



SANDRA MEINZENBACH

MÄNNER BILDER IM BALLETT

VOM 19. JAHRHUNDERT
IN DIE GEGENWART

Sandra Meinenbach

**Männerbilder im Ballett –
Vom 19. Jahrhundert in die Gegenwart**

Sandra Meinzenbach

Männerbilder im Ballett – Vom 19. Jahrhundert in die Gegenwart

Tectum Verlag

Sandra Meinenbach
Männerbilder im Ballett – Vom 19. Jahrhundert in die Gegenwart

© Tectum Verlag Marburg, 2017

ISBN: 978-3-8288-6643-0

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3888-8 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: shutterstock.com © ALISA Mur

Satz, Layout, Umschlaggestaltung: Mareike Gill | Tectum Verlag

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhalt

Echte Männer tanzen nicht? Zur Einführung	7
Rückblende: 1653 bis 1831	25
Der König tanzt: Choreografien der Macht am Hof Ludwigs XIV.....	25
Zeiten des Umbruchs: Erfolge, Ovationen und einsetzende Kontroversen	39
Leitbilder entstehen: 1831 bis 1898.....	51
Romantisches Ballett im Frankreich der Julimonarchie:	
Paris erhebt die Tänzerin zum Ideal.....	51
Von Paris nach St. Petersburg: Russland schafft Standards, aber keine Alternativen.....	69
Grundlagen der Vergangenheit: Von 1898 in die Zukunft	85
<i>Ballet is Woman</i> : Varianten historischer Geschlechterideale	85
<i>Dance is Men</i> : Kein wirkliches Kontrastprogramm	109
„Popstars“ des klassischen Tanzes: Alte Rechtfertigungen in neuem Gewand ...	133
Wechselspiele: Mann und Frau, Mann und Mann	159
Mit der Vergangenheit zu neuen Männerbildern [I]:	
Spitzentänzer <i>en travestie</i> , Spitzentänzer stilvoll und ästhetisch	181
Mit der Vergangenheit zu neuen Männerbildern [II]: Schwanenphantasmen ..	205
Dekonstruktionen: Brüche im klassischen Bewegungskanon, Brüche mit tradierten Männlichkeitswerten.....	226
Echte Männer tanzen! Resümee.....	245

Anhang.....	255
Glossar: Fachbegriffe des klassischen Tanzes.....	255
Werkverzeichnis	260
Filmografie	293
Bibliografie.....	297

Echte Männer tanzen nicht? Zur Einführung

Aus dem 19. Jahrhundert in die Gegenwart: Mit Balletttänzern verbundene Vorurteile und Stereotype | Tanz als Spiegel und Vorbild gesellschaftlicher Rollenideale | Zum Stand der Forschung | Jenseits und inmitten des Balletts: Zur Struktur der Argumentation

„Eins, zwei, drei, Pas de bouree. Und eins, zwei, drei, Pas de bouree.“ In einer Turnhalle ruft eine gelangweilte Tanzlehrerin einer Gruppe halbwüchsiger Mädchen in weißen Tutus ihre Anweisungen entgegen. Unter ihnen bewegt sich ein elfjähriger Junge. Er erstarrt, als ein fassungslos wirkender Mann die Tür aufreißt. „Du! Raus! Sofort!“ Mit einem nachdrücklichen Griff in den Nacken drängt er seinen Sohn hinaus.

Seine Standpauke folgt in der heimischen Küche: „Ballett!“ „Was ist verkehrt am Ballett? Das ist absolut normal.“ „Absolut ... normal.“ Aus den Worten des Vaters tropft die Ironie. „Ich war früher beim Ballett“, wirft die ebenfalls anwesende Großmutter in den Raum. „Siehst du?“, fragt der Junge betont naiv. „Ja, für Grandma. Für Mädchen, nicht für Jungs, Billy ... Jungs spielen Fußball oder gehen zum ... Boxen ... oder ... Ringen. Aber doch nicht ... zum Ballett!“ Der Vater spuckt das Wort „Ballett“ regelrecht aus. „Welche Jungs gehen zum Ringen?“ „Fang nicht so an, Billy.“ „Ich versteh' nicht, was daran verkehrt ist.“ „Du weißt ganz genau, was daran verkehrt ist.“ „Weiß ich nicht.“ „Doch, verdammt, du weißt es ... Für wen hältst du mich eigentlich? Du weißt es sehr gut! Du willst wohl 'ne Tracht Prügel haben?“ „Nein, will ich nicht. Es sind nicht nur Schwule, Dad. Manche Balletttänzer sind fit wie Sportler. Was ist mit diesem Wayne Sleep? Der war Balletttänzer.“ Da beendet der überforderte Vater die Debatte: „Hör zu, Junge. Von jetzt an vergisst du mal dieses beschissene Ballett!“

Diese Szene drehte der Brite Stephen Daldry für seinen im Herbst 2000 angelaufenen Kinofilm *Billy Elliot. I will dance*. In wenigen Sätzen spiegelt sich ein ganzes Panoptikum an Vorurteilen und Rechtfertigungsversuchen, die den klassischen Tanz seit rund zweihundert Jahren begleiten.

An erster Stelle zirkulieren die Auffassungen, Ballett sei eine Domäne der Frau und Balletttänzer seien verweichlicht, unmännlich und homosexuell. Derlei Anschauungen gewinnen in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts, im Übergang zur Moderne Gestalt und werden fortan mit überbetonter körperlicher Fitness und Leistungskraft kompensiert. Im Falle des ehemaligen Royal-Ballet-Solisten Wayne Sleep kommen choreografische Arbeiten, Filmprojekte und Fernsehauftritte hinzu. Sleep steht in den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts – etwa zu jener Zeit, in der die Filmfigur „Billy Elliot“ seinem Vater versichert, auch eine solche Berühmtheit habe als Balletttänzer begonnen – längst als Schauspieler und Showstar im Rampenlicht. Das Dasein als Tänzer bedarf permanenter Verteidigung: unter anderem anhaltender Hinweise auf weniger anrühige Handlungsräume wie Choreografie und Schauspielerei.

Dabei standen die Anfänge der europäischen Balletttradition ganz im Zeichen tanzender Männer. Zur Mitte des 17. Jahrhunderts machte kein Geringerer als Ludwig XIV. als anerkannter Tänzer von sich reden. Seine Auftritte demonstrierten absolutistische Macht und markierten den Beginn des professionellen Bühnentanzes. Männer- wie Frauenrollen wurden zunächst ausnahmslos mit Männern besetzt. Erst im 18. Jahrhundert behaupteten sich mehr und mehr Tänzerinnen. Doch noch immer galten Männer als Meister ihres Fachs.

Ein folgenreicher Umbruch vollzog sich in den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts. Mit dem romantischen Ballett begann der Siegeszug der Ballerina. Tänzer hingegen traf Kritik über Kritik. „You know, perhaps, that we are hardly partisans of what are called les *grands danseurs*“, so der Pariser Kritiker Jules Janin im März 1840: „The *grand danseur* appears, so sad, so heavy! He is at once so unhappy and so pleased with himself! He reacts to nothing, he represents nothing;

he is nothing.“¹ Zeitgenössische Choreografen zelebrierten Weiblichkeit schlechthin, und diese neuen Prioritäten lagen in den um und nach 1800 zur Norm erklärten Geschlechteridealen begründet. Mit dem Niedergang des Absolutismus machten bürgerliche Rollenmuster Schule. Man schrieb Männern Eigenschaften wie Härte, Durchsetzungsvermögen, Intellekt und produktives Schaffen ein und legte Frauen auf Anmut, Eleganz und Schönheit fest. Weil allein Frauen ihre Körper zur Schau stellen durften, stieg das Ballett zu einer „weiblichen“ Kunst auf. Tänzer waren fortan Außenseiter auf den Bühnen der europäischen Metropolen.

