

Zum Jahreswechsel sende ich Ihnen, liebe Leserinnen und Leser in Nah und Fern, meine besten Wünsche.

Suzanne Arbenz.

Das neue Ballett am Basler Stadttheater in "Schwanensee".

Die Tageszeitungen haben sich alle anerkennend, z.T. mit höchster Begeisterung über die Aufführung von Tschai-kowskys "Schwanensee" unter der Leitung des neuen Ballettmeisters, Wazlaw Orlikowsky, geäußert. Hier, wo der fachkundige Leser orientiert werden soll, ist die Gelegenheit, sich auch fachgemäss mit der Aufführung auseinanderzusetzen. Vorwegnehmend: auch hier soll volle Anerkennung der grossen Leistung ausgesprochen werden, jedoch mit einigen Einwänden, die nicht unbedingt in der Tageszeitung zu erörtern sind.

Hermann Wedekind, der neue Direktor des Stadttheaters, hat mit Wazlaw Orlikowsky einen Ballettmeister verpflichtet, dem es mit dieser ersten Aufführung gelungen ist, - was seit Jahren nicht mehr vorkam - das Interesse eines breiten Publikums für das Ballett zu gewinnen. Und auch dies ist schon lange nicht mehr vorgekommen, dass in Fach- und Laienkreisen intensiv das Für und Wider einer Ballettaufführung diskutiert wurde.

Zuerst stellt sich die Frage: kann uns der "Schwanensee" in seiner ursprünglichen Fassung, nach der alten Choreographie von Petitpas und Iwanow, mit allen vier Akten, noch etwas sagen? Wenn wir den wirklichen, reinen Genuss suchen, den uns der zweite - "weisse" - Akt in seiner sublimierten und übersinnlichen Schönheit, die der Ballettstil am pursten verkörpert, geben kann, dann nicht. Und es ist nicht zu übersehen, dass das Ballett als Ganzes durch seine Länge übermässige Anforderungen an den Zuschauer stellt. Dafür aber wird das romantische Geschehen im Ablauf des Ganzen sinnvoll, und der kurze vierte Akt gibt in den mit Schwermut umwobenen Szenen die folgerichtige Lösung der Legende. Auch bieten der erste und dritte Akt so reiche Möglichkeiten für Corps de ballet und Solisten, z.B. der choreographisch reizvolle "Pas de trois" im ersten und der berühmte "Pas de deux" des Prinzen mit dem schwarzen Schwan im dritten Akt, dass man weniger Interessantes, so die pseudonationalen Tänze im grossen Divertissement, mit hin- nimmt. Ausserdem ist der "Schwanensee" so selten als Ganzes zu sehen, dass es - vielleicht mehr für den Fachmann - auch tanzgeschichtlich interessant ist, die Mentalität jener Zeit miterleben zu können.

Dass es zu einem wirklichen Erlebnis kam, ist das Verdienst Orlikowskys. Nichts war von verstaubter Romantik zu spüren; sie war zu blühendem Leben erweckt worden. Mag

auch Manches nicht ganz authentisch gewesen sein, z.B. die Entrée der Schwäne, der "Pas de quatre" der "Petits cygnes" und "Danse générale" auf leerer Bühne, anstatt ins Ganze eingefügt - so entschädigten die Leistungen des Corps de ballet, dessen Niveau ein überdurchschnittliches ist, und der Solisten, die zum Teil grosse Fähigkeiten aufweisen. Orlikowskys straffe Führung war durchwegs spürbar, besonders in den grossen Festszenen, wo er zur Verstärkung des eigentlichen Corps de ballet Gruppen von Schülern und Anfängern sehr geschickt einsetzte. In wenigen Wochen war diese grosse Aufgabe bewältigt worden; dies war nur möglich unter den gegebenen günstigen Voraussetzungen: Orlikowsky hatte den grössten Teil von Solisten und Corps de ballet aus Oberhausen, wo er vorher tätig gewesen war, mitbringen können. Die einheitliche Schulung war angenehm sichtbar; wenn bei Manchen noch zu sehr die strenge Arbeit zu bemerken gewesen war, so darf man annehmen, dass mit den Wiederholungen sich ein gespannter oder verkraempfter Zug, der sich hie und da in den Gesichtern zeigte, lösen und entspannen wird.

Unter den Solisten fiel Helga Heinrich schon im "Pas de trois" des ersten Aktes durch Brillanz auf. Voll entfalten konnte sie dieses brillante technische Können im "Pas de deux" als schwarzer Schwan. Toni Wassiljew sah aus wie ein richtiger Märchenprinz. Für ihn gibt es nur im

dritten Akt, im schon erwähnten "Pas de deux" und in den "Variations" Gelegenheit, klassisches tänzerisches Können zu zeigen. Mehr als seine Technik bewunderte man die Eleganz seiner Bewegung und das Charmante seines Wesens. Die Rolle der Schwanenkönigin tanzte Anneliese Götz. Zart und lieblich ist sie im Ausdruck; harmonisch ist die Linie ihrer Arabesken und ihrer Ports de bras. Schade, dass bei ihren Pointen eine Knickung in der Linie des Fusses störend sichtbar wird. In weiteren Rollen sah man Nadja Pötters, Fritz Graf und Ernst Saxen, die alle ihr Bestes gaben. Seien noch die präzise und leicht den "Pas de quatre" tanzenden "Petits cygnes" erwähnt, sowie Walter Kleiber als böser Geist - wie je ein souveräner Gestalter. Alle Uebrigen mögen sich mit einem gesamten, aber grossen Lob begnügen.

Die künstlerischen und technischen Helfer, die zum Erfolg beitrugen, vor allem Silvio Varviso, der musikalische Leiter, und André Perrottet von Laben als Bühnenbildner, wurden schon in den Tageszeitungen lobend erwähnt.

Man darf der Weiterentwicklung dieses neuen Ballett-Ensembles mit Spannung entgegenblicken, und man hofft, dass Wazlaw Orlikowsky auch mit eigenen Schöpfungen hervortreten wird, denn dann erst wird man ihn als Choreographen ganz beurteilen können.

R.B.

Aus einem Bericht über den
Internationalen Ferienkurs für Gymnastik
Zürich, August 1955.

Die eigentliche rhythmische Gymnastik wurde durch Grete Luzi vertreten, die als Ausschnitt aus der allgemeinen Gymnastik schön aufgebaute Ball-, Reifen- und Tamburinfolgen entwickelte. Es besteht, wie Frau Luzi selbst betonte, kein zwingender Grund, diese Gegenstände in die Gymnastik einzubeziehen, aber sie bereichern und beleben sie und machen gewisse Übungen durch den konkreten Bezug zum Gegenstand sinnvoller. Für Kinder ist dies besonders wichtig, da ihnen der Sinn für abstrakte Übungen noch weitgehend fehlt. Die Gegenstände ziehen ohne Befehl die Aufmerksamkeit und Konzentration auf sich, der Leistungswille wird gestärkt. Ein Nachlassen der Aufmerksamkeit oder eine unexakte Ausführung ziehen sofort die sichtbare Fehlleistung (besonders beim Ball) nach sich.

Das Tamburin hilft zur Entwicklung des rhythmischen Sinnes, indem nicht bloss die Bewegungsakzente akustisch mitbetont werden, sondern die Schläge auch synkopisch eingestreut werden können. Exaktheit, rasche Reaktion (intellektuelle und körperliche), Geschicklichkeit und Sinn für das Gruppenganze sind für alle Gymnastik mit Gegenständen erforderlich, bzw. werden durch sie gefördert.

Das auf der natürlichen anatomischen Grundlage des Skeletts, der Muskulatur und der physikalischen Gesetze genial aufgebaute Bewegungssystem von Rosalia Chladek in Kürze wiederzugeben, ist kaum möglich. Es dürfte heute weit über Europa hinaus keine so differenzierte, bis in die letzten Feinheiten durchdachte Bewegungsgrundlage und Körpertechnik geben, die zudem von Chladek so klar und prägnant formuliert wird. Die Ausführung setzt allerdings ein hohes Mass von Konzentration, Disziplin, Körperbewusstsein und -beherrschung und intellektuellem Bewusstsein voraus. Die eine Kursstunde war den praktischen Übungen zu den theoretischen Erläuterungen gewidmet. In dem Kurs "Bewegungsspiele" entfaltete Chladek eine andere Seite ihrer umfassenden Genialität, indem sie z.T. aus anfänglich (absichtlich) ungeordneten Gruppen monumentale Gruppengestaltungen entwickelte; teils mehr statische Blockformationen, teils majestätische oder beschwingte Reigenformen, freie Linienführungen, oder fast orientalisches anmutende Bewegungschöre - immer mit einem unfehlbaren Blick für das Ganze und für den Raum in dem sich Einzelne und Gruppe bewegten. Dabei war meist wesentlich, dass die einzelnen Gruppenglieder nicht auf Befehle zu reagieren hatten, sondern dass man sich aus dem Gefühl fürs Ganze und dem daraus entstehenden gegenseitigen Kontakt wortlos richtig verständigte und bewegte.

Anneliese Schmolke vertritt die neue, besonders in Deutschland entwickelte Richtung, die die ursprüngliche Einheit von Musik und Bewegung, wie sie dem kleinen Kind und unverbildeten Völkern noch eigen sind, beim Kind zu erhalten und beim Erwachsenen in gehobenerer Form neu zu beleben sucht. Der lebendigen menschlichen Entwicklung sucht die "musische Erziehung" wie wir diese Richtung und Arbeitsweise der Kürze halber etwas schlagwortartig bezeichnen) vom Kinderspiel über den echten (nicht den sentimental-verkitschten !) Volkstanz und das Laienspiel bis zu den gehobenen Kunstformen gerecht zu werden.

In folgendem Schema gab Schmolke einen Ueberblick über die Beziehung von Bewegung und Klang:

1. Bewegung

a) Bewegung an sich:

- Sport
- Kunstfertigkeit
- Tanz (alle Tanzformen, Lauf tänze, Kontratänze, etc.)

b) Imitation:

- Darstellung
- Laienspiel
- Pantomime

2. Klang

a) Bewegungsgebundener Klang:

- Klatschen, Stampfen
- Instrumente
- Orchester

b) Atmungsgebundener Klang:

- Leiern (Abzählreime)
- Sprechen (Rezitative, Rhapsodien)
- Singen

Der Weg sollte vom unbewussten Ganzen zum bewussten Ganzen gehen, was aber leider heute wegen der zunehmenden Spezialisierung nicht mehr der Fall ist.

Zu 1a) gehört in erster Linie bewegungsgebundene Musik, die als bewegungstreibend hinzukommt.- Kinder wählen im ganzen den 2-Takt, oder den Galopp, Stampfen etc. (Schwingen und 3-Takt kommen erst nach der Pubertät).

Zu 1b). Das Laienspiel, verbunden mit bewegungs- oder atembundener Musik, oder mit Wort und Instrument. - Volkskunst ohne Improvisation gibt es nicht. Improvisation gehört zu allem hier genannten.

Zu 2b). Die "Leseratten"-Kinder können im allgemeinen nicht mehr frei schöpferisch erzählen. Auch Erwachsene können dies immer seltener. Eben dafür hat aber das "Schulwerk" (herausgegeben von H. Bergese und A. Schmolke) Anregungen gegeben (Verse, Sprüche, Anregungen zu Melodie u. Rhythmus).

Zu 2a). Abzählreime wie "Rölleli bölleli ribedira" (die übrigens auch zunehmend in Vergessenheit geraten) sind reiner Klang, d.h. Bewegung gewordener Klang.

Vom l e i e r n geht es in alle möglichen Spiele hinein, die verschieden werden, je nachdem, ob - wie beim Sprechen - ein Sinn dahinter ist, oder ob es sich nur um den Rhythmus handelt. Es gibt also ein sprachgebundenes Leiern oder ein bewegungsgebundenes (als Begleitung zu Bewegungen).

Das Sprechen führt zum S i n g e n (als Begleitung zur Bewegung oder als gleichwertig mit der Bewegung). Vom Singen kommt es wiederum zum L a i e n s p i e l (auf sprachlicher und musikalischer Grundlage).

Zu 2b) Wo die Vitalität nicht ausreicht, sich selbst zur Bewegung singend oder sprechend zu begleiten, tritt die Begleitung in die Lücke; aber dann besteht sofort die Gefahr der Metrisierung, der freie Rhythmus geht meist verloren (besonders wenn z.B. im Orchester die Spieler noch von technischen Schwierigkeiten absorbiert werden und nicht frei zur Bewegung improvisieren können.) Man wird keinen Erfolg auf den Instrumenten haben, wenn die Vorstufen davon, Sprechen, Klatschen, Spielen etc. in freier Improvisation, nicht mehr gekonnt sind. Das Orchester bildet die letzte Stufe dieser Reihe.- Speziell mit Kindern sollte man erst spät an die Instrumente heran.

So wurden im Lauf der Stunden mehrere alte und neue Weisen und Spiel- und Bewegungsformen eingeführt.

Am Schluss des Kurses war man so weit, dass Orchester und Bewegungsgruppe frei miteinander improvisierten, obwohl sicher die Schweizer besonders Mühe haben, vom starren Metrum loszukommen und in freier Improvisation sich zu äussern. Strenge Systematik, gutes Körpertraining und musische Befreiung ergänzten sich in diesem Ferienkurs aufs beste, so dass jeder Teilnehmer bereichert in sein Arbeitsgebiet zurückkehren konnte.

