



SANDRA MEINZENBACH

MÄNNER BILDER IM BALLETT

VOM 19. JAHRHUNDERT
IN DIE GEGENWART

Sandra Meinzenbach

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

Sandra Meinzenbach

Männerbilder im Ballett – Vom 19. Jahrhundert in die Gegenwart

Tectum Verlag

Sandra Meinzenbach
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 anrühliche 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; Lützeler, 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

Geschlecht anders gestalten. Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten. Bielefeld, 2010.

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; Sorrell, 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 vorbehaltene Rollen 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 Choreografen 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. Malettke, 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 Schafhirten, 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 Tanzes – 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 Tanzes – 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 Ankleidezereemonie, 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.

Krönungsornat kontrastiert mit einer anmutigen Pose: Die schlanken, durch Absatzschuhe gestreckten Beine des damals dreiundsechzigjährigen Königs sind die eines Tänzers.

In den Bildwerken der Kunst wird der tanzende König für alle Zukunft verewigt und mit ausdrücklichen Autoritätssymbolen versehen. Gezierte Eleganz und königliche Durchsetzungskraft gehen Hand in Hand. Die glänzende Aura Ludwigs XIV. unterstützt die Inszenierung absolutistischer Macht, sein Tanzen selbst hat sich als Grundmuster seines Persönlichkeitsprofils etabliert und symbolträchtige Eigendynamik erlangt: Als Ludwig XIV. für Rigauds Staatsgemälde posiert, ist er seit mehr als dreißig Jahren nicht mehr aufgetreten.

Zum vermutlich letzten Mal nimmt er im Februar 1669, im *Ballet de Flore* an einem seiner *Ballets de Cour* teil. Wiederum und diesmal gleich zu Beginn verkörpert Ludwig die Sonne, die die Zeiten des Krieges enden lässt.¹³ Und auch diese Inszenierung schließt mit einer Erlösungsutopie. Diese wird nicht mehr von Ludwig persönlich, sondern von der Figur der Göttin Flora getragen. Die Völker der Erde huldigen der Lilie als größter und schönster Blume ihres Reiches und verweisen

13 Der im Mai 1667 begonnene Devolutionskrieg gegen Spanien und der ein Jahr später unterzeichnete Friedensvertrag von Aachen stecken die politischen Rahmenbedingungen des *Ballet de Flore* ab. Ludwig XIV. hatte am 9. Juni 1660 Maria Theresia von Österreich, eine Tochter des spanischen Königs Philipp IV. geheiratet: ein politisches Bündnis, um die Friedensverträge des von 1635 bis 1659 anhaltenden Krieges zwischen Frankreich und Spanien zu bestätigen. Nach dem Tod Philipps IV. am 17. September 1665 sucht Ludwig die über Maria Theresia gegebenen Ansprüche auf die spanischen Niederlande durchzusetzen, zieht sich aber angesichts der Bündnisabkommen seiner Gegner – der Allianz Englands, der Niederlande und Schwedens – aus dem Devolutionskrieg zurück. Ungeachtet seiner taktischen Kompromisse posiert er in der Folgezeit als generöser Friedensstifter und lenkt damit vom eher unvorteilhaften Verlauf des Geschehens ab. Vgl. Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierungen des Sonnenkönigs*. Berlin, 2001, S. 93 ff; Malettke, Klaus: *Die Bourbonen*. Band I: *Von Heinrich IV. bis Ludwig XIV. 1589–1715*. Stuttgart, 2008, S. 154 ff, S. 204 ff; Schultz, Uwe: *Der Herrscher von Versailles. Ludwig XIV. und seine Zeit*. München, 2006, S. 204 ff.

mit ihrer Referenz auf das Wappen der Bourbonen auf die Größe des französischen Königs.¹⁴

Dass sich Ludwig XIV. zurückzieht und die Bühne professionellen Tänzern überlässt, lenkt das System monarchischer Selbstdarstellungen und die Entwicklung des Balletts in neue Bahnen. Isaac de Benserade, der Librettist des *Ballet de Flore*, legt in seinen Versen nahe, die Ballettbühne biete kein effektives Forum mehr für die Lobpreisung des Königs.¹⁵ Zitiert wird diese Botschaft bis heute. Die Person des Königs sei in den Sechzigerjahren zu sehr in den Mittelpunkt gerückt, um durch die Mittel der Kunst noch adäquat repräsentiert zu werden. Damit habe sich das Potenzial königlichen Tanzens erschöpft.¹⁶ Ein zweites Erklärungsmodell findet sich in Ludwigs gefestigter politischer Position, die die Triumphmomente eines *Ballet de la Nuit* oder eines *Ballet de Flore* überflüssig macht.¹⁷ Wirklich plausibel klingt dies nicht, denn die öffentlichkeitswirksame Imageproduktion um Ludwig XIV. nimmt mit den Jahren keineswegs ab. Entscheidender scheint die zunehmende Professionalisierung des Tanzes als solche: verbunden mit steigender Virtuosität und Körperbeherrschung, die Ludwig an seine körperlichen Grenzen führt.

Im März 1661 hatte er als eine seiner ersten Amtshandlungen als alleinregierender Souverän die Académie Royale de Danse ins Leben gerufen. Mit diesem ersten Ausbildungsinstitut seiner Art nimmt eine zentrale, im Namen der Krone gesteuerte Kulturpolitik ihren

14 Zur Handlung und zum Libretto des *Ballet de Flore* vgl. Schulze, Hendrik: *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual*. Hildesheim/Zürich/New York, 2012, S. 217 ff.

15 „L'Art ne peut plus traiter ce sujet comme il faut, / Et vous estes monté si haut / Que l'Eloge, & l'Encens ne vous sçauroient plus joindre.“ Libretto des *Ballet de Flore*, zitiert in: Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, 2006, S. 119.

16 Vgl. Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, 2006, S. 118 ff; Schulze, Hendrik: *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual*. Hildesheim/Zürich/New York, 2012, S. 218 ff.

17 Vgl. Schoenfeldt, Susanne: *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1997, S. 52 f.

Anfang. Als erster Direktor der Akademie amtiert François Galland du Désert. Gleichfalls gehören ihr zwölf weitere Fachmänner, darunter Jean Renaud – ebenso wie Désert ein Tanzmeister der königlichen Familie –, Jean und Guillaume Reynal, Jean-François Picquet oder Thomas le Vacher an. Die von Ludwig abgezeichnete Gründungserklärung erhebt die Steigerung von Qualität und Niveau zum vordergründigen Ziel ihrer Arbeit.¹⁸ Wer von jetzt an als Tanzmeister tätig werden will, wird von den Mitgliedern der Akademie auf seine Kompetenz geprüft. Künstlerische und pädagogische Fragen stehen in monatlichen Zusammenkünften zur Diskussion.

Gleichfalls setzt sich Ludwig XIV. für ein Notationssystem ein. André Lorin und Jean Favier legen erste Ansätze zur Dokumentation höfischer Ballette vor, eine von Pierre Beauchamp entwickelte Tanzschrift findet echte Verbreitung. Beauchamp, seit 1661 „Intendant des Ballets du Roi“ und seit 1680 Direktor der Akademie, wird weiterhin die Einführung von fünf Fußpositionen zugeschrieben. Auch Raoul Auger Feuillet gibt im Jahr 1700 mit seiner *Chorégraphie* ein Regelwerk systematisierter Tanzbewegungen samt einer Symbolik zu deren Verschriftlichung heraus.¹⁹ Von jetzt an gebotene Standards zwingen

18 „[E]n sorte qu'il y a lieu de s'étonner que le petit nombre de ceux qui se sont trouvez capables de l'enseigner ayent par leur étude & par leur application si longtemps resisté aux essentiels defauts dont le noble infiny des ignorans ont tâche de la défigurer & de la corrompre en la personne de la plus grande partie des Gens de qualité: Ce qui fait que nous en voyons peu dans nostre Cour & suite, capables & en estat d'entrer dans nos Ballets, & autres semblables divertissemens de Danse, quelque dessein que nous en eussions de les y appeller. A quoy estant necessaire pourvoir, & desirans rétablir ledit Art dans sa premiere perfection, & l'augmenter autant que faire se pourra.“ *Lettres patentes du roy, pour l'establissement de l'Academie royale de danse en la ville de Paris. Verifiées en Parlement le 30 mars 1662*. In: Franko, Mark: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge, 1993, S. 166. Reprint des Gründungsstatus ebenda, S. 166–181. In englischer Übersetzung ebenfalls in: Needham, Maureen: *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661 – A Commentary and Translation*. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 20. Jahrgang, Nummer 2/1997, S. 180–188.

19 Ob Feuillet *Chorégraphie ou l'Art de décrire la Danse par Caractères et Figures démonstratifs* Beauchamps Notationssystem plagiiert, ist umstritten. Maureen Needham und Monika Woitas argumentieren, Feuillet habe sich stark

Tänzer durch die schon damals festgeschriebene Auswärtsdrehung der Beine in eine abnorme Haltung und arbeiten den Gesetzen der Schwerkraft entgegen. Die Schlagwörter „mathematische Balance“, „Geometrie“ und „Abstraktion“ fassen die damalige Tanzkunst adäquat zusammen²⁰: Hier nimmt ein kodifiziertes Übungssystem seinen Ursprung, aus dem unser heutiges Ballettvokabular entstanden ist.

Schon in den Sechzigerjahren des 17. Jahrhunderts steigen die Anforderungen an Körperbeherrschung und Beweglichkeit. Michel de Pure notiert 1668 nicht umsonst, die Aristokratie sei den zunehmenden technischen Schwierigkeiten nicht mehr gewachsen.²¹ Namentlich für

an Beauchamp orientiert oder dessen Notation lediglich herausgegeben. Dorion Weickmann, Sandra N. Hammod und Claudia Jeschke stufen Feuillet's *Chorégraphie* dagegen als eigenständiges Werk ein. Vgl. Hammod, Sandra N.: *The rise of ballet technique and training: the professionalisation of an art form*. In: Kant, Marion (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge, 2007, S. 66 f; Jeschke, Claudia: *Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers durch den Körper*. In: Dahms, Sibylle/Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*. Kongreßbericht Salzburg 1994. Innsbruck/Wien, 1996, S. 91 ff; Needham, Maureen: *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661 – A Commentary and Translation*. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 20. Jahrgang, Nummer 2/1997, S. 175; Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 74 ff; Woitas, Monika: *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*. Herbolzheim, 2004, S. 24.

20 Vgl. Jeschke, Claudia: *Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers durch den Körper*. In: Dahms, Sibylle/Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*. Kongreßbericht Salzburg 1994. Innsbruck/Wien, 1996, S. 86 ff; Schoenfeldt, Susanne: *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1997, S. 188 ff; Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 75 ff.

21 Vgl. Pure, Michel de: *Idée des Spectacles ancien et nouveaux*. Referiert in: Needham, Maureen: *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661 – A Commentary and Translation*. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 20. Jahrgang, Nummer 2/1997, S. 175; Schroedter, Stephanie: *Vom „Affect“ zur „Action“*. *Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*. Würzburg, 2004, S. 37.

den König ist der Anschein des Unvollkommenen untragbar. Sobald Ludwig XIV. nicht mehr über Kritik erhaben ist, bricht die auf Ruhm, Perfektion und Triumph ausgerichtete Propaganda um seine Person. Das Image des unfehlbaren Monarchen stößt dort an seine Grenzen, wo sich sein „natürlicher“ und sein „politischer“ Körper überschneiden. Nicht eine kaum mehr steigerungsfähige Herrscherikonografie *auf* der Bühne, sondern die problematische Doppelnatur des Königs ist ausschlaggebend für seinen Rückzug aus dem aktiven Tanz.

Dass Ludwig XIV. seit 1669 tanzen lässt statt selbst zu tanzen, erlaubt ihm, an seinem bislang zelebrierten Persönlichkeitsprofil festzuhalten. Denn das Theater doppelt seine absolutistische Macht auch dann, wenn er den Vorstellungen als Zuschauer beiwohnt. Ihm steht ein zentraler Platz mit optimaler Sicht auf das Geschehen zu und da Tanz, Spiel und Inszenierung allein auf ihn ausgerichtet sind, brechen sich die Blicke aller Anwesenden an seiner Person. Der König nimmt auch hier die Hoheit innerhalb der höfischen Gesellschaft und in der Welt für sich in Anspruch.²²

Weiterhin sind in Ludwigs Namen tätige Experten – Jean-Baptiste Lully, Molière, Pierre Beauchamp oder Isaac de Benserade – für die detaillierte Planung höfischer Theateraufführungen zuständig. Ludwig XIV. überlässt nichts dem Zufall. Tanz wird nun als tatsächlich theatrale Darbietung konzipiert. Mit professionellen Tänzern und der Transformation des Königs vom Akteur hin zum Zuschauer entfaltet sich das Ballett im Rahmen des klassischen, auf versierte Künstler und rezipierendes Publikum aufbauenden Theatermodells. Zwangsläufig kristallisiert sich eine Trennung von Bühnentanz und höfisch-gesellschaftlichen Tänzen heraus: Ludwig XIV. vollzieht politisch aufgeladene Inszenierungen seiner selbst nicht mehr als Teilnehmer seiner *Ballets de Cour*, sondern im Ballsaal.²³

22 Vgl. Zur Lippe, Rudolf: *Naturbeherrschung am Menschen*. Band II: *Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus*. Frankfurt am Main, 1979, S. 19 ff.

23 Zum Gesellschaftstanz am Hof Ludwigs XIV. vgl. Braun, Rudolf/Gugerli, David: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*. München, 1993, S. 145 ff. Zur zunehmenden Theatralisierung des Balletts und den ersten Definitionen von (Theater-)Tanz in den Schriften Michel de Pures, Claude-François

Dass sich der Bühnentanz nur noch mittelbar um die Person Ludwigs XIV. zentriert, heißt weiterhin, dass Tänzer als solche in den Blickpunkt rücken. Männer ziehen vordergründige Aufmerksamkeit auf sich, obwohl bereits in den Fünfzigerjahren des 17. Jahrhunderts die ersten Tänzerinnen in Erscheinung getreten sind. Der Jesuitenpater Claude-François Ménéstrier beispielsweise gesteht in seiner 1682 herausgegebenen Schrift *Des ballets anciens et modernes* allein Tänzern praktikable, Körper und Gliedmaßen nicht behindernde Kostüme zu. Ballerinen bleiben lange Röcke vorbehalten, die ihre technischen Fertigkeiten einschränken und sie noch über Jahrzehnte von der virtuellen Meisterschaft ihrer Kollegen ausschließen.²⁴

Zugleich werden Frauenrollen noch immer von Männern getanzt.²⁵ Hierbei entfaltet sich ein Wechselspiel der Assoziationen. Hat sich

Ménéstriers, Jean-Baptiste du Bos', Louis de Cahusacs, Jacques Bonnets oder Pierre Rameaus vgl. Jeschke, Claudia: *Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers durch den Körper*. In: Dahms, Sibylle/Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*. Kongreßbericht Salzburg 1994. Innsbruck/Wien, 1996, 90 ff; dies.: *Vom Ballet de Cour zum Ballet d'Action*. Über den Wandel des Tanzverständnisses im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. In: Kapp, Volker (Hrsg.): *Le Bourgeois gentilhomme. Problèmes de la comédie-ballet*. Paris/Seattle/Tübingen, 1991, S. 189 ff; Schroedter, Stephanie: *Vom „Affect“ zur „Action“*. *Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*. Würzburg, 2004, S. 35 ff, S. 93 ff, S. 121 ff, S. 154 ff, S. 184 ff, S. 211 ff, S. 258 ff, S. 347 ff, S. 405 ff.

24 „Que l'habit [de l'homme] ne soit point embarrassant, & qu'il laisse le corps & la jambe bien libre pur danser. Les habits de femmes sont les moins propres, parce qu'ils doivent estre longs.“ Ménéstrier, Claude-François: *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, zitiert in: Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, 2006, S. 81. Zu den im barocken Bühnentanz üblichen geschlechterdifferenten Bewegungsstandards vgl. Marsh, Carol G./Lutz, Michael E.: *Geschlechter im Barocktanz*. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballett international/tanz aktuell*. August 1998 (Heft 8/9): *Tanz der Geschlechter*, S. 44 f.

25 Als erster Auftritt einer Tänzerin galt lange Mlle. La Fontaines Debüt in *Le Triomphe de l'Amour*, uraufgeführt am 21. Januar 1681 im Schloss zu Saint-Germain-en-Laye. Neuere Forschungen haben derlei Ansichten revidiert. Vgl.

Ludwig XIV. im Gewand einer jungen Frau oder einer Göttin nach wie vor als König in Szene gesetzt, so bleiben alle übrigen Darsteller *en travestie* als Männer zu erkennen. Nicht umsonst weist das Libretto des 1666 aufgeführten *Ballet des Muses* die von Gaston Jean Baptiste de Lévis Mirepoix verkörperte Partie der „Thisbe“ als eine mittels Maske und Kostüm gegebene Weiblichkeit aus. „Vous avez bonne mine, & ne prétendez pas / Que pour vostre beauté l'on souffre le trépas / Aussi la Fable ingénieuse & sage / Sur l'accident funeste ou Pyrasme est tombé / Quand elle parle de Thisbé / N'accuse que son voile, & non pas son visage“²⁶. Spricht der Text von theatralem Schein, so spielt er zugleich auf Lévis Mirepoix' tatsächliches Geschlecht an.

Derlei liegt im Geist der Zeit begründet. Biologisch fundierte Geschlechtsunterschiede gibt es noch nicht in den damaligen Diskursen um Männlichkeit und Weiblichkeit. Dies wirkt sich nachhaltig auf gesellschaftliche und theatrale Repräsentationsmuster aus. Thomas Laqueur zeigt, dass das in der Antike begründete „Ein-Geschlechts-Modell“ – die Anschauung, dass allein das männliche Geschlecht existiert und die Geschlechtsorgane der Frau als nach innen verlagerte Äquivalente des Männerkörpers zu verstehen sind – bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts Bestand hat. Anatomische Verschiedenheiten stehen erst seit dem letzten Jahrhundertdrittel im Fokus der Medizin und finden erst nach 1700 allgemeine Verbreitung. Erst dann, so Laqueur, „erfand man das Geschlecht, wie wir es kennen.“²⁷

Bis dahin erweisen sich soziale Identitäten als flexible und dennoch polarisierende Kategorien. Da das biologische Geschlecht keine verbindlichen Gegensätze garantiert, bieten sich gewisse Freiheiten. Hier entsteht Raum für jene Grenzüberschreitungen, die Tänzer zur Zeit Ludwigs XIV. in Anspruch nehmen. Gleichfalls allerdings müssen offensichtliche Unterschiede zwischen Männern und Frauen über sekundäre Charakteristika, nämlich über Auftreten und Verhal-

Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, 2006, S. 103 ff. Zur anhaltenden Dominanz von Tänzern und Frauenrollen *en travestie* vgl. ebenda, 79 ff.

26 Libretto des *Ballet des Muses*, zitiert ebenda, S. 85.

27 Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main/New York, 1992, S. 172.

ten gefestigt werden.²⁸ Adäquate Männlichkeit orientiert sich schon damals an Stärke, Zielstrebigkeit, Mut und Kraft, schließt jedoch auch Gefühl und Körperlichkeit ein.²⁹ Letztere Facetten steigen erst um und nach 1800 zu (vermeintlich) elementaren Weiblichkeitsmerkmalen auf: Im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert schreibt man den Geschlechtern noch keine schicksalhaften Wesensdifferenzen ein.

Tatsächlich, und auch dies gehört zu den Ambivalenzen damaliger Körperbilder und Rollenideale, teilen Männer und Frauen weit mehr als zu späteren Zeiten. Noch wird nichts an der „Natur“ festgemacht. Das barocke Körperversständnis stellt stilisierte, gekünstelte Erscheinungsformen zur Schau. Hiervon sprechen die Ballettästhetik und die auf der Bühne obligatorischen, von jeglicher Individualität ablenkenden Masken ebenso wie vorherrschende Kleidungskonventionen.

Letztlich teilen sich Frauen wie Männer eine auffällige, farbenfrohe Garderobe. Perücken, ausladende Gehröcke und Ärmelaufschläge verfremden die männliche Silhouette³⁰, gleichfalls lenken Absatzschuhe und Kniehosen den Blick auf die Beine. Wie Anne Hollander treffend ausführt, bildet sich erst im Klassizismus, etwa in den Jahren um 1780 die Ansicht heraus, „daß auffallende Kleidung für ernsthafte Männer, gleich welcher Klasse, zu missbilligen war.“³¹ Mit der bürgerlichen Män-

28 Vgl. ebenda, S. 143 ff.

29 Vgl. Schmale, Wolfgang: *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000)*. Wien/Köln/Weimar, 2003, S. 109 ff.

30 „[D]er Körper ist als eine Erscheinung der physischen Welt sowohl in seiner realen Existenz zu bezweifeln als auch in seiner Vergänglichkeit zu betrauern. Genauso wie er Zeugnis vom schönen Schein ablegt, repräsentiert der Körper aber auch die unsterbliche Seele, das ewige Ich. Und vor allem mit seiner äußeren Erscheinung muß er einen angemessenen Eindruck von der Größe und Wichtigkeit des Ichs vermitteln. Alles Natürliche wie Größe, Gestalt oder Umfang des Körpers, die bloße Haut oder das Haar wurde so weit wie nur irgend möglich dem Blick entzogen.“ Jeschke, Claudia: *Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers durch den Körper*. In: Dahms, Sibylle/Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*. Kongreßbericht Salzburg 1994. Innsbruck/Wien, 1996, S. 85.