Gültig geblieben sind derlei Ideale bis heute. Zahllose im 19. Jahrhundert uraufgeführte Choreografien finden sich in bestmöglich rekonstruierter Form auf den Spielplänen und halten historische Männlichkeitsbilder aufrecht. Auch avantgardistische Produktionen und Tänzerstars wie Waslaw Nijinsky, Rudolf Nurejew oder Michail Baryschnikow haben kaum etwas am vermeintlich effeminierten, homosexuellen Image des Balletttänzers geändert. Und noch immer kommen alte Vorbehalte im Gewand sportiver, kraftvoll-athletischer Darbietungen daher. Ausdrücklich „maskuline“ Inszenierungen schaffen Legitimation: Die allenthalben ausgegebene Parole *Dance is Men* meint oft nichts anderes als tanzend zur Schau gestellte Kraft und Dominanz.

Dennoch aber erweist sich das Ballett des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts als vielfältiger denn je. Tänzer übernehmen Rollen, die noch im 19. Jahrhundert von Frauen interpretiert wurden. Sie zeigen ursprünglich Ballerinen vorbehaltene Bewegungsmuster und beherrschen selbst die Spitzentechnik. Im Pas de deux finden nicht mehr nur Mann und Frau, sondern ebenso zwei Tänzer zusammen. Und die seit den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts von Solistinnen und einem weiblichen Corps de Ballet dominierten Choreografien machen mehr und mehr Männersoli und Männerensembles Platz. Auch hier stellt das

1 Janin, Jules: *Théâtre de la Renaissance*. Zingaro, *Ballet-Opera in Three Acts*. Perrot. *Mme Perrot-Grisi*. Rezension vom 2. März 1840, *Le Journal des Débats*. In: Chapman, John: *Jules Janin. Romantic Critic*. In: Garafola, Lynn (Hrsg.): *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Middletown/Connecticut, 1997, S. 231.

19. Jahrhundert Grundlagen bereit: Die damaligen Standards werden neu gelesen, bisweilen parodiert und in ihrer Diskurshaftigkeit betont. Choreografen, Choreografinnen und Tänzer gehen offensiv mit tradierten Vorgaben um und regen zu Hinterfragungen gängiger Klischees an.

Spielarten der Vergangenheit wirken auf zweierlei Weise in die Zukunft hinein, historische Leitbilder wirken sich noch im 20. und frühen 21. Jahrhundert auf das Image des Balletttänzers aus. Die in den letzten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts kultivierte Ballettästhetik und die damit transportierten Geschlechterideale zeichnen sich durch beträchtliche Beständigkeit aus, erfahren jedoch auch mehr oder weniger starke Umformungen: Beides wird zitiert und fortgeschrieben, beides wird sinnentstellt zitiert und umgeschrieben.

Das Ballett ist als Resultat und als Indikator gesellschaftlicher Rollenerwartungen und Rollenwandlungen zu verstehen. Es (re-)präsentiert traditionelle oder alternative, direkt oder indirekt mit der Vergangenheit korrespondierende Konventionen, sagt also einiges über unsere Bindung an die Geschichte und unseren Umgang mit unseren kulturellen Wurzeln aus. Als künstlerische Ausdrucksformen weisen Tanz und Ballett jedoch auch über bestehende Realitäten hinaus. Die Bühne bietet durchgespielte, verfremdete und zeichenhafte Modellvarianten von Männlichkeit und Weiblichkeit. Hier entsteht Raum für Experimente und Alternativen, die als solche auf uns und unsere Überzeugungen zurückwirken.

Bei alledem ist von sozialen Geschlechtern die Rede: von kulturellen Normen und Traditionen bestimmten Männlichkeits- und Weiblichkeitswerten. Derlei Werte – mit dem englischen Begriff *gender* zusammengefasst und ebenso wandelbar wie die Gesellschaft an sich – sind zu Gegenkonzepten der beiden natürlichen, scheinbar unveränderlichen Geschlechter geworden. „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt“²: Was Simone de Beauvoir in ihrer 1949

2 Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek, 1999, S. 334.

erschienenen Bestandsaufnahme *Das andere Geschlecht* notiert, trifft im Umkehrschluss gleichfalls auf Männer zu. Auch Männlichkeit gilt seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert, im Zuge der auflebenden Männerforschung als soziale Konstruktion.³

Selbstverständlich sind biologische Differenzen weder herunterzuspielen noch abzustreiten. Doch wenn wir über Natur und sogenannte authentische Grundlagen sprechen, reden und denken wir stets unter Einfluss gesellschaftlicher und kultureller Rahmenbedingungen. Zeitgenössische Diskurse von Männlichkeit und Weiblichkeit dringen in unser Denken ein, wirklich unabhängige Stellungnahmen sind nicht mehr möglich. „Die Erzählung vom Erwerb der Geschlechtsidentität“, so die amerikanische Philosophin Judith Butler, „erfordert eine bestimmte zeitliche Anordnung der Ereignisse, die ihrerseits voraussetzt, daß der Erzähler in der Lage ist zu ‚wissen‘, was vor oder nach dem Gesetz liegt. Allerdings geschieht diese Erzählung in einer Sprache, die im strengen Sinne später als das Gesetz bzw. die Konsequenz des Gesetzes ist und somit stets von einem verspäteten, nachträglichen Standpunkt ausgeht.“⁴

3 Vgl. unter anderem: Bauer, Robin/Hoernes, Josch/Woltersdorff, Volker (Hrsg.): *Unbeschreiblich männlich. Heteronormativitätskritische Perspektiven*. Hamburg, 2007; Benthien, Claudia/Stephan, Inge (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien, 2003; Connell, Robert W.: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Opladen, 1999; Erhart, Walter/Herrmann, Britta: *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart/Weimar, 1997; Fenske, Uta/Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Ambivalente Männlichkeit(en). Maskulinitätsdiskurse aus interdisziplinärer Perspektive*. Opladen/Berlin/Toronto, 2012; Frevert, Ute: *Männergeschichte oder die Suche nach dem „ersten“ Geschlecht*. In: Hettling, Manfred/Huerkamp, Claudia/Nolte, Paul/Schmuhl, Hans-Werner (Hrsg.): *Was ist Gesellschaftsgeschichte? Positionen, Themen, Analysen*. München, 1991, S. 31–43; Hämmerle, Christa/Opitz-Belakhal, Claudia (Hrsg.): *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*. 19. Jahrgang, Heft 2/2008: *Krise(n) der Männlichkeit?* Köln/Weimar/Wien, 2008; Kühne, Thomas (Hrsg.): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Frankfurt am Main, 1996.

4 Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main, 1991, S. 116.

Judith Butler argumentiert darüber hinaus, dass Männlichkeit und Weiblichkeit durch permanentes Aufrufen und Bezeichnen überhaupt erst hergestellt werden. Dies ist nicht mit vorsätzlich gewählten Rollenmodellen zu verwechseln. Geschlechtliche Identitäten gewinnen in einem beständigen Wiederholungsprozess, aber ohne gezielte Initiativen unsererseits Gestalt: Allein fehlgeleitete, quasi missglückte Wiederholungen können Variationen provozieren. Butler beschreibt derlei Abläufe als „performative Akte“.⁵ Sie setzt auf Begriffe wie Performanz, Performativität und Inszenierung – und auch im weiteren wissenschaftlichen Diskurs geraten Geschlechtlichkeiten zu performativen Praktiken, Performances oder Maskeraden. Die jüngere Geschlechterforschung bedient sich eines ausgesprochen theatralischen Vokabulars⁶,

5 „Das ‚Geschlecht‘ wird immer als eine unentwegte Wiederholung vorherrschender Normen hergestellt. Diese produktive Wiederholung kann als eine Art Performativität gedeutet werden. Die diskursive Performativität produziert offenbar das, was sie benennt, um ihren eigenen Referenten zu inszenieren, um zu benennen und zu tun, zu benennen und zu machen. [...] Allgemeiner ausgedrückt, funktioniert eine performative Äußerung so, daß sie produziert, was sie deklariert. Als eine diskursive Praxis (performative ‚Akte‘ müssen *wiederholt* werden, um wirksam zu werden) konstituieren performative Äußerungen einen Locus *diskursiver Produktion*.“ Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main, 1997, S. 154.