A. Häberlin.

Ueber das "Art of Movement Studio".

Ich hatte das Glück, während zwei Monaten am Art of Movement Studio in Addlestone, England, in engem Kontakt mit Rudolf von Laban zu lernen und zu arbeiten und komme zurück mit der festen Ueberzeugung, dass die Labanschule keineswegs veraltet ist, dass ihre Theorien heute im Gegenteil grösste Aktualität besitzen. Die schon bekannten früheren Bewegungs-Theorien wurden weiterentwickelt und können heute direkt für unser praktisches Leben angewandt werden, sei es in der Erziehung, als Therapie, oder im Arbeitsprozess der Menschen in Betrieben und Fabriken. Die Möglichkeiten auf diesen Gebieten sind faszinierend, und die Arbeit, die am Art of Movement Studio geleistet wird, muss eigentlich jeden, der mit Bewegung in irgendeiner Form zu tun hat, interessieren.

Auf einem Hügel, ca. 45 Bahnminuten von London entfernt, liegt inmitten von englischem Rasen, Büschen und herrlichen Bäumen das Art of Movement Center. An den Gartenanlagen und den grossen Gewächshäusern erkennt man sofort die herrschaftliche Besetzung, aber die mit Unkraut überwachsenen Wege und Blumenrabatten lassen ebenso schnell erkennen, dass hier etwas anderes wichtiger ist, als ein peinlich gepützelter Garten. Mitten auf einer der grossen Rasenflächen, die wie eine schweigende "Aufforderung zum Tanz" wirkt, steht der merkwürdige, aus Stäben konstruierte

Kristall, der Ikosaeder, von dem Laban seine Raum-Theorie ableitet. Er ist so gross, dass ein Mensch bequem hinein stehen kann und wird vom Meister oft zu Demonstrationszwecken bei Uebungen im Freien benützt.

Das Hauptgebäude ist ein einfaches englisches Landhaus aus Backstein. Hier befinden sich die Arbeitsräume von Laban und Lisa Ullmann, sowie die Zimmer von Sekretärin, Assistentin und ev. Gästen. Durch einen kleinen Gang gelangt man in das nächste Haus, wo Büro, Uebungsräume, Gemeinschaftsraum, Bäder und einige Studenten-Zimmer untergebracht sind. Hier ist ebenfalls die grosse Gemeinschaftsküche, in welcher sich jeder seine eigenen lunches und dinners mixt. Angebaut an dieses Gebäude ist das sogenannte Saltarium (kommt von saltare = tanzen), ein herrlicher Raum nach Ideen von Laban, in welchem viel von der Atmosphäre der Umgebung eingefangen wurde. Er wird zu Uebungs- und Vorführungszwecken benützt. Dann gibt es vis-à-vis noch das "Chalet". Hier wohnen zu zweit, zu dritt oder auch alleine ca. 12 Schülerinnen, Leider reicht der Platz lange nicht aus für alle, und ein Grossteil wohnt im Ort und kommt für den Tag ins Studio per Rad, per Bus, oder die besonders Glücklichen in einem Auto-Veteranen.

Aus was für Menschen setzt sich nun die Schülerschar zusammen ?

1. Lehrerinnen (Turnlehrerinnen und allgemeine Lehrerinnen, denn in England ist diese Methode in vielen Schulen eingeführt).
2. Lehrer und Lehrerinnen von Spezialschulen (für schwierige, schwachbegabte und geisterkranke Kinder)
3. Private, aus persönlichen Gründen
4. Tänzer, die ihren Bewegungshorizont erweitern wollen (Ballett-Tänzer),

Schauspieler, die ihren Körper für die Bühne trainieren.

5. Personen, die sich speziell für die Bewegungs-Beobachtung ausbilden wollen. Dies ist ein weites Feld, das in einem einjährigen Kurs nur angeschnitten werden kann. Das Erkennen der Menschen durch ihre Bewegungen erfordert ein langes und sorgfältiges Studium, zu dem auch die Erlernung der Bewegungsschrift gehört.

Alle diese Menschen arbeiten als schöpferische Gemeinschaft zusammen.

Die Seele des Ganzen sind: Rudolf von Laban und Lisa Ullmann, Direktorin des Studios. Er ist der geistige Vater der Schule, bei allen wichtigen Geschehnissen anwesend, oft selber unterrichtend, für Ratschläge in schwierigen Situationen jederzeit bereit, immer mit wachen Augen die Schüler beobachtend. Sie, Lisa Ullmann, ist die ideale Verwirklicherin aller Laban'schen Ideen, ein überaus liebenswürdiger, einführender Mensch, mit einem riesigen Arbeitspensum - leider auch sehr viel Administrativem darunter. Mit zum

Schönsten gehören ihre lebendigen Stunden, worin sich immer wieder ihre besondere Fähigkeit offenbart, aus der gegebenen Situation heraus und mit dem vorhandenen Material zu arbeiten. Wunderschön und für den Mitmachenden ein grosses Erlebnis sind ihre Studien mit grossen Gruppen.

Neben diesen beiden Hauptpfeilern gibt es noch ein ganzes Team verschiedener Lehrkräfte, die alle ganz oder teilweise aus der Schule hervorgegangen sind.

Was mir bei meiner Ankunft gleich einen grossen Eindruck machte, war die fröhliche, freundschaftliche Atmosphäre. Man spürt sie gleich beim Eintritt, und man empfindet sie sehr, wenn man mittut in den Klassen, und sie wird einem auch offenbar als Zuschauer beim Betrachten all der grundverschiedenen Typen, wenn sie freudig einer bestimmten Bewegungs-Idee Ausdruck verleihen. Jeder tut es auf seine Art, und doch formen sie zusammen ein harmonisches Ganzes. Dies ist ein ganz wesentlicher Zug der Schule: Keiner wird unterdrückt oder in eine Schablone gepresst. Jeder kann seine eigenen Fähigkeiten entwickeln. Es wird kein Wissen hineingestopft - es wird die Bereitschaft geschaffen, um Wissen aufzunehmen. Jeder wird angeregt, etwas selber zu erschaffen, ja man wird fast gezwungen dazu, denn dem allgemeinen Eifer kann sich niemand entziehen. Auch Verschlusste und Gehemmte machen sehr bald fröhlich mit. - Dies alles scheint mir eminent wichtig in unserer Zeit des Konfektionierten !

Das Lehrprogramm umfasst neben der eigentlichen Bewegungs-Ausbildung eine ganze Reihe benachbarter Fächer, z.B. Malen, Zeichnen, Modellieren, Korbflechten, Uebungen mit Schlagzeugen, Musik, Bewegungs-Komposition und Choreographie. Zweck all dieser Uebungen ist immer: die Bedeutung der Bewegung in anderen künstlerischen Ausdrucksformen aufzuzeigen. Um Ihnen ein Beispiel zu geben: Die Schülerinnen malen Farbenkompositionen und versuchen nachher, diese in Bewegung umzusetzen, oder ein gehörtes Musikstück soll nachher in Farben und Formen ausgedrückt werden.

Einen grossen Raum im Lehrprogramm nimmt die praktische Anwendung der Methode in den Staatsschulklassen ein. Laban hat über dieses Gebiet ein Buch geschrieben "Modern educational dance", nach welchem in vielen englischen Schulen gearbeitet wird. Weitere Unterrichtsfächer sind: Bewegungs-Beobachtung und Tanzschrift, und schliesslich National- und Charaktertanz.

Neben dem praktischen Lehrplan gibt es eine Menge theoretische Stunden. Diese werden in äusserst freiem Rahmen abgehalten und sind, wie dies überhaupt in England üblich ist, mehr eigentliche Diskussionsstunden, in denen die Lehrerin als Diskussionsleiterin oder gelegentlich als Anregerin amtiert. Für einen Schweizer ist es erstaunlich, wie offen und frei da die jungen Leute ihre Meinung äussern, Fragen stellen und sehr ernst einem Thema zu Leibe rücken.

Kein Fach wird abgesondert für sich gelehrt. Wie Sie ja wissen, sieht Laban alles in einem grossen Zusammenhang. So wird immer wieder versucht, zwischen den einzelnen Gattungen eine direkte Verbindung herzustellen, - alles soll miteinander in Beziehung stehen - wie im Leben ja auch ! Die Schüler machen einen 1, 2 oder auch 3jährigen Lehrgang mit Abschlussprüfungen durch. Auch nach dem Austritt stehen die Schüler in Verbindung mit dem Studio. Es steht ihnen jederzeit offen für Rat und Erfahrungsaustausch.

Man möchte eigentlich jedem jungen Menschen gönnen, eine Zeit dort verbringen zu dürfen. Es ist ja nicht nur für die Bewegungs-Erziehung von Nutzen, sondern bereichert einen für jede Art von Beruf. Ich sehe auf dem ganzen Gebiet noch unerschöpfliche Möglichkeiten, denn die elementaren Bewegungsgesetze, auf die Laban uns zurückführt, sind überall anwendbar !

Julia Perrottet von Laban

(Gekürzte Fassung der an der Herbst-Tagung in Bern gehaltenen Plauderei)

Beginn des Pariser Ballettwinters.

Die diesjährige Pariser Ballettsaison hat vielversprechend eingesetzt, nicht nur, dass es eine Fülle von Veranstaltungen zu verzeichnen gibt, einzelne davon erreichten auch ein Niveau, wie es selbst das so verwöhnte Pariser Ballettpublikum nicht allzu oft vorgesetzt bekommt.

In Fachkreisen recht umstritten war das kurze Gastspiel der "Ballets de la Tour Eiffel" im September und nicht sensationell, aber natürlich sehr gepflegt, die Reprise von "Le Chevalier Errant" in der Opéra, mit der diese ihren neuen Direktor Jacques Ibert ehrte, der dazu die Musik geschrieben hatte, eines seiner grossen Meisterwerke.

Choreographisch misraten ist Maurice Béjarts zweiter Versuch, ein Divertissement auf konkrete Musik zu schaffen und es auf der Bühne des Kabarettts durchzusetzen. Diese "Arcane" wirkt nicht nur in den Dekors und Kostümen zu gesucht, auch der Choreographie ist der gleiche Vorwurf zu machen; die einzige Entschuldigung bleibt die winzige Bühne der "Fontaine des Quatre Saisons", auf der das Werk zur Aufführung kam und die ein grosszügiges choreographisches Arbeiten kaum zulässt. Halbwegs gerettet wurde das seltsame Werk durch Olga Adabache, die ideale, dämonisch entfesselte neoklassische Ballerina. Maurice Béjart mag sich damit trösten, dass ja auch den grössten Choreographen

nicht jeder Wurf gelingt, - wie viele Ballette von Petipa, Fokin, Lifar usw. sind der Vergessenheit anheim gefallen !

Auch der Marquis de Cuevas hat mit seinen neuen Kreationen kein Glück. Es ist kein einziger Volltreffer darunter. Liebenswert ist noch das anspruchslose Divertissement "Retour", das Skibin auf Musik von Prokofieff gestellt hat. Die "Jeanne d'Arc", die Léone Mail zu einem Ballett verarbeitet hat, geht fast nirgends und wenn, dann nur in unglücklicher Weise, über die Banalität hinaus, und "Saeta" von Ann Ricarda gibt dieser nur die Gelegenheit, über die Bühne zu schreiten, während die eigentlich tänzerische Aufgabe bei ihrem männlichen Partner liegt und von Wladimir Skuratoff brillant gelöst wird. So liegt der Reiz der mehrwöchigen Saison der Cuevas-Truppe in den wieder bei ihr auftretenden oder neuengagierten Ballerinen.

Rosella Hightower ist nach einjährigem Unterbruch wieder da, der junge dänische Star Margarete Schanne hat im Sturm die Herzen der Pariser Ballettomanen erobert, Solange Schwarz ist gleich ihr unter die grossen Solisten des Cuevas-Balletts aufgenommen worden, Majorie Tallchief ist wieder gesund. Alle überragt aber die wieder als Gast erschienene Alicia Markowa, die reinste Verkörperung der grossen romantischen Ballerina in unserer Zeit, graziös, federleicht, mit ihrem schier überirdischen Schweben fast an die Pawlowa heranreichend.

Fremde Volkskunst wurde durch die Japaner und die Russen vermittelt. Japan hat mit seinem Tanztheater Azuma Kabuki eine seiner besten Truppen nach Paris entsandt. So wie das Theater Nô im Mittelalter das Theater der japanischen Ritterkaste, der Samurais, darstellt, so ist das Theater Kabuki das nach der Renaissance emporblühende satirische Volkstheater Japans. Seine Darsteller sind vollendete Künstler, sie sprechen, spielen, singen, mimen, - aber vor allem sie tanzen. Stärker noch als die chinesische Oper ist das japanische Kabuki Theater der Tradition und dem religiösen Ahnenkult verhaftet. Dessen starke Betonung wirkt für den westlichen Verstand fremdartig. Umso mehr spricht es unser Gefühl an, wirkt es auf unsere Sinne mit seiner Farbenpracht, seinem naiven Humor, seiner oft etwas melancholischen Musik, der delikaten Grazie aller Bewegungen. Die japanische Tanztechnik vermeidet alle zündenden Effekte, die Bewegungen sehen ganz einfach aus, erfordern aber eine unerhörte Körperbeherrschung und lange Schulung, bis die künstlerische Vollendung erreicht ist. Das Publikum kann nur ahnen, was diese langsamen Stampfbewegungen an technischem Können erfordern. Die Technik verschwindet ganz hinter Spiel und Kunst; - und das ist schön so.