31 Hollander, Anne: *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*. München, 1997, S. 17. Vgl. weiterhin: Brändli, Sabine: „... die Männer sollten schöner geputzt sein als die Weiber“. Zur Konstruktion bürgerlicher Männlich-

nermode des 19. Jahrhunderts setzen unbunte und uniforme Anzüge bis heute gebräuchliche Standards. Von jetzt an tritt der Männerkörper in den Hintergrund, von jetzt an dürfen (und müssen) allein Frauen den ursprünglich beiden Geschlechtern zugestanden Finessen des Sich-Schmückens nachkommen. Noch anderthalb Jahrhunderte zuvor stehen Männern und Frauen gleichermaßen Anmut, Schönheit und ein begehrenswertes Erscheinungsbild zu. Das 18. Jahrhundert wird die Grundlagen der Vergangenheit fortschreiben, das Image des Tänzers dennoch aber in neue Bahnen lenken.

keit im 19. Jahrhundert. In: Kühne, Thomas (Hrsg.): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne.* Frankfurt am Main, 1996, S. 101–118; Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode.* Stuttgart, 2013, S. 48 ff.

Zeiten des Umbruchs: Erfolge, Ovationen und einsetzende Kontroversen

Gefeierte Tänzer, ins Rampenlicht tretende Tänzerinnen: Das Ringen der Geschlechter beginnt | Jean George Noverre und John Weaver: Ein das „Leben“ abbildender Tanz, elegante Tänzer als Leitbilder für das Publikum | Rollenideologien wandeln sich: Das zeitgenössische Geschlechterverständnis setzt neue Standards

In den letzten Dekaden des 17. Jahrhunderts prägen die ersten an der Académie Royale de Danse geschulten Tänzer und Tänzerinnen das Ballettgeschehen: Louis Pécourt und Claude Ballon, die Ballerina La Fontaine, Marie-Thérèse Subligny oder aber Françoise Prévost. Anfang 1713 gliedert der nunmehr vierundsiebzigjährige Ludwig XIV. der Pariser Oper die hauseigene École de Danse de l'Opéra an und macht das Opernballett mit einer Kompanie von zehn Tänzern und zehn Tänzerinnen zu einer festen Institution. Hier werden Marie Sallé, Marie Anne de Cupis de Camargo und Barbarina Campanini tanzen. Und hier werden Louis Dupré, die Brüder Maximilien und Pierre Gardel, Jean Dauberval, Gaetano Vestris, sein Sohn Auguste oder Louis-Antoine Duport auftreten.

Die Geschlechterverhältnisse scheinen ausgewogen. Doch gemessen wird Kunstfertigkeit und Meisterschaft nach wie vor am Können von Männern. Und noch immer schenkt das Publikum Tänzern überdeutliches Interesse. Da ist zunächst Voltaire's vielzitiertes Urteil, Marie Anne Cupis de Camargo habe wie ein Mann getanzt.¹ Tatsächlich macht sich die gebürtige Niederländerin mit einer bislang allein von Tänzern dargebotenen Virtuosität einen Namen. Sie kürzt die für Frauen vorgeschriebenen langen Röcke und zeigt, so die Legende, mit ihrer neuen Beinfreiheit als erste Ballerina einen *Entrechat quatre*.

1 Vgl. Voltaire: *Le temple du goût* mit der Anmerkung: „Mademoiselle Camargo, la première qui ait dansé comme un homme.“ In: Mason, Haydn (Hrsg.): *Les Œuvres complètes de Voltaire* / *The Complete Works of Voltaire*. Band 9: 1732–1733. Oxford, 1999, S. 150.

Da sind zum anderen Giacomo Casanovas Präferenzen. „Die Camargo [...] gefällt mir nicht; Dupré ist mir lieber“², notiert er in den ersten Wochen des Jahres 1751 über eine Pariser Vorstellung der Ballettoper *Les Fêtes Vénitiennes*. Wenngleich Casanova die enthusiastische Bewunderung der Franzosen nicht wirklich teilt, kann auch er sich der Ausstrahlung Louis Duprés nicht entziehen: „[E]in schöner, maskierter Tänzer in schwarzer Perücke mit Locken bis zum Gürtel und in einer vorn offenen, bis zu den Fersen herabreichenden Robe erschien auf der Bühne. [Claude Pierre] Patu“ – ein Anwalt und Autor, den Casanova gerade kennengelernt hatte – „sagte mir ehrfürchtig und ergriffen, das sei der große Dupré. Ich hatte von ihm gehört und paßte genau auf. Die schöne Gestalt schritt gemessen nach vorn bis an den Rand der Bühne, hob langsam die gebogenen Arme, bewegte sie anmutig, streckte sie aus, zog sie wieder an den Leib, bewegte die Füße, machte ein paar kleine Schritte, schlug die Unterschenkel zusammen, drehte eine Pirouette und verschwand schließlich rückwärts schreitend in den Kulissen. Der ganze Auftritt Duprés hatte nur dreißig Sekunden gedauert. Der Beifall vom Parterre und den Logen war allgemein; ich fragte Patu, was dieser Applaus bedeute, und er antwortete ernsthaft, man bewundere die Anmut Duprés und die göttliche Harmonie seiner Bewegungen.“³

Der Choreograf und Balletttheoretiker Jean Georges Noverre greift in seinen 1760 herausgegebenen *Briefen über die Tanzkunst* zu ähnlichen Worten: „Es war diese seltene Harmonie in allen Bewegungen, die den Anlass dazu gegeben hat, dass man den berühmten Dupré den Gott der Tanzkunst nannte. In der Tat hatte dieser hervorragende Tänzer ein über das Menschliche hinausgehendes Aussehen. Das Elastische, das Kraftvolle und das Sanfte, das all seine Bewegungen beherrschte, die perfekte Harmonie, die man im Spiel seiner Gelenke sah, stellten ein so herausragendes Ganzes dar, eine Einheit, die aus dem schönen Körperbau, dem richtigen Verhältnis und der wohlgeordneten Lage der einzelnen Teile entspringt, die viel weniger vom Fleiß und der Über-

2 Casanova, Giacomo (Chevalier de Seingalt): *Geschichte meines Lebens*. Band III. Frankfurt am Main/Berlin, 1985, S. 178.

3 Ebenda, S. 177.

legung, als von der Natur selbst abhängt und die man also künstlich nicht erlangen kann.“⁴

Noverre ist als Reformator des Bühnentanzes in die Geschichte eingegangen. Er hat das bislang in festgefügtten Divertissements erstarrte Ballett zu einer eigenständigen Kunstgattung aufgewertet und die damaligen Initiativen um die Genese des Handlungsballetts entscheidend vorangetrieben.⁵ So setzt er den geometrischen Bewegungsmustern des Barocks logische Szenenfolgen und Natürlichkeit entgegen, und Noverres Suche nach Natürlichkeit schließt auch den Tänzer ein. Nicht umsonst gelten ihm die körperliche Vollkommenheit und die formvollendeten Darbietungen Louis Duprés als Ausdruck geborener Eleganz, nicht aber als Resultat antrainierter Virtuosität.

Dennoch stuft Noverre das Ballett als eine von physischen Spitzenleistungen getragene Kunst ein, bei der alle Körperarbeit hinter illusionärer Leichtigkeit verborgen bleiben soll.⁶ Ein solcher Widerspruch erklärt sich durch das höchst ambivalente Naturverständnis der damaligen Zeit. Man bezieht sich nicht auf die Natur an sich, sondern auf

4 Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst [Zwölfter Brief: Zu Körperbau und Körperbildung (Fortsetzung)]*. Leipzig, 2010, S. 153 f.

5 Vgl. Chazin-Bennahum, Judith: *Jean-Georges Noverre: dance and reform*. In: Kant, Marion (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge, 2007, S. 87–97; Dahms, Sibylle: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München, 2010; Schoenfeldt, Susanne: *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1997, S. 89 ff, S. 117 ff; Stabel, Ralf: „Große Männer müssen nur große Dinge schaffen.“ *Jean Georges Noverre und seine Reform des Balletts*. In: Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst*. Leipzig, 2010, S. 207–230; Weickmann, Dorion: *Choreography and narrative: the ballet d'action of the eighteenth century*. In: Kant, Marion (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge, 2007, S. 53–64; dies.: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 105 ff.

6 „Etwas schwierig Auszuführendes kann uns nur dann gefallen, wenn es geschmackvoll und graziös gezeigt wird, und wenn es leicht und edel wirkt, sodass die mühsame Arbeit verborgen bleibt und uns ausschließlich die gewandte Fertigkeit präsentiert wird.“ Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst [Neunter Brief: Zur Rollengestaltung und über die Nachteile von Masken]*. Leipzig, 2010, S. 104.

die Darstellung einer idealisierten Ideenwelt. Das „Natürliche“ gerät zum Gegenentwurf der kritisierten Zivilisation, erweist sich also als Konstrukt schlechthin. Um diese „Natur“ adäquat nachzuahmen, überführt man alles unberechenbare Naturhafte in kontrollierte Repräsentationsformen: unter anderem in die perfektionierten Bewegungsmodi des Balletts.⁷ Derlei Meisterschaft resultiert laut damaligem Glauben aus Begabung. Tänzerisches Können liegt vorerst nicht in Disziplin und Körperbeherrschung begründet – in Eigenschaften, die zu späteren Zeiten zu klassischen Männlichkeitskriterien aufgewertet werden.

Bis in die ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts hinein feiert das Publikum seine Tänzer für ihr einnehmendes Äußeres. Man greift zu Charakteristika wie Schönheit, Grazie und anmutige Leichtigkeit, doch anders als in den Balletten am Hof Ludwigs XIV. geht es nun zugleich darum, Seelisches und Emotionales darzustellen. Die systematisierten Choreografen des 17. Jahrhunderts stoßen kaum noch auf Verständnis. „La Danse n'est plus qu'un ornement sans objet, qu'un vain étalage de pas, qu'un froid composé de figures sans esprit, sans goût et sans vie“⁸, so Louis de Cahusac im Jahr 1754: Man sucht szenische Abläufe, Posen und Schrittfolgen auf eine von Gemütsbewegungen getragene Handlung zu beziehen, man setzt auf Menschlichkeit und Lebensnähe. So wettet Noverre gegen die opulenten Kostüme und die noch im 18. Jahrhundert üblichen Masken vor den Gesichtern der Tänzer. Auch in seinen Augen zählt vordergründig und vor allem die Darstellung innerer Empfindungen.⁹

7 Vgl. Schroedter, Stephanie: *Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*. Würzburg, 2004, S. 421 ff; Woitas, Monika: *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*. Herbolzheim, 2004, S. 17 ff.

8 Cahusac, Louis de: *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*. Zitiert in: Woitas, Monika: *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*. Herbolzheim, 2004, S. 27.

9 Vgl. Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst* [Neunter Brief: Zur Rollengestaltung und über die Nachteile von Masken; Zehnter Brief: Zur Übereinstimmung der inneren mit der äußeren Bewegung; Zwölfter Brief: Zu Körper-

Dass der Tanz menschliche Leidenschaften und Impulse nachahmen solle, hatte achtzig Jahre zuvor bereits Claude-François Ménéstrier angemahnt.¹⁰ Nun aber verliert sich das typenhafte, jenseits aller Individualität angesiedelte Rollenrepertoire des Barocks tatsächlich. Zugleich löst sich die in der Vergangenheit gegebene Distanz zwischen Tänzern, den von ihnen verkörperten Bühnencharakteren und ihrem Publikum. „Wird sich“, fragt Noverre, „der Zuschauer mit dem Darsteller identifizieren, wenn sich dieser nicht mit dem Helden identifiziert, den er darstellt? Kann er hoffen, zu berühren und Tränen hervorzurufen, wenn er nicht selbst welche vergießt?“¹¹

Ein englischer Kollege teilt seine Ansichten. Auch der in London tätige John Weaver schreibt die vordergründige Bestimmung des Tänzers darin fest, das zu werden und zu sein, was er auf der Bühne darstellt.¹² Zugleich müsse seine Darbietung jeden Theaterbesucher in der Tiefe seines Selbst ansprechen: „[H]is Applause must be the necessary Consequence of his Performance, in which every Spectator must

bau und Körperbildung (Fortsetzung)]. Leipzig, 2010, S. 94–118, S. 119–130, S. 149 ff.

- 10 Vgl. Ménéstriers Ausführungen in seinem 1682 erschienenen Text *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Referiert in: Jeschke, Claudia: *Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers durch den Körper*. In: Dahms, Sibylle/Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*. Kongreßbericht Salzburg 1994. Innsbruck/Wien, 1996, S. 94 ff; Schroedter, Stephanie: *Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*. Würzburg, 2004, S. 127 f, S. 171 ff, S. 221 ff, S. 268 ff, S. 423 ff; Weickmann, Dorian: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 67 ff.
- 11 Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst [Zehnter Brief: Zur Übereinstimmung der inneren mit der äußeren Bewegung]*. Leipzig, 2010, S. 129.
- 12 „As a Performer, his Perfection is to become what he performs, to be capable of representing all manner of *Passions*, which *Passions* have all their peculiar *Gestures*; and that those *Gestures* be just, distinguishing and agreeable in all Parts, Body, Head, Arms and Legs; in a Word, to be (if I may so say) all of a Piece.“ Weaver, John: *An Essay towards an History of Dancing*. London, 1712, S. 166. Reprint in: Ralph, Richard: *The Life and Works of John Weaver. An account of his life, writings and teatrical productions, with an annotated reprint of his complete publications*. London, 1985, S. 662.

behold himself acted, and see in the *Dancer*, as in a Glass, all that he himself us'd to do and suffer.“¹³

Tänzer, ihre Rollen, ihr Tun und ihre Rezeption verschmelzen. Hochgelobte tänzerische Eleganz schließt den Mann als solchen ein, ein von Noblesse gekennzeichnetes Männerbild zielt unmittelbar ins Herz der Gesellschaft. Nicht umsonst bringt anmutiges Tanzen Weavers Überzeugung zufolge alle Grundlagen für einen erfolgreichen Werdegang, nämlich dienliche Kontakte, die Gunst der Einflussreichen und Erfolg bei den Frauen mit sich.¹⁴

Umgekehrt spiegelt die Gesellschaft die auf Anziehungskraft und emotionale Berührung ausgerichteten Aufgaben des Tänzers in Form empfindsamer, gefühlsbetonter Männerbilder. So macht Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* – im Herbst 1774 herausgegeben und sofort ein Bestseller – einen Protagonisten populär, der durch die Liebe nicht mehr Herr seiner Sinne ist, der mit der Selbstdisziplin seiner Mitmenschen bricht, in seine Innenwelt eintaucht und schlussendlich den Freitod wählt. Natürlich wären ein einzelner Roman und ein einzelner literarischer Held kaum repräsentativ für das Lebensgefühl einer ganzen Epoche – doch da ist jenes *Werther*-Fieber, das ausgesprochen weite Kreise zieht. „Die Wirkung dieses Büchleins war groß, ja ungeheuer, und vorzüglich deshalb, weil es genau in die rechte Zeit traf“¹⁵, so Goethe selbst. 1781 liegen bereits französische, englische und russische Übersetzungen vor, Publikationen in Italien, Dänemark und Skandinavien werden vorbereitet. In Deutschland wie im Ausland entstehen unzählige Paraphrasen, allerorts ahmen junge Männer Kleidung und Sprache des Goethe-Protagonisten nach. Zugleich glaubt man, einen sprunghaften, von Werthers Freitod motivierten Anstieg an Selbstmorden zu beobachten.¹⁶

13 Ebenda, S. 145 f/S. 628 und S. 630.

14 Vgl. ebenda, S. 20/S. 430, S. 25 f/S. 437 und S. 439.

15 Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit [Dritter Teil, Dreizehntes Buch]*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band XIV: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt am Main, 1986, S. 641.

16 Vgl. Flaschka, Horst: *Goethes „Werther“*. *Werkkontextuelle Deskription und Analyse*. München, 1987, S. 243, S. 247 ff; Vorderstemann, Karin: *„Ausgelit-*

Unumstritten bleiben *Die Leiden des jungen Werthers* jedoch nicht. Etliche Zeitgenossen begegnen Goethes Absage an erstrebenswerte (Männlichkeits-)Normen mit offener Kritik oder spürbarem Sarkasmus. „[D]as ist eben das Unglück“, heißt es kaum vier Wochen nach Erscheinen seines Textes, „daß einer bei so viel Geschick und Gaben so schwach sein kann, und darum sollen sie unter der Linde an der Kirchhofmauer neben seinem Grabhügel eine Grasbank machen, daß man sich d'rauf hinsetze, und den Kopf in die Hand lege, und über die menschliche Schwachheit weine.“¹⁷

Tatsächlich setzt sich ein neues, das sogenannte bürgerliche Rollenverständnis mehr und mehr durch. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts geraten Männer und Frauen zu grundverschiedenen Geschöpfen. Man weist Frauen Gefühl, Anmut und Schönheit zu, Männern verlangt man dagegen Härte, Ehrgeiz und Distanz zu allem Weiblichen ab. Derlei Differenzierungen entfalten sich im Kontext einer Verwissenschaftlichung des Menschen und beider Geschlechter: Medizinische Erkenntnisse räumen mit dem bislang verbindlichen „Ein-Geschlechts-Modell“ auf, nunmehr nachgewiesene organische Unterschiede zwischen Männern und Frauen wirken über die Grenzen der Anatomie hinaus. So werden physische Gegensätze auf Geist, Psyche und Charakter projiziert und in letzter Konsequenz auf gesellschaftliche Handlungsräume ausgedehnt.¹⁸

ten hast du – ausgerungen ...“ Lyrische Wertheriaden im 18. und 19. Jahrhundert. Heidelberg, 2007, S. 35 ff; Wiethölter, Waltraud: *Kommentar: Die Leiden des jungen Werthers (Erste und Zweite Fassung)*. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band VIII: *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*. Frankfurt am Main, 1994, S. 916 ff.

17 Claudius, Matthias: *Werther-Rezension im Wandsbecker Boten*, 22. Oktober 1774. Zitiert in: Flaschka, Horst: *Goethes „Werther“. Werkkontextuelle Deskription und Analyse*. München, 1987, S. 244. Zu weiterer Kritik vgl. ebenda, S. 263 ff.

18 Vgl. Hausen, Karin: *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*. In: Conze, Werner (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Stuttgart, 1976, S. 369 ff; Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850*. München, 1996, S. 107–212; La-

Hier entsteht jenes „Biologie-ist-Schicksal“-Modell, das das soziale Geschlecht über Generationen von natürlichen Grundlagen abhängig macht und das Jean-Jacques Rousseau beispielhaft beschreibt. Aus der naturgegebenen Verschiedenheit von Mann und Frau, heißt es in seinem 1761 veröffentlichten Erziehungsroman *Emile*, resultiere „der erste benennbare Unterschied in ihren gegenseitigen geistigen Beziehungen. Das eine muß aktiv und stark, das andere passiv und schwach sein – notwendigerweise muß das eine wollen und können, und es genügt, wenn das andere nur schwachen Widerstand zeigt.“¹⁹

Daran, dass das starke Geschlecht das männliche ist, lässt Rousseau keinen Zweifel. Er exerziert sein pädagogisches Verständnis anhand seines fiktiven Zöglings Emile, der unter Einfluss seiner ebenfalls fiktiven Verlobten Sophie alle „wesensgemäße“ Männlichkeit zu verlieren droht. Denn „[w]o ist jener junge, abgehärtete Mann, der den Härten der Jahreszeiten trotzte, der seinen Körper den härtesten Arbeiten und seine Seele nur den Gesetzen der Weisheit unterwarf; den Vorurteilen und Leidenschaften unzugänglich; der nur die Wahrheit liebte, der nur die Vernunft gelten ließ und nichts anderem anhing als dem, was er selbst war? Jetzt in einem müßigen Dasein verweichlicht, läßt er sich von Frauen beherrschen; ihr Vergnügen ist seine Beschäftigung, ihr Wille ist ihm Gesetz; ein junges Mädchen entscheidet über sein Schicksal; er kriecht vor ihm am Boden und beugt sich ihm; der ernsthafte Emile ist zum Spielzeug eines Kindes geworden!“²⁰

Eines ist der Mann nun nicht mehr: seinem unberechenbaren Körper unterworfen und an kunstvollen Inszenierungen seiner selbst interessiert. Ein Mensch und „Staatsbürger“²¹ zu sein, hält Rousseau seinen Zeitgenossen als hehres Ziel entgegen. Männer werden zu Repräsentanten des öffentlichen Lebens aufgewertet, und dazu, notiert Joachim Heinrich Campe im Jahr 1788, „gab der Schöpfer in der Regel dem Manne die stärkere Muskelkraft, die straffern Nerven, die unbiegsamern Fasern, das gröbere Knochengebäude; dazu den größern Muth,

queur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main/New York, 1992, S. 172 ff.

19 Rousseau, Jean-Jacques: *Emile oder Über die Erziehung*. Stuttgart, 2001, S. 721.

20 Ebenda, S. 862.

21 Ebenda, S. 113.

den kühnern Unternehmungsgeist, die auszeichnende Festigkeit und Kälte, und – in der Regel meine ich – auch die unverkennbaren Anlagen zu einem größeren, weiterblickenden und mehr umfassenden Verstande.“²²

Der Männerkörper wird dem zirkulierenden Rollenverständnis untergeordnet und de facto gebändigt. Die zu schlichter Eleganz findende Herrenmode bedient ein solches negatives Körperbewusstsein. So umhüllt der damals entstehende moderne Anzug²³ die männliche Gestalt, ohne sie zu betonen. Anders als die Kleidung des Barocks folgt er der Silhouette, gibt sich mit konsequentem Verzicht auf Dekor und Farbe allerdings diskret und unscheinbar: ein Sinnbild öffentlicher Macht und effizienter Arbeit im Dienste der Gesellschaft, ein Symbol für Selbstkontrolle und kultiviertes Auftreten. Hier gewinnen uniforme, für ganze Generationen verbindliche Standards Gestalt. Tatsächlich lässt die Mode keinerlei Platz mehr für individuelle und schillernde Selbstinszenierungen. Sie maskiert, sie lenkt die Blicke weg vom Körper hin zum Gesicht.