„Die Möglichkeiten zur Veränderung der Geschlechtsidentität sind gerade in dieser arbiträren Beziehung zwischen den Akten zu sehen, d.h. in der Möglichkeit, die Wiederholung zu verfehlen bzw. in einer De-Formation oder parodistischen Wiederholung, die den phantasmatischen Identitätseffekt als eine politisch schwache Konstruktion entlarvt.“ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main, 1991, S. 207.

6 Ich nenne stellvertretend ausgewählte Buch- und Aufsatztitel: Benthien, Claudia/Stephan, Inge (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien, 2003; Bieling, Tom: *Gender Puppets. Geschlechterinszenierung anhand der nonverbalen Kommunikation von Schaufensterpuppen*. Berlin, 2008; Lützel, Paul Michael (Hrsg.): *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*. Tübingen, 2000; Reuter, Julia: *Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Bielefeld, 2011; Riviere, Joan: *Weiblichkeit als Maskerade*. In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main, 1994, S. 34–47; Schirmer, Uta:

die Theaterbühne ihrerseits kann soziale Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit offenlegen.

Potenzielle Hinterfragungen und Umgestaltungen reiben sich keineswegs an Judith Butlers These, dass wir Geschlechterdiskurse nicht bewusst steuern können. Zwar bleiben Choreografinnen, Choreografen, Tänzer und Tänzerinnen ebenso wie ihr Publikum, ihre Kritiker oder Tanzwissenschaftler fest in ihrer Gesellschaft und deren Normen verankert. Diese Normen gehen direkt oder indirekt in ihre Arbeit und in ihre Aussagen ein. Sie übernehmen oder befürworten die Ballett-ästhetik des 19. Jahrhunderts und damit gleichfalls die damals lancierten Geschlechterideale. Oder sie suchen tanzhistorische Grundlagen abzuwandeln, legen jedoch nicht zwangsläufig Umdeutungen angestammter Rollenbilder vor: Auch wer auf Alternativen zielt, schreibt mitunter lediglich Traditionen fort.

Gewisse Abwandlungen ergeben sich, weil Traditionsbrüche mit komplexen, im Zeitgeist wurzelnden Veränderungen korrespondieren – und weil überlieferte Werte nie allein von Tanzschaffenden und Tanzenden gepflegt oder infrage gestellt werden. Im Verlauf der Zeit entstandene und entstehende Variationen entfalten sich als eine Art Gemeinschaftsprojekt. Es geht um Tanztechniken, Ballettinhalte und Rollendramaturgien. Und es geht um unseren Umgang damit. Die Reaktionen des Theaterpublikums und Stellungnahmen in Online-Foren, in der Presse und in Fachkreisen tragen maßgeblich zum Fortbestand tradierter Männlichkeits- und Weiblichkeitsmuster oder zu produktiven Differenzierungen bei.

Idealerweise führen unkonventionell in Szene gesetzte oder unkonventionellen Körperbildern verpflichtete Auftritte von Tänzern (oder Tänzerinnen) zu Reflexionen über Körper und Geschlecht. Choreografinnen und Choreografen müssen sich weder bewusst von gängigen Standards abgrenzen noch die im 19. Jahrhundert begründeten Ballettkonventionen offen kritisieren: Künstlerische Normbrüche jedweder Art leiten Grundsatzdiskussionen ein und versetzen die Diskurse um Geschlecht, um Männlichkeit und um das Image des Tänzers in

Schwingung. Dagegen können offene Ablehnung oder unzureichende Akzeptanz innovative Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepte wieder in altbewährte Bahnen zurückführen.

Umgekehrt erfahren Ballett- und Geschlechtertraditionen in Form kritischer Lesarten nachdrückliche Brüche. Namentlich tanzwissenschaftliche Inszenierungsanalysen liefern tiefere Erkenntnisse. Geschlechterspezifische Potenziale können offengelegt und Choreografien als Spiegel gesellschaftlicher Rollenideale verstanden werden. Wenngleich auch Tanzwissenschaftler an zeitgenössische Diskurse gebunden bleiben, sorgen tanz- und gendertheoretische Hintergrundinformationen für klarere Sicht: Konventionelle und unkonventionelle Rollenentwürfe öffnen sich Hinterfragungen und Neudeutungen.

In der Tanzgeschichtsschreibung und Tanzforschung finden sich ähnliche Stereotype wie unter Choreografinnen, Choreografen, Tänzerinnen, Tänzern und ihrem Publikum. Männertanz wurde insbesondere in älteren und populärwissenschaftlichen Schriften als athletische, von Körperkraft und Leistungsstärke getragene Kunst charakterisiert: ebenso wie auf der Bühne und in der Gesellschaft eine alles „Unmännliche“ konterkarierende Verteidigungsstrategie.⁷ Hier sind auch jene Texte einzuordnen, die die Ballettgeschichte als Konkurrenz der Geschlechter beschreiben. Noch im 17. Jahrhundert ein genuin männliches Fach, habe mit den nach und nach ins Rampenlicht drängenden Ballerinen eine Zeit der Degeneration und Dekadenz begonnen. Als rechtmäßi-

7 Vgl. unter anderem: Clarke, Mary/Crisp, Clement: *Tänzer*. Köln, 1985; Geitel, Klaus: *Der Tänzer heute*. Berlin, 1964; Peto, Michael/Bland, Alexander: *The Dancer's World*. New York, 1963; Philip, Richard/Whitney, Mary: *Danseur. The Male in Ballet*. New York, 1977; Shawn, Ted: *Men Do Dance!* In: ders.: *One Thousand And One Night Stands*. In Zusammenarbeit mit Gray Poole. New York, 1979. S. 272 ff; ders.: *Open Letter*. In: *Dance Magazine*. Juli 1966, S. 16–17, S. 76; ders.: *Dancing for Men*. In: ders.: *Dance we must*. London, 1946, S. 101 ff. Vgl. weiterhin die Beiträge der Tänzer Igor Youskewitsch, Bruce Marks, Helgi Tomasson, Luis Fuente und Edward Villella in: Cohen, Selma Jeanne (Hrsg.): *Dance Perspectives 40*, Winter 1969: *The Male Image. With an Introduction by Ray L. Birdwhistell*.

ger Raum tanzender Männer müsse sich das Ballett gegen Tänzerinnen und alles Effeminierte behaupten.⁸

Zugleich rücken Männer als Reformatoren, Choreografen, Kompanieleiter und Ballettmeister ins Zentrum des Interesses. Der Arbeit hinter den Kulissen gehen in der Regel einige Jahre als Tänzer und bisweilen als Solist voraus, doch die Fachliteratur erwähnt die aktiven Bühnenlaufbahnen namhafter Persönlichkeiten des Tanzgeschehens zumeist nur am Rande.⁹ Damit werden rollenkonforme Handlungsräume zementiert – und Bühnenauftritte nach wie vor als unorthodoxe Repräsentationsformen ausgewiesen.