Der eigentliche Clou war aber bisher das russische Folklore- und Charakterballett Moisseiew, die offizielle Truppe der Sowjetunion. Weit über hunderttausend Pariser haben ihrem Auftreten begeistert Beifall geklatscht. Jedes Mitglied der Truppe ist ein vollendeter Tänzer, und alle sind von einer hinreissenden Frische und jugendlichen Munterkeit durchpulst, demonstrieren in all ihren Darbietungen jene echte tänzerische Leichtigkeit, um derentwillen wir den Tanz lieben. Ihr Programm umfasst neben einer Serie von Volkstänzen aus den verschiedensten Gegenden der Sowjetunion, auch kleine, ernste und heitere Charakterdivertissements, wie die Szenen aus dem Partisanenkrieg, die Karikatur eines Fussballmatches und den so drolligen wie in seiner Schlusspointe verblüffenden Ringkampf zweier kleiner Mongolenburschen (in Wirklichkeit von einem einzigen Tänzer auf allen Vieren getanzt), bei denen das einzigartige akrobatische Können dieser Truppe voll zur Geltung kommt.

Walter Gyssling.

In freundlicher Weise hat uns Herr Dr. Wilms, Zürich, den nachfolgenden Artikel zur Publikation in unserem Mitteilungsblatt übergeben, der eine Zusammenfassung dessen ist, worüber er an der Arbeitstagung in Bern im vergangenen Herbst sprechen wollte. Es würde den Verfasser freuen, wenn seine Arbeit die Anregung zu weiteren Äusserungen und Zuschriften bilden würde, und ich meinerseits sehe dem Echo gerne und gespannt entgegen.

Suzanne Arbenz

Ueber das Körperbild in Tanz und Gymnastik.

Von Dr. med. Edmund Wilms, Zürich.

Zum Thema kann hier nur Einführendes gesagt werden. Für Tanz und Gymnastik ist das "Körperbild" als Wort, Begriff und Tatsache etwas noch Neues. Seine praktische Bedeutung ist aber eine ganz zentrale. In der Neurologie spricht man seit mehr als 50 Jahren vom "Körperschema" oder "Körperbild" (body image, schéma corporel, Somatopsyché). Man meint damit das Bild vom eigenen Körper, das jeder zumindest am Rand des Bewusstseins in groben Zügen ständig gegenwärtig hat, das sich vom Keim an (und mit dem Bewegungslernen später auch teils bewusstwerdend) entfaltet,

und das in zentralen Zellverbänden organisch verankert ist. Man fand es z.B. als die Erklärung dafür, dass keine primäre Veränderung am Bild der Selbstempfindung statthat durch periphere Lähmungen oder Einbusse beliebiger Körperteile. Jeder weiss ja, dass Beinamputierte im Empfinden zunächst noch zwei Beine besitzen und im "Phantombein" auch Schmerzen haben können, dass Armamputierte zwei vollständige Arme empfinden und normal bewegen können etc. An solchen "Beispielen" sind die neuen Erkenntnisse erarbeitet worden. An Behinderten und Beschädigten hat die Körperbildforschung nun viel Neues und Interessantes zutage gebracht in einer Weise, die dem Körperbild auch für Tanz und Gyanastik eine ganz entscheidende technisch-praktische Bedeutung zukommen lässt. Alle körperlichen Wahrnehmungen und Handlungen kommen nur über das Körperschema zustande und sind von diesen abhängig, wie übrigens schon 1933 in Knoll-Arnolds Physiologie der Leibesübungen behauptet wurde. Seither ist das ziemlich genau klar geworden. Ich will versuchen zu zeigen, was das praktisch bedeutet.

Neues löst Früheres ab. In unserem Fall ist das Bisherige ein Bild von der menschlichen Natur, in dem ein unmittelbares Empfindenkönnen des Körpers als selbstverständlich angenommen wurde, so als sei das für jedermann mit heilen Nervensträngen etwas schlechthin Gegebenes. Wenn das Empfindenkönnen einfach unmittelbar mit den Körperteilen gegeben wäre, dann würde jeder soviel leisten, wie er mit

Fleiss körperlich trainiert hätte, und die Leistungsgrenzen wären nur Begabungsgrenzen. Das ist unrichtig. Denn es gibt kein unmittelbares Empfindungsvermögen für den eigenen Körper. Was man körperhaft von sich selbst oder als sein Selbst empfindet, ist das Körperbild und nicht der Körper. Nur soweit das zentrale Körperbild räumlich körperlichen Regionen innewohnt, spürt man diese und vermag man sie mit dem Empfinden, d.h. vom Körperbild her, zu beherrschen. Das Körperbild baut sich den Körper und steuert ihn seinem Bilde und den Vorgängen in seinem Bilde gemäss. Es ist die konkrete wissenschaftliche Entsprechung zu dem unbestimmten Begriff einer "Leibseele". Das Körperhafte dieser "Somatopsyche" ist das, was man als seinen Körper zu empfinden meint. Besseres geleistet wird nur soviel, wie das Körperbild entfaltet und durchgebildet wird. Unentfaltete Wesensanlagen treten in Erscheinung als Mängel im Empfindungsvermögen und diese ^{als} Mängel im körperlichen Leistungsvermögen. Das ist die neue, wichtige Formel.

Z.B. besitze jemand die Neigung zu Hohlkreuzhaltung, auf die er aufmerksam gemacht wurde. Erworben hat er sie vielleicht durch falsche Bemühung um "gerade Haltung" in der Schule, durch Einziehen der Leisten etc. Behindert oder verkümmert sind dadurch aber auch jene seiner Wesensanlagen, deren Ausdruck die entsprechend richtigere Haltung wäre. Aus diesem tieferen Grund hat er zu wenig Gefühlsmöglichkeit für seinen Haltungsfehler, und deshalb hat er diesen erwer-

ben können. Er geht nun in ein Körpertraining. Darin lernt er "äusserlich" das Richtigere zu tun, wenn er daran denkt. Trotz Training bleibt es vielleicht zeitlebens beim zeitlichen Ueberwiegen der Hohlhaltung, weil ein solcher Schaden in seiner Wurzel nicht durch ausschliesslich körperliches Training ansprechbar ist. Es können sich trotz Trainings noch Folgeschäden oder Begleitschäden entwickeln, wie Bandscheibendegeneration, schlechte Blutzirkulation wegen weiterhin fortgesetzten Gehens aus den Hüftgelenken statt aus der hohen Taille, mangelnde Beanspruchung der Bauchmuskeln mit schlechtem Bauchrelief und inneren Elastizitätsmängeln, Schwäche des Brustkorbs wegen mangelnden Gegenspiels gegen Leistenbewegungen, fehlendes Dehnungsspiel der Brustkorbwände unabhängig vom Atmen, dadurch Hemmung der zugehörigen Gemütsregungen, Schwäche des Schulterblätterspiels wegen Fehlens des dafür nötigen gefühlsmässig aktiven Gegenarbeitens der hinteren Brustkorbwände, mangelndes Bewegungsspiel und Kraftgefühl der Nackenregion als einer seelisch sehr wichtigen Ausdrucksleistung, mangelhafte Kopfhautzirkulation als Grund für Kopfwehanfälligkeit, und so fort in den langen Ketten der gesundheitlich unerlässlichen "normalen" Elemente des Körpergefühls bzw. des unbewussten Körperbildes. Was ergibt sich daraus positiv und konstruktiv? Dass man beim Training im scheinbaren "Körperempfinden" immer nur soviel

Empfinden und damit Steuerungsfähigkeit für Leistungen in Ansatz bringen kann, wie vorab im Körperbild verfügbar vorliegt. Dass man das körperliche Leistungsniveau unmittelbar, zielstrebigst und sicher kontrolliert nur auf dem Weg über eine Schulung im Leistungsempfinden und über dessen Anknüpfung an die echten eigenen Wesensanlagen fördern kann. Die fehlenden Empfindbarkeitselemente zeigen sich im Erscheinungsbild objektiv und müssen im Körperbild, durch ein Körperbildtraining, ergänzt werden. Die Arbeit am Körperbild ist der Arbeit am Körper vorzuschalten und ständig zugrundezulegen. Dann kann man ein oft deutlich sprunghaftes Vorwärtskommen mit der Verbesserung der Körpererscheinung in Haltung und Bewegung und mit allen Leistungswerten beobachten. Andernfalls kann man Schäden übersehen und entscheidend vertiefen. Aus solchen Gründen ist dann schon oft sehr zu Unrecht von mangelnder Begabung gesprochen worden. Was Begabung im Einzelfall ist, zeigt sich erst, wenn das Körperbild in Ordnung ist. Die Anweisungen für das Körperbild des Einzelnen müssen sachverständig sein. Jeder Lehrende kann die Übungsart für das Körperbild durch einfache Demonstrationen kennenlernen und dann seiner Art gemäss durch Sammlung eigener Erfahrungen praktisch ausbauen. Die Art der Anwendung muss sehr auf die Art des Lehrenden abgestimmt werden. Es gibt kein "System" von Übungen, weil jedes Körperbild und jeder Mangel daran immer wieder einmalig sind.

Auch körperlich sehr durchgebildete Menschen zeigen oft viele Körperbildmängel. Dafür hat sich ein einfacher Grund gefunden. Das Körperbild ist ja das Empfindende, das Orientierungsmittel. Deshalb bleibt jeder Mangel darin unempfunden und deshalb leicht dauernd unbeachtet. Beim Schüler aber sieht man jeden Fehler leicht. Die Art, wie unbewusst oder bewusst das Ich seine Gestalt und Struktur jeweils empfindet, prägt sich unmittelbar in der Ausdruckserscheinung jeder Haltung und Bewegung aus. Wer sich - unbewusst oder bewusst - leicht empfindet, also gerade ein geringes Körperbildgewicht hat, geht so, dass man den Eindruck der Leichtheit nicht übersehen kann, u.s.w. Das Erscheinungsbild formt sich am allerwenigsten durch jene Empfindungen, die der Betreffende in seinem "Körpergefühl", also im Anteil des Bewusstseins am Körperbild, gegenwärtig hat. Das Selbstempfinden ist überwiegend immer etwas Unbewusstes. Darum ist der Umstand so wertvoll, dass man die unbewussten Selbstempfindungen anatomisch und physiologisch konkret auffassbar in der körperlichen Erscheinungsweise vor Augen hat. Bewusst empfindbar ist nur, was vorab unbewusst empfunden wurde, aber davon immer nur ein Bruchteil. Das, was der Künstler einer figürlichen Plastik an "Leben" an "Beseeltheit" zu verleihen vermocht hat, ist genau das Gleiche, was wir mit der objektiven Erscheinung des Körperbildes meinen.

Das Sehenerkennen der Körperbildelemente muss systematisch geschehen. Man muss sie nach Art und Grad wissenschaftlich beherrschen. Dann muss man die Wesensanlage beim Einzelnen recht auffassen, um erfassen zu können, welche Entfaltungsstörungen in seinem Wesen vorliegen. Darüber gibt das Körperbild in der objektiven körperlichen Ausdruckserscheinung Auskunft.

Praktisch muss man nach Wichtigkeitsgraden vorgehen.

Zunächst dürfen keine lebensnotwendigen, zur Aufrechterhaltung der Gesundheit auf die Dauer unerlässlichen Erscheinungsformen fehlen. Das Fehlen von "normalen" Leistungsformen ist etwas überaus Häufiges, aus keinem andern Grund als leichten Körperbildmängeln, die sich als Zeichen mangelnder Entfaltung wichtiger Elemente der Wesensanlage zeigen. Dieser Bereich muss für jede künstlerische tänzerische Arbeit einfach vorher in Ordnung sein. Für die gesundheitsfördernde, krankheitsvorbeugende Gymnastik ist der neue Gesichtspunkt praktisch sehr wertvoll. Man findet bei fast jedem Menschen körperliche Erscheinungs- oder Leistungsmängel, die keine körperliche Ursache haben. Sie beruhen ausschliesslich auf Vernachlässigungen im Körperbild, d.h. auf einem nicht richtigen Empfindungsvermögen für körperliche Regionen, Funktionen und Funktionskoordinationen. Z.B. ist der anatomisch bedingte Senkfuss etwas sehr Seltenes, die funktionelle Senkfussneigung im eigentlich nicht kranken Fuss aber überaus häufig. Nun ist doch ganz klar, dass körperliche Uebungsgelegenheit dem Fussrist

mit jedem Schritt und Tritt übergenug geboten wird. Der Schaden liegt ganz gewiss selten am körperlichen Uebungsmangel. Was fehlt, ist im Körperbild das Vermögen zur Produktion des Empfindens genügend elastischer Kraft im Fussrist bzw. -Längsgewölbe. Langweilige Fussübungen führen spät und unsicher zu wirklich gutem Resultat. Bemüht sich der Schüler bei rechter Anleitung zielstrebig um nichts als das Gewinnen elastischer Kraft im Rist, dann kommt er schnell und sprunghaft zum Ziel. Der Vorteil ist deutlich.-- Zeigt jemand zu plumpe, dicke Hüftpartien, dann liegt das ursächlich fast immer an dem bestehenden Unvermögen, die Schwere-, Massigkeits- und Undeutlichkeitsempfindung aus der Hüftregion zu nehmen und den Schwerpunkt des Körperbildes aus dem Beckenraum in den Brustraum zu heben. Nur der körperliche Schwerpunkt liegt im zweiten Kreuzbeinknochen. Die körperliche Haltungsweise wird u.a. durch die Lage und Lageveränderungen des Körperbildschwerpunktes gesteuert. Dieser kann durch aktive Aenderungen in der Spannungs- und Elastizitätsempfindung sowie ihrer Raumverteilung in verschiedenste Lagen gebracht werden. Das ist im Körperbildtraining u.a. zu üben.