Etwa zur selben Zeit verabschiedet sich der Männerakt aus der bildenden Kunst. Eine letzte Blüte erlebt der nackte Männerkörper während des antike-inspirierten Klassizismus: auf den Gemälden Jacques-Louis Davids oder in den Skulpturen Antonio Canovas. Anstelle des Männerakts drängen Frauenbilder in den Vordergrund. „Im 19. Jahrhundert“, so Margaret Walters, „wird dem Mann, der seinen Körper vergißt, die Frau zum Fokus seiner Phantasien. An ihrem nackten Kör-

22 Campe, Joachim Heinrich: *Väterlicher Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron. Der erwachsenen weiblichen Jugend gewidmet*. Braunschweig, 1796 (Erstausgabe: 1788), S. 22.

23 Vgl. weiterführend: Brändli, Sabine: „... die Männer sollten schöner geputzt sein als die Weiber“. *Zur Konstruktion bürgerlicher Männlichkeit im 19. Jahrhundert*. In: Kühne, Thomas (Hrsg.): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Frankfurt am Main, 1996, S. 101–118; Hollander, Anne: *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*. München, 1997, S. 17 ff, S. 90 ff, S. 118 ff; Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart, 2013, S. 48 ff.

per erfährt der Künstler seine Sehnsüchte und seine Alpträume und versichert sich seiner Produktivität.²⁴

Man legt Frauen auf ihren Körper fest, sieht sie ihrem Körper unterworfen und macht in solcher Körperlichkeit Kontrollverluste und mentale Ausnahmezustände aus. Der Uterus, lange als Ursache für das Krankheitsbild der Hysterie herangezogen, wird zum Synonym für Unberechenbares und Unbeherrschtes. Birgt der Körper derlei Krisen und Gefahren, so steht er allen gebotenen Männlichkeitsidealen unvereinbar gegenüber. Männliche Körperlichkeit um ihrer selbst willen und die für den tanzenden Ludwig XIV. so charakteristische Demonstration politischer Macht geraten zum Problem.

In einer Zeit, die Frauen organisch bedingte Exzesse zuschreibt und allein Frauen auf Schönheit und Eleganz festlegt²⁵, regt sich Widerstand gegen jene formvollendeten Tänzer und jene Identifizierung der Zuschauer mit dem Bühnengeschehen, für die Jean Georges Noverre und John Weaver eingetreten sind. Schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts – etwa zur Zeit, in der Weaver mit seinen Reformgedanken an die Öffentlichkeit tritt – diskreditiert die Londoner Tageszeitung *The*

24 Walters, Margaret: *Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte*. Berlin, 1979, S. 188. Zur Geschichte der Aktdarstellung zur Zeit des Klassizismus und des 19. Jahrhunderts vgl. ebenda, S. 174 ff.

25 Zur Festlegung der Frau auf ihren Körper, dessen äußere Reize und die „Natur“ bei gleichzeitiger Bindung des Mannes an „Geist“ und „Kultur“ vgl. 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 ff; Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850*. München, 1996; Ortner, Sherry B.: *Is Female to Male as Nature Is to Culture?* In: Rosaldo, Michelle Zimbalist/Lamphere, Louise (Hrsg.): *Women, Culture, and Society*. Stanford, 1974, S. 73 ff; Spickernagel, Ellen: *Vom Aufbau des großen Unterschieds. Der weibliche und männliche Körper und seine symbolischen Formen*. In: Barta, Ilsebill/Breu, Zita/Hammer-Tugendhat, Daniela/Jenni, Ulrike/Nierhaus, Irene/Schöbel, Judith (Hrsg.): *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin, 1987, S. 107–114.

Spectator tanzende Männer als effeminiert und weichlich: Man stellt sie als suspekte, lächerliche Außenseiter im Sozialgefüge dar.²⁶

Dennoch genießt eine ganze Reihe von Tänzern die Bewunderung ihres Publikums, und noch immer besprechen Rezensenten ihre Leistungen ohne Spott und Häme. Kritik entzündet sich weniger an Tänzern an sich, sondern eher an übertriebener Virtuosität.²⁷ Zugleich feiern sich die Solisten des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts als Stars und tragen bisweilen regelrechte Konkurrenzkämpfe aus. Der Italiener Gaetano Vestris beispielsweise steigt 1751 zum *Premier Danseur* des Pariser Opernballetts auf, wird ähnlich wie schon Louis Dupré mit dem Beinamen „Gott des Tanzes“²⁸ versehen und soll sich mit wirklich bedeutenden Größen seiner Zeit verglichen haben. Es gebe nur drei große Männer in Europa, nämlich ihn selbst, Voltaire und Friedrich den Großen²⁹: Diese Worte legt man ihm nach seinem Tod in den Mund, und ein ebenso stolzer Kommentar – wenn er die Erde berühre, so tue er es allein aus Zartgefühl um seiner Kollegen willen³⁰ – zirkul-

26 Vgl. Jordan, John Bryce: *Pricked Dances: The Spectator, Dance, and Masculinity in Early 18th-Century England*. In: Fisher, Jennifer/Shay, Anthony (Hrsg.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities across Borders*. Oxford, 2009, S. 181–213.

27 „[W]e fear“, heißt es über Auguste Vestris, „he might be debasing his great gifts when we see him being so prodigal with *tours de force*, and jumping and pirouetting more often than dancing.“ Anonyme Rezension im *Année théâtrale*, Jahr IX des Republikanischen Kalenders [Herbst 1800 bis Sommer 1801]. Zitiert in: Guest, Ivor: *Ballet under Napoleon*. Alton, 2002, S. 74.

28 „Vestris avait fait de tels progrès dans son art, qu’il fut jugé digne de remplacer Dupré, lorsque ce dernier se retira, et fut surnommé, comme son maître [Louis Dupré], le dieu de la danse.“ *Arts. 1808. Mort de Vestris, danseur*. In: Monnaie, Édouard M.: *Éphémérides universelles, ou Tableaux religieux, politique, littéraire, scientifique et anecdotique*. Neunter Band, September 1832. Reprint: Paris, 1834, S. 497.

29 „Il n’y a que trois grands hommes dans ce siècle: moi, Voltaire et Frederic.“ Gaetano Vestris, zitiert ebenda, S. 497.

30 „[Auguste Vestris] would suddenly rise toward the sky in such a marvellous manner that one thought he must have wings, and this made old Vestris say, ‚If my son touches the ground it is only from politeness to his colleagues‘.“ Vigée-Lebrun, Élisabeth: *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*. London, 1904 (Erstausgabe: 1835), S. 45.

liert über die leichte Brillanz und die mühelose Schwerelosigkeit seines Sohnes Auguste.

Auguste Vestris debütiert im September 1772 im Alter von zwölf Jahren an der Pariser Oper, ist mit sechzehn Solist und erlebt in den Achtziger- und Neunzigerjahren die Glanzzeit seiner Karriere. Dann betritt der kaum zwanzigjährige Louis-Antoine Duport die Bühne: Zu Beginn des neuen Jahrhunderts sieht sich Vestris mit einem ernst zu nehmenden Rivalen um die Gunst des Publikums konfrontiert. „Grace, lightness, unrestrained brilliance, charm, polish, strength, aplomb – all I could wish for was there, and no words of mine can adequately describe the pleasure it gave me“, räumt ein Anhänger des alternden Auguste Vestris im Sommer 1804 ein: „[W]hat is absolute fact is that he aroused such enthusiasm that the audience was still applauding three or four minutes after he had disappeared into the wings.“³¹ Kaum drei Jahrzehnte später allerdings versetzt man dem Tänzer den Todesstoß.

31 Anonymer Rezensent im *Courrier des spectacles* vom 30. Juli 1804, zitiert in: Guest, Ivor: *Ballet under Napoleon*. Alton, 2002, S. 145. Zur Konkurrenz Auguste Vestris' und Louis-Antoine Duports vgl. ebenda, S. 141 ff.

Leitbilder entstehen: 1831 bis 1898

Romantisches Ballett im Frankreich der Julimonarchie: Paris erhebt die Tänzerin zum Ideal

Eine neue Zeit: Tanzende Männer im Abseits | Eine neue Ästhetik: Das „Nonnenballett“ aus *Robert le Diable* und *La Sylphide* | Der Siegeszug der Ballerina als Spiegel bürgerlicher Geschlechternormen, die Frau als Inbegriff patriarchalischer Ideale | Herabgewürdigte Tänzer in Paris, Perspektiven bei Carlo Blasis in Mailand und bei Auguste Bournonville in Kopenhagen

„We shall begin [...] by praising Mlle Therese Elssler for the taste she showed in not giving the male performers anything to dance in her choreography“, notiert Théophile Gautier am 7. Mai 1838 über die zwei Tage zuvor in der Pariser Oper uraufgeführte Ballettpantomime *La Volière*: „Indeed there is nothing more disagreeable than a man showing his red neck, great muscular arms, parish beadle legs, and the whole of his heavy frame shuddering with leaps and pirouettes.“¹

Sein Kollege Jules Janin wird im Frühjahr 1840 ähnlich deutlich: „Speak to me of a pretty dancing girl, who willingly offers her graceful airs and elegant figure, who shows us in such subtle ways all the reassures of her beauty. [...] But a man, a frightful man, as ugly as you or me, with an empty, vacant gaze, who capers aimlessly, a creature made expressly to bear a rifle, saber, and uniform! That this being should dance like a woman, impossible! This bearded person, who is a community leader, an elector, a member of the municipal council, a man who makes and, more often, unmakes the laws to his own advantage, appears before us in a sky blue satin tunic, a cap with a floating plume

¹ Gautier, Théophile: *Opéra: Benefit of Mlles Elssler*. Rezension vom 7. Mai 1838, *La Presse*. In: Guest, Ivor (Hrsg.): *Gautier on Dance*. London, 1986, S. 35.

that amorously strokes his cheek – a frightful danseuse of the masculine sex who pirouettes center stage, while the pretty ballet girls respectfully keep their distance.“²

Die voyeuristische Wertschätzung der Ballerina hat sich seit geraumer Zeit angedeutet, ebenso gehen die Antipathien gegen Tänzer mit dem im 18. Jahrhundert etablierten bürgerlichen Männlichkeitsmodell einher: Seit jenen Dekaden zählt allein ein diszipliniertes, dem Dienst an Gesellschaft und Staat verpflichtetes Auftreten. Derlei Rollenideale werden mit den auf die Französische Revolution folgenden Umstrukturierungen aufs Neue abgesteckt.

Schönheit und vorteilhafte Inszenierungen des äußeren Erscheinungsbildes bleiben allein der Frau vorbehalten. Idealerweise, so Honoré de Balzac in seinem 1829 erschienenen Beziehungsratgeber *Physiologie der Ehe*, zeichne sie sich durch eine einnehmende, auf männliche Bedürfnisse berechnete Ausstrahlung aus: „Ihre Religion ist die Liebe, sie sinnt nur darauf, ihrem Geliebten zu gefallen. Geliebt zu werden ist das Ziel ihres Daseins, Wünsche zu wecken, dasjenige ihrer Gebärden. Sie sinnt ferner beständig auf Mittel, zu glänzen, bewegt sich nur im Zentrum einer Sphäre von Anmut und Eleganz.“³ Männer hingegen verdanken „einer sorgfältigen Erziehung besonders entwickelte Verstandeskräfte [...], die durch ihre Fähigkeiten mit besonderem Gedankenreichtum auf politischem, literarischem, künstlerischem, kaufmännischem und gesellschaftlichem Gebiet zu glänzen vermögen.“⁴

Balzacs repräsentative Gegenüberstellung von weiblichem „Körper“ und männlichem „Geist“ macht für den Mann allein schöpferische, gestaltende Berufe attraktiv. Wird ein Tänzer neben oder nach seiner aktiven Karriere als kreativer Kopf hinter der Bühne tätig, so wechselt er auf die sichere Seite: Als Choreograf an neuen Produktionen

2 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. 231f.

3 Balzac, Honoré de: *Physiologie der Ehe oder Eklektische Betrachtungen über eheliches Glück und Unglück*. Krefeld, 1951, S. 38.

4 Ebenda, S. 108.

zu arbeiten, als Ballettdirektor über Repertoire und Besetzung zu entscheiden oder als Ballettmeister für tanztechnische Standards und das Leistungsniveau der Kompanie zu sorgen, gilt als legitim.

Da man Männer zu künstlerisch produktiven Persönlichkeiten stilisiert, schanzte man bevorzugt Männern vakante Posten hinter den Kulissen zu. Hier fassen nur einige wenige Tänzerinnen Fuß. Die Österreicherin Thérèse Elssler choreografiert in den Dreißigerjahren in Paris, ihre jüngere Schwester Fanny arrangiert einige ihrer eigenen Tänze neu. Die Italienerin Fanny Cerrito erarbeitet im Frühjahr 1854 ein komplettes Ballett namens *Gemma*, Marie Taglioni bringt sechseinhalb Jahre später an der Pariser Oper ihren Einakter *Le Papillon* heraus und setzt ihre Bühnenkarriere als Ballettmeisterin fort. In den Achtzigerjahren schließlich gelingt der ehemaligen Tänzerin Berthe Bernay ein beruflicher Neuanfang als Pädagogin. Doch letzten Endes, das zeigen die Rezensionen Jules Janins und Théophile Gautiers sehr deutlich⁵, sind Frauen allein als Ballerinen von Interesse.

Spärliches Quellenmaterial und Desinteresse an unorthodoxen Handlungsräumen sind wohl ausschlaggebend dafür, dass sich daran bis heute kaum etwas geändert hat. Bereits Fachlexika schreiben angestammte Aufgaben der Geschlechter fort. Dass große Choreografen und Tanztheoretiker – von Pierre Beauchamp, John Weaver und Jean Georges Noverre über Filippo Taglioni, Carlo Blasis und August Bournonville bis hin zu den stilbildenden Künstlern der nächsten Generation – allesamt auch Tänzer sind, wird zur Randnotiz oder tritt hinter ihre schöpferische, *konzeptionelle* Arbeit zurück. Vergleichbar konzentrieren sich Beiträge über die Elssler-Schwester, Fanny Cerrito, Marie Taglioni und Berthe Bernay auf deren tänzerische Karrieren⁶: Historische Rollenbilder leben bis in die Gegenwart weiter.

5 Herausgegeben in: Chapman, John: *Jules Janin. Romantic Critic*. In: Garafola, Lynn (Hrsg.): *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Middletown/Connecticut, 1997, S. 206ff; Guest, Ivor (Hrsg.): *Gautier on Dance*. London, 1986.

6 Vgl. 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; Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Piper's Enzyklopädie*

Doch zurück ins Frankreich der Julimonarchie. Dass Tänzer in den Dreißiger- und Vierzigerjahren des 19. Jahrhunderts einem regelrechten Sturm der Ablehnung ausgesetzt sind, liegt maßgeblich, aber nicht ausschließlich im zeitgenössischen Geschlechterverständnis begründet. Zunächst verabschiedet man sich mit der Französischen Revolution vom absolutistischen Wertesystem. Mit dem Sturz des Hauses Bourbon brechen die von Ludwig XIV. begründeten Standards. Die 1789 einsetzende Revolution kostet seinem Nachfahren Ludwig XVI. den Kopf und wenngleich dessen Brüder nach der Absetzung des Revolutionskaisers Napoleon regieren werden, ist ihre Herrschaft keine dauerhafte. Ludwig XVIII. stirbt am 16. September 1824, Charles X. wird von den Volksaufständen vom Juli 1830 ins Exil gezwungen. Ihm folgt der aus einer Nebenlinie der Bourbonen stammende „Bürgerkönig“ Louis Philippe: trotz seiner Herkunft ein Anhänger der Revolution, der in den siebzehneinhalb Jahren der Julimonarchie einem konstitutionellen, de facto vom Kabinett geführten Frankreich vorsteht.⁷ Die einstigen royalen Maßstäbe gehören der Vergangenheit an, die im Herrschaftszereemoniell Ludwigs XIV. verankerte Legitimation männlichen Tanzens ist unwiderruflich dahin.

Weiterhin erlangt in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts die Berichterstattung über Tanz und Ballett entscheidenden Einfluss. Man adelt die Arbeit für die Fachpresse als anspruchsvolle, Kompetenz erfor-

des Musiktheaters. Band I–VI, Registerband. München/Zürich, 1986–1997. Vgl. weiterhin: Sorell, Walter: *Kulturgeschichte des Tanzes. Der Tanz im Spiegel der Zeit*. Wilhelmshaven, 1995.

Ausführlichere Darstellungen der choreografischen und pädagogischen Arbeit Marie Taglionis und Berthe Bernays finden sich in: Jahrmärker, Manuela: *Die Ballettpantomimen von Eugène Scribe*. Feldkirchen, 1999, S. 26 ff; Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main, 2002, S. 179 ff, S. 214 f. Eine kritische Bestandsaufnahme fehlender – und durch unausgewogene Presseberichte und Dokumentationen „unsichtbar“ gemachter – Choreografinnen und Kompanieleiterinnen im zeitgenössischen Ballett bieten Meglin, Joellen A./Matluck Brooks, Lynn: *Where Are All the Women Choreographers in Ballet?* In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 35. Jahrgang, Nummer 1/2012, S. 1–7.

7 Vgl. Malettke, Klaus: *Die Bourbonen*. Band III: *Von Ludwig XVIII. bis zu Louis Philippe. 1814–1848*. Stuttgart, 2009, S. 29 ff, S. 94 ff, S. 132 ff.

dernde Tätigkeit und verschafft Kritikern wie Jules Janin und Théophile Gautier nachhaltigen Stellenwert. Ihre Rezensionen entwickeln das Potenzial effektiver PR. Persönliche Vorlieben und Abneigungen – „[u]nder no circumstances“, so Janin, „do I recognize a man's right to dance in public“⁸ – wirken auf das Publikum ein und prägen die Präferenzen der damaligen Zeit maßgeblich mit.⁹

Nicht zuletzt bringen die Zwanzigerjahre einen Generationswechsel in der Tänzerriege und im künstlerischen Stab des Pariser Opernballetts mit sich. Der ehemals gefeierte Auguste Vestris zieht sich 1816 im Alter von sechsundfünfzig Jahren von der Bühne zurück, sein Konkurrent Louis-Antoine Duport tritt bereits seit einigen Jahren in St. Petersburg, Moskau, Wien und London auf. Mit Charles Beaupré, François Descombe („Albert“), Antoine Paul und Antoine-Louis Coulon beenden bis ins Jahr 1831 hinein weitere Solisten ihre Karriere. Und schon 1827 gibt Pierre Gardel seine langjährige Laufbahn als Leiter des Opernballetts auf. Die in seiner Ära in Szene gesetzten mythologischen Choreografien – *Persée et Andromède*, *L'Enlèvement des Sabines* oder *Mars et Vénus* – kommen ebenso außer Mode wie historische und im profanen Alltagsleben angesiedelte Ballette.

Die nun aufstrebenden Künstler entscheiden sich für suggestive Geschichten inmitten eines Wechselspiels von gesellschaftlicher Wirklichkeit und dem Reich der Fantasie. Ihre Sujets entstammen dem Repertoire europäischer und orientalischer Legenden, zu ihren zentralen Motiven gehören erfüllte oder, weitaus häufiger, unerfüllte Liebe. Wir finden Geschichten, in denen der Protagonist die reale Welt verlässt, in visionäre Gegenwelten eintaucht und sich dort eine ganze Serie

- 8 Janin, Jules: *La Tentation*. Rezension vom 27. Juni 1832, *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. 210.
- 9 Vgl. Chapman, John: *Jules Janin. Romantic Critic*. In: Garafola, Lynn (Hrsg.): *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Middletown/Connecticut, 1997, S. 199 ff; Dahms, Sibylle: *Gedanken zur Ästhetik des romantischen Balletts*. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild/Moeller, Hans (Hrsg.): *Meyerbeer und der Tanz*. Feldkirchen, 1998, S. 37 ff; Ruprecht, Lucia: *The romantic ballet and its critics: dance goes public*. In: Kant, Marion (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge, 2007, S. 175–183.

von Weiblichkeitsidealen erträumt. Solistinnen und Gruppentänzerinnen werden zu Allegorien der Natur, zu fragilen Elfenwesen und Wasergeistern, zu Bajaderen oder zu dämonischen Femmes fatales. Hier entstehen Maßstäbe, die über die Grenzen Frankreichs hinausreichen und eine ganze Epoche prägen.

Die stilbildende Ästhetik des Romantischen Balletts¹⁰ reift im Sommer und Herbst des Jahres 1831, während der Proben zu Giacomo Meyerbeers Oper *Robert le Diable* heran. Im dritten Akt gelangt das sogenannte „Nonnenballett“ auf die Bühne: eine in einer nächtlichen Klosterruine angesiedelte Passage, in der sich Dutzende weißgekleidete Nonnen samt ihrer Äbtissin Héléna aus ihren Gräbern erheben und den Titelhelden Robert der Hölle zuzuführen versuchen. Der Italiener Filippo Taglioni choreografiert für vierundvierzig Gruppentänzerinnen, als Héléna brilliert seine Tochter Marie. Ihre fließend leichten Bewegungsabläufe, ihr Spitzentanz und der Anschein des Flüchtig-Schwebenden machen eine neue Art des Tanzes populär und Marie Taglioni zum neuen Star der Pariser Oper.¹¹

¹⁰ Vgl. weiterführend: Cordova, Sarah Davis: *Romantic ballet in France: 1830–1850*. In: Kant, Marion (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge, 2007, S. 113–125; Dahms, Sibylle: *Gedanken zur Ästhetik des romantischen Balletts*. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild/Moeller, Hans (Hrsg.): *Meyerbeer und der Tanz*. Feldkirchen, 1998, S. 36–49; Garafola, Lynn (Hrsg.): *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Middletown/Connecticut, 1997; Guest, Ivor: *The Romantic Ballet in Paris*. London, 1966; Jowitt, Deborah: *In Pursuit of the Sylph: Ballet in the Romantic Period*. In: Carter, Alexandra (Hrsg.): *The Routledge Dance Studies Reader*. London/New York, 1998, S. 203–213; Kant, Marion: *The soul of the shoe*. In: dies. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge, 2007, S. 184–197; Smith, Marian: *Ballet and Opera in the Age of Giselle*. Princeton/Oxford, 2000; Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 237 ff.