Dennoch sind in den letzten Dekaden zahlreiche analytische Beiträge erschienen. Insbesondere Autorinnen und Autoren aus dem im angloamerikanischen Raum führen das negative Image des Tänzers auf die zwanghafte Ablehnung von Homoerotik und männlicher Körperlichkeit zurück: In logischer Folge komme es zur Abwehr effeminierter Assoziationen und zu sportiv-virilen Inszenierungsformen. Zugleich kristallisiert sich nachdrückliches Interesse für die soziokulturellen

8 Vgl. Bie, Oscar: *Der Tanz*. Berlin, 1915, S. 281 ff; Boehn, Max von: *Der Tanz*. Berlin, 1925, S. 125 f; Böhme, Fritz: *Tanzkunst*. Dessau, 1926, S. 107 ff; Geitel, Klaus: *Der Tänzer heute*. Berlin, 1964, S. 13 ff; Guest, Ivor: *The Dancer's Heritage. A Short History of Ballet*. Harmondsworth, 1960, S. 19 ff; Philip, Richard/Whitney, Mary: *Danseur. The Male in Ballet*. New York, 1977, S. 24 ff; Schinkowski, John: *Geschichte des Tanzes*. Berlin, 1926, S. 106 ff; Swinson, Cyril: *Great Male Dancers*. London, 1964.

Walter Terry und Max Terpis scheinen Alternativen aufzublenden. Terry beginnt seine Monografie *Great Male Dancers of the Ballet* mit einer kritischen Bestandsaufnahme zirkulierender Vorurteile, Terpis entwirft in *Tanz und Tänzer* ein metaphysisches Tanzverständnis jenseits jeglicher Geschlechtergrenzen. Dennoch fallen beide Autoren in die Darstellung der Ballettgeschichte als Konkurrenzverhältnis tanzender Männer und Frauen zurück. Vgl. Terpis, Max: *Tanz und Tänzer*. Zürich, 1946, S. 24 ff; Terry, Walter: *Great Male Dancers of the Ballet*. London, 1978.

9 Vgl. stellvertretend folgende Lexika und Standardwerke: Bremser, Martha/Larraine, Nicholas/Shrimpton, Leanda (Hrsg.): *International Dictionary of Ballet*. Band I und II. Detroit/Washington/London, 1993; Cohen, Selma Jeanne (Hrsg.): *International Encyclopedia of Dance*. Band I-VI. Oxford/New York, 1998; Sorell, Walter: *Kulturgeschichte des Tanzes. Der Tanz im Spiegel der Zeit*. Wilhelmshaven, 1995.

Wurzeln und diskursiven Prägungen der im Tanz transportierten Männerbilder heraus. Naturgemäß analysieren Fachartikel problematische Einzelfragen oder Ausschnitte der Tanzgeschichte, nicht aber übergreifende Entwicklungstendenzen: Die Einflüsse tänzerischer Standards des 19. Jahrhunderts bleiben weitgehend außen vor.¹⁰ Zum anderen gehen etliche Aufsätze sowohl auf das Ballett als auch auf den (post-)modernen Tanz ein. Mitunter ist ausschließlich von der Moderne oder der Postmoderne die Rede.¹¹

¹⁰ Vgl. Burt, Ramsay: *The Performance of Unmarked Masculinity*. In: Fisher, Jennifer/Shay, Anthony (Hrsg.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Oxford/New York, 2009, S. 150–167; ders.: *The Trouble with the Male Dancer ...*. In: Dils, Ann/Cooper Albright, Ann (Hrsg.): *Moving History, Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Middletown/Connecticut, 2001, S. 44–55; Daly, Ann: *Classical Ballet. A Discourse of Difference*. In: dies.: *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*. Middletown/Connecticut, 2002, S. 288–293. Ebenfalls in: *Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*. 3. Jahrgang, Nummer 2/1987, S. 57–64; Gard, Michael: *Dancing around the „Problem“ of Boys and Dance*. In: *Discourse. Studies in the Cultural Politics of Education*. 22. Jahrgang, Nummer 2/2001, S. 213–225; Nunes Jensen, Jill: *Transcending Gender in Ballet's LINES*. In: Fisher, Jennifer/Shay, Anthony (Hrsg.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities across Borders*. New York, 2009, S. 118–145; Poesio, Giannandrea: *Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph*. In: Garafola, Lynn (Hrsg.): *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Middletown/Connecticut, 1997, S. 131–141; Risner, Doug: *What We Know about Boys Who Dance. The Limitations of Contemporary Masculinity and Dance Education*. In: Fisher, Jennifer/Shay, Anthony (Hrsg.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Oxford/New York, 2009, S. 57–77; Rodgers, Rod A.: *Men and the Dance: Why do we question the image?* In: *Dance Magazine*. Juni 1966, S. 35–36; Roebuck, Chris: *„Queering“ the King: A Remedial Approach to Reading Masculinity in Dance*. In: Carter, Alexandra (Hrsg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York, 2004, S. 46–58; Scholl, Tim: *Queer Performance: „Male“ Ballet*. In: Barker, Adele Marie (Hrsg.): *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*. Durham/London, 1999, S. 303–317; Smith, Marian: *The disappearing danseur*. In: *Cambridge Opera Journal*. 19. Jahrgang/Nummer 1; März 2007, S. 33–57.

¹¹ Vgl. Burt, Ramsay: *The Performance of Unmarked Masculinity*. In: Fisher, Jennifer/Shay, Anthony (Hrsg.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Oxford/New York, 2009, S. 150–167; Fisher, Jennifer: *Maverick*

Ähnliches trifft auf bislang veröffentlichte Monografien zu. Zunächst sei auf zwei deutsche Publikationen hingewiesen. Joschi Neu leuchtet die Geschichte des Männertanzes Bezug nehmend auf männliches Heldentum aus, setzt am antiken Achilles-Mythos an und arbeitet vordergründig an Lloyd Newsons *Enter Achilles* aus dem Jahr 1995: Sein Schwerpunkt liegt auf Tanzformen jenseits des klassischen Balletts.¹² Janine Schulze untersucht hingegen Wechselwirkungen des Bühnentanzes mit zeittypischen Geschlechterdiskursen. Sie widmet sich unter anderem choreografierten Männlichkeitskonzepten und konzentriert sich ihrerseits auf Lloyd Newson und auf Ted Shawn, einen Protagonisten des amerikanischen Modern Dance.¹³

Men in Ballet. Rethinking the „Making it Macho“ Strategy. Ebenda, S. 31–48. Überarbeitet und unter dem Titel *Make it Maverick: Rethinking the „Make it Macho“ Strategy for Men in Ballet* ebenfalls in: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 30. Jahrgang, Nummer 1/2007, S. 45–66; Foulkes, Julia L.: *Dance Is for American Men: Ted Shawn and the Intersection of Gender, Sexuality, and Nationalism in the 1930s*. In: Desmond, Jane C. (Hrsg.): *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*. Madison, 2001, S. 113–146; Hardt, Yvonne: *Ausdruckstanz, Workers' Culture, and Masculinity in Germany at the 1920s and 1930s*. In: Fisher, Jennifer/Shay, Anthony (Hrsg.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Oxford/New York, 2009, S. 258–275; Keefe, Maura: *Is Dance a Man's Sport Too? The Performance of Athletic-Coded Masculinity on the Concert Dance Stage*. Ebenda, S. 91–106.

