich und gegen sich zu lernen haben. Der Tanz ist nicht mehr wie früher ein technisches Vergnügen außerhalb der Ziele des Theaters, sondern er ist der Ausdruck des gemeinsamen Strebens der gesamten Bühne.

Oska Bio.

Denn die neue Bewegungskunst hat bereits einen langen Weg hinter sich. Er mißt sich am sichersten an Mary Wigman's Leistung. Sie ist nicht nur im Einzel-, sondern auch im Gruppentanz an einen Endpunkt gelangt: größtmögliche Annäherung an absolute Form. In den „Szenen aus einem Tanzdrama“ führt sie den Reigen durch eine ganze Welt voll Erschütterungen und Gesichte. Nach dem „Aufruf“, der die Schar einem Schicksal weiht, beginnt die „Wanderung“, ein verflungenes Suchen nach dem Formreich, das sich in den Grundformen des „Reises“ und des „Dreiecks“ enthüllt. Wie der „Reis“, von der auflodernden Bewegungsflamme der Führerin gehoben, sich in Bewegung löst, auf und ab sinkt, wirbelt, sich in Chöre teilt; wie das „Dreieck“ die Kräftegruppen — Dreiheit gegen Vielheit — immer wieder über die Diagonale reißt: diese stürmische Energie brandet noch wilder durch das „Chaos“, in dem die zuckenden Atome über die ordnende Kraft, die sie zu bändigen sucht, wie eine begrabende Welle stürzen. Die „Wende“ ist eine Auferstehung aus dieser Betäubung, ein beschwörendes Aufrufen. Sie führt zur letzten Prüfung: der „Vision“; sie stellt die Einsame vor ein zehnkörperiges, zehnköpfiges Ungetüm, einen Bösen von fließender Gestalt, der seine Flügel abspaltet und sie wieder anschießen läßt, Abbild einer ungeheuren übermenschlichen Gewalt. In der „Begegnung“ findet das große Suchen der Seele sein Ende, hier schließt sich die Gruppe zur feierlichen Gemeinschaft, die im „Orkus“ nach schrägen Vormärschen und symmetrischen Bögen sieghaft der erlösten Kraft huldigt.

Hans W. Fischer.

* **Tanzspiel Mary Wigman.** Es gab zehn Szenen aus einem Tanzdrama, deren innere dramatische Verknüpfung man allerdings nicht erkennen konnte. Die künstlerische Aufmachung war, was die Farbigkeit und zum großen Teil auch, was die Kostüme anbelangt, hervorragend. Man konnte immer wieder die Herausarbeitung bildlich eindrucksvoller Kompositionen bewundern. Tänzerisch bleibt die Grundlage des Ganzen, die rhythmisch-musikalische Gymnastik auch in den kompliziertesten Bewegungsformen dominierend. Das will besagen, daß die Künstlerin mit ihrem Ensemble von zwanzig Tänzerinnen ein Bild äußerster, teilweise geradezu fabelhafter Disziplinierung des Mmischen darbietet, daß aber schließlich, wenn man das Ganze betrachtet, die selige Beschwingtheit des eigentlichen Tanzes nicht vorhanden ist. Es handelt sich hier um eine ernst erarbeitete, durchdachte, mit unglaublicher Präzision ausgeführte gymnastische Pantomime, die für den Beschauer dauernd in einem dumpfen Gefühl tragischer Gebundenheit gebannt zu sein scheint. In der eigentlichen tanzmäßigen Loslösung von der Schwere kommt es fast nie, so daß trotz einzelner köstlicher Augenblicksbilder der Abend nicht das Befreiende gibt, was er geben soll. Diese Kunst krankt am Intellektuellen.

A.

Mary Wigman.