¹¹ Zur choreografischen Struktur und zum Kontext des Nonnenballetts vgl. Jürgensen, Knud Arne/Guest, Ann Hutchinson (Hrsg.): *Robert le Diable. The Ballet of the Nuns*. Amsterdam, 1997; Linhardt, Marion: *Szenarien des Schauens. Von Matthew Gregory Lewis' The Monk zu Meyerbeers „Nonnenballett“*. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild/Moeller, Hans (Hrsg.): *Meyerbeer und der Tanz*. Feldkirchen, 1998, S. 180–196; Oberzaucher-Schüller, Gunhild: *Robert*

Premiere feiert *Robert le Diable* am 21. November 1831, und schon am 12. März 1832 bringt Filippo Taglioni das Ballett *La Sylphide* zur Uraufführung. Wieder tanzt Marie die Hauptrolle, wieder setzt sie die Spitzentechnik ein. Diesmal tritt sie als feengleiches Geschöpf mit einem Kranz weißer Blüten im Haar, einer weißen Korsage, Flügeln auf dem Rücken und einem knielangen Tutu aus weißem Tüll ins Rampenlicht. Sie verleiht den Visionen des jungen Bauern James Gestalt, zieht sich jedoch wieder und wieder zurück. Erfüllung ist ihr, dem ätherischen Wesen aus einer anderen Welt, und dem sterblichen James nicht erlaubt. Auch in *La Sylphide* wird Marie Taglioni von Gruppentänzerinnen in identischen Kostümen gerahmt, erneut bringen die Solistin und die Kompanie ihrem Publikum das Übernatürliche und Traumverlorene nahe.¹²

Auf diese großen Ensembleszenen und auf die Solotänzerin konzentriert sich alles Interesse. Der Tänzer befindet sich dagegen in einer höchst ambivalenten Situation. Man begegnet ihm mit Spott und Häme, dennoch aber entfalten sich Inhalt und Dramaturgie aus *seiner* Perspektive. Der Interpret der Hauptrolle bietet allen Grund für die Auftritte der reichlich besetzten Ballerinen. Das Szenengeschehen entwickelt sich aus den Sehnsüchten des Protagonisten heraus, zugleich spiegeln seine Weiblichkeitsvisionen die Neigungen der im Hintergrund tätigen Choreografen, der Librettisten und der Männer im Publikum.

Männliche Präferenzen und zirkulierende Werte fallen zusammen. Der Mann legt die Grundlagen der Gesellschaft fest und findet seine

le Diable und die geformte Bewegung. Von der mythologischen Figürlichkeit zur Sinngestaltung des „Phantastisch-Irrealen“. Ebenda, S. 215–249.

- 12 Vgl. Banes, Sally/Carroll, Noël: *Marriage and the Inhuman: La Sylphide's Narratives of Domesticity and Community*. In: Garafola, Lynn (Hrsg.): *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Middletown/Connecticut, 1997, S. 91–105; Banes, Sally: *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. London/New York, 1998, S. 13 ff; Oberzaucher-Schüller, Gunhild: *La Sylphide, oder: verschleierte Phantasmagorien*. In: Dahms, Sibylle/Jahrmärker, Manuela/Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): *Meyerbeers Bühne im Gefüge der Künste*. Feldkirchen, 2002, S. 283–304; Weickmann, Dorion: *Der dresierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 250 ff.

privilegierte Position im „Anderen“, im Fremdbestimmten, in der Frau bestätigt. Weil er gewisse Begierden von sich abspaltet, unter dem Diktat zeitgenössischer Rollenideale alle Affekte und Leidenschaften unterdrückt und seine Persönlichkeit nicht in ihrer Ganzheit zur Geltung kommen kann, bedarf es eines weiblichen Gegenübers. Unausgesprochene Bedürfnisse tauchen als Begehren wieder auf: Der begehrten Frau werden die psychologischen Resultate der männlichen Identitätsbildung übertragen.¹³

Tatsächlich bieten die in den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts, in *La Sylphide*, *La Fille du Danube* oder *Ondine ou La Naiade* besetzten Naturgeister und Wasserwesen zuschauenden Männern einen Ausgleich für das eigene, im Prozess der Zivilisation unterdrückte Naturell. Bekanntlich steht der Mann als Repräsentant der Gesellschaft im Zentrum des Interesses, und das Herrschen in der Öffentlichkeit setzt die Kontrolle des inneren Selbst voraus. Grausame Frauenfiguren wie die tanzenden Nonnen in *Robert le Diable* oder die todbringenden Wilis in *Giselle* kompensieren dagegen sexuelle Impulse: Erotische Begehrlichkeiten entzündeten sich an angstbesetzten Femmes fatales, Verführung und Verlangen entfalten sich in tragbarer Form.¹⁴

Ganz gleich, wie viele Frauen den Vorstellungen beiwohnen: Das romantische Ballett setzt Männer als ideale Zuschauer voraus. Der Tänzer der Hauptrolle verleiht dieser männlichen Perspektive Gestalt. Obwohl zu einem unliebsamen Betrachtungsobjekt degradiert, manifestiert sich in seiner Präsenz, was der angloamerikanische Feminismus als *male gaze* bezeichnet. „In einer Welt, die von sexueller Ungleich-

13 So zumindest beschreibt es der Psychoanalytiker Jacques Lacan in seinem Text *Die Bedeutung des Phallus*. Vgl. Lacan, Jacques: *Die Bedeutung des Phallus*. In: ders.: *Schriften*. Band II; Freiburg, 1975, S. 119–132.

14 Die feministische Tanzwissenschaft hat die Weiblichkeitsmotive damaliger Ballette und die ihnen zugrunde liegenden Männerfantasien hinreichend analysiert. Vgl. unter anderem: Adair, Christy: *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. Houndmills/Basingstoke/Hampshire/London, 1992, S. 62 ff, S. 95 ff; Banes, Sally: *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. London/New York, 1998, S. 12 ff; Foster, Susan Leigh: *The ballerina's phallic pointe*. In: dies. (Hrsg.): *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*. London/New York, 1996, S. 1–23; Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 326 ff.

heit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt¹⁵, so Laura Mulvey Bezug nehmend auf den Kinofilm: „Tritt eine Frau in einer Handlung als Schauspielerin auf, wird [...] der Blick des Zuschauers mit dem des männlichen Charakters im Film kombiniert.“¹⁶

Vergleichbar bündeln sich in den Blicken des Balletttänzers auf die tanzende Frau die Blicke der Männer im Publikum. Hieran haben dramaturgische Strukturen, ebenso aber die Bewegungstechniken des Pas de deux entscheidenden Anteil. Auch hier steht der Tänzer im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlicher Ablehnung und zeitgenössischen Männlichkeitskriterien. So wird er durch die populär werdende Spitzentechnik in den Hintergrund gedrängt und dennoch auf zwingende assistierende Aufgaben festgelegt. Dass sich die Ballerina scheinbar losgelöst von den Gesetzen der Schwerkraft präsentiert, beruht noch zur Zeit von *Robert le Diable* und *La Sylphide* auf einer Reihe technischer Feinheiten: auf einer Streckung des gesamten Körpers, erhobenen Armen, kleinen Sprüngen und, vor allem, auf der Unterstützung des Tänzers. Sobald die Spitzentechnik mit einer stabileren Verarbeitung der Schuhe ausgeprägte Formen annimmt und sich Posen oder Pirouetten *en pointe* zum Standardprogramm des Pas de deux entwickeln, sichert der Tänzer das Gleichgewicht seiner Partnerin. Hebefiguren und Promenadenführungen tun ihr Übriges. Der Tänzer steht in der Regel hinter seiner Partnerin und steuert ihren Bewegungsfluss aus ihrem Rücken heraus: den Blicken des Publikums entzogen, seine eigenen Augen aber auf die Ballerina gerichtet.¹⁷

Illustriert sein Tun „männliche“ Dominanz und Überlegenheit, so stecken seine Blicke auf die Tänzerin jenes geschlechtlich besetzte Sehen ab, das den Mann zum idealen Rezipienten macht und das keinen weiblichen Blickwinkel kennt. In der Tat steht die Verehrung

15 Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main, 1994, S. 55.

16 Ebenda, S. 56.

17 Ich stütze meine Bewegungsanalysen auf mehr oder weniger originalgetreue Rekonstruktionen damaliger Handlungsballette: Choreografien des 19. Jahrhunderts sind fest im heutigen Theaterrepertoire verankert.



Giselle

Choreografie von Jean Coralli und Jules Perrot

Roberta Marquez als Giselle und Iwan Putrow als Albrecht in einer Aufführung des Royal Ballet London (2006)

Fotografie: © John Ross

eines Tänzers durch *Zuschauerinnen* nicht zur Debatte.¹⁸ Dass Frauen im Publikum die männliche Perspektive auf die Ballerina und damit gleichermaßen patriarchalische Ideale teilen – „a young lady leans from a neighboring box to look; she holds a bouquet in her hand [...] she

18 Am Beispiel des Films festgemachte Grundsatzanalysen finden sich in: Doane, Mary Ann: *Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers*. In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main, 1994, S. 66–89.

wants to throw it to Mlle Taglioni“¹⁹, weiß Jules Janin zu berichten –, gehört dem Themenspektrum feministischer Forschungen an: Dieses höchst problematische Feld wird uns im Verlauf des 20. Jahrhunderts erneut begegnen.

Schon das 19. Jahrhundert zeigt uns ein ausschließlich um Männer zentriertes Weltbild. Dies heißt auch, dass Tänzer in Bezug auf Männer hinterfragt, als gesellschaftliche Vorbilder durchgespielt und als illegitim stigmatisiert werden. Denn wir befinden uns in einer Zeit, in der man Männern und Frauen zutiefst unterschiedliche Charakteristika zuschreibt und beide Geschlechter zu komplementären Teilen eines Ganzen erklärt. Heterosexualität gerät zur einzig wahren Norm, jede verehrende Bewunderung unter Männern hingegen zur Provokation. Genau hier liegt das tiefe Misstrauen gegenüber Tänzern begründet. „It is not quite good form nowadays to show interest in the perfection of a male body“²⁰, bekennt Théophile Gautier fast analytisch: Die Anerkennung des Männerkörpers durch ein als männlich vorausgesetztes Publikum würde bestätigen, was in der bürgerlichen Gesellschaft keinen Platz hat.

Strafrechtlich verfolgt werden gleichgeschlechtliche Liebesbeziehungen im damaligen Frankreich zwar nicht²¹, doch Homophobie bestimmt das Denken und Handeln. Weil sich Öffentlichkeit und Gesellschaft allein von Mann zu Mann definieren, muss jeder Verdacht homosexuellen Begehrens auf Abstand gehalten werden. Ächtung und

19 Janin, Jules: *Return of Mlle Taglioni*. Rezension vom 22. August 1836, *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. 226.

20 Gautier, Théophile: *Th. de la Renaissance*: Zingaro. Rezension vom 2. März 1840, *La Presse*. In: Guest, Ivor (Hrsg.): *Gautier on Dance*. London, 1986, S. 86.

21 Das 1810 verabschiedete napoleonische Strafgesetzbuch enthält sich jeglichen Sanktionierungen und bestätigt damit die Bestimmungen des bereits seit September 1791 geltenden Strafrechts. Mit Napoleons Eroberungskriegen setzt sich die französische Gesetzgebung europaweit durch. Vgl. Sibalis, Michael: *Die männliche Homosexualität im Zeitalter der Aufklärung und der Französischen Revolution (1680–1850)*. In: Aldrich, Robert (Hrsg.): *Gleich und anders. Eine globale Geschichte der Homosexualität*. Hamburg, 2007, S. 117f.

Diffamierungen ziehen präzise Grenzen zwischen schwulen Männern und jener männlichen Mehrheit, die sich in platonisch-patriarchalischer Verbundenheit für die Geschicke ihrer Zeit stark macht. Heterosexuelle Zeitgenossen leben im Einklang mit sich und ihrer Männlichkeit, ein homosexueller Mann hingegen neigt dem Verständnis des 19. Jahrhunderts zufolge zu effeminierten Wesenszügen.

Ist Homosexualität zunächst im klar eingegrenzten Raum verbotener und sanktionierter Sodomie zu Hause, steigt sie im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer durch und durch widernatürlichen Daseinsform auf. Michel Foucault weist darauf hin, dass man schwule Männer in den Jahren um 1870 zu einer eigenen Klasse erklärt: „Der Homosexuelle des 19. Jahrhunderts ist zu einer Persönlichkeit geworden, die über eine Vergangenheit und eine Kindheit verfügt, einen Charakter, eine Lebensform, und die schließlich eine Morphologie mit indiskreter Anatomie und möglicherweise rätselhafter Physiologie besitzt. Nichts von alledem, was er ist, entrinnt seiner Sexualität. Sie ist überall in ihm präsent: allen seinen Verhaltensweisen unterliegt sie als hinterhältiges und unbegrenzt wirksames Prinzip; schamlos steht sie ihm ins Gesicht und auf den Körper geschrieben.“²² Homosexuelles Verlangen bricht sich, vermeintlich, in einer Art seelischem Hermaphroditismus Bahn. *Anima muliebris corpore virili inclusa*: Eine in einem Männerkörper eingeschlossene weibliche Seele, wie es allenthalben heißt.

Bekanntlich definiert man „Geschlecht“ nicht allein über das äußere Erscheinungsbild, sondern ebenso über bestimmte Verhaltensweisen und sexuelle Präferenzen. Homosexuelle Männer entziehen sich maskulinen Werten, sie verzerren das polare Rollenverständnis und die sonst so klare Unterscheidung in männliche, aktive, ausführende und weibliche, passive, empfangende Sexualität. Auch Tänzer stehen in einem nunmehr Frauen zugewiesenen Beruf jenseits gesellschaftlicher

22 Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*. Erster Band: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main, 1983, S. 58. Die Begriffe Homosexualität und Heterosexualität tauchen erstmals in einem am 6. Mai 1868 niedergeschriebenen Brief des österreichisch-ungarischen Journalisten und Menschenrechtlers Karl Maria Kertbeny (auch Károly Mária Kertbeny oder Karl Maria Benkert) an Karl Heinrich Ulrichs auf: Sie finden Ende der Achtzigerjahre durch die sexualwissenschaftlichen Schriften Richard von Krafft-Ebings Verbreitung.

Normierungen von Männlichkeit. Homosexualität und Männertanz teilen den Makel des Unmännlichen, und die Gleichsetzung zweier zu Unrecht als „effeminiert“ gebrandmarkter Handlungsräume wird tatsächlich praktiziert. Hier gewinnt ein bis heute gängiges Vorurteil Gestalt.

Zirkulierende Geschlechterideale und die mit *La Sylphide* begründete Ballettästhetik führen dazu, dass weibliche Rollen dominieren und die Pariser Oper weit mehr Tänzerinnen als Tänzer beschäftigt.²³ Die dortigen Choreografen gehen so weit, selbst Männerrollen mit Frauen zu besetzen. Eine Ballerina *en travestie* bleibt als solche zu erkennen, ihre jugenhafte Ausstrahlung fern tatsächlicher Männlichkeit wird ihrerseits einschlägigen Männerfantasien gerecht. Nicht umsonst urteilt Théophile Gautier über die Österreicherin Fanny Elssler, die neben Marie Taglioni wohl beliebteste Tänzerin der Dreißigerjahre: „She is pretty, but does not fit into any distinct national category; she wavers between Spain and Germany. And this same uncertainty is to be found in her sexual characteristics. Her hips are somewhat undeveloped, and her breasts are no fuller than those of a hermaphrodite of antiquity. She could equally well be a charming woman and the most charming boy in the world.“²⁴

23 *La Sylphide* sieht 22 Männer- und 56 Frauenrollen vor, in *Giselle* sind 35 Tänzer und 73 Tänzerinnen eingebunden. Die Ballette *Brézilia, ou la Tribu des Femmes*, *Les Eléments* und *Pas de Quatre* setzen allein auf Tänzerinnen. Zwischen 1793 und 1820 listet das Pariser Opernballett 34 Solistinnen und 33 Solisten, zwischen 1820 und 1847 dagegen 45 Solotänzerinnen und lediglich 25 Solisten. Vgl. Guest, Ivor: *Ballet under Napoleon*. Alton, 2002, S. 494 ff; ders.: *The Romantic Ballet in Paris*. London, 1966, S. 265 ff; Smith, Marian: *The disappearing danseur*. In: *Cambridge Opera Journal*. 19. Jahrgang/Nummer 1; März 2007, S. 52 f.

24 Gautier, Théophile: *Gallery of Beautiful Actresses: Fanny Elssler*. Rezension vom 19. Oktober 1837, *Le Figaro*. In: Guest, Ivor (Hrsg.): *Gautier on Dance*. London, 1986, S. 23 f.

Zu damaligen Männerrollen *en travestie* vgl. Garafola, Lynn: *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet*. In: Dils, Ann/Cooper Albright, Ann (Hrsg.): *Moving History, Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Middletown/Connecticut, 2001, S. 210–217; Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib*.

Fast zwangsläufig erweist sich ein Pas de deux zweier Tänzerinnen als latentes Spiel mit lesbischen Implikationen. Weil man alle gesellschaftlichen Regeln und Normen auf Männer bezieht, gerät allein männliche Homosexualität zum Politikum. Weibliche Homosexualität wird in den öffentlichen Debatten vernachlässigt, zugleich aber als erotische Fantasie kultiviert. Das Wechselspiel zweier Frauen kommt dem Voyeur im Manne entgegen und wahrt die Ordnung: Heterosexuelle Männer im Zuschauersaal dürfen sich nach wie vor als Herren des Begehrens fühlen.

Doch trotz aller Aversionen gegen Tänzer: Selbst das romantische Ballett bietet Einsichten und Optionen. So kommt Théophile Gautier nicht umhin, das Können Jules Perrots zu würdigen. Perrot tritt seit 1830 an der Pariser Oper, am Londoner King's Theatre, in Neapel und in Wien auf. Im Februar 1840 kehrt er für das am Théâtre de la Renaissance produzierte Ballett *Zingaro* in die französische Hauptstadt zurück. In Gautiers Augen besitzt er einen allzu gedrungenen Körperbau, zeigt dennoch aber ausdrucksstarke und gefällige Bewegungen: „Above the waist he has the physique of a tenor – no need to say more – but from there on down he is a pleasure to look at [...]. [Perrot] has nothing of that feeble and inane manner which usually makes male dancers so unbearable. His success was assured even before he began to dance. Seeing his quiet agility, his perfect timing and the supple movement of his miming, it was not hard to recognize the aerial Perrot, Perrot the sylph, the male Taglioni! And in the *grand pas de deux* of the divertissement, cries of bravo exploded like thunderclaps.“²⁵

Die mitunter abwertend interpretierte Beschreibung Perrots als „Sylphe“ und „männliche Taglioni“²⁶ erweist sich tatsächlich als Lob. Gautier greift zu einem Achtungsvergleich, so gut er inmitten der

Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870). Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 326 ff.

25 Gautier, Théophile: *Th. de la Renaissance: Zingaro*. Rezension vom 2. März 1840, *La Presse*. In: Guest, Ivor (Hrsg.): *Gautier on Dance*. London, 1986, S. 86 f.

26 Vgl. Jowitt, Deborah: *In Pursuit of the Sylph: Ballet in the Romantic Period*. In: Carter, Alexandra (Hrsg.): *The Routledge Dance Studies Reader*. London/New York, 1998, S. 209; Scheier, Helmut: *Männerkunst? Frauenkunst. Über eine*

damaligen Ästhetik, mit der Ballerina als Mittelpunkt und Maßstab möglich ist. Dass Gautier seine Antipathien relativiert, dass er neben Perrot gleichfalls den Solisten Auguste Mabilles und Lucien Petipa seine Anerkennung zollt und ihnen lyrisches Potenzial zugesteht, lässt ein gewisses Bewusstsein für damalige Zwänge und Diskurse erkennen. Denn Perrot, heißt es in seiner Premierenbesprechung von *Zingaro* weiter, „displays a perfect grace, purity and lightness. It is music made visible, and if one can express it so, his legs sing most harmoniously to the eye. Such praise is all the more suspect coming from me because I do not like male dancing at all. A male dancer performing anything other than *pas de caractère* or pantomime has always seemed to me something of a monstrosity. Until now I have only been able to bear men in *mazurkas*, *saltarellos* and *cachuchas*. With the exception of Mabilles and Petipa, the male dancers of the Opéra only reinforce my view that women alone should be admitted into the ballet company.“²⁷

Weist Gautier treffend darauf hin, dass alle Sympathien der Tänzerin gehören (sollten), so bieten zumindest einige Produktionen vielseitige und interessante Männerrollen. Im Juni 1842 beispielsweise entsteht mit *La Jolie Fille de Gand* eine Choreografie ohne das so populäre Ballet blanc, stattdessen aber mit einer Fülle führender Männerrollen.²⁸ Zugleich befindet sich das Verhältnis aller besetzten Tänzerinnen und Tänzer in *La Jolie Fille de Gand* und ebenso in *Le Diable Boiteux* und *Le Diable Amoureux* im Gleichgewicht.²⁹ Im Januar 1856 schließlich

mögliche Ästhetik des Tanzens. In: Regitz, Hartmut (Hrsg.): *Jahrbuch Ballett 1987. Männlich – weiblich*. Zürich/Berlin, 1987, S. 7.