Hier sind gleichfalls folgende deutsche Beiträge zu nennen: Dupuy, Dominique: *Der Tänzer, dieses merkwürdige Wesen*. In: *ballett international / zeitgeist handbook '93*. Januar 1993, S. 14–19; Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *Ballett International. Tanz aktuell*. August 1998, Heft 8/9; *Tanz der Geschlechter*; Regitz, Hartmut (Hrsg.): *Jahrbuch Ballett 1987. Männlich – weiblich*. Zürich/Berlin, 1987; Schulze, Janine: „Men don't dance“. *Das Körpergedächtnis als Archiv geschlechtsspezifischer Zuschreibungen im zeitgenössischen Bühnentanz*. In: Brandstetter, Gabriele/Finter, Helga/Weßendorf, Markus (Hrsg.): *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*. Tübingen, 1998, S. 243–252.

12 Vgl. Neu, Joschi: *Wenn Achill tanzt ... Männlicher Bühnentanz. Vom Mythos zum Markenzeichen*. Stuttgart, 2002.

13 Vgl. Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999, S. 145 ff.

Die angloamerikanische Tanzwissenschaft bietet breitere Ansätze. So deckt Jennifer Fishers und Anthony Shays Anthologie *When Men Dance* historische und ethnische Aspekte des Männertanzes ab. Das Ballett westlicher Prägung gerät zu einer von mehreren Tanzformen: Im Rahmen dessen werden grundlagenbildende Standards des 19. Jahrhunderts nur ansatzweise diskutiert.¹⁴

Weiterhin beschreibt Michael Gard gemeinhin befürwortete Tänzerideale – auf der Ballettbühne, im modernen Tanz, unter professionellen Tänzern und in der (Fach-)Literatur – als Resultate diskursiver Praktiken. Gard stellt unsere Sicht auf den Tanz in seiner Studie *Men who Dance* als eine von sozialen Kriterien abhängige Sicht dar, die als solche wandelbar bleibt. Traditionell virile und alternative, eher „feminine“ Tänzerbilder geben sich als Identitäten im Prozess zu erkennen: ein Denkansatz, der auch für meine Argumentation von Bedeutung ist.¹⁵

Ramsay Burt wiederum setzt sich ausführlich mit den Grundlagen des 19. Jahrhunderts auseinander. Er weist den um 1800 aufgekommenen Körper- und Geschlechteridealen in seinem 1995 herausgegebenen Buch *The Male Dancer* nachdrücklichen Einfluss auf den Bühnentanz des 20. Jahrhunderts zu. Demnach liegen die Vorurteile des Effeminierten und Homosexuellen in den im 19. Jahrhundert zirkulierenden Diskursen begründet. Ebenso reichen klassische Rechtfertigungsstrategien – ein gesteigerter Männlichkeitskult oder die Inszenierung tanzender Männer als gefeierte „Stars“ – auf damalige Wertevorstellungen zurück. Burt greift meinen eigenen Thesen produktiv vor, geht jedoch nicht allein auf das Ballett, sondern gleichfalls auf den (post-)modernen Tanz und das Tanztheater ein.¹⁶ Detaillierte Untersuchungen zu den Auswirkungen der im 19. Jahrhundert entstandenen Ballettästhetik

14 Vgl. Fisher, Jennifer/Shay, Anthony (Hrsg.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities across Borders*. New York, 2009.

15 Vgl. Gard, Michael: *Men who Dance. Aesthetics, Athletics and the Art of Masculinity*. New York, 2006.

16 Vgl. Burt, Ramsay: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London/New York, 1996. Ein Auszug zu den im 19. Jahrhundert zirkulierenden, als solche zukunftsbestimmenden Männerbildern wurde wie folgt publiziert: Burt, Ramsay: *The Trouble with the Male Dancer ...*. In: Dils, Ann/Cooper

auf Dramaturgie, Tanztechniken und Männlichkeitsnormen der nachfolgenden Dekaden lohnen.

Das Thema „Männertanz und Homosexualität“ stellt ein besonderes Problemfeld dar. Horst Kogler und Susan Manning beispielsweise hinterfragen das Schaffen homosexueller Choreografen auf schwule Intentionen.¹⁷ Doug Risner analysiert den Umgang heterosexueller und tatsächlich schwuler Tänzer mit homophoben Assoziationen.¹⁸ Judith Lynne Hanna macht im Tanz effektive Selbstverwirklichungsmöglichkeiten aus: einen Raum freier Entfaltung, der homosexuellen Männern anderswo vorenthalten bleibt – und der Homosexualität und Männertanz gleichermaßen im gesellschaftlichen Abseits verortet.¹⁹ Und Ramsay Burt spannt auf der Bühne (re-)präsentierte Geschlechterbilder in klassische, im Zusammenspiel von Tänzern und Tänzerinnen zur Schau gestellte heterosexuelle Paarkonstellationen und eigens inszenierte, homosexuelle Lesarten provozierende männliche Körperlichkeiten ein²⁰: Unterschwellig hält auch Burt den Gegensatz von (normativer) Heterosexualität und (normabweichender) Homosexualität aufrecht.

Trotz analytischer Absichten verankern um (Ballett-)Tänzer und homosexuelle Komponenten kreisende Fragestellungen die seit dem

Albright, Ann (Hrsg.): *Moving History, Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Middletown/Connecticut, 2001, S. 44–55.

- 17 Vgl. Kogler, Horst: *Dancing in the Closet: The Coming Out of Ballet*. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 18. Jahrgang, Nummer 2/1995, S. 232 ff. Ebenfalls in: *tanzdrama*. Nummer 44/45, Heft 1/1999, S. 8–13; Manning, Susan: *Für richtige Männer. Die Schnittstellen zwischen dem amerikanischen Modern Dance und schwuler Kultur*. In: *tanzdrama*. Nummer 44/45, Heft 1/1999, S. 14–17.
- 18 Vgl. Risner, Doug: *What We Know about Boys Who Dance. The Limitations of Contemporary Masculinity and Dance Education*. In: Fisher, Jennifer/Shay, Anthony (Hrsg.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Oxford/New York, 2009, S. 60 ff.
- 19 Vgl. Hanna, Judith Lynne: *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Domination, Defiance, and Desire*. Chicago/London, 1988, S. 119 ff, S. 136 ff, S. 226 ff.
- 20 Vgl. Burt, Ramsay: *Dissolving in Pleasure. The Treat of the Queer Male Dancing Body*. In: Desmond, Jane C. (Hrsg.): *Dancing Desires: Choreographing Sexualities on and off the Stage*. Madison/Wisconsin, 2001, S. 209–241.

19. Jahrhundert gängige Verknüpfung von Männertanz und Homosexualität stets neu in der Tanzwissenschaft und im gesellschaftlichen Bewusstsein. Im Grunde wäre das Stigma der Homosexualität erst dann obsolet, wenn keinerlei Gesprächsbedarf mehr bestünde und keinerlei Debatten mehr geführt werden müssten. Doch natürlich ist dies eine Illusion. Wir können nur daran arbeiten, bestehende Vorurteile und ihre Entstehungsbedingungen aufzuzeigen. Ramsay Burt tut dies in seinen Texten *The Trouble with the Male Dancer*²¹, Richard Merz tut es in seinem Aufsatz *Homosexualität und Tanz* ebenfalls²².

Und auch Peter Stoneley blendet effektive Perspektiven auf. Stoneley beschreibt das Ballett in seiner Monografie *A Queer History of the Ballet*²³ als einen Raum breiter (sexueller) Projektionen: Auf der Bühne dargebotene Geschichten und Choreografien überschneiden sich mit den Eindrücken des Publikums und machen „queere“, nicht mehr lediglich von bindender Heterosexualität und normwidriger Homosexualität bestimmte Perspektiven möglich. Stoneley selbst bringt mit überraschenden Interpretationen der Handlungsklassiker des 19. Jahrhunderts Alternativen zu bislang verpflichtenden Geschlechterbildern und Sexualitäten ins Spiel.