Man sieht an diesen kleinen Beispielen als neuen produktiven Leitgedanken der Gymnastik: jene Mängel der Körpererscheinung und des Leistungsvermögens, die bisher als "psychogen" oder "funktionell" bedingt bezeichnet wurden, sind nur Körperbildmängel und im Körperbildtraining zu be-

leben.

Uebrigens ist durchaus schon immer viel vom "Fühlen-müssen" gesprochen worden. Aber in dieser Hinsicht hat sich mancher auf einige wenige persönliche Entdeckungen beschränkt und darauf "Systeme" zu gründen bemüht. Körperbildtraining ist erst die wissenschaftlich konkret begründete, systematische Erfassung aller normalen Empfindungsfähigkeiten und ihre individuelle Durchbildung beim Schüler. Der Interessierte lese bei Buytendijk in "Physiologie der Leibesübungen" (1933) nach.

Wenn alle gesundheitlich unerlässlichen Körperbild-elemente vorhanden sind, beginnt die Körperbildarbeit des Tänzers. Er muss seine Körperbildelemente so vielgestaltig und kräftereich wie möglich entfalten, denn das ist das Mass seiner künstlerischen Höhe. Er soll systematisch die einzelnen Elemente oder Wesensmerkmale seines Selbst, damit seines Körperbildes und damit seiner Körpererscheinung in Ausdruck und Darstellung durchbilden. Seine Aufgabe ist die wirkliche Kultivierung des Körperbildes als des konkret auffassbaren Mittlers zwischen Wesensanlage und Körper. Diese Kultivierung des Selbst ist zentrale Aufgabe der Arbeit an sich selbst für jedermann, aber der Tänzer soll das Vorbild dafür verkörpern.

Beispiele können wieder nur ganz schwach angedeutet werden. Nehmen wir das Wesensmerkmal der Schwere und Leichtheit des Sichempfindens und körperlichen Erscheinungs-

vermögens. Man entfaltet dieses wie jedes Element, indem man die Spannweite der Pole so weit wie möglich vergrößert, also Maximum und Minimum von Schwereempfindung auseinanderbringt, und dann die feinststufige Untergliederung zwischen den Polen durchbildet. Das gilt für die Gesamterscheinung wie für die Raumaufteilung des Merkmals im Körperbild. Beim Gehen kann man immer leichter und immer schwerer sich fühlen und erscheinen, im ganzen wie in allen Teilen des Körpers, usw. Damit ist aber erst die Mass- oder Graddimension des Merkmales trainiert worden. Zu jedem Merkmal gibt es noch unzählige Artverschiedenheiten. Schwere z.B. ist nie gleich Schwere. Es gibt wuchtige, massige, drängende, niederziehende, drückende, hemmende, träge, kraftvolle, siegende, erliegende, müde Schwere usw. Für jede der Arten gibt es die Gradskala mit unzählbaren Uebergangsgestaltungen und die Spannweite der Pole. Ein anderes Beispiel sei das Kräftegefühl. Auch hier wieder führt das reine körperliche Training nicht weiter, als der Schüler im Prinzip von Anfang an schon ist. Es gibt unsportliche, vital willensbetonte Büromenschen, die dem Arzt bessere Muskelspiele zeigen als manch ein Schwerarbeiter. In guten Athletikschulen wird schon immer mehr das Kraftgefühl als das Kraftleisten im Training betont. Es gibt nicht das Empfindenkönnen der Muskeln, -denn auch der Amputierte bewegt im "Phantomarm" seine "Muskeln", - sondern es gibt nur das Empfindbarkeitsvermögen von Kraftgefühl in jenen Zonen

des Körperbildes, denen körperlich die Muskeln entsprechen. Man trainiert also das Muskelsystem durch Schulung im Empfinden von möglichst viel und möglichst wenig Kraftgefühl und von allen Zwischenstufen und Uebergängen. Nach dem Training dieser "Massdimension" kommt erst das Eigentliche, die "Artendimension". Kraft ist nie gleich Kraft. Es gibt träge, federnde, brutale, anmutige, harte, gleitende, fließende, zarte, schonende, drängende, verhaltene, nachgebende, hinhaltende, glutende, müde Kraft usw. Jede hat wieder Maxima und Minima, feinste und grobe Stufbarkeit usw.

Man könnte der Schwere und der Kraft sehr viele Wesensmerkmale des Körperbildes aufzählend hinzufügen. Durch das Training jedes dieser Merkmale gewinnt unmittelbar das körperliche Ausdrucks-, Darstellungs- und unbewusste Erscheinungsvermögen, d.h. beim Tänzer der Leistungswert.

Das alles hat einen höheren Sinn. Jeder Mensch hat von Natur und spürt in sich mehr Anlagewerte seines Wesens als er bestenfalls je entfalten kann. Jedermanns Körperbild entfaltet seine Anlagen nach Massgabe der Lebensumstände, nämlich des Angesprochenwerdens durch Wesenseindrücke. Man geht in kulturelle Veranstaltungen, um vernachlässigte Wesenselemente in sich anrühren, zum Mitklingen, vielleicht zum momentanen Emporlodern bringen zu lassen. Das zwangsmässig Vernachlässigte soll wieder zum Mitspielen im Kräftehaushalt der Gesamtpersönlichkeit angeregt werden. Wer sich mit der Bereitschaft zu innerer

Aufgeschlossenheit dem Anblick des Kräfte- und Gestaltenspiels auf der Bühne hingibt, der gewinnt für sein Wesen an Vielgestaltigkeit und Kräftereichtum, dem wird das eigene Körperbild bereichert, - dank der Arbeit jener auf der Bühne, die Arbeit für ihn an sich selbst leisteten. Bereicherung des Körperbildes ist Förderung des Wohlbefindens, des Leistungsvermögens, der Gesunderhaltung, der Lebensfülle, der Lebenserwartung.

So erschliesst das neue, durch ernste medizinische Forschung gewonnene konkrete Wissen um das Körperbild als die erlebbare Leibseele für Tanz und Gymnastik neue, bessere Wege und höhere Aufgaben.

Ballettabend im Zürcher Stadttheater.

Der unvergängliche Zauber des Balletts "Schwanensee" von Tschalkowsky lockt immer wieder zur Interpretation. So hat nach dem Basler auch das Zürcher Stadttheaterballett danach gegriffen und "Schwanensee" in der traditionellen Choreographie herausgebracht. Durch eine gekürzte Fassung wurden gewisse, sonst unvermeidliche Längen gemieden und die Möglichkeit gegeben, ein zweites Ballett, den "Dreispiß" von de Falla, am gleichen Abend aufzunehmen. Doch die romantische Märchenatmosphäre des "Schwanensees" wurde durch die Kürzungen teilweise zerstört, und was wir

sahen, war mehr ein unterhaltsames Divertissement als eine romantische Legende, wie sie diesem Ballett zugrunde liegt. Das Corps de ballet tanzte perfekt, und es gab Soli und Pas de deux, die gewiss reizvoll waren, aber im ersten wie im dritten Akt fehlte das wirklich Festliche. Die Tänze dieser Festszenen glichen zu sehr den - wenn auch gut getanzten - Opern- und Operetteneinlagen, wie wir sie gewohnt sind zu sehen. Die Kostüme in ihrer allzu bunten Vielfalt unterstrichen diesen Stil. Eine Möglichkeit, das Ueberlebte dieser Stilart zu überstrahlen, läge im zweiten Akt, denn hier kann sich der ganze Zauber einer übersinnlichen, irrationalen Welt in der Form des reinen, klassischen Balletts äussern und behält durch die Reinheit des Stils das Zauberhafte. Aber wir möchten dabei mehr sehen als saubere Technik. Wenn irgendwo die Romantik noch sublimierten Ausdruck finden könnte, dann hier. Und man sollte meinen, dass gerade der Tänzer prädestiniert sein müsste, diesen Gefühlsregungen Ausdruck geben zu können. Es scheint aber, dass der Tänzer nur noch sich selbst interpretieren und sich nicht mehr als Instrument einer Idee unterordnen kann.

Die Schwanenkönigin von Anita Demarmels war hübsch anzusehen, und sie tanzte ihren Part mit guter Technik, aber es fehlte die Beseeltheit, das Lyrische, Poetische, und es blieb nur der mechanische Ablauf zu bewundern. Weniger Anforderungen in dieser Beziehung stellt die Rolle des schwarzen Schwans im dritten Akt, doch hier soll

Brillanz vorherrschen. Madeleine Hefti hatte die Ansätze dazu, wenn auch nicht die Vollendung. Als Prinzen sahen wir Charles Gorline. Er sah frisch und jung aus, und da, wo er Gelegenheit hatte, sein technisches Können zu zeigen, im dritten Akt in seinen Variationen, liess sich ein schönes, und wie es scheint, entwicklungsfähiges Talent erkennen. Ensemble, Solisten und der für die Einstudierung verantwortliche Jaroslav Berger durften für ihre Leistungen den begeisterten Applaus des Publikums entgegennehmen.

Für das zweite Ballett des Abends, den "Dreispietz" von de Falla, hatten Susana Audeoud und José Udaeta die choreographische Leitung inne. Von hinreissendem Elan und einer beglückenden Einheit in Bewegung, Klang und Farbe war dieses heiter-humorvolle Ballett erfüllt. Schon das Bühnenbild Max Röthlisbergers strahlte südliche Wärme und Fröhlichkeit aus. Die wunderschönen Kostüme, welche Marta de Udaeta entworfen hatte, zeugten von Farbenfreude und Geschmack. Susana und José erwiesen sich nicht nur als ausgezeichnete Choreographen - vor allem in der weisen Beschränkung auf relativ einfache Mittel, denn es standen ihnen ja keine spanischen Tänzer zur Verfügung - sondern wieder einmal mehr als ein Tanzpaar, das sich heute zu höchster Meisterschaft entwickelt hat. Allen voran und alle mitreissend tanzten sie als Müllerin und Müller. Bezaubernd war Susana; man vergisst beinahe wie perfekt und präzise ihre Technik ist, denn sie hat sich alles technische

Können so sehr angeeignet, dass es zur Selbstverständlichkeit geworden ist, es wird von ihrem Temperament und ihrem weiblichen Charme überstrahlt, und wir bewundern sie in ihrer ganzen Persönlichkeit. Ueberschäumend von Vitalität, wie je, war José. Seine in der tänzerischen Form gebändigte südliche Wesensart zeigte hier in der Figur des Millers eine neue, humorvolle Note. Susana und José wirkten zusammen anfeuernd auf das ganze Ensemble, und in der Atmosphäre dieser Wiedergabe vergass man, dass es kein spanisches war. Die rotbeschuhten Füße der Tänzerinnen, die in ihren weit-schwingenden Röcken entzückend aussahen, klapperten mit ihren Absätzen um die Wette mit den Kastagnetten. Es wurde von allen mit Enthusiasmus und Dynamik getanzt. Erwähnt sei noch die komische Figur des geprellten Corregidors, die von Jaroslav Berger köstlich getanzt und gemimt wurde.

Beiden Balletten war Victor Reinshagen der bewährte musikalische Leiter.

Der Abend endete mit Begeisterung und langanhaltendem Beifall, mit Blumen, Geschenken, unzähligen Vorhängen und Bravorufen. Fröhliche, beglückte Gesichter waren dies- und jenseits der Rampe zu sehen.

R. B.

Pariser Ballettchronik.

1956 begann für die Pariser Ballettfreunde mit einer Reihe von bemerkenswerten Kreationen und mit einem grossen Gedenktag, der nicht nur sie berührte. Am 23. Januar waren es 25 Jahre, dass Anna Pawlowas Leben erlosch. Sie bleibt uns und allen, die sie noch gesehen und gekannt hatten, als die Inkarnation des Tanzes in Erinnerung, als ein Gipfel vollendeter klassischer Tanzkunst, wie er bisher von anderen noch nicht wieder erreicht worden ist. Sie hatte ihre Zeitgenossin Isadora Duncan verstanden und bewundert, hat von ihr gelernt, weil die wirklich Grossen sich in ihrer Andersartigkeit neidlos anerkennen können. Sie selbst aber war der schwierigen Disziplin des klassischen Balletts treu geblieben, um deren festgeprägte Formen mit intensivster Beseelung zu durchdringen und der Welt zu zeigen, was sich mit ihnen sagen lässt. In Paris hat sich nun ein Ehrenkomitee gebildet, um das Gedenkjahr würdig zu begehen und die erste seiner Manifestationen bildet die wohlgelungene Pawlowa-Gedächtnis-Ausstellung, welche in der Bibliothek der Opéra zur Zeit zu sehen ist. Liebevoll wurden aus deren Archiven und aus Leihgaben anderer Institutionen sowie verschiedener Privatpersonen über 100 Ausstellungsstücke zusammengetragen und geschmackvoll aufgebaut, die alle auf das Leben und das Wirken der Pawlowa und ihrer engsten Mitarbeiter Bezug haben.