- 27 Gautier, Théophile: *Th. De la Renaissance: Zingaro*. Rezension vom 2. März 1840, *La Presse*. In: Guest, Ivor (Hrsg.): *Gautier on Dance*. London, 1986, S. 87.
- 28 Der Titelfigur Beatrix (getanzt von Carlotta Grisi) stehen ihr Vater Cesarius (getanzt von Louis Montjoie), ihr Verlobter Benedict (getanzt von Lucien Petipa), der in Beatrix verliebte Marquis de San Lucar (getanzt von François Decombe), dessen Freund Bustamente (getanzt von Georges Elie) und ein Tanzmeister namens Zephiros gegenüber (getanzt von Jean-Baptiste Barrez).
- 29 In *La Jolie Fille de Gand* treten 106 Tänzer und 130 Tänzerinnen auf, in *Le Diable Boiteux* dagegen 128 Tänzer und 120 Ballerinen. *Le Diable Amoureux* bietet 125 Tänzerrollen und wiederum 120 Partien für Tänzerinnen. Vgl. Smith, Marian: *The disappearing danseur*. In: *Cambridge Opera Journal*. 19.

gelangt nach mehr als dreiunddreißig Jahren wieder eine um einen männlichen Helden zentrierte Produktion auf die Bühne der Pariser Oper: Mit Joseph Maliziers *Le Corsaire* findet die 1822 uraufgeführte Ballettpantomime *Alfred le Grand* einen würdigen Nachfolger.

Natürlich setzt man der zirkulierenden Tänzerfeindlichkeit bestenfalls marginale Perspektiven entgegen. Und wo französische Künstler im Ausland tätig werden, nehmen sie die ästhetischen Kriterien ihrer Heimat mit. In den Vierzigerjahren des 19. Jahrhunderts bringt Jules Perrot in London *Alma ou La Fille du Feu*, *Ondine* und die ausschließlich mit Tänzerinnen besetzten Divertissements *Pas de Quatre* und *Les Éléments* heraus, Ende des Jahres 1848 wechselt er als Tänzer und Choreograf nach St. Petersburg. Er ist nur einer von vielen Franzosen, die es nach Russland zieht. Bereits Filippo und Marie Taglioni haben in der Hauptstadt des Zarenreichs gastiert, 1859 wird Arthur Saint-Leon nach St. Petersburg übersiedeln und Perrot als Ballettmeister und Choreografen des Kaiserlichen Ballettensembles ablösen. Auch Marius Petipa – seinem Bruder Lucien sind wir bei Théophile Gautier begegnet – hatte im September 1847 ein Engagement als Solotänzer angetreten. Er beginnt seinerseits zu choreografieren, adaptiert etliche französische Ballette und greift bei Neuproduktionen auf Textvorlagen aus seiner Heimat zurück.

Doch nicht überall folgt man französischen Standards. Italien beispielsweise lässt die in Paris kultivierten Geschlechterideale zugunsten einer eigenen, nationalen Ästhetik außen vor. Inhalte und Dramaturgie richten sich weniger stark auf das in Frankreich so beliebte Ballet blanc, zugleich schenkt der überaus produktive Tanztheoretiker Carlo Blasis Tänzern seine volle Aufmerksamkeit. In Paris von Pierre Gardel und an der Mailänder Scala von Salvatore Viganò zum Tänzer ausgebildet, findet er seine wahre Profession als Ballettpädagoge. Schon in seinem ersten, 1820 herausgegebenen *Traité Élémentaire. Théorique et Pratique de l'Art de la Danse* stehen Tänzer, nicht aber Tänzerinnen im Mittelpunkt. Über die auch in Italien Schule machende Spitzentechnik verliert Blasis kein Wort, illustriert wird sein Text von Abbildungen

Jahrgang/Nummer 1; März 2007, S. 52 f. Zu facettenreicheren Männerpartien der Vierzigerjahre des 19. Jahrhunderts und zum Rollenrepertoire von *La Fille de Gand* vgl. ebenda, S. 47 ff.

knapp bekleideter Männerkörper. Diesem Prinzip wird er in späteren Publikationen treu bleiben.³⁰

Und auch der Däne August Bournonville setzt den Traditionen Frankreichs Alternativen entgegen. Seine Tanzausbildung hatte Bournonville in Kopenhagen begonnen und ab 1824 in Paris fortgesetzt. 1830 übernimmt er die Leitung des Königlichen Balletts Kopenhagen, kehrt jedoch auch in den Dreißigerjahren als Tänzer in die französische Hauptstadt zurück. Er kennt den Glanz eines Louis-Antoine Duport und eines Auguste Vestris ebenso wie die Ästhetik des späteren Ballet blanc. Gegen die hier begründete Dominanz der Ballerina und die Degradierung des Tänzers richtet sich seine Kritik. Im französischen Pas de deux allein als Stütze der Tänzerin eingesetzt, sucht Bournonville tanzende Männer aufzuwerten und ein ausgewogenes Verhältnis beider Geschlechter in Szene zu setzen: „[U]ntil I see performing skills connected to dramatic characterisation and equally divided between artists of both sexes, until I find in male dancers a masculine inspiration, and until the title of an *excellent dancer* is not in opposition to that of a *graceful woman*, I may be allowed to restrain my admiration and, instead, to turn my glance towards better times in the past and in the future.“³¹

30 Vgl. 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; Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 119 ff.

31 Bournonville, August: *Letters on Dance and Choreography [The Fourth Letter]*. London, 1999, S. 47.

Zu Bournonvilles Werdegang, seinem Schaffen und seinem künstlerischen Selbstverständnis vgl. Christensen, Anne Middelboe: *Deadly sylphs and decent mermaids: the women in the Danish romantic world of August Bournonville*. In: Kant, Marion (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge, 2007, S. 128 ff; Jürgensen, Knud Arne: *The Bournonville Tradition. The first fifty years, 1829–1879*. Band I und II. London, 1997; Schoenfeldt, Susanne: *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1997, S. 224 ff; Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 131 ff.

Der Mann darf und soll tanzen – allerdings nur, sofern er wirklich viril auftritt. Bournonville folgt den auf Abgrenzung von Weiblichkeit ausgerichteten Geschlechterdiskursen seiner Zeit, weil „eine kraftvolle Ausführung bei einer Tänzerin angenehm aussehen kann, während verweiblichte Haltungen einen Tänzer lächerlich und ekelhaft machen müssen. Er muß sich stets vor Geziertheit und Affektiertheit hüten, und seine Bewegungen müssen immer durchdrungen sein [...] von einer männlichen Energie.“³² Derlei wird sich in den Ballettproduktionen des fortschreitenden 19. Jahrhunderts wiederholen.

32 Bournonville, August: *Etudes Chorégraphiques, dédiées à mes élèves et à mes collègues*, zitiert in: Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 323.

Von Paris nach St. Petersburg: Russland schafft Standards, aber keine Alternativen

Tanztechniken: Die Ballerina als Königin, ihr Partner als Gentleman | Marius Petipas „Grand Pas“ und Reminiszenzen an die Ära Ludwigs XIV. | Virile Körperarbeit kontra feminine Eleganz: Bewährte Geschlechterideale auf der Bühne und in der Gesellschaft | Ungebrochener Weiblichkeitskult in *Schwanensee* und *La Bayadère*, Perspektiven für den Tänzer in *Der Nussknacker*

August Bournonville spart angesichts der Pas de deux seiner Zeit nicht an Kritik und Spott. „The opera glasses are trained on the *prima ballerina*, who, with a series of poses, dazzles her admirers“, heißt es in seinen 1860 veröffentlichten *Lettres on Dance and Choreography*: „The male dancer approaches her, nervously extending an arm to support her beauty, whilst standing, kneeling, as a gladiator, as a clown, in a series of groups, as she hovers on tiptoe on one foot. He lifts his ballerina, places her on his leg, on his hip, even on his shoulders, and all this only to let her fall back again, stupefied and exhausted, in positions which would be of extreme indecency if she were not, on the one hand, looking perfectly ridiculous, and on the other, worthy of inspiring the deepest pity.“¹

Grundsätzlich choreografiert man zu langsamer Musik. Die Kombination von langsamen Tempi und Spitzentanz verlangt der Tänzerin präzise Balance und profunde Körperbeherrschung ab: auch wenn lange Attitudes, mit geneigtem Oberkörper gehaltene Arabesques penchées oder langsame Promenaden nicht ohne Unterstützung ihres Partners auszuführen sind. Gleichmaßen erfordern Hebungen – in die Arabesque, zum Grand jeté und tatsächlich bis auf die Schultern des Tänzers – explizite Mitarbeit der Ballerina. Plakative Zuschreibungen von weiblicher Passivität und männlicher Aktivität greifen zu kurz, dennoch aber zeigen sich dem Publikum eindeutige Geschlechtermuster. Der Tänzer beherrscht und lenkt die Tänzerin, scheint alle ihre

1 Bournonville, August: *Letters on Dance and Choreography [The Fifth Letter (continued)]*. London, 1999, S. 52.

La Bayadère

Choreografie von Marius Petipa

José Martinez als Solor in einer Aufführung des Pariser Opernballetts

Fotografie: © Jacques Moatti

Aktionen zu koordinieren und absolute Verantwortung für ihr Gleichgewicht zu übernehmen. Allein die Frau tanzt: Der Mann umgibt sie wie ein Kavalier, hält sich allerdings diskret im Hintergrund.

Handelt es sich um einen sogenannten Grand Pas de deux, folgt diesem „Adagio“ ein Solo des Tänzers und ein Solo der Ballerina. Wir zitieren wiederum August Bournonville: „The *danseur*, who up to this moment has only performed as a support, now becomes an *odd-job man*; he fills in the gap needed in order to let the female virtuoso catch her breath, and it is with a series of tours de force performing *en manège*, repeated incessantly and ending with a *pirouette de grand cousin*, that he completes his duty.“² In der Tat überquert der Tänzer die Bühne zu schneller Musik und auf klar strukturierten Bodenwegen. Soubresauts, Cabrioles, Entrechats, Tours en l'air und insbesondere Grand jêtes – üblicherweise umrundet der Tänzer die Bühne zum Abschluss seines Solos mit einer ganzen Serie jener einem Höhenflug gleichenden Sprünge – bringen ihm den Applaus des Publikums ein. Dagegen tanzt die Ballerina zu langsamer Musik: Sie bewegt sich ohne eine zielgerichtete Raumchoreografie und bleibt in ihrer Körpersprache eher klein.

Mit einer finalen Coda beenden beide Partner den Pas de deux. „The triumphant female artist“, so Bournonville, „ends with an *exit pose* in her faithful supporter's arm. The *bravos* explode, but not loud enough. The group is suddenly transformed by an arm movement, which sends the ballerina's head down to the level of her cavalier's knee, whilst the tip of her foot now points heavenwards. – Then the auditorium collapses from the applause, the air trembles with fanatical screams; the ballerina, called back several times, steps in front of the proscenium

2 Ebenda, S. 53.



curtain, dragging her unassuming partner by the hand, and departs loaded with wreaths and bunches of flowers.“³

Was Bournonville so missbilligend umreißt, haben Marius Petipa und sein Mitarbeiter Lew Iwanow am St. Petersburger Marientheater zur Vollendung geführt.⁴ Die beiden entwickeln die Standards der französischen Romantik in völlig anderer Weise weiter als Bournonville als Leiter des Königlichen Balletts von Kopenhagen. Zeichnen sich Bournonvilles Pas de deux durch identische Bewegungsfolgen für den Tänzer und die Tänzerin aus und lässt er beide gleichberechtigt, entweder unisono oder spiegelverkehrt agieren, so zentrieren Petipa und Iwanow ihre Choreografien um die Ballerina. Gleichfalls allerdings fügen sie etliche Männersoli ein. Letztlich ähneln ihre Produktionen einer Konkurrenz der Geschlechter, deren Siegerin von Anfang an feststeht.

Zunächst setzen Petipa und Iwanow auf neue dramaturgische Strukturen. Entgegen der Pariser Zweiakter samt Wechselspiel zwischen realen Szenen und der entrückten Welt des Ballet blanc bestehen ihre Ballette aus drei oder vier Akten. Petipa verzichtet auf die in Frankreich üblichen, von weißgekleideten Ballerinen getragenen Gruppensequenzen oder bindet sie als vergleichsweise kurze Passagen in andere inhaltliche Kontexte ein: abgesehen natürlich vom „Königreich der Schatten“ im dritten Akt von *La Bayadère*, von seiner gemeinsam mit Iwanow ausgearbeiteten *Schwanensee*-Fassung und seinen Adaptionen von *Giselle*, *La Sylphide* oder *La Fille du Danube*.

3 Ebenda.

4 Vgl. Garafola, Lynn: *Russian ballet in the age of Petipa*. In: Kant, Marion (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge, 2007, S. 151–163; Petrov, Oleg: *Russian Ballet and its Place in Russian Artistic Culture of the Second Half of the Nineteenth Century: The Age of Petipa*. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 15. Jahrgang, Nummer 1/1992, S. 40–58; Rebling, Eberhard (Hrsg.): *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*. Berlin, 1975; Scholl, Tim: *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*. London/New York, 1994, S. 1–45; Wiley, Roland John: *A Context for Petipa*. In: *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*. 21. Jahrgang, Nummer 1/Sommer 2003, S. 42–52; ders.: *The Life and Ballets of Lev Ivanov. Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*. Oxford/New York, 1997.

Die an der Pariser Oper gängige Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Traum macht klar gegliederten Tanznummern Platz. Zum einen finden sich spektakuläre Grand Pas de deux: Zu den bekanntesten gehören das Duett Auroras und ihres Prinzen in *Dornröschen* und der Auftritt des Schwarzen Schwans Odile und des Prinzen Siegfried in *Schwanensee*. Zum anderen bieten sich Pas de trois, Pas de quatre oder Pas de six: ähnlich des mehrteiligen Grand Pas de deux aus einer gemeinsamen Passage aller besetzten Tänzerinnen und Tänzer und anschließenden Solovariationen aufgebaut.

Nicht zuletzt choreografiert Petipa mehrere Grand Pas: für die St. Petersburger Neueinstudierung von *Le Corsaire*, für das Schlussbild seiner ohnehin vollkommen umgestalteten Fassung von Joseph Maziliers *Paquita* und für die dritten Akte von *Dornröschen* und *Raymonda*. Diese Grand Pas treiben nicht die Handlung voran, sondern präsentieren sich als geschlossene Divertissements für das Protagonistenpaar, für Solistinnen und Solisten und für das Corps de ballet. Sie setzen sich aus einem Entrée aller Beteiligten, Duetten und Soli, Auftritten von Dreier- oder Vierergruppen, Ensemblenummern und einem gemeinsamen Finale zusammen, wobei Tänzerinnen und Tänzer ihre Einsätze gemäß ihrer Stellung in der Hierarchie der Kompanie zugeordnet bekommen: Zwangsläufig fallen auch Tänzern einige Variationen zu.

Dass man tanzende Männer etwas gnädiger behandelt als in Paris, liegt gleichfalls jedoch in der engen Bindung des Balletts an das Zarenhaus und deutlichen Anleihen an den Tanz am Hof Ludwigs XIV. begründet. Zar Peter I. trat an der Wende zum 18. Jahrhundert als Tänzer auf: „[T]he tsar performed cabrioles that would have made the best European ballet master of the day proud“⁵, so Alexander Pleschtschew noch 1896 voller Anerkennung. Katharina die Große etablierte ein von der Monarchie gestütztes und gefördertes Theatersystem. Die St. Petersburger Bühne wurde 1783 als führendes Kaiserliches Theater eröffnet, und noch im ausgehenden 19. Jahrhundert pflegen die regierenden Romanows überaus engen Kontakt zu ihrem Ballett.

5 Pleschtschew, Alexander: *Unser Ballett (1674–1896)*. Erschienen 1896 in St. Petersburg, zitiert in: Scholl, Tim: *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*. London/New York, 1994, S. 2.

Ähnlich wie unter Ludwig XIV. huldigt der Bühnentanz der Monarchie. Nicht umsonst interpretiert Deborah Jowitt die reglementierten Ballettstrukturen jener Jahre als Abbild der zaristischen Gesellschaft. Letztlich spiegele das Bühnengeschehen die Lebenswelt des Publikums in all ihren Sitten und Ritualen: Die Primaballerina werde wie die Zarin und der Erste Tänzer wie der Zar von Solistinnen, Solisten, Halbsolistinnen, Halbsolisten und allen übrigen Ensemblemitgliedern – symbolische Repräsentanten der das Herrscherpaar umgebenden Aristokratie und der Hofbeamten – umrahmt.⁶ Zugleich entführen *Schwanensee* oder *Dornröschen* ihr Publikum an Herrscherresidenzen und in das Umfeld royaler Macht. Selbst *Der Nussknacker* bietet mit der Fantasiewelt des Königreichs „Konfitürenburg“ ein Zerrbild majestätischer Aura.

Und bisweilen zitiert man die französische Hofkultur des 17. Jahrhunderts ohne Umschweife. Denn als sich Marius Petipa und sein Librettist Iwan Wsewoloschski im Sommer 1888 des *Dornröschen*-Stoffs annehmen, greifen sie zu Charles Perraults 1697 erschienenem Märchen *La Belle au bois dormant* und siedeln ihr Ballett in ebenjener Ära des Absolutismus an, die dem Männertanz zu historischer Blüte verholfen hat. Ihr Szenenplan sieht für Dornröschens Hochzeit den Schlosshof von Versailles vor⁷, die Choreografie endet mit einer Referenz an den tanzenden König. „*Apothéose*. Musique en situation – large, grandiose. Air Henri IV. Apollon en costume de Louis XIV, éclairé par le soleil entouré des fees“⁸, wie es im Libretto heißt: Die im Absolutismus kultivierte Wertschätzung des Männertanzes schwingt noch immer mit.

6 Vgl. Jowitt, Deborah: *Time and the Dancing Image*. Berkeley/Los Angeles, 1989, S. 243.

7 „Acte III, 5ème Tableau: *Les Noces de Désire et d'Aurore. L'esplanade du château de Versailles*.“ Petipa, Marius: *Programme La Belle au bois-dormant*. Ballet fantastique en cinq tableaux. In: Wiley, Roland John: *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Oxford/New York, 1997, S. 368.

8 Marius Petipa ebenda, S. 370. Zur Entstehungsgeschichte der *Dornröschen*-Choreografie und den Verbindungen zur Ära Ludwigs XIV. vgl. Banes, Sally: *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. London/New York, 1998, S. 42 ff; Petrov, Oleg: *Russian Ballet and its Place in Russian Artistic Culture of the Second Half of the Nineteenth Century: The Age of Petipa*. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 15. Jahrgang, Nummer 1/1992, S. 55 f; Scholl,

Bestätigt finden wir derlei Präferenzen in den Aufzeichnungen des Ballettexperten Konstantin Skalkowski. „The friends of male dancers sit in the upper reaches of the theatre, lady dancers’ friends in the first rows of the stalls“, notiert er über die St. Petersburger Theaterverhältnisse des Fin de Siècle. „Each group has its sympathies; defending their favourites, the galleries sometimes boo all lady dancers in succession. Once Mme [Alexandra] Vorobieva danced her variation when not one note of the music could be heard thanks to the roar from the gods.“⁹

An der Seite damaliger Solistinnen tanzen zur Mitte des 19. Jahrhunderts Marius Petipa und Lew Iwanow persönlich. Ihnen und ihren Kollegen Nikolai Goltz, Timofej Stukolkin und Christian Johanson folgen im Verlauf der Zeit Pawel Gerdt, Enrico Cecchetti, Nikolai Legat oder Alexej Bulgakow. Der Italiener Cecchetti ist seit 1887 als Solotänzer und Ballettmeister am St. Petersburger Marien-theater tätig und bringt einen kraftvoll-virtuosen Bewegungsstil mit, Petipa und Iwanow ihrerseits wählen für die Männersoli ihrer Choreografien beeindruckende Pirouetten und Sprungkombinationen.

Man müsse, notiert Konstantin Sergejew drei Generationen später, „sehr intensiv arbeiten, um diese wenigen, aber ungewöhnlich interessanten und komplizierten männlichen Solovariationen zu tanzen. Insbesondere die männliche Variation aus dem Pas de trois in ‚Schwanensee‘, die Variation aus dem eingefügten Pas de deux in ‚Giselle‘ oder die Variation des Sklaven in ‚Die Tochter des Pharao‘ bereiten selbst bei einer sehr reichen Technik im klassischen Männertanz der Gegenwart gewaltige Schwierigkeiten. Ich will gar nicht vom Blauen Vogel aus ‚Dornröschen‘ sprechen, der in Petipas Fassung um die ganze Welt fliegt‘, oder von den berühmten vier Rittern aus ‚Raymonda‘ – einem glänzenden Tänzerturnier!“¹⁰

Tim: *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*. London/New York, 1994, S. 21 ff.

- 9 Skalkowski, Konstantin: *In the Theatre World*. In: Wiley, Roland John: *A Century of Russian Ballet. Documents and Eyewitness Accounts, 1810–1910*. Oxford, 1990, S. 311.
- 10 Sergejew, Konstantin: *Der lebendige Petipa*. In: Rebling, Eberhard (Hrsg.): *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*. Berlin, 1975, S. 360.

Dieses „Turnier“ ist Bestandteil des dritten, allein aus dem sogenannten Grand Pas Hongrois bestehenden *Raymonda*-Akts. Fast vier Minuten lang präsentieren die besetzten Tänzer gesprungene Arabesques, Entrechats und raumgreifende Grand jetés mit Wendungen in die Attitude. Sie beenden die Szene, jeweils nacheinander, mit einer doppelten Tour l'en air und erneuten Entrechats. Ganze drei Mal wiederholen sie diese letzte Passage, ehe sie mit einer synchronen Pirouette in die Schlusspose fallen. Nicht jedes Ensemble, so Sergejew, verfüge über vier geeignete Tänzer. Denn Petipa zu tanzen, verlange „präzise Form, strenge Positionen, Ausdauer und Selbstbeherrschung, gute Koordinierung von Armen, Beinen, Körper und Kopf, feinen Geschmack, Stilverständnis und die Fähigkeit, im Tanz die Musik sichtbar zu machen.“¹¹

Sergejews Einschätzung stammt aus dem Jahr 1971: aus einer Zeit, in der sich zur Schau gestellte Kondition, hart erarbeitetes Können und geniegleiche Meisterschaft auch in der Tanzgeschichtsschreibung zu Rechtfertigungsstrategien eines offen oder unterschwellig als unseriös empfundenen männlichen Handlungsraums entwickelt haben. Und schon im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts spiegeln anspruchsvolle, körperliche Belastungsgrenzen ausreizende Choreografien zeittypische Männlichkeitswerte.