Anders als ein Großteil der bisher erschienenen Aufsätze und Monografien über die im Tanz transportierten Männlichkeitsideale liegt mein Schwerpunkt allein auf dem Ballett: auf Ballettinhalten und Figurenkonstellationen, auf Tanztechniken und mittels Choreografie inszenierten Männlichkeit- und Weiblichkeitsmodellen. Im Rahmen dessen gehe ich gleichfalls auf zeittypische Rollenideale und Gesellschaftsdiskurse ein. Unterstützend ziehe ich Quellen aus Literatur und

21 Vgl. Burt, Ramsay: *The Trouble with the Male Dancer*. . . In: Dils, Ann/Cooper Albright, Ann (Hrsg.): *Moving History, Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Middletown/Connecticut, 2001, S. 44–55. In erweiterter Form gleichfalls in: Burt, Ramsay: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London/New York, 1996, S. 22 ff.

22 Vgl. Merz, Richard: *Homosexualität und Tanz. Einige Überlegungen über einen vermeintlichen Zusammenhang*. In: Regitz, Hartmut (Hrsg.): *Jahrbuch Ballett 1987. Männlich – weiblich*. Zürich/Berlin, 1987, S. 36–38.

23 Vgl. Stoneley, Peter: *A Queer History of the Ballet*. London/New York, 2007.

Kunst heran. Interdisziplinäre Vergleiche ermöglichen eine effektivere Bestandsaufnahme der im Ballett kultivierten Männlichkeitsnormen.

Die Konzentration auf die stigmatisierteste Form des Bühnentanzes macht fokussiertere Materialuntersuchungen möglich. Differenzierte Analysen setzen sich mit der Ballettgeschichte, der im 19. Jahrhundert entstehenden Tänzerfeindlichkeit und den wichtigsten Stilrichtungen der letzten Jahrzehnte auseinander. Einige Ensembles und Tanzschaffende – darunter *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*, *Alonzo King LINES Ballet* und der britische Choreograf Matthew Bourne – sind erstmals überhaupt Gegenstand einer deutschsprachigen Monografie. Damit stehen Grundlagen bereit: Im modernen Tanz, im Gesellschaftstanz oder in der Populärkultur²⁴ zirkulierende Vorbehalte gegen Tänzer

-
- 24 Bezüglich des modernen Tanzes verweise ich stellvertretend auf den Amerikaner Ted Shawn: Shawn zählt zu den bekanntesten Befürwortern viriler Männlichkeit und zu den radikalen Kritikern „effeminierter“ Zuschreibungen. Choreografien für seine zwischen 1933 und 1940 bestehende Männerkompanie *Ted Shawn and His Men Dancers* zeichnen sich immer wieder durch überbetonte Maskulinität und Körperkraft aus. Vgl. Shawn, Ted: *Dance we Must*. London, 1946; ders.: *Open Letter*. In: *Dance Magazine*. Juli 1966, S. 16. Vgl. weiterführend: Burt, Ramsay: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London/New York, 1996, S. 106 ff; Foulkes, Julia L.: *Modern Bodies. Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill/London, 2002, S. 83 ff; dies.: *Dance Is for American Men: Ted Shawn and the Intersection of Gender, Sexuality, and Nationalism in the 1930s*. In: Desmond, Jane C. (Hrsg.): *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*. Madison, 2001, S. 113 ff; Keefe, Maura: *Is Dance a Man's Sport Too? The Performance of Athletic-Coded Masculinity on the Concert Dance Stage*. In: Fisher, Jennifer/Shay, Anthony (Hrsg.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Oxford/New York, 2009, S. 95 ff; Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999, S. 162 ff.

Zur Ablehnung des Männerkörpers und körperlicher Repräsentationsformen, ausdrücklich virilen Inszenierungen und weiteren, auch an Balletttänzer herangetragenen Rechtfertigungsmustern in der Showbranche, im Tanz- und Musicalfilm, im Gesellschaftstanz und in den Modetänzen des 20. Jahrhunderts vgl. Cohan, Steven: *„Feminizing“ the song-and-dance man. Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical*. In: ders./Hark, Ina Rae (Hrsg.): *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London/New York, 2008, S. 46–69; Craig Leeds, Maxine: *Sorry I don't dance*.

und männliche Körperlichkeit sind nicht ohne die Kontexte des Balletts zu denken.

Meine Argumentation gruppiert sich in drei Blöcke. Der erste Block *Rückblende: 1653 bis 1831* widmet sich den Anfängen des europäischen Balletts unter Ludwig XIV. und dem Männertanz bis hin zu zukunftsbestimmenden geschlechterideologischen Umbrüchen an der Wende zum 19. Jahrhundert. Der zweite Abschnitt *Leitbilder entstehen: 1831 bis 1898* macht richtungsweisende choreografische und gesellschaftliche Tendenzen des späteren 19. Jahrhunderts transparent. In beiden Blöcken stelle ich historische Rahmenbedingungen als chronologische Entwicklungen dar.

Der dritte und umfangreichste Teil *Grundlagen der Vergangenheit: Von 1898 in die Zukunft* ist dagegen thematisch geordnet. Eine solche Zäsur erlaubt, die facettenreichen und ambivalenten Strömungen der letzten Dekaden präzise zu strukturieren. Einige Kapitel beginnen direkt im frühen 20. Jahrhundert und schreiben die Ballettgeschichte bruchlos fort. Andere Kapitel setzen an wichtigen künstlerischen Prozessen und Episoden späterer Zeiten an. Allerdings erzähle ich die Tanzgeschichte auch hier chronologisch weiter. Zugunsten analytischer Argumente und inhaltlicher Vollständigkeit tauchen einige Choreografen, Ensembles und Tänzer in mehreren Textabschnitten auf.

Zunächst steht die Idealisierung der Tänzerin im Mittelpunkt. Ich ziehe das Repertoire der *Ballets Russes*, das Schaffen George Balanchines und nach historischen Vorgaben rekonstruierte Choreografien aus dem 19. Jahrhundert heran. Stellungnahmen von Tänzern, Tänzerinnen, Rezensenten und Zuschauerinnen machen deutlich, dass traditionelle Weiblichkeitsideale auf anhaltende Akzeptanz stoßen: trotz feministischer Initiativen und vermeintlich aufgeklärter Ansichten (*Ballet is Woman: Varianten historischer Geschlechterideale*).

In unmittelbarem Kontrast gehe ich im Folgenden auf Balletttänzer und allenthalben kultivierte athletisch-maskuline Inszenierungsformen ein. Namentlich Maurice Béjart – Erneuerer und Förderer des Männertanzes schlechthin – spricht sich für Virilität und Heroismus

Why Men Refuse to Move. Oxford/New York, 2014; Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999, S. 202 ff.

aus: für Männlichkeitswerte, die im späteren 20. Jahrhundert, angesichts gesellschaftlicher Umbrüche und neuer Rollenbilder auch in der Gesellschaft eine Renaissance erleben (*Dance is Men: Kein wirkliches Kontrastprogramm*).

Nicht nur körperliche Kraft und Belastbarkeit kompensieren unorthodoxes Handeln und Auftreten. Auch die Aufwertung einzelner Balletttänzer zu gefeierten Stars schafft Legitimation: zu unterschiedlichen Zeitpunkten des 20. Jahrhunderts und zu unterschiedlichen Rahmenbedingungen. Diesbezüglich setze ich mich mit Waslaw Nijinski, Rudolf Nurejew und Michail Baryschnikow auseinander („Popstars“ des klassischen Tanzes: Rechtfertigungsstrategien der Vergangenheit in neuem Gewand).