Ihre Schuhe, Teile ihrer Kostüme, das berühmte Schwanenkostüm, Bilder, Bücher, Skulpturen, Theaterzettel, Programme, Briefe, persönliche Dokumente lassen sie da vor den Augen der Betrachter wiederauferstehen und vermitteln ein getreues Bild von ihrem Leben und ihrer Arbeit, von ihren unzähligen Tournéeen durch alle Erdteile. Einzelne ausgezeichnete Bilder geben sogar einen Eindruck von ihrem schwerelosen Schweben, von der immateriellen Leichtigkeit, die wir an ihr bewundert hatten.

Von den Kreationen sei zunächst diejenige von Prokofieffs "Romeo und Julia" in der Opéra erwähnt, die wir allerdings als nur teilweise geglückt bezeichnen möchten. Serge Lifar, der dafür verantwortliche Choreograph, hat die freilich schier endlose Partitur arg verschnitten und damit den Protest vieler Musikfreunde herausgefordert. Seine Choreographie gipfelt in raffinierten und eleganten Pas de Deux neoklassischen Stils; die gemimten Szenen, die Massenauftritte mit den Reigen der Quadrillen sind ihm weniger gelungen und reichlich monoton, die Rechtszenen ein ausgesprochener Fehlschlag. Wakhewitchs Dekors wirken etwas steif, die auch von ihm stammenden Kostüme hingegen sind herrlich in ihrem Farbenspiel. Alle Solisten übertrifft Michel Renault als Romeo, den er nicht nur mit aller technischen Meisterschaft tanzt, sondern auch ausdrucks-mässig überzeugend gestaltet. Es ist dies eine seiner besten Leistungen und eine wirklich ideale Verkörperung der Figur.

An seiner Seite bewährt sich der springgewaltige Andreani als Paris. Lifar selbst hat sich die Rolle des Paters Lorenzo vorbehalten, - wie er sie gestaltet, gehört streckenweise in das Gebiet der unfreiwilligen Komik. Der Julia endlich gibt Liane Daydé ihre jugendlich grazile Figur und ihre sichere Technik mit auf den Weg. Ihr Ausdrucksvermögen aber reicht noch keineswegs an das einer Gallina Ulanowa, der grossen russischen Interpretin der Julia heran, welche die Pariser zur Zeit vergleichsweise auf der Filmleinwand bewundern können.

Endlich können die Pariser auch die Wiederauferstehung der "Ballets de Paris" unter Roland Petit bewundern, den mancherlei finanzielles Missgeschick nur zu lange von den Pariser Bühnen ferngehalten hatte. Er hat sich eine neue, junge und von Françoise Adret gut geschulte Truppe zusammengestellt, in die an bei ihm oder andernorts bewährten Kräfte Hélène Constantine, Violette Verdy, Andrée Lelièvre übernommen wurden. Auch der Schweizer Fritz Hess arbeitet zur Zeit in diesem Ballett. Das Programm umfasste zwei Reprisen, "Le Loup" von Roland Petit und Violette Verdy mitreissend getanzt, und "Deuil en 24 Heures", wo Hélène Constantine allerdings Colette Marchand schmerzlich vermissen lässt. Bei den beiden Kreationen liegt ⁱⁿ "La Chambre" eine düstere Detektivgeschichte von Simenon als Libretto zugrunde, zu der Georges Auric eine treffliche Musik und Roland Petit eine recht interessante Choreographie geschaf-

fen haben. Buzz Miller als unglücklicher Detektiv und die junge Slowenin Veronika Mlakar als dämonische Frau tanzen ihre mit viel Akrobatie durchgesetzten Partien mit überzeugender Ausdruckskraft in den unheimlichen Dekors von Bernard Buffet. "Les Belles Damnées" endlich ist ein heiteres, unbeschwertes Divertissement von schönen Sünderinnen und lustigen Teufelchen, von Roland Petit in einem frischen Revuestil gestaltet, nicht ohne dass dabei allerlei Revueunfug gelegentlich mit viel Humor parodiert wird. Unter den Exekutanten ragen Tessa Beaumont, Andrée Lelièvre, Buzz Miller und Rino Adipietro hervor, die zügige Musik hat Michel Legrand geliefert, die farbstarken Dekors und Kostüme stammen von Tom Keogh.

Walter Gyssling.

M i t t e i l u n g e n

1. Die Generalversammlung wird anlässlich der Frühlings-Arbeitstagung am 12./13. Mai in Basel stattfinden.
2. Wir bitten immer wieder, Adressenänderungen entweder dem Sekretariat des Verbandes, Gotthardstr. 2, Basel, oder der Redaktion mitzuteilen. Es blieben uns viel Arbeit und unnötige Portospesen erspart !

Gedanken über die Ausbildung und den Beruf des Gymnastiklehrers.

Im christlichen Mittelalter sah man im Beruf ein von der Vorsehung übertragenes Amt (Berufung), aus dem gewisse Pflichten gegen Gott und die Menschen erwachsen sollten. Der Beruf sollte das ganze Leben ausfüllen, vornehmstes Mittel zur Entfaltung der geistigen und sittlichen Kräfte sein und nicht in erster Linie dem Gelderwerb dienen. Im Laufe der Zeit hat sich die Stellung des Menschen zum Beruf stark verändert, und der Schwerpunkt ruht mehr und mehr auf der praktischen Seite: der Beruf ist die Tätigkeit, die man ausübt, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Die Berufstätigkeit sonderte sich vom persönlichen Dasein ab und dient dem Broterwerb; die geistig sittlichen Kräfte entfalten sich im "Hobby". Die wirtschaftliche Entwicklung hat es mit sich gebracht, dass sich die Betätigung in Haupt- und Nebenberufe spaltet und der Mensch somit nirgends mehr ein Ganzes ist. Der Beruf einer Gymnastiklehrerin muss aber wieder aus dem ganzen Menschen erwachsen, denn wie soll eine "Erziehung an Körper, Seele und Geist" vonstatten gehen, wenn der Erziehende selbst nicht in seiner Ganzheit dahinter steht? Für den Gymnastiker muss der Beruf

wieder einer Berufung gleichkommen, und wenn er sich in sein Gebiet vertieft und seine ihm eigenen Fähigkeiten entdeckt, wird er sich auch einen Platz im wirtschaftlichen Dasein sichern. Ohne Ausdauer, ohne Verzicht auf Annehmlichkeiten wird es nicht gehen; die "freien Berufe" entbehren der finanziellen Sicherheiten, Andererseits aber gewinnt die Gymnastik immer mehr an Bedeutung, und gut ausgebildete Lehrkräfte werden gesucht. Aber eben; gut ausgebildete ! Was heisst das ? Es heisst: sein Handwerk wirklich verstehen, die Bewegung zu seinem Eigentum zu machen und sie schöpferisch und intuitiv anzuwenden in Einfühlung in den Menschen und in sinnvoller Auswahl des Stoffes. Diese Forderung weist den Weg der Ausbildung. Nicht auf technische Virtuosität kommt es an, nicht auf Anhäufung einer Menge von Stoff aus den verschiedensten Spezialgebieten; nicht von Allem etwas wissen, sondern eines grundlegend und erkennend. Aus diesem einen Standpunkt ergeben sich später von selbst die Zweige nach den verschiedenen Seiten; um bildlich zu sprechen; aus einer Wurzel wird sich der Baum mit seinen Aesten entwickeln, nicht aber können sich die Aeste zu einem Baum zusammenschliessen.

So kann meiner Meinung nach eine Ausbildung von etwa 3 Jahren nicht eine vertiefte Schulung in allen Gebieten der Bewegung geben, sondern nur eine gymnastische Allgemeinbildung übermitteln, Aus diesem Zentrum heraus können dann die Spezialgebiete hinzugenommen werden wie "Heilgymnastik", "Schwangerschaftsgymnastik", "Rhythmische Gymnastik", "Tänzerische Gymnastik" usw. Sie "bedürfen jedoch eines zusätzlichen, gründlichen Studiums. Die Wahl eines solchen Spezialfaches sollte aber nicht nur von der Konjunktur bestimmt sein, sondern sollte von der besonderen Eignung der Person abhängig gemacht werden.

Ein Lehrplan zur Ausbildung von Gymnastiklehrern könnte etwa folgende Fächer umfassen:

- a) Gymnastik; das praktische und theoretische Erfassen der Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers, des gesetzmässigen Bewegungsverlaufs in zeitlicher, räumlicher und kraftmässiger Hinsicht, die Leistungssteigerung als harmonische Entwicklung aus den Gegebenheiten.
- b) Bewegungsanregung durch Arbeit mit Bällen, Reifen, Seilen, Stäben.
- c) Anregung zur schöpferischen Tätigkeit

Gestaltung von gymnastischen Bewegungsabläufen zu einer Form in eigener Ausführung oder in Uebertragung auf eine Gruppe.

d) Rhythmik als Hilfsmittel für die eigene Entwicklung (nicht aber als Spezialfach für die spätere Lehrtätigkeit) wechselseitige Beziehung von Musik und Bewegung.

e) Behandlung des Tamburins als Begleitinstrument beim Gymnastik-Unterricht .

f) Verwendung von Musik als Begleitung zur gymnastischen Bewegung.

g) Musik : elementare Kenntnisse von Melodie, Harmonie, musikalischer Form.

h) Lehrproben (im Beisein der Leiterin) mit freigewählten und gegebenen Themata.

i)Lehrstunden an eine Schülerin (ohne Aufsicht). Der eingeschlagene Unterrichtsweg muss durch Protokoll-Führung belegt werden. Der Schüler ist beim Lehrdiplom praktisch vorzuführen.

k) Methodik, Systematik.

l) Anatomie, Physiologie.

m) Vorträge in Psychologie und Pädagogik.

n) Referate der Schüler über Fachliteratur und sonstige Themata.

Auf Grund eines solchen oder ähnlich durchgeführten Lehrganges sollte es möglich sein, dass sich eine Gymnastiklehrerin das Rüstzeug für ihre spätere Tätigkeit aneignet.

Obwohl es heute eine Menge Gymnastiklehrerinnen gibt, kann dieser Beruf immer noch als ein aussichtsreicher angesehen werden, denn die Erkenntnis setzt sich immer mehr durch, dass die Gymnastik mit ihren verschiedenen Zweigen in physischer und psychischer Hinsicht für alle Menschen von Bedeutung ist und dank ihrer zentralen Stellung sich auch auf die ganze Lebenshaltung auswirkt. Die Berufsausbildung dient als solche schon in hohem Masse der Entfaltung der Persönlichkeit, sodass sie von bleibendem Wert sein wird, gleichviel, ob der Beruf des Gymnastiklehrers nach beendeter Ausbildung ausgeübt wird oder nicht.

In der Ausübung seines Berufs empfängt der Lehrende aber eine ständige Bereicherung dadurch, dass er sich intensiv mit der Entwicklung anderer Menschen befasst. Hier gilt, wie auch auf manchem anderen Gebiet die alte Wahrheit; je mehr man gibt, umso mehr wird man empfangen

Neue Wege der Ballettchoreographie.

Das klassische Ballett macht in Paris zur Zeit so etwas wie einen verlängerten Winterschlaf. Erst der Monat Juni wird mit dem Besuch des Stanislawski-Theater Balletts aus Moskau und dem ersten Pariser Auftreten der Truppe Jean Babilées neue grosse Ereignisse bringen. Einstweilen erfreuen sich die Pariser Balletomanen an dem bunten Wechsel der verschiedenartigen Nationalballette: die slowakische Kompagnie SLUK war da und das westafrikanische Negerballett Keita Fodebas, Rosario mit ihren Spaniern und Joaquin Fernandez mit seinen Lateinamerikanern. Von ihnen allen haben die Truppe Keita Fodebas und die Kompagnie SLUK den stärksten Eindruck hinterlassen; aber die choreographischen Tendenzen, die bei ihnen in den Vordergrund traten, waren auch bei den anderen Truppen zu beobachten, sodass es uns an der Zeit erscheint, ihnen einige Worte zu widmen.

