



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Hauptpas

[urn:nbn:de:hbz:466:1-61112](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-61112)

Kontre und Walzer grammatisch lernen? — ganz auf die Theaterseite. Die dritte Position wird unbarmherzig von ihrer sinnlicheren Schwester verdrängt. Und wenn man in neuerer Zeit erhitzte Widersprüche und Polemiken in Anfangsstellungen III und V findet, so werden sie zum größten Teil auf die Schule des Lehrers zurückzuführen sein, ob er von der Bühne oder vom Salon seine Informationen holte.

Dies ist das Schicksal der Positionen. Nachdem die Theorie fünf von ihnen, die sich in gewissem Sinne systematisch ordnen, als Grundschema aufgestellt hatte, versucht die Praxis allerlei sonstige Erfahrungen und Bedürfnisse in dieselben Schubfächer unterzubringen, womit sie nur eine Verwirrung anrichtet. Das Dilemma ist da. Wäre es möglich, alle ruhigen Körperstellungen (nicht bloß die einfachen des polykletischen Doryphoros, sondern auch die reizvolleren des michelangeloschen David) in eine Tabelle zu bringen, so würde die Praxis lächeln. Das System versucht nur die wichtigsten zu fassen, sie stilisiert in I bis V das Stehen in einer bewußt akademischen Richtung.

Ebenso schulmäßig, aber nicht einmal so erfolgreich lief es mit den *Hauptpas* ab, von denen Feuillet, vielleicht nach dem Muster der populären Positionen, gleichfalls fünf aufstellt: den Schritt gerade aus, den offenen Schritt, den runden Schritt, den schlangenförmigen Schritt und den pas battu. Es ist kaum nötig, die Kategorie des pas battu als blindes Fenster nachzuweisen. Das Battieren, das Anschlagen des einen Fußes an den andern, vorn, hinten, seitlich, am Fußhals, am Schenkel oder wie sonst es später ausgebildet war, ist nur eine Verzierung, es ist das beliebteste Agrément des leichten 18. Jahrhunderts, bis zum schwirrenden Triller kultiviert, ein rein causierendes, brillierendes, schattierendes Blendspiel der beweglichen Füße, wie der Pralltriller, der Mordent, der Doppelschlag in Couperins anmutigen Klavierstücken die Hauptnote umflattert. Es ist kein pas. Der Pas ist die Bewegung aus einer Position in die andere oder reziproke und man mag ihn tortillé, rond, ouvert, droit nennen, je nachdem das Bein schlangenförmig, im Kreis, im flachen Bogen oder in der geraden Linie fortrückt. Auch da ist noch genug Theorie. Die Schlangenbewegung ist recht singular, ein seitliches ouvert unterscheidet sich wenig vom droit nach der Seite, es ist Spintisiererei und Feuillet selbst verrät seine Zweifel an einer versteckten Stelle, bei einer Druckfehlerberichtigung.

Man hätte sicherlich besser getan, mit diesen „Hauptpas“ erst nicht das Konzept der Theorie zu verwirren. Man hätte die reinen Bewegungen, das Geradeaus, die Ronde, den Bogen, die Schlange, das Battieren als Motive loslösen und ihre Anwendung auf das Gehen oder

— — — — —

auf die bloße Position der weiteren Schlußfolgerung überlassen müssen. Auch das war Kompromiß. Man hätte dann die saubere Reihe der Bewegungsmotive vervollständigt, die Feuillet's glücklichste Anschauung sind. Es ist ein großer Erfolg der Theorie, eine Reinheit der Abstraktion, wie bei der Loslösung philosophischer Kategorien, wenn diese Bewegungsmotive und Stellungsmotive klar als Typen herausgenommen werden: das Beugen, das Strecken, das werfende Springen, das Hochspringen, das Fallen, das Gleiten, das Drehen, das Heben des Fußes, das Aufstellen auf die Spitze oder auf den Hacken, mit eventueller Übertragung der Körperlast (das einzige Mal, daß Feuillet statischer empfindet) — reinlichere Motive können nicht gewonnen werden. Sie sind als typische Merkmale, als stetige Wiederholungen aus den Bewegungen unseres Körpers abstrahiert, wie Noten aus der tönenden Musik, und indem man sie graphisch zusammensetzt, kann man hoffen, das vollständige Bild laufender Rhythmik in geordneter Folge wiedergeben zu können. Die Renaissance war zu dieser Abstraktion niemals fortgeschritten. Sie hatte vor Schrittfolgen den Schritt, vor Schritten die Bewegung übersehen. Es bleibt der Triumph der französischen Schule das Motiv der Bewegung in diesen Typen erkannt zu haben, und nur die stehende Praxis verhinderte sie, dieses Prinzip bis zur Unerbittlichkeit durchzuführen. Positionen und Schritte sind an sich schwer auf Einheiten zu bringen, wohl aber läßt sich eine Reihe wiederkehrender Stellungen und Bewegungen innerhalb ihres Apparates finden, die, weil sie aus dem Mechanismus des Körpers hervorgehen, organisch begründete Formen des Rhythmus darstellten.

Das Motiv Hier sitzt der Kern der neuen Bewegungsanschauung. Indem sie aus der verwirrenden Fülle möglicher Bewegungen die typischen Motive heraus abstrahiert, vermag sie diese Bewegung zu lesen. Sie liest den Schritt der Courante und des Menuetts als Zusammensetzung von Schreiten, Beugen, Gleiten, Strecken, sie liest jede noch so verwickelte tänzerische Virtuosität als ein System von Notenwerten, deren Wiederaufreihung graphisch zu vermitteln und nicht anders von dem Interpreten in natürlichen und persönlichen Ausdruck umzusetzen ist, wie irgend ein geschriebenes Musikstück, dessen Vermittlung die kalten Notenköpfe sind. Ja sie geht nach diesem Muster noch weiter. Da der ganze Bewegungsapparat auf die Symmetrie unseres Körpers gebaut ist, wie das Klavierspielen auf die Tätigkeit beider Hände, nimmt sie erst den vollen Schritt, die beiderseitige Stellung als Ganzes, Abschließendes und entwickelt für einseitige Stellung und Bewegung den Begriff der Demiposition und des Demipas. Ein theoretischer Begriff,