Die Kunst der Mary Wigman und ihrer Tanzgruppe, die im Theater am Rollendorfsplatz drei Gastspiele gaben, ist in ihren Wirkungen so berauschend, so betäubend, so jede Besinnung lähmend, daß sie zunächst widerstands- und willenlose Hingebung erzwingt. Wir werden in Sphären entrückt, die nicht von dieser Welt sind, unsere Seelen unterliegen dem Bann eines übermächtigen unerklärlichen Zaubers. Der Verstand schallet sich aus, reines Gefühl schwingt in den Wogen, die von der Bühne ausstrahlen, den Raum überfluten, durchgeisten, beseelen. Einfachste Farbformen, schlichte stille Mädchengestalten erscheinen, wandeln zu den leisen Tönen eines Organs über die Szene, halten feierlich, wie der Priester die Monstranz, Hände vor sich, deren seltsame Fingersprache Geheimnisse zu künden scheint. Die Reihen teilen sich, begnügen sich, durchkreuzen sich, bilden Kreise, bilden Gruppen, die Bewegung wächst, schwillt an, lauter, wilder werden die Töne des Organs, neue Klänge mischen sich drein, Beine wirbeln, Arme schwingen durch die Luft, Fäuste ballen sich, Finger krallen, Verzweiflung, Grauen, Entsetzen, Wahnstun, Aufbäumen, Niedersinken . . . Mary Wigman erscheint, ein Orkan segt über die Szene. Wie ein Blitz fährt sie durch die Reihen, durchdringt sie, teilt sie, reißt sie an sich wie der kreiselnde Kern einer Wetterfahne, gliedert sie zu geordneten Gebilden und zerstäubt sie in chaotische Atome. Bald aufpeitschende Menade, bald grauenerregende Furie, bald Schöpferin, Trüsterin, Glückbringerin. Wortlos, lautlos, nur von spärlichen Klängen begleitet, spielen sich Dramen vor uns ab, deren eindringlichste, seelendurchleuchtende, tiefste Tiefen packende Wucht menschlicher Sprache unerreichbar wäre.

Alles Technische von einer Vollendung, die nicht mehr zu übergreifen ist. Die Kunst der Meisterin selber von letzter höchster Reife zeugend. Von einer Reife allardines, die hier und da, wenn auch nur ganz selten, schon etwas als Ueberreife erscheint, in dem Sinne, daß einzelne Momente die frische Ursprünglichkeit, den Eindruck des im Augenblick Geschaffenen, Improvisierten, entbehren. Ans Wunderbare grenzend die Beherrschung, die künstlerische Disziplin der Meisterin, dieses feinste Reagieren auf jede rhythmische Nuance. Am schönsten die Kunst des Gehens. Was hat diese Schule aus dem am schlimmsten vernachlässigten Teil unseres verkrampften und gelähmten Kulturleibes, dem Fuß, für ein Wundergebilde geschaffen! Jede Zehe scheint ein selbständiges Leben zu führen, die Sohle küßt und liebkost den Boden, sie spielt, scherzt mit ihm, sie stößt ihn groblos von sich, mißhandelt ihn mit strafendem Tritt. Stundenlang könnte man diesem ernst andächtigen Schreiten, diesem heiter festlichen Laufen, diesem ausschauenden Hüpfen, diesem schwingenden Stampfen zusehen. Es ist ein Gottesdienst: vollendetste Gebilde der Schöpfung, beseelt und bewegt vom wunderbaren Urphänomen Rhythmus.

Aber — Es ist nicht leicht, gegenüber solchen Gipfelleistungen ein kritisches Aber zu sagen. Trotzdem darf eines nicht verschwiegen werden. Was Mary Wigman mit ihrer Tanzgruppe leistet, ist eine in sich schlechtdings vollendete Kunst. Aber diese Kunst bedeutet noch nicht die letzte Stufe im modernen Entwicklungsstadium des Tanzes. Die dekorativen, rein stilklichen Elemente sind in ihr noch nicht ganz ausgeschaltet. Die Vire des Stils führt ganz nahe an das englische Præraffaelitismus heran, und wenn auch das Schönfärberische, das konventionell Gefällige dieser Epigonenkunst streng vermieden ist, wenn auch alles ernster, veredelter, vertiefter erscheint, so erinnern doch manche Gesten und Mimiken peinlich an die Formsprache der Rossini und Burne Jones. Und nicht nur das Dekorative, sondern auch das Pantomimische ist nicht völlig vermieden. Zwar erwächst die künstlerische Konzeption und Intuition ganz aus dem Gefühl, aber die Ausdrucksmittel sind oft zu verstandesmäßig, naturalistisch, pantomimisch. Der „absolute Tanz“ der Mary Wigman hat die Reinigung der Kunstmittel nicht bis zur letzten Konsequenz durchgeführt. Erst wenn der absolute zum „ungegenständlichen“ Tanz geworden ist, wird die höchste Stufe der modernen Stilentwicklung erreicht sein. Ueber dieses wichtige Problem, das zugleich für die Umgestaltung der gesamten jenseitigen Kunst der Zukunft von grundlegender Bedeutung ist, wird sich vielleicht in kurzem Gelegenheit bieten, näheres zu sagen.