Dass die nationale Tanzfolklore erst bühnenfähig gemacht werden muss und in einem Theater nicht so gezeigt werden kann, wie sie auf dem Dorfplatz in Erscheinung tritt, ist gewiss nicht neu, und alle Nationaltanzkompagnien haben sich in den letzten Jahren um eine geschickte Anpassung des folkloristischen Tanzgutes an die Gesetze der Bühne bemüht und damit den Eindruck, der von ihren Vorführungen ausging, erheblich verstärkt. Jetzt aber lässt sich feststellen, dass, über diese Anpassung an die Szene hinaus, die Nationaltanzkompagnien immer mehr in Richtung zum eigentlichen Aktionsballett vorstossen, dem ein mehr oder

minder kompliziertes, sich logisch entwickelndes und natürlich auch aus dem Sagen- und Legendenschatz der einzelnen Völker geschöpftes Argument zu Grunde liegt, eine richtige Handlung, die weit mehr ist als die gefällige Aneinanderreihung von Tänzen und Tanzszenen in dem ohne grosse Anstrengung zu findenden Rahmen etwa eines dörflichen Festes. Diese Entwicklung hat ihre Vorläufer gehabt, - wir können sie nicht alle nennen, erinnern nur an die bedeutendste derartige Schöpfung der letzten Jahre, das aus der mazedonischen Tanzfolklore herausgewachsene grosse Ballett "Ochrida-Legende", das nicht nur auf allen Bühnen Jugoslawiens Triumphe gefeiert hat, sondern auch im Ausland gezeigt worden ist. Schon das 19. Jahrhundert hatte ja bewiesen, welche Bereicherung die theatermässige Ballettchoreographie aus dem schier unerschöpflichen Born der Nationaltänze ziehen kann. Russland ist damals bahnbrechend vorangegangen. Bereits in den Zeiten der Romantik entwickelte sich neben dem "ballet blanc" dort das reich mit Nationaltänzen durchsetzte "ballet coloré", und es ist vielleicht kein Zufall, dass parallel zu der neuen innigen Berührung von Theaterballett und nationalgebundener Tanzfolklore die Rekonstituierung solcher Ballette wieder aufkommt. Das London Festival Ballett hat so die alte "Esmeralda" wieder belebt, und der von seinem früheren Wirken in Zürich bekannte Ballettmeister Mlakar hat in Ljubliana neuerdings andere dieser alten "bunten Ballette" rekonstruiert und daneben schon vor Jahren slowenisches Tanz- und Sagengut in dem Ballett "Der Teufel auf dem Dorfe" auf

die Szene gebracht. Jetzt hat in Paris Rosario mit ihrem kleinen Ensemble recht geschickt eine alte Zigeunerlegende über den Liebeszauber des Mondes zu einem choreographisch wohlausgearbeiteten Ballett gestaltet und vorgeführt, und Keita Fodeba hat nicht nur eine Reihe von zwanglos aneinandergereihten kultischen und profanen Tänzen der westafrikanischen Neger gezeigt, sondern auch sein Programm um ein regelrechtes kleines Aktionsballett bereichert, das in der Besiegung eines Menschenfresser-Zauberers durch einen Fetischpriester gipfelt. Wenn bei seiner Truppe angesichts der hervorragenden, mit ihren wilden Rhythmen hinreissenden Ausführung aller Tanznummern und der grossen Vielseitigkeit des Gebotenen dieser choreographische Vorstoss auch dem breiten Publikum vielleicht nicht so aufgefallen ist, so verdient er doch Erwähnung. Am deutlichsten manifestierte sich aber die Tendenz zum Aktionsballett im Rahmen reiner folkloristischer Darbietungen bei der slowakischen Kompagnie SLUK, die mit ihrer "Legende vom Janosik" den ganzen slowakischen Sagen- und Legendenkreis des Vorkämpfers der Bauernfreiheit gegen die Feudalherren, der sich um diese populäre Figur rankt, zu einem abwechslungs- und spannungsreichen Aktionsballett verdichtet hat. Sein Autor, Georg Kubanka, der nicht nur das Libretto, sondern auch die choreographische Ausarbeitung geschaffen und die bühnenmässige Regie übernommen hat, schiebt sich mit dieser Leistung in die Reihe der Choreographen, deren Schaffen auch im Westen Interesse verdient. Kein Dekor unterstützt das tänzerische Ge-

schehen, die Tänzer tanzen in ihren bunten Nationalkostümen vor dunklen Vorhängen, aber ihr Ausdruck ist so stark, ihre Pantomimik so klar, ihr tänzerischer Schwung und ihr technisches Können sind so gross, dass sie damit ganz problemlos den Ablauf der alten Legende vor unseren Augen erstehen lassen. Jedenfalls versprechen diese Anfänge einer neuen choreographischen Tendenz eine reiche und für die Entwicklung des Bühnentanzes fruchtbare Ernte.

Natürlich sind sie nicht die einzigen neuen Tendenzen, die auf dem Gebiet der Choreographie in Paris verfolgt werden können. Neben dem Neuerleben des Volkes steht das Zeiterlebnis der Technik, und hier ist es vor allem Maurice Béjart, der immer wieder mit interessanten Experimenten aufwartet. Die konkrete, d.h. aus Alltagsgeräuschen zusammengesetzte und an sich in ihrer Aesthetik noch stark umstrittene Musik inspiriert ihn zu stets neuen Versuchen, schon stellt er den mechanischen Tanzrobot in Aussicht: ein Ballett, in dem bewegte Materie neben dem bewegten Tänzer steht. Natürlich - wer könnte dies auch verlangen - glücken nicht alle seine Experimente in gleicher Weise. So eindrucksvoll seine "Symphonie pour un homme seul" im vergangenen Sommer war, das kleine Ballett "Arcane", das er erst in einem Pariser literarischen Kabarett zeigte und nun auf einer Veranstaltung, welche die verdienstvolle Vereinigung "Danse et Culture" dem Schaffen der jungen Choreographen widmete, erscheint mehr errechnet als erfüllt, wird von einem intellektuellen Abstrahieren getragen, das nicht jedermanns Sache ist. Das Publikum wurde so

auch von seinem fast zu harmlosen, heiteren "Concertino" (auf Musik Albinonis) mehr angesprochen. Die erwähnte sehr reiche Veranstaltung brachte neben klassischen und neoklassischen Variationen und Intermezzis Lifars auch noch zwei Proben der vom deutschen Tanzexpressionismus ausgehenden Choreographien, einer missratenen, verworrenen, Ausdruck und Grimasse verwechselnden des Amerikaners Jerome Andrews und einer bezeichnend eindringlichen des Südamerikaners Paul d'Arnot, der in einer Einzelstudie wieder einmal deutlich werden liess, was der Ausdruckstanz hergeben kann. Zwei Tänzer der Pariser Oper präsentierten sich gleichfalls mit kurzen choreographischen Szenen: Manuel Parrès mit einer recht geschmackvollen Tanzpantomime ohne Musik, auf den Rhythmus der gesprochenen Verse von Jacques Prévert getanzt, und Michel Descombey mit einer zu einem anspruchslosen Argument mit viel Humor geschaffenen ebenso vielseitigen wie wohlausgewogenen Choreographie, die die Neoklassik Lifars und Roland Petits weiterführt.

Walter Gyssling

T A N Z I M F I L M.

Während der letzten Monate habe ich nicht nur die eigentlichen Tanzfilme, sondern alle Filme, in welchen tänzerische Elemente auf irgendeine Art angewendet wurden, angesehen. Ich möchte hier einen kurzen Ueberblick über meine Eindrücke geben.

Zu den ausgesprochenen Tanz- und Ballettfilmen können nur "Einladung zum Tanz" (Amerika) und "Romeo und Julia"(Russland) gezählt werden. In allen andern Filmen kam das Tänzerische nur als Intermezzo oder mit der Handlung verflochten mehr oder weniger zur Geltung. Von diesen Filmen - sie gehörten durchwegs ins Gebiet des leichten Unterhaltungsfilms - machte mir "Eine Braut für sieben Brüder" den nachhaltigsten Eindruck. Nicht nur weil das ausgezeichnete "New York City Ballet" mit brillantem klassischen und akrobatischen Können sich in einem hinreissenden Festtanz zeigte, sondern vielmehr, weil hier einmal neue Möglichkeiten zu bemerken waren und diese uns auch zu überzeugen vermochten, dass und wie der Tanz als Ausdrucksmittel in die Handlung verwoben werden kann. Es geht hier nicht darum, den Film als ganzes zu kritisieren - neben einer bezwingenden und erfrischenden Heiterkeit gab es auch Kitschiges -, deshalb will ich nur eine Szene anführen, die eben diese neuen Möglichkeiten sichtbar gemacht hat. Die sieben Brüder sind von ihren Bräuten getrennt und im Blockhaus eingeschneit. Winter- und lebensmüde, lust- und freudlos fällen sie Bäume, schleppen Holz und einer dreht mit müder, lässiger Eleganz eine Pirouette. Allmählich merkt man,

dass alle tanzen, dass diese ganze müde Unlust im Tanz ausgedrückt wird und man spürt, wie Worte überflüssig sind, wo die Gebärde so überzeugend spricht.

Eine andere Welt des Tanzes ersteht im Renoir-Film "French Cancan". Im Wirbel der Beine und Röcke finden Gefühle einer vergangenen Epoche ihren Ausdruck. Grössartig ist der Schlusseffekt des mit atemraubender Vehemenz getanzten Cancans.

Ein englisches Lustspiel "Der Mann, der Rothaarige liebte", brachte kleine Ausschnitte aus bekannten klassischen Balletten. Die Hauptrolle verkörperte Moira Shearer, sehr schön aussehend, aber mittelmässig im Spiel. Als klassische Tänzerin hat sie nichts von ihrer leichten eleganten Technik verloren. Auch "Zum Tanzen geboren" kommt aus England und bringt ebenfalls kleine Musterchen aus berühmten Balletten, die vom "Sadler's Wells" mit den Solisten Marion Lane und David Pool getanzt werden. Für den Ballettkenner wirkt aber uninteressant, wenn in Nahaufnahmen die Schauspielerin die klassische Tänzerin mimt, denn selbst der einfachste Port de bras zeigt unverkennbar, ob eine Tänzerin klassisch geschult ist oder nicht. Dafür entschädigt die kleine Mandy Miller mit ihrem kindlichen Liebreiz. Sie hat sich schon eine erstaunlich gute Technik erworben und entzückt, weil sie weder dressiert noch unkindlich wirkt.

Mehr zum eigentlichen Tanzfilm tendieren "Daddy Langbein" und "Der gläserne Pantoffel". In beiden sehen wir Leslie Caron in der Hauptrolle. Der erstgenannte ist sentimental und belang-

los im Tänzerischen sowie in der Darstellung. Das traumhaft sein sollende mancher Tanzszenen erscheint banal und kitschig.

Fred Astair zehrt von seinem früheren Einfallsreichtum, während Leslie Caron nicht mehr den Eindruck einer guten klassischen Tänzerin macht. Glücklicherweise hat sie in "Der gläserne Pantoffel" mehr Gelegenheit, ihre Fähigkeiten zu beweisen. Der Märchenfilm an sich ist anspruchslos. Doch Leslie verkörpert das Aschenbrödel mit ihrem eigenartigen Charme. Von Roland Petit ist die Choreographie der spritzigen, witzigen Ballettintermezzi. Hier kann Leslie sich wieder rehabilitieren. Sie brilliert mit ihren Pirouetten im reizvollen Ballett des Küchenpersonals um den Hochzeitskuchen und zeigt in jeder Bewegung Leichtigkeit und schöne Linien wie seit jeher.

Von Russland kamen zwei in Matinéen vorgeführte Filme, welche in bunter Folge Volkstanz, Ballett, Musik und Operntheater wiedergaben. Der bombastische Stil und die naive Gefühlseligkeit wirkten oft so abstossend, dass es einige Ueberwindung kostete, das ganze Programm über sich ergehen zu lassen. Versöhnt wurde man nur durch das echte und naturhafte Talent der Tänzer und Musiker. Zu sehen waren Teile aus Tschaikowskys "Schwanensee" mit Semenowa und Préobraschensky, aber filmisch so schlecht wiedergegeben, dass man sie kaum endgültig beurteilen kann. Hervorragend war das Volkstanzensemble Igor Moissejew, welches mit elementarer Kraft und tänzerischem Elan östliche Tänze vorführte.

Und nun zu den eigentlichen Ballettfilmen. In "Romeo und Julia" (Musik: Prokofieff) beweisen die Russen ihre Meisterschaft in grossangelegten Massenszenen. Sehr tänzerisch wirken die Kampf- und Fechtscenen. Die Choreographie gibt einheitliche, schöne Bilder, auch wenn die südlich heitere Atmosphäre fehlt. Pomp und Theatralik findet man allerdings auch hier stellenweise. Aus allen Tänzern - sie sind alle ausgezeichnet - ragt Gallina Ulanowa als Persönlichkeit von besonderer Prägung hervor. Ihre Julia ist zart und ätherisch, brillant ohne dass man die Technik spürt. Ergreifend ist die Schlusszene, wo die totgeglaubte Julia von Romeo getragen wird und er mit ihr als einer passiven Partnerin einen wunderschönen Pas de deux tanzt.

Weniger traditionell, dafür aber erfindungsreich in ihrer Choreographie wirken die drei Filme, welche "Einladung zum Tanz" betitelt sind. Gene Kelly betätigt sich gleichzeitig als Regisseur, Choreograph und Tänzer. Für den Ballettliebhaber ist der erste Teil "Zirkus" der interessanteste. Kellys tänzerische und schauspielerische Fähigkeiten kommen in der Verkörperung des unglücklichen Bajazzos voll zur Geltung. Die Zirkustänzerin wird von Claire Sombert und der Seiltänzer von Igor Youskevitch getanzt. Diese beiden bilden ein klassisch harmonisches Paar, und man bewundert ebenso die Leichtigkeit von Youskevitchs Sprüngen wie die klare Linie der Arabesken von Claire Sombert. Auch ein breiteres Publikum hat hier Gelegen-

heit zu sehen, was klassische Technik, gepaart mit Ausdruckskraft, vermag. Heiter und unterhaltend, mit vielen köstlich humorvollen Einfällen ist der zweite Teil "Ringelreihn". Leider ist Tamara Toumanowa hier in einer Rolle eingesetzt, die sie nicht erfüllen kann. Mit Bedauern denke ich an ihre überirdische Schwanenkönigin im "Schwanensee" oder an "Sylphides" zurück, wo sie uns höchste klassische Tanzkunst vermittelt hat. Zum Schluss sieht man "Sindbad der Seefahrer" im Trickfilm. Manches erscheint in die Länge gezogen, doch auch hier verblüfft Gene Kelly mit herrlichen Ideen. Es waren drei Filmstreifen, die durch die Bewegung allein wirkten und dennoch bei allen Schichten des Publikums Anklang fanden.