Nicht umsonst entwirft Lew Tolstoi in seinem Sittengemälde *Anna Karenina* mit Gutsbesitzer Konstantin Ljewin einen Romanprotagonisten, der die Herausforderung harter Arbeit sucht – „[i]ch bedarf der körperlichen Anstrengung“, sagte er sich, „mein Charakter leidet sonst Schaden“¹² – und während der Heuernte, in höchster Verausgabung Erfüllung findet: „Ljewin verlor jedes Bewußtsein der Zeit, wußte nicht, ob es früh oder spät war. In seiner Arbeit ging jetzt eine Wandlung vor sich, die ihm einen ganz besonderen Genuß bereitete. Es traten Augenblicke ein, in denen er ganz vergaß, was er tat, und die befreiende Empfindung einer köstlichen inneren Leichtigkeit hatte.“¹³

11 Ebenda.

12 Tolstoi, Leo N.: *Anna Karenina*. München, 1997, S. 249.

13 Ebenda, S. 252.

Vitalität und Kraft entschuldigen jegliches Interesse für den Männerkörper und alle auf das eigene Äußere bezogene Selbstgefälligkeit. Tatsächlich erlaubt sich Tolstois Offizier Wronskij – jener Mann, mit dem Anna Karenina Ehebruch begehen und für den sie Mann und Sohn verlassen wird – eine solche mit sich selbst kokettierende Eitelkeit. „Er hatte auch früher schon oft das freudige Bewußtsein seiner gesunden, kraftvollen Körperlichkeit empfunden, doch war dies noch niemals in solchem Maß der Fall gewesen wie gerade jetzt“, wie Tolstoi uns sagt: „Der leichte Schmerz in seinem kräftigen Bein, die Bewegung der Brustmuskeln bei dem tiefen Aufatmen – alles das bereitete ihm eine freudige Empfindung. [...] Alles, was er durch das Kutschfenster von der Landschaft draußen und dem bleichen Sonnenuntergang sah, erschien ihm ebenso lebensvoll, rüstig und kraftstrotzend, wie er selbst es war.“¹⁴

Körperarbeit und athletische Leistungsstärke lenken effektiv von jenen Normwidrigkeiten ab, die Tänzern anhaften: von einer unangemessenen Laufbahn in einem eigentlich Frauen vorbehaltenen Handlungsraum, von Effeminiertheit und potenziellen homosexuellen Präferenzen. Wie Judith Butler treffend anmerkt, kulminiert illegitimes Verhalten „in einer gesteigerten oder gefestigten Männlichkeit, die das Weibliche als Undenkbare und Unnennbare beibehält.“¹⁵ Verbindliche Geschlechterdifferenzen erweisen sich als ausschlaggebendes Gebot der Stunde. Auch im Verlauf des 19. Jahrhunderts werden Männlichkeit und Weiblichkeit als konsequente Gegensätze gedacht. Und auch jetzt schreibt man Männern Individualität, Autonomie und Aktivität, Frauen dagegen ein irrationales Wesen, Passivität, Gefühl und Sensibilität ein.

„Entsprechend dem mehr universellen Charakter im Weibe“, heißt es in Joseph Meyers 1839 begonnenem *Großen Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände*, „ist die Empfindung in ihm vorherrschend, – das Weib ist mehr fühlendes Wesen; beim Manne herrscht hingegen, wegen seiner größeren Individualität, die Reaktion vor, – er ist mehr

¹⁴ Ebenda, S. 315.

¹⁵ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main, 1991, S. 110.

denkendes Wesen. [...] Gemäß der Universalität ist beim Weibe die Sympathie, die Liebe vorherrschend, beim Manne hingegen, wegen vorwaltender Individualität, der Antagonismus, der Haß, – und so ist denn jenes mitleidiger, mildthätiger, es ist sittlicher und religiöser, als der rauhe, oft hartherzige, Alles vorzugsweise nach seinem Ich zu bemessen geneigte Mann. Er ist fest und beständig, sein Muth kühn und sein Entschluß bestimmt; er schwingt sich über das Kleinliche empor, hat weniger Eitelkeit als Stolz, und Letzteres bezieht sich hauptsächlich auf sein Handeln u. Schaffen.“¹⁶

Die Bewegungsabläufe des russischen Balletts illustrieren derlei Polaritäten in aller Deutlichkeit. Männern kommen raumgreifend-sportive, „kühne“, „bestimmte“ und „emporschwingende“ Soli zu, Tänzerinnen stellen eine verhaltene Körpersprache und formvollendete Eleganz *en pointe* zur Schau: Marius Petipa und Lew Iwanow zeichnen labile und zerbrechliche Frauenbilder.

Glaubt man Meyers *Conversations-Lexicon*, dann ist die Frau voller Anmut. Der Mann gibt sich dagegen zielorientiert und beherrschend: „Hier ist die Körperfläche sanft, von wellenförmigen Linien begrenzt, dort erscheinen alle Umrissse schärfer, alle Ecken und Winkel treten bedeutender hervor.“¹⁷ Und „[w]ährend die Bewegungen des Mannes mit mehr Kraft ausgeführt werden, werden die des Weibes mit mehr Grazie und Behendigkeit vollzogen [...]. Der Gang ist mehr schwan-kend und schwebend und der Stand, besonders wegen der Kleinheit der Füße, unsicherer als beim Manne.“¹⁸ Die damals größte deutsche Enzyklopädie gießt vermeintlich wesensgemäße Bewegungsmuster in paradigmatische Form und scheint zugleich die Charakteristika des Spitzentanzes – bis heute wohl kennzeichnendstes Merkmal des Balletts und Synonym für Weiblichkeit schlechthin – zu skizzieren.

Tatsächlich prägen Petipa und Iwanow eine exzessive Spitzentechnik. Im ausgehenden 19. Jahrhundert machen gehärtete, mit gelemitem Karton oder Leinen versteifte Schuhe virtuose Glanzleistungen

16 Stichwort *Geschlechtseigenthümlichkeiten* in: Meyer, Joseph (Hrsg.): *Das Große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände*. Band XII; Hildburghausen/Amsterdam/Paris/Philadelphia, 1848, S. 748 f.

17 Ebenda, S. 742.

18 Ebenda, S. 744.

möglich. Immer wieder balanciert der Tänzer seine Partnerin im Pas de deux in überaus langsamen und langen Arabesques, Attitudes und Promenaden. Die Ballerina selbst zeigt Höchstschwierigkeiten. Das „Rosenadagio“ aus dem ersten *Dornröschen*-Akt, in dem die Protagonistin über ganze fünfundvierzig Sekunden in einer Attitude steht und die Pose selbst dann hält, als jeder ihrer vier Tanzpartner seine stützende Hand zurückzieht und seinem Nachfolger Platz macht, hat Geschichte geschrieben. Ebenso jene zweiunddreißig peitschenden Fouettés des Schwarzen Schwans Odile in der Coda des Grand Pas de deux im dritten *Schwanensee*-Akt: ein Zeichen absoluter Präzision, ein Symbol für die perfekt und maschinengleich funktionierende Ballerina. Die Spitzentechnik verlangt der Tänzerin äußerste Körperbeherrschung ab, doch alle Anstrengung geht mit einem maskierenden Lächeln einher. Geschlechtskonformes Auftreten wird mit Selbstkontrolle und Disziplin erkaufte.

Petipa und Iwanow kommen nicht um den obligatorischen Ballerinenkult ihrer Zeit herum. Immer wieder zelebrieren sie reine Weiblichkeit. So beginnt das „Königreich der Schatten“ aus Petipas *La Bayadère* mit einer Passage für achtundvierzig Tänzerinnen. Die Musik fließt in ständigen Variationen weniger langsamer Motive dahin, die erste Tänzerin tritt auf der hinteren Bühne mit einer Arabesque und einem Zurückwerfen des Oberkörpers ins Rampenlicht. Mit zwei Schritten nach vorn verschafft sie ihrer Nachfolgerin Platz, diese wiederholt die Kombination. In immer gleichen Bewegungsmustern gleitet eine Ballerina nach der anderen über die Bühne. Sie alle formieren sich in einem Block von vier Reihen zu zwölf Mädchen und beenden die Passage mit synchronen Développés, Arabesques, Pas de bourées und Port de bras. Für volle acht Minuten verschmilzt die Gruppe zu einem Tanz ohne jede Narration: für Petipas Zeitgenossen und für die Nachwelt eine „Komposition reinen Tanzes, aufgebaut auf der Grundlage der Sonatenform in der Musik.“¹⁹

19 Lopuchow, Fjodor: Kommentar zu Marius Petipas choreografischen Erläuterungen zu *La Bayadère*. In: Rebling, Eberhard (Hrsg.): *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*. Berlin, 1975, S. 159. Vgl. weiterhin: Grigorowitsch, Juri: *Lehren eines Choreographen*. Ebenda, S. 327; Petrov, Oleg: *Russian Ballet and its Place in Russian Artistic Cul-*

Auch Iwanows Fassung des zweiten, „weißen“ *Schwanensee*-Akts entsteht als ein von jeglicher Handlung gelöstes Fragment. Denn im Februar 1894 stehen zwei Gedächtnis-Galas für den verstorbenen *Schwanensee*-Komponisten Peter Tschaikowski auf dem Programm des St. Petersburger Marientheaters. Iwanow bringt fast siebzehn Jahre nach der Moskauer Premiere jenen Teil der Geschichte heraus, in dem sich Prinz Siegfried in die Schwanenkönigin Odette verliebt. Seine Choreografie wird vom Protagonistenpaar, sechs Halbsolistinnen, vier- und zwanzig Gruppentänzerinnen und einigen als Staffage eingesetzten Begleitern Siegfrieds getragen.

Auf das Entrée aller Schwanenmädchen folgt das Herzstück der Passage: der Grand Pas des Cygnes. Iwanow gliedert ihn in einen Walzer der Gruppe, in Odettes und Siegfrieds Pas de deux²⁰, in die Variationen der vier kleinen und der beiden großen Schwäne, in ein Solo der Odette und in das Finale aller Beteiligten. Da die Gruppentänzerinnen zugleich den Pas de deux und die Solovariationen begleiten, entsteht eine Szene von sinfonischer Form. Im Odettes und Siegfrieds Pas de deux beispielsweise zeigt sich ein ständiger Wechsel von Solovioline und Orchester. Die Tänzerin der Odette interpretiert die Violine und wird immer dann von der Gruppe abgelöst, wenn das Orchester in den Vordergrund drängt. Tschaikowskis Musik kann durch die besetzten Ballerinen präzise mitgelesen werden.

ture of the Second Half of the Nineteenth Century: The Age of Petipa. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts.* 15. Jahrgang, Nummer 1/1992, S. 53 f; Vazem, Ekaterina Ottovna: *From the Memoirs of a Ballerina of the St. Petersburg Bolshoy Theatre, 1867–1884.* In: Wiley, Roland John: *A Century of Russian Ballet. Documents and Eyewitness Accounts, 1810–1910.* Oxford, 1990, S. 288.

- 20 Tatsächlich konzipiert Iwanow diesen Pas de deux als Pas de deux à trois für Odette, Siegfried und dessen Begleiter Benno. Beide Tänzer stützen abwechselnd die virtuososen Posen ihrer Partnerin: ein Unikum in der Tanzgeschichte, das der nachlassenden Leistungskraft des als Siegfried besetzten, zur Premiere neunundvierzig Jahre alten Pawel Gerdt zu verdanken ist. Gerdt bekleidet die Position des *Premier Danseurs*, ist als solcher unkündbar und hat ein Vorrecht auf alle Hauptpartien inne. Erst 1901, als Nikolai Legat die Rolle des Siegfried übernimmt, erübrigt sich die dramaturgische Fehlleistung eines zweiten in das Liebesduett eingebundenen Kavaliers.

Iwanows Choreografie findet kaum ein Jahr später Eingang in eine komplette, gemeinsam mit Marius Petipa erarbeitete Neuinszenierung und tritt ihren weltweiten Siegeszug an.²¹ Mit *Schwanensee* und mit dem „Schattenakt“ aus *La Bayadère* sind frühe Formen des handlungslosen Balletts entstanden. Beide Choreografien tragen allegorischen Tanz, ein durchkomponiertes Wechselspiel von Bewegung und Musik und die Frau als Sinnbild tausenderlei patriarchalischer Visionen in die Zukunft hinein.

„Dies ist das Urteil – oder Axiom –, das in Sachen Ballett zu erhärten wäre!“, notiert Stéphane Mallarmé in der Pariser *Revue Indépendante* vom 1. Dezember 1886 in anderem Zusammenhang, dennoch aber als Gleichnis jener Ästhetik: „Daß nämlich die Tänzerin *keine* Frau ist, die tanzt, und zwar aus den gleichgestellten Gründen, daß sie *keine* Frau ist, sondern eine Metapher, in der sich ein Grundaspekt unserer Formerfahrung verdichtet [...], und daß sie nicht *tanzt*, sondern im Wunder von Raffungen und Schwüngen durch Körperschrift vermittelt, was, schriftlich niedergelegt, ganzer Absätze von Prosa, sei diese nun dialogisch oder deskriptiv, bedürfte: ein von jeglichem Zutun des Schreibers losgelöstes Gedicht.“²² Die Ballerina als Allegorie des Balletts und ihre Darbietung als *écriture corporelle*, die im Sinne jener Motive zu deuten bleibt, die das Denken künstlerisch produktiver Männer bestimmen: Derlei Geschlechterstrukturen werden das Ballettschaffen und die Gesellschaft der kommenden Dekaden prägen. Namentlich George Balanchines Aphorismus *Ballet is Woman* lässt die Standards der Vergangenheit weiterleben und erhebt zutiefst konventionelle Weiblichkeitsbilder zur Norm.

Und der tanzende Mann? Zumindest *ein* Ballett des ausgehenden 19. Jahrhunderts bietet nicht lediglich ein um die Solistin zentriertes Handlungsgeschehen, von Gruppentänzerinnen getragene Choreo-

21 Zu Lew Iwanows und Marius Petipas *Schwanensee* vgl. Wiley, Roland John: *The Life and Ballets of Lev Ivanov. Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*. New York, 1997, S. 170 ff; ders.: *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Oxford/New York, 1997, S. 242 ff.

22 Mallarmé, Stéphane: *Ballets / Ballette*. In: Brandstetter, Gabriele/Ochaim, Brygida Maria: *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg, 1989, S. 205.

grafen und einige wenige, auf virile Athletik ausgerichtete Tänzersoli, sondern tatsächlich dramaturgische Perspektiven: Lew Iwanows Zweiakter *Der Nussknacker*.

Am 6. Dezember 1892 erlebt sein Publikum das Weihnachtsfest der Familie Silberhaus (im Verlauf der Zeit gleichfalls „Stahlbaum“) mit. Sie sehen den Rat Drosselmeier seinen Patenkindern Fritz und Clara (gelegentlich „Marie“) Geschenke und einen Nussknacker überreichen. Sie werden Zeugen, wie Fritz die Holzfigur an sich reißt und zerbricht. Und sie folgen Clara, die den verletzten Nussknacker bis in die Nacht hinein umsorgt, in eine Welt fantastischer Visionen. Denn um Mitternacht sieht Clara alles Spielzeug zum Leben erwachen: Lebkuchensoldaten kämpfen gegen eine Legion von Mäusen und den Mäusekönig, der Nussknacker führt die Soldaten an und verwandelt sich in einen Prinzen. Mit ihm findet sich Clara auf Schloss „Konfitürenburg“, im magischen Reich der Zuckerfee und ihrer Süßigkeiten wieder. Sie erlebt die Tänze der spanischen Schokolade, des arabischen Kaffees und des chinesischen Tees, ehe ihr Traum mit einem Pas de deux der Zuckerfee und des Nussknacker-Prinzen und einer finalen Apotheose endet.²³

Nicht mehr ein Mann projiziert seine Idealvorstellungen auf die Solistin und das Corps de ballet, sondern ein heranwachsendes Mädchen erträumt sich seine eigene Welt. Natürlich: Die Geschlechterrollen bleiben zutiefst konventionell. Clara gibt sich liebevoll und fürsorglich, der Junge Fritz verhält sich eher aggressiv. Der Nussknacker wiederum schwingt sich im Kampf gegen den Mäusekönig zum Hauptmann der Lebkuchensoldaten auf.

Und doch bricht *Der Nussknacker* mit jener im 19. Jahrhundert verbreiteten Praxis, Frauen und Mädchen als zum Leben erwachte Puppen, als von Männern erschaffene Marionetten in Szene zu setzen. In E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* beispielsweise wen-

23 Das von Marius Petipa und Iwan Wsewoloschski verfasste Libretto des *Nussknackers* befindet sich in: Wiley, Roland John: *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Oxford/New York, 1997, S. 371–382; ders.: *The Life and Ballets of Lev Ivanov. Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*. Oxford/New York, 1997, S. 240–246. Ursprünglich war Petipa als Choreograf der Produktion vorgesehen. Er musste seine Aufgaben krankheitsbedingt jedoch unmittelbar nach Probenbeginn an Lew Iwanow übergeben.

det sich der Student Nathanael der lebensgroßen Puppe Olimpia zu. Ende 1816 erschienen, inspiriert Hoffmanns Text Arthur Saint-Léons Ballett *Coppélia* und den zweiten Akt von Jacques Offenbachs Oper *Les Contes d'Hoffmann*. Und auch der antike Pygmalion-Mythos – laut Ovid meißelt der von den Frauen seiner Zeit abgestoßene Bildhauer Pygmalion eine perfekte Statue, verliebt sich in sein eigenes Geschöpf und bittet die Liebesgöttin Venus, es zum Leben zu erwecken – erlebt eine Renaissance.²⁴

Nicht mit seinen Rollencharakteren und seiner Tanztechnik, wohl aber dramaturgisch kehrt *Der Nussknacker* einschlägige Geschlechterkonventionen um. Mit seinem Protagonisten entsteht ein Männerbild zwischen Konvention und Innovation: Im Tänzer der Titelfigur bündeln sich männlich-soldatisches Gebaren, „maskuline“ Bewegungsabläufe, das zuvorkommende Auftreten eines Gentlemans und eine Modellvariante von Weiblichkeit.

Derlei Gegensätze weisen programmatisch in die Zukunft. Im frühen 20. Jahrhundert werden die legendären *Ballets Russes* die Alternativen und Ambivalenzen des *Nussknackers* fortschreiben. Michail Fokins Produktionen *Petruschka* und *Le Spectre de la Rose* schließen an dessen doppelbödige Geschlechterdramaturgie an, Waslaw Nijinski wird mit *L'Après-midi d'un Faune* nonkonformistische Männlichkeit schlechthin inszenieren. Fokin und Nijinski gleichermaßen entstammen der Schule Marius Petipas und Lew Iwanows, doch sie fegen die ästhetischen Standards der Vergangenheit und das bisherige Tänzerbild zumindest zum Teil hinweg.

Ein weiterer an der Kaiserlichen Ballettschule von St. Petersburg ausgebildeter junger Mann beginnt 1924 bei den *Ballets Russes* zu tanzen und kaum ein Jahr später eigene Ballette zu kreieren. Als nachmals namhafter und einflussreicher Choreograf erhebt George Balanchine

24 Vgl. Ovid: *Pygmalion*. In: ders.: *Metamorphosen* (Zehntes Buch, Verse 243–297). München, 1994, S. 231–233; Schlegel, August Wilhelm von: *Pygmalion*. In: ders.: *Sämmtliche Werke*. Erster Band: *Poetische Werke. Erster Theil. 1.–3. Buch. Vermischte Gedichte, Lieder, Romanzen, Sonette*. Leipzig, 1846, S. 38–48. Reprint: Hildesheim/New York, 1971; Weisser, Friedrich: *Pygmalion*. In: ders.: *Romanzen und erzählende Gedichte, Fabeln und Anekdoten*. Berlin, 1823, S. 66–68.

erneut die Ballerina zum Ideal. Und nicht nur in St. Petersburg und Moskau, sondern ebenso bei den *Ballets Russes* bleiben Ballette der Ära Petipa und Iwanow feste Bestandteile der Spielpläne. *Don Quichotte* und *La Bayadère*, *Dornröschen*, *Der Nussknacker*, *Schwanensee* und nicht zuletzt *Raymonda*: Im Januar 1898 am St. Petersburger Marientheater uraufgeführt, vervollständigt der Dreiakter jenes russische Repertoire, mit dem die Geschlechterideale der Vergangenheit weitertanzten. Eines sind die Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder im Ballett des 20. Jahrhunderts jedoch nicht mehr: klar und eindeutig, präzise und überschaubar.

Grundlagen der Vergangenheit: Von 1898 in die Zukunft

Ballet is Woman: Varianten historischer Geschlechterideale

Ballett nach 1900: Nicht immer eine Zeit des Umbruchs | Michail Fokin: *Der Sterbende Schwan* und *Les Sylphides* | George Balanchines Idealisierung der tanzenden Frau | Handlungsklassiker aus dem 19. Jahrhundert: Spielarten alter Rollenbilder | Die Ballerina als Idol: Weiblichkeitsstereotype kontra Feminismus

„Nach einem Thema Petipas, das heißt nach einem Pas von ihm, schuf ich meine Variation und entwickelte eine große Virtuosität in der Arm- und Körpertechnik. Sämtliche Tänze Petipas blieben erhalten, außer der Coda im abschließenden Pas de deux, deren Musik ich als russischen Volkstanz zu hören glaubte.“¹ Dies notiert Bronislaw Nijinska über die Vorbereitungen einer neuen *Dornröschen*-Choreografie, die am 2. November 1921 am Londoner Alhambra Theatre Premiere feiert.