John Schifowski.

Tanz. Tanzdrama.

Zum Gastspiel der Wigman-Tanzgruppe im
„Theater am Nollendorfsplatz“.

Bei Mary Wigmans Tänzen wandeln wir nach Menschenaltern wieder auf elementaren Urgründen des Tanzes; ihr Tanz herrscht in dem ihm angestammten Reiche wieder absolut, er ist nicht mehr abhängiger Diener jener verklärtesten der Künste, die er

einmal mit entseht hat. — Der Mensch. Schwerer als diese uralte Mäße hat es der wieder neue, uralte Tanz, der nur Tanz ist und nichts weiter sein will. Allerdings hier im höchsten Sinne! Die lähmende Dede, das beklommend Besenleere des Raumes will er mit dem Gehalt seelischen Erlebens erfüllen, will er zu fassen suchen mit seinen Tanzkörpern, die nicht klingend sich einschmeicheln können, die mit ihren spröden, bildnerisch so unvergleichlich ausdrucksfähigen Mitteln den tot daliegenden Raum des Schauens aber ebenso zu erobern gewillt sind, wie Oper und Schauspiel es seit Jahrhunderten getan haben. —

Das Tanzdrama endlich im Theater! Wir sahen jetzt im „Theater am Nollendorfsplatz“ eine weitere Szenenfolge des zuerst im „Volkstheaterhaus“, dann in der „Philharmonie“ in seinen ersten Teilen bekannt gewordenen Tanzdramas Mary Wigmans. Sein Inhalt ist das Leben. Nichts ist ergrübelt, nichts ist thematisch kalt konstruiert, wie es die Gegner ihrer großen Kunst so gern behaupten wollen; es rieselt und flutet und rauscht und brandet durch diese stählern gestrafften, unübertrefflich disziplinierten Tänzerinnen, wie das Leben selbst, das ewig bauende und wieder zerstörende. — Nach kraftvollem Aufruf schreitet die Schar, auf langer mühseliger Wanderung unter zielbewußter Führung zu reinen, geordneten Formen, — als Kreis und Dreieck symbolisiert —, bis diese Formen eines Tages wieder zerfallen, weil die Schar des sicheren Führers sich selbst verachtet hat. Die vielköpfige Gemeinschaft glaubte selbstherrlich, ihn entbehren zu können. Nun werden die harmonischen Formen zum Chaos. Doch eine Wende (Soloanz Mary Wigmans) kommt, die Urkraft gebiert ein neues Sein, erschaut in gewaltiger, blitzartig entschwindender Vision neue, sich mächtig regende Kräfte, findet in einer Bewegung voll Trauer alte Begesfahrten wieder, die ihre Führerin, die sie sehrend suchten, jetzt stützen wollen; in der Erkenntnis des Großen, des Weltordnenden, anbieten alle einem neuen Tatleben ihren Gruß. So deutete ich skizzenhaft des Dramas Sinn und Zeichen.

Die Gliederung der Tanzgruppe — Führer, Vor-, Hoch-, Mittel-, Tief-tänzer — ist tänzerisch so vollkommen, daß keine Name besonders erwähnt werden darf. Immer erneute Rundgebungen der begeistertsten Zuschauer riefen Mary Wigman und ihre Tänzerinnen wieder und wieder vor den Vorhang.
Alfred Jürgens.