Zu erwähnen wären noch exotische Tänze aus zwei Filmen. "Von Bali nach Hiroshima" übermittelte den Anblick östlich fremdartiger Legongtänze aus Bali. Von grossem Reiz waren Geishatänze am Kirschblütenfest in Japan, wo winzige Mädchen die zeremoniellen Bewegungen schon vollendet ausführten und uns in ihrer rührenden Kindlichkeit entzückten. Auch "Der verlorene Kontinent" brachte Tempeltänze aus Bali und auch hier war die kühle und abstrakte Schönheit der kleinen Tänzerinnen, die in ihrer starren Pracht wie ferne Göttinnen aussahen, zu bewundern.

Abschliessend noch eine kurze, allgemeine Betrachtung über den Tanz in der Television. Dass der Eindruck des Gebotenen, wenn es um Tanz geht, nicht an den Film heranreicht, liegt wohl am Technischen. Tänzer - auch gute - wirken meist leblos und fad. Die Plastik des Körpers geht verloren, die Perspektive erscheint nicht

sinngemäss. Auch dies mag im Technischen liegen. Was jedoch schon heute verbessert werden könnte, ist die Choreographie. Bühnentänze, ob Solo oder Gruppe, verlieren ihre Wirksamkeit, wenn sie von der Bühne direkt auf den Bildschirm übertragen werden. Neue Gesetze müssten gefunden und angewendet werden. So ist es z.B. widersinnig, wenn eine Gruppe mit lebhaften Volkstänzen sich in Kreisform bewegt, und eine Tänzerin im Vordergrund das ganze Bild verdeckt. Dass die Tanzenden nicht aus dem Bildfeld heraustanzen sollten, ist zwar selbstverständlich, kommt aber immer wieder vor. Auch Grossaufnahmen, die einen wiegenden Oberkörper zeigen, unter dem man die tanzenden Füße nur ahnen kann, sind nicht sehr interessant. Wirklich fesselnd können die tanzenden Füße selbst sein, wenn sie in ihrer Präzisionsarbeit - bei klassischen wie bei volkstümlichen Schritten - in der Vergrösserung erscheinen. Dies sollen ein paar Anregungen sein, denn die Television steht ja erst am Anfang ihres Wirkens und kann noch nicht vollständig beurteilt werden.

R.B.

Englisches und Afrikanisches Ballett in Zürich.

Ein Vergleich dieser beiden Ballett-Gastspiele, sie fanden innerhalb Monatsfrist statt, gibt uns das Bild zweier im Wesen extrem auseinander liegender Welten. Im englischen Ballett finden wir höchste Kultiviertheit, jede Aktion und jede Gefühlsäusserung ist in der strengen Form der Klassik sublimiert. Bei den afrikanischen Tänzen kommt das Triebhafte und Ekstatische auf direktem Wege zum Ausdruck. Wie schön und beglückend, dass wir durch die Darbietungen des "Festival Ballet" aus London grössten Genuss empfinden und uns ebenso durch das aufreizende "Tam-Tam" des afrikanischen Balletts von Keita Fodeba hinreissen lassen.

Das Hallenstadion ist kein stimmungsgemässer Ort für eine Ballettaufführung, aber die Veranstalter haben ihr Möglichstes getan und mit vielen Vorhängen und einer guten Bühne die Illusion des Theaters zu geben versucht. Mit "Les Sylphides" eröffnete das unter der Leitung von Anton Dolin stehende "Festival Ballet" sein Programm. Zu den vertrauten Klängen Chopinscher Musik erlebten wir die romantische Suite, die nach der traditionellen Choreographie von Michel Fokine getanzt wurde. Selten sahen wir dieses

Ballett von einem so einheitlich und doch nicht uniform wirkenden Ensemble getanzt wie hier. Ausgefeilt bis ins letzte Detail waren alle Szenen, und wir bewunderten die feenhaft Zartheit und schwebende Leichtigkeit aller Tänzerinnen. Kraftvoll und elegant zeigte sich vor allem Kenneth Melville in seinen Sprüngen. Borodins "Prinz Igor" entsprach in seiner barbarischen Wildheit den englischen Tänzern wohl am wenigsten. Deshalb liess uns dieses Ballett, trotzdem der junge Basler Tänzer Wolfgang Brunner in der Hauptrolle sein Bestes gab, unbeteiligt und unbefriedigt. Die mit überlebter Operntheatralik beladenen Tanzszenen wirkten schwach und banal.

Mit Spannung erwartete man das vielgerühmte Ballett "Les deux errants" von Wolfgang Brunner. Poetisch ist die Idee, die dem kleinen Werk zu Grunde liegt und in der Durchführung blitzen originelle Einfälle auf. Belinda Wright tanzte ihre Solorolle mit Brillanz und Michael Hogan gestaltete den männlichen Part sehr schön. In manchen Teilen spürte man die Jugend des Choreographen und einige Szenen wirkten noch etwas epigonenhaft. Dennoch erwarb sich der junge Basler Choreograph mit seinem Ballett einen grossen Erfolg.

Einen glanzvollen Abschluss bildeten Harald Landers "Etudes", welche im bunten Wechsel von Soli, Pas de deux und Ensembles den ganzen Reichtum des klassischen Balletts

vor uns erstehen liessen. Brillante technische Leistungen wechselten mit lyrischen Adages von hinreissender Schönheit. Toni Lander bewies hier ihre grosse Kunst nicht nur in der Virtuosität ihrer Technik, sondern noch viel mehr im beseelten, zarten Ausdruck ihrer Bewegungen. Hervorragend durch Präzision und Eleganz waren John Gilpin, Flemming Flindt und Kenneth Melville. Bei Publikum und Presse wurde dem "Festival Ballet" ein schöner Erfolg zuteil.

Die afrikanische Ballettgruppe von Keita Fodeba gab anlässlich der Juni-Festwochen zwei Gastspiele im Stadttheater. Durch den aufreizenden Rhythmus des "Tam-Tam" untermalt, wickelte sich in pausenloser Folge das an Fülle und Vielfältigkeit nicht zu überbietende Programm ab. Wer sich die Frage nach Echtheit gestellt hatte, wurde durch die lebenserfüllte Wirklichkeit auf der Bühne überzeugt und gefesselt. Neues und Altes aus der Folklore ist in diesen Tänzen vermischt und auch fremde Einflüsse werden aufgenommen und als Bestandteil des Lebens im Tanz zum Ausdruck gebracht. Der Tanz entspringt einem Lebensbedürfnis und ist eng verknüpft mit der Erlebnisfähigkeit dieser Menschen. In Riten und Gebräuchen, seien es solche religiöser Natur oder dem profanen Leben verbundene, finden alle Lebensgefühle ihren Ausdruck. Eine abstrakte künstlerische Form, eine Sublimierung in eine Stilart wie unser klassisches Ballett gibt

es nicht. Alles wird spontan in Bewegung umgesetzt, und durch die ungebrochene Kraft und die überschäumende Bewegungslust wird auch der Betrachter zum Miterleben angeregt.

Keita Fodeba hat die Tänze mit Geschmack den Gesetzen der Bühne angepasst, und Dekor und Kostüme trugen dazu bei, uns die Atmosphäre des fremden Erdteils zu vergegenwärtigen. Die Tänzer und Tänzerinnen sind alle von einer fast tierhaften Schönheit. Mit federnder Leichtigkeit springen die Männer und ihre schlanken, sehnigen Körper schnellen immer wieder im wilden Rhythmus durch die Luft. Voller Anmut tanzen die Frauen, aber auch sie steigern den Tanz bis zum rasenden Wirbel. Ihre Schultern und Hüften sind von einer unwahrscheinlichen Biegsamkeit und ihre unverdorbene Natürlichkeit und Frische wirken beglückend. Der monotone Rhythmus des "Tam-Tam" begleitet intensiv und erregend die Tänze. Alle waren fast gleichermassen eindrucklich. "Danse du masque", "Enian-Adje", "Retour de chasse" oder "Danse du feu" liessen wilde Besessenheit aufflammen, während im zweiten Teil des Programms sich auch die heitere, festliche Seite in Tänzen zu Erntefesten oder in Marktszenen zeigte. Zwischen den Tänzen hörte man Musik auf der reizvollen und nuancenreichen "Cora", "Tam-Tam"-Melodien und Gesänge, teils melancholischer, teils fröhlicher Art. Mit bezaubernd reiner Stimme sang Kandia seine Lieder zur Gitarrenbegleitung. Der lebhaft Beifall bewies, dass dieses Erlebnis exotischen Tanzes gross war.

R.B.

" S A F F A 1958."

Für das Jahr 1958 plant der Bund Schweiz. Frauenvereine eine grosse Ausstellung, die Einblick geben soll in das Leben und Schaffen der Schweizer Frau, in ihre Stellung in Haus und Familie, in Beruf und Öffentlichkeit, sowie in die vielseitigen Aufgaben, die sie im engeren Kreis ihres Heims und im weiteren der Heimat zu erfüllen hat.

Diese Ausstellung soll vom 16. August bis 21. September 1958 in Zürich stattfinden. Ausstellungsort ist das rechtsufrige Seegelände Enge. Unser Verband hat sich schon von allem Anfang an sehr intensiv für diese Ausstellung interessiert, sah er doch da eine ideale Möglichkeit, unser berufliches Wirken unter allen Aspekten darzustellen und bekannt zu machen.

Die Ausstellung soll lebendig und bewegt werden, die Besucherinnen (und Besucher) sollen so oft als möglich zu eigener Teilnahme und Mitwirkung aufgerufen werden. Sie soll thematisch in verschiedene Abteilungen gegliedert werden; die einzelnen Kommissionen beraten sich schon seit einiger Zeit, und unser Verband versucht, in so vielen Kommissionen als möglich vertreten zu sein.

Es könnten sich uns folgende Möglichkeiten bieten, unsere Arbeit darzustellen:

Berufsausbildung in der Fachgruppe "Lob der Arbeit".

Gymnastik, Rhythmik, moderner Tanz, Ballett, Heilgymnastik, Gymnastik mit werdenden Müttern, Gymnastik mit schwererziehbaren Kindern. Vertreter dieser privaten Ausbildungen soll Gelegenheit gegeben werden, praktisch, oder ev. graphisch dargestellt, ihre Arbeit zu zeigen. Magglingen, Theatertanzschulen, Konservatorien, sollen ihre Ausbildungsmöglichkeiten zeigen.

Künstlerische Arbeit in der Fachgruppe "Unterhaltung"

Tanzgruppen mit Programmen modernen Tanzes und Ballett, Einzeltänzerinnen beider Richtungen, Schulen mit ihren Berufsausbildungsklassen oder Gruppen sollen im Ausstellungstheater auftreten können.

Gymnastik, Rhythmik, Tanz, als Erziehung in der Fachgruppe "Erziehung".

Kindergymnastik und Rhythmik, Arbeit mit schwererziehbaren, mit taubstummen, blinden, debilen Kindern, pflegerische Gymnastik, Heilgymnastik, Krankengymnastik. Möglichst vielen Vertretern dieser Arbeit, auch Anstalten, kann Gelegenheit gegeben werden, praktisch oder durch graphische Darstellung ihre Tätigkeit bekannt zu machen.

Gymnastik für werdende Mütter in der Fachgruppe "Frau und Heim".

Schwangerschaftsgymnastik und Rückbildungsgymnastik vielleicht praktisch oder dann graphisch dargestellt.

Bewegung als Erholung in der Fachgruppe "Erholung".

Laiengymnastik, Rhythmik, moderner Tanz, Bewegungsspiele, Volkstanz, Kinderymnastik und Rhythmik, Kindertanzgruppen, Gymnastiklektionen für die Ausstellungsbesucherinnen. Unsere Schulen finden hier ein weites Feld, Vorführungen ihrer Laiengruppen, Musterlektionen mit Kindern und Erwachsenen zu zeigen, und die Lehrkräfte können in den öffentlichen Lektionen, die gewiss eine Attraktion der Ausstellung werden, mitwirken.

Dies alles kann man aber nur verwirklichen, wenn unsere Mitglieder aus der ganzen Schweiz tatkräftig und mit all ihrer Phantasie mitarbeiten. Für uns alle bietet sich hier eine nicht so bald wiederkehrende Gelegenheit, unsere Arbeit einem grossen Publikum zu zeigen, für unsere Arbeit, für den Verband und für uns selbst zu werben.

Die Tänzer können ihr Können zeigen, sei es einzeln oder in Gruppen, die Tanz- und Gymnastikschulen mit ihren Berufs- und Laiengruppen an die Öffentlichkeit treten, die Gymnastikerinnen der verschiedensten Richtungen können öffentliche Lektionen erteilen und so gewissermassen praktische Kostproben ihrer Arbeitsweise geben.