Die Dreißigjährige arbeitet als Tänzerin und Choreografin für die *Ballets Russes*. Die Künstlerriege um den extravaganten Impresario Sergej Diaghilew setzt mit einer umwälzenden neuen Ästhetik, mit Tanz als avantgardistischem Gesamtkunstwerk Maßstäbe schlechthin.²

1 Nishinskaja, Bronislaw: *Petipa hat gesiegt*. In: Rebling, Eberhard: *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*. Berlin, 1975, S. 356.

2 Vgl. Garafola, Lynn/Norman Baer, Nancy van: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven/London, 1999; Garafola, Lynn: *Diaghilev's Ballets Russes*. New York/Oxford, 1989; Jeschke, Claudia/Berger, Ursel/Zeidler, Birgit (Hrsg.): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*. Berlin, 1997; Jeschke, Claudia/Haitzinger, Nicole/Deutsches Theatermuseum München (Hrsg.): *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes, 1909–1929. Russische Bildwelten in Bewe-*

Darüber hinaus entstehen für Waslaw Nijinski und etwas später für Léonide Massine und Sergej Lifar eine ganze Reihe interessanter, bisweilen geradezu provokativer Männerrollen. Gleichfalls aber halten die *Ballets Russes* an den Traditionen der Vergangenheit fest. Ihr Repertoire schließt etliche rekonstruierte Handlungsballette des 19. Jahrhunderts ein: *Don Quichotte* und *La Bayadère* ebenso wie *Der Nussknacker*, *Schwanensee*, *Giselle* oder *Dornröschen*.

Zugleich tragen die *Ballets Russes* Grundlagen des 19. Jahrhunderts in neuem Gewand in die Zukunft hinein. Denn Michail Fokin bringt im Dezember 1907 ein Solo für eine Ballerina in weißem Schwanenkostüm auf die Bühne des St. Petersburger Marientheaters. Anna Pawlowa lässt die nur drei Minuten lange Choreografie in einer Serie fortlaufender Pas de bourées und Port de bras dahinfließen, die Bewegung brechen und sich selbst zu Boden sinken. *Der sterbende Schwan* wird zur Allegorie verlöschenden Lebens, zitiert jedoch aus Lew Iwanows *Schwanensee*-Passagen.

Mit seiner bereits im Februar 1907 uraufgeführten *Chopiniana*³ hingegen verschafft Fokin der Ära von *La Sylphide* und *Giselle* eine Renaissance. So kleidet er seine Tänzerinnen über weite Teile in weiße Korsagen und wadenlange, durchscheinende Tüllröcke: Er zitiert jenes Kostüm, mit dem Marie Taglioni 1832 als „La Sylphide“ vor ihr Publikum getreten ist. Und auch bei späteren Revisionen konzentriert sich Fokin ganz auf ein aus „dreiundzwanzig Taglionis“⁴ bestehendes Corps de ballet. Lediglich ein einziger Tänzer betritt die Bühne, als der kaum dreißig Minuten lange Einakter am 21. März 1908 am St. Petersburger

gung. Leipzig, 2009; Scholl, Tim: *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*. London/New York, 1994, S. 68 ff; Staatsoper Unter den Linden Berlin (Hrsg.): *Die Welt der Ballets Russes: Les Sylphides, Le Spectre de la Rose, Der Sterbende Schwan, L'Après-midi d'un Faune, Les Noces*. Programmbuch, Spielzeit 1996/97.

- 3 Zu *Chopiniana*, deren Umformungen und der unter dem Namen *Les Sylphides* bekannt gewordenen Fassung der Choreografie vgl. Fokin, Michail: *Gegen den Strom. Erinnerungen eines Ballettmeisters*. Berlin, 1974, S. 117 ff, S. 151 ff; Scholl, Tim: *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*. London/New York, 1994, S. 63 ff.
- 4 Fokin, Michail: *Gegen den Strom. Erinnerungen eines Ballettmeisters*. Berlin, 1974, S. 153.

Marientheater und am 2. Juni 1909 mit Sergej Diaghilews *Ballets Russes* unter seinem endgültigen Titel *Les Sylphides* zur Premiere gelangt.

Dieser Tänzer, drei Solistinnen und zwanzig Gruppentänzerinnen formen eine traumverloren-atmosphärische Choreografie ohne jede Handlung. Fokin bietet seinem Publikum zunächst ein Tableau vivant: Der Tänzer hält zwei Solistinnen an seiner Seite, die dritte Solistin liegt zu ihren Füßen und die Gruppe säumt die Pose. Erst dann beginnt der Tanz mit einer Passage des gesamten Ensembles. Von der Kompanie begleitete Variationen zweier Solistinnen, ein Solo des Tänzers, eine Variation der dritten Solistin und ein Pas de deux schließen sich an. Ein gemeinsames Finale beendet *Les Sylphides*, die Schlusspose gleicht dem Anfangsbild: Erneut wird der Tänzer von zweien seiner Partnerinnen umgeben. Beide neigen ihre Köpfe an seine Schultern, die dritte Ballerina findet sich am Boden und die Ensembletänzerinnen als eine Art Rahmen ein.

Damit reichen Fokins Anleihen an die Vergangenheit weit über Referenzen an Filippo Taglionis *La Sylphide* hinaus. Der Aufbau seines Balletts orientiert sich an Marius Petipas Grand Pas, weiterhin lehnen sich die enge Arbeit an Frédéric Chopins Musik und das Wechselspiel des Solisten, der Solistinnen und der Gruppe an Lew Iwanows *Schwannensee*-Choreografie an. Zwar verzichtet Fokin auf virile Tänzersoli, wie sie uns aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert bekannt sind. Die Variation seines Solisten entfaltet sich zu vergleichsweise langsamer Musik und setzt sich aus zurückhaltenden Sprüngen, Schritten und Gesten zusammen. Gleichfalls verändert Fokin die Form des Pas de deux. Er löst den Tänzer aus seiner ehemals versteckten Position im Rücken der Ballerina, er lässt den Tänzer und die Tänzerin ansatzweise auseinandertanzen. Dennoch aber überwiegen altbekannte Tanztechniken. Letztlich drängt Fokin den Tänzer ganz nach historischer Tradition in die Rolle des Kavaliers. Er lässt ihn die Ballerina heben, führen und stützen: In beider Zusammenspiel leben überlieferte Geschlechterverhältnisse weiter.

Und auch mittelbar knüpft Fokin an die Grundlagen des 19. Jahrhunderts an. Ständig, heißt es in seinen Memoiren, habe er den Interpreten seines Männerparts sagen müssen: „Tanzen Sie nicht für das Publikum, zeigen Sie nicht sich, bewundern Sie sich nicht selbst ... im

Gegenteil, Sie müssen nicht sich sehen, sondern die Sie umgebenden zarten Sylphiden, schauen Sie auf sie, wenn sie tanzen, bewundern Sie diese und streben Sie ihnen zu.“⁵ Bekanntlich hat sich bereits das Repertoire des 19. Jahrhunderts aus der Perspektive des Protagonisten entfaltet. Das Publikum hat mit seinen Augen gesehen, die in der patriarchalischen Gesellschaft zirkulierenden Weiblichkeitsvisionen haben durch seine Imagination Gestalt erhalten. „Der Jüngling, ein Träumer, strebt zu Neuem, zu Besserem, lebt in seiner Phantasiewelt“⁶: Was Fokin über *Les Sylphides* notiert, erweist sich als Gleichnis der Vergangenheit.

Auf die Ballerina projizierte Idealvorstellungen entfalten sich umso nachdrücklicher, da Fokin eine tatsächlich abstrakte Choreografie und Tanz um des Tanzens selbst willen auf die Bühne bringt. Mit *Les Sylphides* (und ebenso mit dem *Sterbenden Schwan*) setzt sich fort, was mit dem quasi-allegorischen „Königreich der Schatten“ aus *La Bayadère* und mit Lew Iwanows weißen *Schwanensee*-Passagen begonnen hat. Ohne konkrete Handlungsmomente und ohne dramaturgisch begründete Figurenkonstellationen fügen sich Fokins Tänzerinnen allen Wünschen und Präferenzen, die die Männer im Theatersaal an sie herantragen. Zugleich – und dies erweist sich als wirkliche Innovation – werden die Auftritte des Tänzers durch keinerlei inhaltlichen Rahmen mehr gerechtfertigt. Doch gegen die Dominanz von dreiundzwanzig Ballerinen in weißem Tüll kommt er nicht an. Dass Fokin vordergründig und vor allem Weiblichkeit inszeniert, lässt fast vergessen, dass er seinem Tänzer – sowohl 1908 in St. Petersburg als auch bei den Aufführungen der *Ballets Russes* Waslaw Nijinski – ein Solo zuschreibt.

Die Ästhetik von *Les Sylphides* lebt in einem frühen Hauptwerk eines anderen, ebenfalls bei Sergej Diaghilews *Ballets Russes* beginnenden Choreografen fort. Dieser Choreograf heißt George Balanchine. Er arbeitet von 1924 an fünf Jahre unter Diaghilew und nach dessen Tod in Kopenhagen, Monte Carlo, London und Paris. Im Oktober 1933 geht er nach New York, gründet sein *American Ballet* samt angeschlos-

5 Ebenda, S. 157.

6 Ebenda, S. 155.

sener Ballettschule und bringt als eine der ersten Produktionen seine vierteilige *Serenade* zu Peter Tschaikowskis *Serenade für Streicher in C-Dur* heraus.

Uraufgeführt wird diese Choreografie für drei Solistinnen, zwei Solisten, siebzehn Ensembletänzerinnen und vier Ensembletänzer am 10. Juni 1934 in White Plains, im Landhaus des Bankiers Felix Moritz Warburg. Balanchine stellt in der Folgezeit mehrere Überarbeitungen vor, und die weltweit bekannt gewordene Fassung seiner *Serenade* scheint Fokins *Les Sylphides* adäquat zu zitieren. Auch hier füllt ein Schwarm konformer, in wadenlange Tutus gekleideter Tänzerinnen die leere Bühne aus, auch hier dominieren von der Kompanie umrahmte Soli, Gruppenvariationen oder Formationen aller Ballerinen. „The principle of classical ballet“, so Balanchine, „is woman.“⁷

Er wird das Ballett zum Neoklassizismus führen und vornehmlich handlungslose Ballette zu konzertanter Musik kreieren.⁸ Sein Interesse gilt der Körperarbeit seiner Tänzerinnen und Tänzer: Die Ausdruckskraft des menschlichen Körpers ist ihm Inhalt genug. Bei seinem Tod am 30. April 1983 seit fünfzig Jahren in New York und nach den Anfängen mit dem *American Ballet* seit fast fünfunddreißig Jahren als künstlerischer Leiter seines *New York City Ballet* tätig, hinterlässt Balanchine seiner Wahlheimat Amerika eine erste eigene Balletttradition und eine der führenden Kompanien der Welt.

7 George Balanchine in: Lewis, Flora: *To Balanchine, Dance Is Woman – and His Love. Special to the New York Times*. In: *The New York Times*, 6. 10. 1976, S. 45.

8 Zu Balanchines künstlerischem Selbstverständnis vgl. Balanchine, George/ Nabokov, Ivan/Carmichael, Elizabeth: *Balanchine. Ein Interview*. In: Koegler, Horst: *Balanchine. Interview. Balanchine – 60 Jahre. Balanchine und Strawinsky – Eine kongeniale Werkfolge*. Aus: *Die Tanzarchiv-Reihe*. Band 1; Hamburg, 1964, S. 5–19. Ebenfalls wie folgt publiziert: Balanchine, George: „*Sie tanzen vielleicht aus Freude am Tanzen*“. In: Wolgina, Lydia/Pietzsch, Ulrich: *Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen. 20. Jahrhundert*. Berlin, 1977, S. 227–243; Balanchine, George: *Marginal Notes on the Dance*. In: Sorell, Walter (Hrsg.): *The Dance Has Many Faces*. New York/London, 1966, S. 98 ff; Bellow, Juliet: *Balanchine and the deconstruction of classicism*. In: Kant, Marion (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge, 2007, S. 237–245; Butkas, Matilde: *George Balanchine*. Ebenda, S. 224–236; Jordan, Stephanie: *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. London, 2000, S. 105 ff.

Als einer der wichtigsten Choreografen des 20. Jahrhunderts hinterlässt er uns gleichfalls seine Überzeugung, dass Ballett weiblich sei. „The principle of classical ballet is woman [...]“, wie er im Oktober 1976, im Gespräch mit der Journalistin Fiona Lewis zu Protokoll gibt: „The woman is queen. Maybe women come to watch men dance, but I’m a man. I know. The man“ – und hier spielt er auf Philip Mountbatten, den Ehemann der britischen Königin Elizabeth II. und auf Bernhard zur Lippe-Biesterfeld, den Partner der damaligen niederländischen Regentin Juliana an – „is prince consort. It’s like Elizabeth and What’s His Name, or the Dutch one. If the women were less important, it would not be ballet. [...] Why is Venus the goddess of love, not a man? That’s the way it is. Woman is like that. They don’t have to fight, go to war. Men can be generals, if they want, or doctors, or whatever. But the woman’s function is to fascinate men, to make them work. Men write poetry to dedicate it to woman. Otherwise there would be no poetry, because who would it be dedicated to?“⁹

Der Mann ist ein stiller Theaterbesucher, der die Darbietungen der Frau und Tänzerin genießt. Er ist kreativer Künstler, der sich von Frauen inspirieren lässt. Er ist Krieger und Kämpfer, nicht aber Tänzer. Und wenn doch, so geht er allein in einer der Ballerina dienenden Rolle auf. „Put sixteen girls on a stage and it’s everybody – the world. Put sixteen boys and it’s nobody“¹⁰: Balanchine kultiviert historische Geschlechterideale, choreografiert jedoch auch für Männer. Wirklich stiefmütterlich behandelt fühlen sich die Solisten seiner Kompanie – Edward Villella, Arthur Mitchell, Conrad Ludlow, Peter Martins oder Michail Baryschnikow – nicht.

Edward Villella beispielsweise beginnt im Herbst 1957 beim *New York City Ballet* und wird von Anfang an für Solorollen besetzt. Das Argument, Balanchine habe nicht oder nicht genug für Tänzer choreografiert, entbehrt seiner Ansicht nach jeglicher Grundlage.¹¹ Und Peter

9 George Balanchine in: Lewis, Flora: *To Balanchine, Dance Is Woman – and His Love. Special to the New York Times*. In: *The New York Times*, 6. 10. 1976, S. 45.

10 George Balanchine in: Tracy, Robert: *Introduction*. In: ders./DeLano, Sharon: *Balanchine’s Ballerinas. Conversations with the Muses*. New York, 1983, S. 10.

11 „Some people think that George Balanchine doesn’t choreograph well for men. That’s not true at all. Two of the greatest male roles in the current rep-

Martins hält fest: „I do not think Balanchine neglected his best male dancers. I just think he was not as interested in us as he was in the women. That's all. He thought of us, and he put us onstage, and he cast us, but he cast us according to the women.“¹²

Dass Balanchine die Ballerina auf einen Sockel hebt, lenkt nachdrücklich davon ab, dass sie von ihrem Partner abhängig bleibt. Zunächst warten einige wenige seiner Choreografien mit narrativen Elementen auf, und hier liefert der Mann allen Grund für den Tanz der Frau. In *Le Fils Prodigue* beispielsweise, im Frühjahr 1929 noch für Diaghilews *Ballets Russes* produziert und an das „Gleichnis vom verlorenen Sohn“ aus dem Lukas-Evangelium (Lk 15,11–24) angelehnt, zeichnet er den Ausbruchversuch eines jungen Mannes aus seinem Elternhaus nach. Fern der Heimat lässt sich Balanchines Protagonist allzu bereitwillig von einer verlockenden Sirene verführen. Ihr Tanz dient allein dazu, ihm sein Scheitern vor Augen zu führen und ihn wieder in den Kreis der Familie zurückzuleiten.

Und schon am 12. Juni 1928 bringt Balanchine sein von der Antike inspiriertes Ballett *Apollon Musagète* auf die Bühne des Pariser Théâtre Sarah Bernhardt. Sergej Lifar gibt die Titelrolle und lässt Apollos göttliche Inspiration auf die Musen Kalliope, Polyhymnia und Terpsichore überspringen. Alle drei tanzen, um ausgewählt zu werden, um männlichen Ansprüchen zu genügen und um sich in den Olymp führen zu lassen. Zwangsläufig und fast durchgängig ist Lifar Adressat ihrer Bewegungsabläufe: Er scheint die Tänze seiner Kolleginnen anzustoßen, führt sie über die Bühne und drängt sie bisweilen in virtuose, ohne seine Unterstützung kaum zu haltende Posen.

ertyory are his Apollo and the Prodigal Son. Even in Balanchine's abstract ballets, the movements assigned to the men demand a particularly masculine approach.“ Edward Villella in: Cohen, Selma Jeanne (Hrsg.): *Dance Perspectives* 40, Winter 1969: *The Male Image. With an Introduction by Ray L. Birdwhistell*, S. 39. Villella spielt auf die von ihm selbst getanzten Titelpartien der beiden Ballette *Apollon Musagète* und *Le Fils Prodigue* an.

- 12 Peter Martins in: Mason, Francis: *I Remember Balanchine. Recollections of the Ballet Master by Those Who Knew Him*. New York/London/Toronto/Sidney/Auckland, 1991, S. 511.



The Four Temperaments

Choreografie von George Balanchine: © The George Balanchine Trust

Vanessa Zahorian und Joan Boada in einer Aufführung des San Francisco Ballet (2008)

Fotografie: Erik Tomasson

Immer wieder inszeniert Balanchine die Ballerina als krönendes, aber unmündiges Ornament seiner Pas de deux. Ann Daly verdeutlicht dergleichen an *The Four Temperaments* vom November 1946, Janine Schulze macht männliche Dominanz und weibliche Abhängigkeit an *Agon* aus dem Jahr 1957 fest.¹³ Zugleich liest Janine Schulze Balanchines Sentenz *Ballet is Woman* als eine im Frauenkörper manifest werdende Metapher für jegliche durch den Mann geschaffene Tanzkunst: Analog patriarchalischer Standards geraten Tänzerinnen zu „manipulierbaren Objekte[n] in den Händen eines männlich besetzten Subjektes. Die

13 Vgl. Daly, Ann: *The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers*. In: dies.: *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*. Middletown/Connecticut, 2002, S. 280ff; Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999, S. 219 ff.

männliche Schöpferkraft erschafft, einem Pygmalion gleich, das Ballett und mit ihm die Frau, als dessen Allegorie.“¹⁴

In der Tat illustrieren die weiblichen Allegorien der Kunst- und Kulturgeschichte Zuständigkeitsbereiche von Männern oder allgemeine gesellschaftliche, de facto jedoch männliche Handlungsräume: den Staat und die Revolution, die Wissenschaften oder die Künste.¹⁵ Vergleichbar bleibt die Tänzerin ohne effektive Mitgestaltungsmöglichkeiten der auf der Bühne präsentierten Weiblichkeitsbilder. „The ballet is a purely female thing“, so Balanchine, „it is a woman, a garden of beautiful flowers, and the man is the gardener.“¹⁶ Und weiter: „Man is a better cook, a better painter, a better musician, composer. Everything is man [...]. And woman accepts this. It is her business to accept.“¹⁷

Balanchine sucht nach der perfekten, sich widerstandslos anpassenden Ballerina. In der Tänzerin bündeln sich die Visionen ihres Choreografen, für Individualität und Eigenständigkeit bleibt keinerlei Platz. Nicht umsonst erkennt Balanchine allein Männer als produktive Künstler an. Er holt einige Kollegen – Antony Tudor, Frederick Ashton oder Jerome Robbins – als Gastchoreografen ans *New York City Ballet*, gleichfalls dürfen mehrere seiner Tänzer eigene Ballette kreieren. Doch lediglich drei Frauen bringen im Verlauf der Jahre einige wenige Produktionen für die Kompanie heraus.

¹⁴ Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999, S. 214.

¹⁵ Vgl. weiterführend: Gall, Ulrike: *Weibliche Personifikationen in Allegorien des Industriezeitalters. Motivhistorische Studien zu Kontinuität und Wandel bildlicher Verkörperungen 1870–1912*. Konstanz, 1999; Schade, Sigrid/Wagner, Monika/Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*. Köln/Weimar/Wien, 1994; Warner, Marina: *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*. Reinbek, 1989; Wenk, Silke: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln/Weimar/Wien, 1996.

¹⁶ George Balanchine, zitiert in: Dempster, Elizabeth: *Women Writing the Body: Let's Watch a Little How She Dances*. In: Goellner, Ellen W./Murphy, Jacqueline Shea (Hrsg.): *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick/New Jersey, 1994, S. 36/Endnote 5.

¹⁷ George Balanchine, zitiert in: Daly, Ann: *The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers*. In: dies.: *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*. Middletown/Connecticut, 2002, S. 279.

Anfang der Fünfzigerjahre kehrt die fast zwanzig Jahre zuvor an seiner *School of American Ballet* eingeschriebene Ruthanna Boris als Choreografin von *Cakewalk*, *Kaleidoscope* und *Will o' the Wisp* zu Balanchine zurück. 1958 studiert die Schwedin Birgit Cullberg *Medea* ein. Und im Mai 1959 feiert Balanchines gemeinsam mit Martha Graham ausgearbeitete Produktion *Episodes* Premiere. Allerdings wird der von Martha Graham choreografierte und von ihrer eigenen Kompanie getanzte Teil bereits ein Jahr später wieder gestrichen. Balanchine erobert sich den seiner Ansicht nach allein Männern zustehenden Raum künstlerischer Kreativität wieder zurück. Derlei Handlungsräume sind uns aus der Vergangenheit bekannt. Schon im 19. Jahrhundert sind kaum Frauen auf der „anderen“, ihrem Geschlecht unangemessenen Seite der Bühne tätig geworden. Damals wie auch bei Balanchine ist die Frau *eines* bestenfalls im Ausnahmefall: eine bestimmend auftretende, tonangebende Persönlichkeit.