Tänzer und Tänzerinnen

Mary Wigman tritt mit ihrer Tanzgruppe, nachdem sie als Prophetin des neuen Tanzes in die Schweiz und nach Italien gezogen war, im Theater am Nollendorfsplatz auf. Und erst hier haben die Tänze der Gruppe, auf einer Bühne, ihren rechten Schauplatz gefunden, vorher, wenigstens in Berlin, durch das Konzertpodium an ihrer organischen Entfaltung behindert. In der Geschichte des Tanzes wird Mary Wigman ihren Platz haben, den ihr niemand und nichts mehr streitig machen kann, obgleich die „Skizzen“ zu einem Tanzdrama, die sie schon früher gebracht hat und nun in erweiterter Form hintereinander und ohne Pausen aufbaut, noch keine restlose Ueberzeugungskraft besitzen. Vieles darin ist noch einseitig dogmatisch, fanatisch, streng, in stete Feierlichkeit gezwungen, die auf die Dauer an Wirkung einbüßt. Auch der Verzicht auf die Musik oder die Eintönigkeit der hämmernden Begleitung hemmen die Uebertragung des Beabsichtigten auf ungeschulte Zuschauer, die sofort zu begeistert Ueberzeugten werden, wenn die „Rhapsodie“ sie und die Tänzerinnen unwiderstehlich in die Macht des Rhythmus reißt.

Was Mary Wigman will, wird später noch klarer werden. „Wende“, „Dreieck“, „Chaos“, „Gruß“, diese Studien, denen sie als rufende, befehlende anfeuernde, klagende, leidende, Zuflucht suchende Anführerin Form gibt, enthalten noch Rätsel, aber auch schon vollkommene Schönheit, deren Quelle nicht mehr versiegen kann. Ausleuchten die blaffen, gereckten Köpfe und Hände der Tänzerinnen, die bleichen Beine rennen besflügelt in chaotischer, herrlicher, gegliedelter Verwirrung. Dann sinkt eine nach den andern zusammen, ein Bündel Tragik, willenlos und besigt. Bis am Ende die Rhapsodie sie zur wahrhaft strahlenden Freude entfesselt und das Tanzdrama zum reinen Tanz wird.

Wir Ausgeschlossenen.

Berlin. Buchholz, 16. Dez.

An die
Redaktion der „Vossischen Zeitung“.

Mary Wigman gab in der vergangenen Woche mit ihrer Gruppe drei Abende am Nollendorfsplatz. Der Andrang war groß und berechtigt. Im höchsten Grade befremden muß es aber, daß man die geistige und künstlerische Jugend vom Besuche dieser Abende ausschloß, indem man den Preis

des billigsten Platzes auf acht Mark festsetzte. Dieser Preis ist so ungeheuer hoch, daß man zum mindesten eine Erklärung hätte hinzufügen müssen.

Es ist bedauerlich, daß diejenigen, die der Künstlerin einbrudsvollen Herzens den ersten Vorbeurtheil wanden, jetzt von der auf dem Gipfel ihres Ruhmes stehenden Mary Wigman um eines urteilsunfähigen (aber zahlungskraftigen) Modepublikums willen so

schön behandelt werden. Als vor Jahren in Berlin der Name Wigman noch „in weitesten Kreisen höchst unbekannt“ war, da kämpften wir in Dresdener Buden und Hellerauer Stübchen mit fanatischen Daleroze-Mädchen und starrsinnigen Ballettanhängern um den Sieg der Wigman'schen Kunst. Und heute mußten Hunderte nach einem Blick auf die Preistafel enttäuscht und leer sich ihres Weges trollen; Hunderte literarischer und künstlerischer Proletarier, Studenten, Kunstgewerbler und Gymnasiasten, die

jugendlich-glückigen Stares See Erbauung, der Anregung, der Befruchtung harren. — Weiß Mary Wigman nichts von jenen Ewighungernden, Empfängnisfrohen und Leidenschaftdurchwühlten auf den Galerien aller ernstesten Kunststätten, die durch den temperamentvollen Ausdruck ihrer Zustimmung oder Mißbilligung dem Abend jenen entscheidenden Stempel aufdrücken, der ihn erst in den Augen der Masse zum „Ereignis“ macht? — —

Wolf Müller.

Freitag, 14. Dezember 1923, Abendausgabe.

Kunstchronik.