Der Verband bittet Sie, sich all diese Möglichkeiten schon jetzt zu überlegen und ihm Vorschläge zur praktischen Verwirklichung zukommen zu lassen.

Unsere Arbeit spielt im Leben der Schweizerfrau von heute eine Rolle, sei es als ihre Lebensaufgabe und ihr Broterwerb, sei es, dass sie in ihren Erziehungsfragen oder in ihrer Erholung ein wichtiger Faktor geworden ist.

E.G.

M i t t e i l u n g .

Die "SAFFA 1958" (2. Ausstellung: Die Frau, ihr Leben, ihre Arbeit) veranstaltet ein Preisausschreiben, um für ihre im Sommer 1958 stattfindende Ausstellung ein von einer Frau verfasstes Bühnenstück zu finden. Der Wettbewerb wird unterstützt von einer Anzahl deutschschweizerischer Städte. Die Jury steht unter dem Präsidium von Dr. Oskar Wälterlin, Direktor des Schauspielhauses Zürich.

Das Reglement für die Teilnahme am Wettbewerb kann bezogen werden bei der "Saffa 1958", Merkurstr. 45, Zürich.

Philosophie mit den Gliedmassen oder Tanz ?

Pariser Balletteindrücke

Die neue Pariser Ballettsaison kündigt sich vielversprechend an mit einer Ballettrevue Roland Petits, mit einem "St. Sebastian" nach d'Annunzio-Debussy, den Ludmilla Tscherina auf der Bühne der Opéra tanzen wird, mit Gastspielen des New York City Balletts und im Frühjahr des Moskauer Bolschoitheaters, endlich mit der Tätigkeit diverser Gastchoreographen an der grossen Oper, die u.a. auch Heinz Rosen eingeladen hat, seinen grossen Erfolg, das Cocteau-Ballett vom Einhorn einzustudieren. Die letzte Saison, die vorwiegend mit Folkloredarbietungen gefüllt war, brachte noch einen recht bemerkenswerten Abschluss mit dem gleichzeitigen Auftreten der Truppe Jean Babilées und dem Gastspiel des Moskauer Stanislawski-Balletts. Zwei völlig konträre Darbietungen. Paris hatte sich auf das Wiedersehen mit dem grossen Tänzer Babilée gefreut und erlebte, um es rund heraus zu sagen, eine gewaltige Enttäuschung. Nicht dass Babilées überragendes tänzerisches Können nachgelassen hätte. Auch hat er es verstanden, sich mit ausgezeichneten Mitarbeitern wie Claire Sombert und Alexander Kaljuschny zu umgeben und eine junge treffliche Balletttruppe heranzuziehen. Aber was waren das für fragwürdige Choreographien ! Babilée, der über-

intellektuelle Choreograph, hat Babilée, dem grossen Tänzer, gründlich das Konzept verdorben, indem er einfach weder ihm noch seinen Kameraden hinreichende Gelegenheit zum Tanzen gab. Da sahen wir seltsame Zitterbewegungen, sahen ein gespreiztes, langweiliges Promenieren in bizarren Posen, sahen etwas Pantomime, aber fast gar keinen Tanz. Anstelle dessen erlebten wir ein hintersinniges Philosophieren mit den Gliedmassen, in teils eindrucksvollen Dekors, die allerdings manchmal kaum Platz zu freier Bewegung liessen. Dass zwischen den modernen Balletten Babilées, von denen "Caméléopard" das grösste und komplizierteste war, eine kleine jugoslawische Ballerina ausgerechnet den Sterbenden Schwan so tanzte, wie eine frisch prämierte Konservatoriumsschülerin Beethovens Appassionata spielt, war völlig überflüssig. Der Publikumserfolg dieses Spektakels war denn auch dementsprechend; nach wenigen Vorstellungen, zuerst im Theater des Champs Elysées, dann im Variété Olympia, war es zu Ende mangels zahlender Besucher.

Um so nachhaltiger war der Erfolg der Russen, die sich sehr gegen die Stimmen der Pariser Fachkritik Tausende und Abertausende von Herzen eroberten. Dabei ist das Ballett des Moskauer Stanislawski-Nemirowitsch-Dantschenko Theaters keineswegs die erste klassische Ballett-Truppe der Sowjetunion. Sie steht hinter denen des Moskauer

Bolschoi- und des Leningrader Kirowtheaters und ist auch sicher nicht in allem vollendet. So erstaunte uns unter anderem eine gewisse technische Unsauberkeit der Tänzer, die überdies mehr athletisch als eigentlich tänzerisch wirkten und schöne Körperlinien vermissen liessen. Auch konnten sie ausser vorwiegend buffonesken Sprüngen nicht viel zeigen, sie waren choreographisch stark vernachlässigt und dienten zumeist den Ballerinen als allerdings vollendet sichere Porteurs. Umso bezaubernder die Ballerinen und die Mädchen des Ballettkorps, was zuweilen kaum einen Unterschied bedeutete. Im Reigen der Schwäne tanzten einige Solistinnen mit, und anderntags sahen wir die Mitglieder des Ballettkorps mit Soloaufgaben betraut, die sie hinreissend bewältigten. Welch Spiel der Arme voll Grazie und Weichheit ! Und welche Intensität des körperlich-tänzerischen Ausdrucks, welche restlose Hingabe an die Musik und welche selbstverständliche Unterordnung unter sie ! Die tänzerische Gestaltung der Musik und ganz aus der Musik heraus, die vollendete Elevation der meisten Tänzerinnen, die Ausdruckskraft der teils noch recht jungen Ballerinen Ossiepenko, Wlassowa, Redina, Winogradowa, namentlich die beiden letzteren sichtlich vom Stil der grossen Ulanowa beeinflusst, die kühne Fortentwicklung des Fokin'schen Stils mit seinen Körperverwinklungen und gebrochenen Linien, die auf den Wegen des

Neoklassizismus gefundenen schräg überzogenen Attitüden, gehören mit zu den stärksten Eindrücken dieses russischen Gastspiels. Darüber hinaus erlebten wir eine völlig von der gewohnten abweichende Choreographie von Tschaikowskys "Schwanensee", bei deren Gestaltung sich Ballettmeister Burmeister streng an die Partitur gehalten hat. So wird der berühmte Pas de Deux des schwarzen Schwans etwas beschnitten, und die Begleitmusik bereichert den ersten Akt, für den sie Tschaikowsky ja auch geschrieben hatte. Dieser erste Akt - der zweite war im Wesentlichen unverändert - war szenisch und pantomimisch voll geglückt. Ebenso die "Straussiana", die wir in Massin's Choreographie der "Schönen blauen Donau" kennen, hatte bei den Russen eine sehr wirkungsvolle Umgestaltung unter Verzicht auf das operettenblöde Happy-Endfinale der westlichen Fassung erfahren. Die Pariser Fachkritik war, wie wir schon betont haben, trotzdem unzufrieden, sie hatte ein zweites Diaghilew-Wunder erwartet, ein Einheitskunstwerk aus Musik, Tanz, Dekor, Kostüm und sah sich Darbietungen gegenüber, in denen zwar der Tanz aufs treueste der Musik folgt, im übrigen aber alles dominiert. Das Statisch-visuelle, das bei den französischen Inszenierungen heute eine so grosse Rolle spielt und die Bemühung um einen Avantgardismus, der zuweilen, siehe Babilée, auf Irrwege führt, scheinen von den Russen bewusst zu Gunsten des reinen Tanzes vernach-

lässigt zu werden. Sie stehen heute als Propheten der reinen, klassischen Ballettkunst vor uns, vielmehr sie stehen nicht, sondern sie tanzen hinreissend und gewinnen damit die Partie.

Walter Gyssling

o (Dore Hoyer)

Die Ferienkurse des Schweiz. Berufsverbandes
für Tanz und Gymnastik

Gymnastik in Magglingen.

Der diesjährige Kurs für Gymnastik führte zahlreiche Teilnehmer aus verschiedenen Ländern in der Eidg. Turn- und Sportschule Magglingen zusammen. Der Kurs stand unter einem guten Stern: sowohl die Organisation wie das geistige Klima waren vorzüglich.

Ausgezeichnete Lehrkräfte erfüllten die nicht leichte Aufgabe, unser berufliches Wissen und Können zu erweitern und zu vertiefen. Die Unterrichtsstunden von Frau Grete Luzi und Frau Nora Guldenstein führten uns in die Arbeit mit Reifen, Tambourin, Seil und Ball ein. In belebender Art und Weise wurde hier Wesentliches zur Bereicherung des Gymnastik-Unterrichtes vermittelt. Diese Hilfsmittel können, im richtigen Rahmen angewendet, viel zur Gestal-

Tanz in Zürich.

Anschliessend an den Gymnastikkurs, welcher dieses Jahr gesondert in Magglingen stattgefunden hatte, wurden die Kurse für Tanz wieder im "Rigiblick" in Zürich abgehalten. Die Beteiligung war grösser als je, und mit Freude darf man feststellen, dass der Ruf unseres Verbandes immer weiter reicht und in allen Erdteilen ein Echo findet. Ein buntes Gemisch von Nationen war wiederum versammelt, aber die Sprache des Tanzes überbrückte alle Grenzen, und man bekam den Eindruck, dass hier eine ideale Zusammenarbeit geleistet wurde.

Zu den durch ihre jahrelange Mitarbeit bewährten Lehrkräften wurde Hans Züllig - auch ihn kennen wir schon von früheren Kursen her - neu verpflichtet. Wir wollen uns diesmal mit einem kurzen Ueberblick über die Kurse begnügen, da diese schon letztes Jahr eingehend besprochen worden sind und der Gesamteindruck im Wesentlichen der gleiche geblieben ist. Da steht wiederum Mary Wigman mit ihrem unerschöpflich scheinenden Elan vor der Schar der Schüler, die ihr immer noch freudig Gefolgschaft leisten. Ebenso zieht Rosalia Chladek - durch ihr langjähriges Mitwirken an den Kursen bekannt - eine grosse Zahl von Schülern zu sich, und jede ihrer Stunden vermittelt uns wieder Neues und Interessantes aus ihrer Lehrmethode. Bei Hans Züllig werden die Elemente des klassischen Balletts durch solche des modernen Tanzes aufgelockert, und

Exercices und Schrittkombinationen werden eifrig von den Schülern geübt. Beim reinen klassischen Ballett bleibt Victor Gsowsky und beweist uns durch die künstlerisch schöpferische Art seines Unterrichts, dass das klassische Ballett lebendig und gegenwartsnahe ist. Auch Anna Sokolow sehen wir wieder, die ihre Schüler zu strengem Körpertraining erzieht, und im Kompositionskurs werden die zur Aufgabe gestellten Bewegungsfolgen gründlich mit ihr besprochen.

An einem Studienabend fanden die jungen Tänzer Gelegenheit, ihre tänzerischen Versuche zu zeigen. Neben schulmässigen Arbeiten waren dabei auch bühnenreife Leistungen zu sehen. Es war ausschliesslich die Richtung des modernen Tanzes vertreten, und die hier vorherrschende Problematik lag nicht nur im Thema, sondern auch oft in der Interpretation. Bei der Frage, warum wir keine klassischen Tänzer sahen, darf nicht vergessen werden, dass die Ausbildung des klassischen Balletttänzers eine längere ist und er sich viel später - und dann meist unter Leitung eines Choreographen - an eine Tanzkomposition heranwagt. Und hier bei unseren Kursen waren doch vor allem die Jungen und Jüngsten der Tanzschüler anwesend. Als erfreuliches Zeichen von Aufgeschlossenheit darf die Art, wie einige der Tänzer die sachliche und sehr richtige Kritik von Anna Sokolow im Kompositionskurs aufgenommen haben, angesehen werden.

Ein Diskussionsabend mit regem Gedankenaustausch - unsere initiative Präsidentin, Frau Bickel, leitete ihn mit grossem Geschick - bestätigte uns den Eindruck, dass der Tänzer Nachwuchs aufgeschlossen ist für beruflichen und menschlichen Kontakt und Beziehungsmöglichkeiten untereinander sucht.

Zum Abschluss der arbeitsreichen Tage gab Dore Hoyer, bei uns noch wenig bekannt, einen Tanzabend im vollbesetzten Saal des "Rigiblick". Als Persönlichkeit ist sie faszinierend, eigenartig und herb wirkt ihr beinahe asketisches Wesen. Sie scheint ihre eigenen Gesetze der Bewegung gefunden zu haben und schöpft aus einer ureigenen Vorstellungswelt ihre Tänze. Eine Reihe von Tänzen "Südamerikanische Reise" benannt, zeigten das wandlungs- und einfühlungsfähige Wesen der Tänzerin. Weder Folklore noch Exotik will sie wiedergeben, sondern sie hat diese Eindrücke aufgenommen und zum Ausdruck ihrer eigenen Wesensart umgeformt. Voller Dynamik und Temperament war eine Suite zu Trommel und Gong und hinreissend ein Drehtanz-Bolero. Zum Schluss löste als Zugabe ein heiter beschwingter Tanz nach Albeniz-Musik wahre Beifallstürme aus. Dimitri Wiatowitsch erwies sich als ein vielseitiger musikalischer Begleiter.

R.B.