In einem weiteren Themenkomplex analysiere ich verschiedenste Paarkonstellationen. Uraufführungen des 20. Jahrhunderts bringen sowohl ein tradiertes Zusammenspiel von Tänzern und Tänzerinnen als auch produktive Umformungen historischer Geschlechterideale hervor. Zugleich eröffnen sich im Miteinander zweier Tänzer Körperkontakte, die im 19. Jahrhundert als Provokation gegolten hätten – und die mit kollektiven Debatten um Normalität oder Abnormität von Homosexualität korrespondieren (*Wechselspiele: Mann und Frau, Mann und Mann*).

Gegenstand der nächsten beiden Kapitel sind Tänzer, die weiblich besetzte Rollen und Bewegungsmodi übernehmen. So machen die Männerkompanie *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo* und der Belgier Bart De Block den Spitzentanz zu ihren Markenzeichen: Scheinbar verbindliche Inszenierungsmuster und Geschlechternormen brechen (*Mit der Vergangenheit zu neuen Männerbildern [I]: Spitzentänzer en travestie, Spitzentänzer stilvoll und ästhetisch*). Zum anderen zeige ich anhand des Ballettklassikers *Schwanensee*, dass und wie Tänzer ursprünglich Ballettrollen vorbehalten übernehmen. In Mats Eks Choreografie für ein gemischtes Schwanen-Ensemble und in Matthew Bourne allein mit Tänzern besetzten Schwanenszenen verschieben sich traditionelle Männlichkeitswerte. Allerdings werden diese Verschiebungen an klassischen, nach Art des 19. Jahrhunderts rekonstruierten *Schwanensee*- Fassungen gemessen (*Mit der Vergangenheit zu neuen Männerbildern [II]: Schwanenphantasmen*).

Abschließend betrachte ich die Arbeiten William Forsythes und Alonzo Kings. Beide zitieren und verschieben ballettypische Tanztechniken. Sie weisen das Ballett als Kunstform in beständiger Wandlung aus: Flüchtige und flexible Körperbilder stellen die im 19. Jahrhundert geborenen und seither immer wieder in Szene gesetzten Männlichkeits- und Weiblichkeitsnormen infrage (*Dekonstruktionen: Brüche mit dem klassischen Bewegungskanon, Brüche mit tradierten Männlichkeitswerten*).

Im Text erwähnte Fachbegriffe des klassischen Tanzes werden im nachgestellten Glossar näher erläutert. Verzeichnisse aller genannten Choreografien und Filmproduktionen befinden sich ebenfalls im Anhang.

Rückblende: 1653 bis 1831

Der König tanzt: Choreografien der Macht am Hof Ludwigs XIV.

Sonnenaufgang: *Le Ballet de la Nuit* | Tanz als Politik: Metaphern königlicher Souveränität | Jenseits aller Natürlichkeit: Spielarten des sozialen Geschlechts | Die Académie Royal de Danse und die Anfänge des professionellen Bühnentanzes: Ballett als Inbegriff barocker Männlichkeit

23. Februar 1653: Im Pariser Petit Bourbon, im königlichen Stadthaus unmittelbar neben dem Louvre gelangt ein Ballett auf die Bühne, das in drei langen Szenen die Dunkelheit und die Schrecken der Nacht darstellt. Erst der anbrechende Morgen verspricht eine verheißungsvolle Zukunft. Schmiedehandwerker begrüßen den Tag, der Auftritt des Morgensterns geht dem Sonnenaufgang voraus. Und auch Aurora, die Morgenröte, kündigt die aufstrebende Sonne an: „Le Soleil qui me suit c’est le jeune LOUIS.“¹

Der vierzehnjährige Ludwig XIV. zeigt sich im *Ballet de la Nuit*, gekleidet in ein goldfarbenes Kostüm und umgeben von Tugenden wie Frieden, Gnade, Mäßigung, Überlegenheit, Ehre und Ruhm. Der König vereint potenzielle Gegensätze zu einem harmonischen Ganzen, der König lenkt die Geschicke des Staates souverän und wohlüberlegt, der König wird seiner göttlich legitimierten Aufgabe des Herrschens gerecht. Das Libretto würdigt Ludwig XIV. als unfehlbaren Regenten, der dramaturgische Spannungsbogen macht ihn zum Mittelpunkt der Szene. Mit ihm treten professionelle Tänzer und Angehörige des Hochadels auf: eine Parabel der höfischen Rangordnung, in der Ludwig die

1 Libretto des *Ballet de la Nuit*, zitiert in: Schulze, Hendrik: *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual*. Hildesheim/Zürich/New York, 2012, S. 139. Zu den Handlungsebenen des *Ballet de la Nuit* vgl. ebenda, S. 95 ff.

ihm innewohnende Autorität demonstriert und seine Mittänzer lediglich untergeordnete Positionen einnehmen.

Die Macht Ludwigs XIV. liegt in seiner zentralen Präsenz, nicht aber in athletischen Bewegungsabläufen begründet. Die im Libretto aufzufindenden Beschreibungen von „Bewegung“ zielen auf die barocke Bühnenmaschinerie: darauf, dass der König mittels Technik auf die Szene gehoben wurde.² Tatsächlich steht sein opulentes Kostüm mit schwerem Golddekor und einem goldenen Strahlenkranz jeglicher Virtuosität entgegen.

Sportive Sprungfolgen und Variationen, wie sie uns heute als Inbegriff wirklicher Männlichkeit erscheinen, sind zur Zeit Ludwigs XIV. keineswegs Standard. Der durch das Kostüm verfremdete und in barocke Inszenierungskonventionen eingebundene Tänzerkörper definiert sich nicht über sein Geschlecht, sondern über die choreografischen Regeln der damaligen Zeit. Laut Rudolf zur Lippe passen sich Tänzer bereits seit dem 16. Jahrhundert in ein geometrisches Koordinatenkreuz und in ein System von Kreisen oder Quadraten ein.³ Es geht um kontrollierten Körpereinsatz und typisierte Bühnencharaktere, nicht aber um die individuelle Persönlichkeit: auch und gerade im Falle des Königs.

Ludwig XIV. betritt die Bühne nicht als heranwachsender Mann, sondern als Inkarnation monarchischer Souveränität. Sein organischer Körper tritt hinter seine politische Position zurück. Wir haben es mit einem allegorisch aufgeladenen Rollenbild zu tun, dem die traditionelle Spaltung des Königs in einen „natürlichen“ und einen „politischen“ Körper zugrunde liegt. Wie Ernst H. Kantorowicz in seiner Grundsatzstudie *Die zwei Körper des Königs* zeigt, wurden christologische Kriterien, nämlich die Doppelnatur Christi als Mensch und Gott, auf die Politik übertragen und schon im Mittelalter zur juristischen

2 Vgl. Schulze, Hendrik: *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual*. Hildesheim/Zürich/New York, 2012, S. 113 f, S. 141 f, S. 153 f.

3 Vgl. Zur Lippe, Rudolf: *Naturbeherrschung am Menschen*. Band II: *Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus*. Frankfurt am Main, 1979, S. 209 ff.

Grundlage des Staatswesens erklärt.⁴ Ein sterblicher, den Schwächen der Natur unterworfenen Körper steht einem unsterblichen, von Kindheit, Alter und Krankheiten gelösten Körper gegenüber, und ohne diesen unvergänglichen Körper – die in einem Atemzug gesprochene Phrase *Der König ist tot, es lebe der König!* macht die gebotene Kontinuität anschaulich deutlich – kein Königtum.