M a r y W i g m a n weilt gegenwärtig mit ihrer Tanzgruppe zu einem dreitägigen Gastspiel in Berlin. Der erste Abend im Theater am Mollendorffplatz gestaltete sich zu einem in der Geschichte der Berliner Tanzkunst nahezu beispiellosen Erfolge. Die Künstlerin bietet in unserer von Sorge und Hass zerquälten Zeit eine Feierstunde der Seele, einen Kunstgenuss, der uns den Misereen des Alltags weit entückt. Ihr **sei** hierfür gedankt. Ernst und erhabene Feierlichkeit geben den weitaus meisten Bildern aus dem zur Vorführung gebrachten ^{Tanz-}Drama das Signum, andere sind von leidenschaftlicher Glut durchpulst. Strenge Einfachheit der Gewandung und eine geschmackvoll diskrete Verwendung von Beleuchtungseffekten verhüten die Ablenkung von dem formenschönen Reichtum der Gebärdensprache. Tiefsdurchdacht und von ernstem Kunststreben getragen sind die Darbietungen der Meisterin, die es verstanden hat, ihre Schar zu einem Ganzen zu formen, das schmiegsam und aus freiem Willen der Führerin untertan ihrer Kunst als Hintergrund und glücklichste Ergänzung dient. Der reiche Beifall der ^{nahe} andachtsvoll bewegten Zuschauer war wohl am Platze.

Tanzdrama in Berlin.

Mary Wigman gab mit ihrer Tanzgruppe das erste Mal nach ihrer an Beifall reichen Italienreise wieder einen Tanzabend in Berlin. Diesmal — endlich! — in einem Theater: dem Theater am Rollendorfsplatz. Sie hat viel Neues mitgebracht und viel Schönes. Zu ihren Szenen aus einem Tanz-Drama sind Ergänzungen entstanden. Das Neue schließt sich eng an das Alte an und führt das einmal angeklagene seelische Motiv weiter fort.

Der Führer, der zum Gewalthaber geworden war, zerstellte am Chaos der in den andern wachgerufenen Triebe. Sein Werk scheint zertrümmert. Und nun tritt die Wende ein. Aus der Erstarrung löst sich der Mensch, leer von Begehungen nach außen, und läßt den Strom unirdischer Mächte in sich einströmen. Aus dieser Selbstbesinnung quillt der neue Anfang. In einer Vision erscheint ihm der Göze seiner Ver-

gangenheit als Spiegelbild und Golem. In sich hinein steigt der Schauende; Angst und Qual läutern zu Stille und Demut. In diesem Reich der Heiligung findet die Begegnung statt; die Vergangenen kommen in neuer Gestalt wieder. Aus erzwungener Nachfolge wird erwählte innerliche Gemeinschaft in gegenseitiger hinneigender Liebe. Die erste Tat des neuen Lebens, mit der das Fragment abbricht, ist ein hoffnungsfreudiger, huldvoller Gruß der Jünger an den Meister. Alle diese Vorgänge vollziehen sich in einheitlichen, einfachen, klaren Bewegungswellen, die durch den Einschnitt starker Impulse gefördert, von einer ruhig und bis in letzte Details ausgepönnenen seelischen Situation zur anderen fluten. Das pantomimisch Ausdeutbare und Andeutende ist völlig abgestreift. Die Vermittlung geschieht allein durch die Bewegung.

In der Form tritt in einigen der Szenen das Räumlich-Konstruktive stark in den Vordergrund, führt zu banonhaft aneinandergereihten Bewegungsketten, die in Gruppenballungen münden. Bei den neuen Szenen ist Bildhaftigkeit bevorzugt; hier drängt die anstauende seelische Regung zu einer weniger konstruktiv gesättigten Objektivierung. Die Vision ist eine tänzerische Idee von packendster Lebendigkeit, die in sprunghaftem Hin und Her den Zuschauer in alle Tiefen menschlicher Angst jagt. Die „Begegnung“ ist von Dantesker Größe in der Gestaltung zartester Empfindungswellen. Zwei Szenen tiefer dichterischer Schau und starker künstlerischer Formung.

Alle Bewegungen durchdringt lebendiges Vibrieren. Pulsschlag echten Erlebens und gibt ihnen Ueberzeugungskraft oder bannende Dämonie, Sehnsüchwärme oder geordnete Klarheit. Die neuen „Szenen“ sind ein erneuter Beweis für die Sicherheit und Konsequenz des tänzerischen Schaffens Mary Wigmans. Fritz Böhm.