Eines ist der amtierende Herrscher im 17. Jahrhundert nicht: eine Privatperson. Sein Leben ist öffentlich, kaum etwas ist intim. Eine solche Dominanz des politischen Körpers wird zur Grundlage königlicher Repräsentationsmuster, die Ludwig XIV. selbst zur letzten Konsequenz führt. Das *Ballet de la Nuit* steht am Beginn einer ausgeklügelten Propagandamaschinerie, und zu verstehen ist die Ikonografie jenes 23. Februar 1653 nur angesichts der in der unmittelbaren Vergangenheit ausgetragenen Auseinandersetzungen um die Macht.

Ludwig XIII. stirbt am 14. Mai 1643, sein Sohn ist damals keine fünf Jahre alt. Die Mutter Anna von Österreich übernimmt als stellvertretende Regentin die Staatsgeschäfte, als Premierminister steht ihr Kardinal Jules Mazarin zur Seite. Bereits sein Vorgänger Richelieu hatte die Einflussmöglichkeiten des Hochadels zugunsten der Zentralgewalt der Krone beschnitten, Anna von Österreich und Mazarin setzen eine solche Politik fort. Anfang des Jahres 1648 in Kraft tretende Steuererhöhungen bringen die schwelenden Konflikte zum Überlaufen. Noch im Frühjahr beginnen die sogenannten Fronde-Aufstände, um die Ansprüche des Adels und die Einspruchsrechte des Parlaments wiederherzustellen. Die königliche Familie muss im Januar 1649 nach Saint-Germain-en-Laye fliehen und kann erst nach vier Jahren Bürgerkrieg nach Paris zurückkehren.⁵

In den ersten Wochen des Jahres 1653 kämpfen die königlichen Truppen die Fronde nieder, das *Ballet de la Nuit* entfaltet sich als Allegorie des siegreichen Königtums. Mazarin höchstpersönlich feilt an einer solchen Symbolik. Ludwigs Auftritt dient der Rückversicherung

4 Vgl. Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Stuttgart, 1992.

5 Vgl. Maletke, Klaus: *Die Bourbonen*. Band I: *Von Heinrich IV. bis Ludwig XIV. 1589–1715*. Stuttgart, 2008, S. 141 ff; Schultz, Uwe: *Der Herrscher von Versailles. Ludwig XIV. und seine Zeit*. München, 2006, S. 20 ff.

der eigenen Herrschaft⁶ und gerät zur selbstbewussten Kampfansage an Umstürzler jeglicher Couleur. Seine rechtmäßige Königswürde wird mit den Gleichnissen der Dunkelheit und des Sonnenlichts in aller Deutlichkeit zur Schau gestellt. Mit dem Tod Ludwigs XIII. ist die Nacht hereingebrochen und hat mit den Fronde-Unruhen zu Konflikten und Unsicherheiten geführt. Erst Ludwig XIV. verheißt Frankreich eine glorreiche Zukunft. Mit seinem Erscheinen, nicht aber mit der Übergangsregierung der Anna von Österreich gehen Glanz und Ordnung einher. Damit greift das Ballett Ludwigs Krönung – diese findet am 7. Juni 1654 statt – und seiner späteren absolutistischen Größe vor: Am 10. März 1661, einen Tag nach dem Tod seines Premiers Mazarin wird er seine Alleinherrschaft bekannt geben.

Allerdings reichen Ludwigs Selbstinszenierungen⁷ weit über die Emblematik der Sonne und über das Ballett hinaus. Ludwig hat in den Fünfziger- und Sechzigerjahren nicht allein glorreiche, seine Person verherrlichende Partien, sondern gleichfalls Schaffhirten, Zigeuner und Frauenrollen verkörpert. Doch auch ein solches Spiel mit Geschlechtergrenzen spricht von seinen königlichen Qualitäten. So legt ihm das Libretto des *Ballet de Fêtes de Bacchus* aus dem Jahr 1651 die Worte „Je sens que dans le corps d’une ieune Mignonne / J’ay l’ame d’un grand Roy“⁸ in den Mund. Und zehn Jahre später tritt er im *Ballet des Sai-*

6 „Après avoir reçu cette année tant de victoires du Ciel, ce n’est pas assez de l’avoir remercié dans les Temples, il faut encore que le ressentiment de nos coeurs éclate par des réjouissances publiques.“ Jules Mazarin, zitiert in: Braun, Rudolf/Gugerli, David: *Macht des Tänzes – Tanz der Mächtigen*. München, 1993, S. 135.

7 Vgl. hierzu Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierungen des Sonnenkönigs*. Berlin, 2001; Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*. Frankfurt am Main, 1999, S. 120 ff, S. 178 ff; Kolesch, Doris: *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.* Frankfurt am Main, 2006, S. 63 ff; Hinrichs, Carl: *Zur Selbstauffassung Ludwigs XIV. in seinen Mémoires*. In: Hinrichs, Ernst (Hrsg.): *Absolutismus*. Frankfurt am Main, 1986, S. 97–115. Eine Schwerpunktanalyse königlicher Selbstdarstellungen mittels Tanz findet sich in: Braun, Rudolf/Gugerli, David: *Macht des Tänzes – Tanz der Mächtigen*. München, 1993, S. 96–165.

8 Libretto des *Ballet de Fêtes de Bacchus*, zitiert in: Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and*

sons in Gestalt der Göttin Ceres, der Schutzherrin des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit auf. Mit dem Einfluss auf die Natur bringt er seine Macht über Frankreich zum Ausdruck.⁹

Jenseits der Bühne wird die königliche Souveränität durch die Hofetikette und deren Alltagsrituale effektiv inszeniert. Unter anderem während des *Levers*, der in Versailles obligatorischen Ankleidezeremonie, treten autorisierte Höflinge in die Schlafgemächer Ludwigs XIV. ein und reichen ihm seine Kleidung. Ihre soziale Stellung wird durch Nähe zum König aufgewertet und durch Distanz herabgesetzt. Darüber hinaus bildet das königliche Schlafzimmer das Herzstück des gesamten Schlosskomplexes: Auch hier befindet sich Ludwig XIV. im Mittelpunkt.¹⁰

Nicht zuletzt huldigen ihm die Dichtung und die bildende Kunst mit Triumphmetaphern schlechthin. Der Schweizer Joseph Werner beispielsweise fertigt eine Gouache mit dem Titel *Louis XIV. sous la figure d'Apollon, vainqueur du serpent Python*.¹¹ Werner stellt den König als antiken Drachentöter und im übertragenen Sinn als Sieger über alle politischen Gefahren dar. Zugleich verleiht er ihm mit einem eleganten Kontrapost, einer geschwungenen Taille und einem sachte zurückgesetzten Spielbein die graziöse Haltung eines Tänzers. Auf dem wohl berühmtesten Porträt des Sonnenkönigs ist Vergleichbares zu beobachten. Hyacinthe Rigauds Ölgemälde *Louis XIV.*¹² zeigt ihn mit einer voluminösen schwarzen Perücke und in einem schweren, weiß-blauen Hermelinmantel mit dem bourbonischen Lilienmuster. Das

Opera. New York, 2006, S. 90.

- 9 Hierzu und zu den von Ludwig XIV. verkörperten Frauenrollen vgl. Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, 2006, S. 87 ff.
- 10 Vgl. die Ausführungen zu Versailles in: Zur Lippe, Rudolf: *Hof und Schloss – Bühne des Absolutismus*. In: Hinrichs, Ernst (Hrsg.): *Absolutismus*. Frankfurt am Main, 1986, S. 151 ff.
- 11 Joseph Werner der Jüngere: *Louis XIV. sous la figure d'Apollon, vainqueur du serpent Python*. Undatiert, Gouache auf Pergament, 34,5 x 21,7 cm; Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.
- 12 Hyacinthe Rigaud: *Louis XIV.* 1701, Öl auf Leinwand, 277 x 194 cm; Paris, Musée du Louvre.