Ballett ist weiblich und es ist weiblich zu den Konditionen des 19. Jahrhunderts. Balanchines Ästhetik wirkt von New York aus auf Europa zurück, im europäischen Raum selbst tritt in den Fünfziger- und Sechzigerjahren die erste Künstlergeneration der Nachkriegszeit ins Rampenlicht. John Cranko beispielsweise, 1927 geboren und zunächst Tänzer beim Londoner *Sadler's Wells Ballet*, übernimmt im Januar 1961 das Ballett des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart. Die bis zu seinem Tod am 26. Juni 1973 anhaltenden Jahre seiner Intendanz gehen als „Stuttgarter Ballettwunder“, als grundlagenbildender Aufschwung des klassischen Tanzes in Deutschland in die Geschichte ein. Cranko macht sich mit gegenstandslosen Choreografien, ebenso aber als Erneuerer des Handlungsballetts einen Namen. Anders als im 19. Jahrhundert reihen sich nicht mehr pantomimische Szenen und virtuose Tanznummern ohne inhaltliche Bezüge aneinander: In Crankos *Onegin*, in *Romeo und Julia* und in *Der Widerspenstigen Zähmung* entfaltet sich die erzählte Geschichte allein und ausschließlich durch tänzerische Mittel.

Auf Crankos Spielplänen finden sich gleichfalls jedoch Klassiker der Vergangenheit: *Coppélia* und *Raymonda*, *Der Nussknacker* und *Schwanensee*. Exakte Rekonstruktionen bietet er seinem Publikum nicht. Denn selbst *Schwanensee* „wird heute nicht mehr so getanzt, wie

es vor 30 Jahren getanzt wurde. Wir haben eine andere Ästhetik; die Technik ist anders geworden – es gibt immer Veränderung [...]. Das ist so wie bei Mozart: Jede Generation interpretiert Mozart anders, aber es bleibt doch Mozart.¹⁸ Cranko folgt historischen Standards nicht sklavisch, doch er betrachtet die Stilkonventionen des 19. Jahrhunderts als zu bewahrendes Erbe.¹⁹

Darin gleicht er Rudolf Nurejew. Nurejew ist seit Herbst 1958 Solist des Leningrader Kirow-Balletts – so heißt das Ensemble des St. Petersburger Marientheaters zwischen 1935 und 1992 –, im Sommer 1961 allerdings gelingt ihm während eines Gastspiels in Paris eine filmreife Flucht in den Westen.²⁰ Er tanzt von nun an in Paris, London, Chicago,

18 John Cranko in: ders./Schäfer, Walter Erich: *Der Tanz und seine Geschichte*. In: Cranko, John: *Über den Tanz*. Gespräche mit Walter Erich Schäfer. Frankfurt am Main, 1974, S. 16.

Tatsächlich machen unpräzise Notationen und unmittelbar nach den Uraufführungen einsetzende Umgestaltungen – neu gewichtete Handlungsabläufe, Umstellungen der Musik und zusätzliche oder gestrichene Tänze – die Rezeption historischer Choreografien zu einer Rezeption im Prozess. Zudem sind Tänzerinnen und Tänzer im Verlauf der Zeit leistungsfähiger geworden. Auch die Spitzentechnik hat ausgeprägtere Formen angenommen: Aufgrund stabiler gearbeiteter Spitzenschuhe gehen *La Sylphide* oder *Giselle* ungeachtet des noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lediglich in Ansätzen möglichen Spitzentanzes heute auf Vollspitze über die Bühne. Zum Problem der Tanzrekonstruktion vgl. Layson, June: *Dance History Source Materials*. In: Carter, Alexandra (Hrsg.): *The Routledge Dance Studies Reader*. London/New York, 1998, S. 144–153; Schoenfeldt, Susanne: *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1997, S. 222 ff, S. 246 ff.

19 Vgl. Cranko, John: *Zur Stuttgarter Inszenierung*. In: Württembergisches Staatstheater Stuttgart (Hrsg.): *Schwanensee*. Programmheft, Spielzeit 1964/65: 31. Mai 1965, unpaginiert; *Bemerkungen zu Schwanensee*. Ebenda; *Bewegung und Musik*. In: Wolgina, Lydia/Pietzsch, Ulrich: *Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen. 20. Jahrhundert*. Berlin, 1977, 263 f, S. 272 f.

20 Das für die Tournee ausgesuchte Ensemble fliegt Mitte Mai 1961 nach Paris. Dort schließt sich Nurejew einheimischen, laut Sowjet-Ideologie „unerwünschten“ Künstlerkreisen an. Am 16. Juni reist die Kompanie nach London weiter, und erst auf dem Flughafen Le Bourget teilt man Nurejew mit, er habe auf Anordnung des Kremls nach Moskau zurückzukehren. Angesichts drohender Sanktionen – de facto gleichbedeutend mit dem Ende seiner er-

New York oder Wien. Gleichfalls bringt er *La Bayadère*, *Schwanensee* und *Dornröschen*, *Don Quichotte*, *Raymonda* und den *Nussknacker* auf die Bühne. Auch er sucht die Produktionen der Ära Marius Petipas und Lew Iwanows nicht museal zu konservieren, dennoch aber ihre grundlegenden Strukturen zu erhalten.

Immer wieder wertet er die von ihm persönlich getanzten Männerrollen behutsam auf. Im Sommer 1962 beispielsweise arbeitet er mit Sonia Arowa für die aktuelle *Schwanensee*-Choreografie des Royal Ballet London und ergänzt den ersten, noch in der höfischen Lebenswelt angesiedelten Akt um ein langsames, reichlich drei Minuten langes Solo für Prinz Siegfried. Nurejew macht aus Tschaikowskis *Andante sostenuto*, dem zweiten Teil eines ursprünglich ebenfalls für den ersten Akt vorgesehenen Pas de trois eine lyrisch-kontemplative Passage, reichert den Tanz gleichfalls aber mit eindrucksvollen Sprüngen an. Später kommt im ersten Schwanenbild, unmittelbar nach Siegfrieds und Odettes Liebesduett inmitten des Grand Pas des Cygnes eine weitere Tänzervariation hinzu.

Nurejew ist nicht der Einzige, der zusätzliche Männersoli in die aus dem 19. Jahrhundert übernommenen Handlungsballette einfügt. Michail Fokin hat für die im November 1911 am Royal Opera House London herausgebrachte *Schwanensee*-Fassung der *Ballets Russes* zusätzliche Nummern für den damaligen „Siegfried“-Interpreten Waslaw Nijinski choreografiert. Agrippina Waganowa zeichnet im Februar 1933 in Leningrad ein tänzerisch aufgewertetes Charakterporträt ihres Protagonisten, siebzehn Jahre später und ebenfalls am Leningrader Kirow-Theater forciert Konstantin Sergejew die Rolle auf vergleichbare Weise. John Cranko seinerseits sucht Siegfried zur Premiere seines Stuttgarter *Schwanensee* am Abend des 14. November 1963 zu einem wirklich lebendigen Menschen zu machen. Und auch Juri Grigorowitsch schlägt

folgversprechenden Karriere – entzieht er sich noch auf dem Flughafen den Befehlen der sowjetischen Regierung, entgeht dem KGB und bittet um politisches Asyl. Vgl. Kavanagh, Julie: *Nurejew. Die Biographie*. Berlin, 2008, S. 152 ff; Watson, Peter: *Nurejew. Die Biographie*. Düsseldorf/München, 1995, S. 159 ff.

im Dezember 1969 am Moskauer Bolschoi-Theater einen ähnlichen Kurs ein.²¹

Nurejew setzt den Prinzen seinerseits als Dreh- und Angelpunkt in Szene. Odette ist „nur sein Spiegelbild. Es ist eine Geschichte der Romantik – wie ‚La Sylphide‘ und ‚Giselle‘ –, es ist der Traum von der idealen Frau, der Flucht aus der Realität, der Versuch, das Ideal mit der Realität zu verquicken, der schließlich zur Katastrophe führt“²²; Nurejew ist sich den geschlechterideologischen Strukturen so vieler Ballette des 19. Jahrhunderts bewusst, doch er ruft sich und seinem Publikum die Grundlagen der Vergangenheit allein deshalb ins Gedächtnis, um sie allzu bereitwillig fortzuschreiben.

Gleichermaßen lassen Michail Fokin, Agrippina Waganowa, Konstantin Sergejew, John Cranko und Juri Grigorowitsch historische Geschlechterverhältnisse weitertanzen. Auch sie bestätigen mit ihrer um Prinz Siegfried zentrierten Lesart der *Schwanensee*-Geschichte jene historischen Konventionen, nach denen der Mann und Tänzer verdrängte Facetten seiner selbst an die Traumgestalten des Ballet blanc weitergibt. Sie alle halten an der Ballerina als personifizierter Männerfantasie fest. Fast zwangsläufig bleiben die Auftritte der Schwanenkönigin Odette und die Tänze ihres Gefolges unangetastet: Die großen weißen Ensembleszenen und das Zusammenspiel der Geschlechter im Pas de deux folgen den Standards Lew Iwanows. Tänzersoli zeichnen sich hingegen immer wieder durch virile Athletik aus. Namentlich Nurejews Auftritte kommen sprungstark und virtuos daher – und wo nicht, wird sein Tanz durch seine Popularität entschuldigt. Dies ist eine andere Geschichte: Wir erzählen sie im Kapitel „Popstars“ des *klassischen Tanzes*.

Vorerst finden sich dem Geist der Vergangenheit nachempfundene Handlungsklassiker ohne Ende auf den Spielplänen jener Theater, die

21 Vgl. Köllinger, Bernd: „*Schwanensee*“ – ein unbekanntes Ballett. In: ders. *Tanztheater. Tom Schilling und die zeitgenössische Choreographie. Sieben Studien*. Berlin, 1983, S. 113 ff.

22 Rudolf Nurejew in: Schüller, Gunhild: *Zur Aufführungsgeschichte. „Schwanensee“ setzte sich nur zögernd durch*. In: Staatsoper Wien (Hrsg.): *Schwanensee* (Nurejew, Iwanow/Petipa, Tschaikowski). Programmheft, Spielzeit 1977/78: 3. Dezember 1977, unpaginiert.

über ein ausreichend großes Ensemble verfügen. Das Moskauer Bolshoi-Theater hält *Schwanensee*, *La Sylphide* und *Giselle*, *Die Tochter des Pharaos* und *Don Quichotte*, *La Bayadère*, *Dornröschen*, den *Nussknacker* oder *Raymonda* im Repertoire. *La Sylphide* folgt August Bournonvilles Fassung aus dem Jahr 1836, alle anderen Produktionen einschließlich eigentlich französischer Premieren lehnen sich an die von Marius Petipa und Lew Iwanow erarbeiteten Choreografien an.

Ein Blick nach St. Petersburg zeigt ähnliches. Das Marientheater bietet seinem Publikum eine nach Bournonville inszenierte Fassung von *La Sylphide* und eine nach Jean Coralli, Jules Perrot und Marius Petipa choreografierte *Giselle*. Zur Auswahl stehen weiterhin *La Bayadère*, *Dornröschen*, *Raymonda* und Petipas Grand Pas aus *Paquita*. Und keinesfalls fehlen darf *Schwanensee*: noch immer in Konstantin Sergejews 1950 entwickelter Adaption nach Petipa und Iwanow im Programm.

Auch die folgende Tour durch die Spielzeiten der letzten Jahre sei gestattet: *La Sylphide*, *Don Quichotte* und *Dornröschen* an der Pariser Oper und beim Wiener Staatsballett, in Wien gleichfalls *Schwanensee* und *Der Nussknacker*. *Don Quichotte*, *Schwanensee* und *Giselle* am Teatro alla Scala Mailand, am Opernhaus Rom dagegen *Coppélia*, *La Sylphide*, *Giselle*, *Dornröschen* und *Don Quichotte*. Auch das Royal Ballet London wartet mit dem unvermeidlichen *Don Quichotte*, mit *Dornröschen*, dem *Nussknacker* und *Schwanensee* auf. Und in Deutschland? *La Peri*, *La Bayadère*, *Schwanensee* und *Der Nussknacker* beim Staatsballett Berlin, *La Bayadère* und Frederick Ashtons tanztechnisch traditionell gefasste Lesart von *La Fille Mal Gardée* an der Münchner Staatsoper. *Giselle* hingegen beim Stuttgarter Ballett und nicht zuletzt *Coppélia*, *La Bayadère*, *Schwanensee* und *Dornröschen* an der Dresdner Semperoper.

Bewusst scheint den wenigsten, dass mit derlei Handlungsballetten alte Geschlechtermodelle weiterleben. Verstecken sich konservative Werte für Choreografinnen und Choreografen hinter der in der Ballettwelt gebotenen Klassikerpflege, so gilt das traditionelle Zusammenspiel der Geschlechter professionellen Tänzern als Ausdruck stimmiger Weiblichkeit und ebenso stimmiger Männlichkeit. Auch sie nehmen die ihnen abverlangten Repräsentationsformen bedenkenlos an.

So ist Ballett für Igor Youskewitsch ein natürlicher Handlungsraum der Frau: „a unique and most perfect way to present herself to the best possible advantage. The inborn feminine tendency to show herself physically, combined with the natural feminine movements that are the cornerstone of her dance vocabulary, is to me the golden key to feminine dance.“²³ Youskewitsch schreibt Tänzerinnen zurückhaltende, anmutige Bewegungsmuster, Tänzern hingegen maskuline Stärke und Kraft zu. Seine Kollegen Bruce Marks und Edward Villella erheben ähnliche Ideale zur Norm: Sie alle passen die tanzende Frau und den tanzenden Mann in altbekannte Geschlechterdifferenzen ein.²⁴

Auch der klassische Pas de deux garantiert trennende Distanz. Tänzer gefallen sich in der Rolle des Kavaliers, weil sie sich ihren Partnerinnen überlegen fühlen dürfen und weil ihre zuvorkommende, aber beherrschende Unterstützung gebotene Verhaltensregeln bedient. Schließlich, so nochmals Igor Youskewitsch, treibe der Pas de deux das im Alltag geltende Regelwerk auf die Spitze, demzufolge der Mann einer Frau selbstlos beisteht und zugunsten ihres Wohlbefindens persönliche Unannehmlichkeiten in Kauf nimmt.²⁵

Fachjournalisten sprechen sich für Vergleichbares aus. „I don't think there's any misogyny in Balanchine whatsoever“²⁶, so David Daniel am 25. Januar 1985 als Gast einer Podiumsveranstaltung der New Yorker

23 Igor Youskewitsch in: Cohen, Selma Jeanne (Hrsg.): *Dance Perspectives 40*, Winter 1969: *The Male Image. With an Introduction by Ray L. Birdwhistell*, S. 16.

24 Vgl. die Aussagen Igor Youskewitschs, Bruce Marks' und Edward Villellas: Ebenda, S. 14f, S. 19f, S. 25, S. 45, S. 47.

25 „The technique of the classical pas de deux is based on the assistance a male gives his female partner in the execution of the dance steps that they customarily perform together. This, in a way, is an over-statement of life situations where a man always helps a woman and is a gallant gentleman, voluntarily enduring certain hardships for her comfort and well-being. The entire structure of their dance together, starting with the male's place onstage behind the female, is based on the stronger sex patronizing the weaker.“ Igor Youskewitsch ebenda, S. 19.

26 David Daniel, zitiert in: Daly, Ann: *The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers*. In: dies.: *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*. Middletown/Connecticut, 2002, S. 280.

Dance Critics Association. Dort hatte die ehemals beim *New York City Ballet* engagierte Suki Schorer einen Pas de deux aus George Balanchines *The Four Temperaments* auseinandergenommen. Ihre Argumente, dass die Balanchine-Tänzerin abhängig bleibe und ihr Partner lediglich als eine Art „lebende Stange“ eingesetzt werde, sind für die anwesenden Männer der sprichwörtliche Stich ins Wespennest. Denn auch der Kritiker Robert Greskovic hält Suki Schorer entgegen: „What happens [...], for me, is that man's support is allowing this woman to be more powerful, more open, and in my sense of looking at it more beautiful than she could be by herself because she has this ... human ballet barre – I don't care what you call it. That man shows her in four arabesques that she couldn't do by herself, and each one is more powerful than the next because of his assistance or whatever you want to call it – manipulation.“²⁷

Doch fehlende Einsichten allein Männern anzulasten greift zu kurz. Auch etliche von Balanchines Ballerinen bleiben überaus loyal. Suzanne Farrell beispielsweise tanzt in den Sechzigerjahren und ein weiteres Mal von 1975 an als Solistin des *New York City Ballets*, steigt sehr schnell zu Balanchines Muse auf und glaubt an die für sein Schaffen so charakteristische Erhöhung der Tänzerin. „I think a woman should be idolized. Balanchine idolized women. His whole idea of a pas de deux is to extend what the woman can do“²⁸: Sie sieht nicht (oder will nicht sehen), dass sich Balanchines Choreografien nur scheinbar als weibliche Domäne erweisen.

Und stillschweigende Akzeptanz der von der Ballerina transportierten Weiblichkeitsmuster gleichfalls bei der jungen Cynthia J. Novack. Sie beginnt 1950 als gerade Dreijährige mit ihren ersten Ballettstunden, bewundert ihre ältere Schwester während des Trainings, ersehnt sich vergleichbare Eleganz und stürzt sich enthusiastisch in den eigenen Unterricht. Der Tänzer hingegen gilt ihr lange als seltsam deplatzierte Erscheinung inmitten eines allein Mädchen und Frauen vorbehaltenen

27 Robert Greskovic, zitiert ebenda.

28 Suzanne Farrell in: Tracy, Robert/DeLano, Sharon: *Balanchine's Ballerinas. Conversations with the Muses*. New York, 1983, S. 154.

Fachs.²⁹ Erst als ausgebildete Tänzerin wechselt Cynthia J. Novack auf die Seite des Modern Dance und wird schlussendlich mit ausgesprochen feministischen Schwerpunkten in der Tanz- und Geschlechterforschung tätig. Ballettunterricht und die stille Bewunderung der Spitzen­tänzerin verführe Mädchen wie Frauen dazu, sich mit patriarchalischen Werten zu identifizieren³⁰: Mit solchen Argumenten reiht sie sich in die Riege jener Autorinnen ein, die mit den Frauenbildern des Balletts aufräumen. Entsprechende Analysen gehören seit den Achtzigerjahren zu den zentralen Themen der Tanzwissenschaft.³¹

29 „On of my earliest memories: watching my sister, Linda, take her ballet class. Eight years older than I, Linda epitomised everything I wanted to be when I grew up. She danced with grace and authority; observing her, I was amazed that my own sister [...] could transform into a magical presence. I couldn't wait to begin lessons [...]. The men in ballet were total oddities to my (girl) child's eyes. No boys studied in my ballet classes, and I had never seen men dancing in a live performance who wore tights. My girlfriends and I giggled at their costumes and briefly admired their leaping excursions around the stage, but we saved most of our attention for the prima ballerina's overwhelming skill and beauty. I idolized Melissa Hayden and Maria Tallchief.“ Novack, Cynthia J.: *Ballet, Gender and Cultural Power*. In: Thomas, Helen (Hrsg.): *Dance, Gender and Culture*. New York, 1995, S. 35 f.

30 Vgl. ebenda, S. 37.

31 Vgl. unter anderem: Adair, Christy: *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. Houndmills/Basingstoke/Hampshire/London, 1992, S. 82 ff; Daly, Ann: *The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers*. In: dies.: *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*. Middletown/Connecticut, 2002, S. 279–288; Foster, Susan Leigh: *The ballerina's phallic pointe*. In: dies. (Hrsg.): *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*. London/New York, 1996, S. 1–23; Müller, Hedwig: *Von der äußeren zur inneren Bewegung. Klassische Ballerina – moderne Tänzerin*. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Die Schauspielerinnen. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt am Main/Leipzig, 2000, S. 321 ff; Rubidge, Sarah: *Decoding Dance. Dance's Hidden Political Agenda / Tanz entschlüsseln. Das verborgene politische Anliegen*. In: *ballett international / zeitgeist handbook*. Nummer 1/1990, S. 83–91; Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999, S. 209 ff; Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 316 ff.

Die Frauenbewegung selbst rollt bereits in den Sechzigerjahren an. Die Aktivistinnen jener Zeit schreiben sich praktisch gelebte Gleichberechtigung und grundlegende Kritik an den Institutionen der Ehe und der Familie auf die Fahnen.³² Klassische Geschlechterrollen hatten nach dem Zweiten Weltkrieg eine Renaissance erlebt: Wir befinden uns in einer Zeit, in der sanfte, lenkbare Frauen und bestimmende, selbstredend für das „schwache Geschlecht“ mitentscheidende Männer zu ausschlaggebenden Leitbildern geworden sind. Und wir finden noch immer allein Männer mit allen bürgerlichen Rechten ausgestattet. Ganz wie im 19. Jahrhundert³³ kommt in Ehe und Familie – Fundamente der Gesellschaft und privates Lebensziel schlechthin – allein dem Mann alle Autorität zu.

Die feministischen Forderungen nach einer liberalen Familienpolitik führen nur schleppend zu Erfolgen. In Deutschland beispielsweise fällt das alleinige Bestimmungsrecht des Mannes über alle Belange in

32 Zu den damaligen Umbrüchen vgl. Davis, Flora: *Moving the Mountain. The Women's Movement in America Since 1960*. New York, 1991; Ergas, Yasmine: *Der Feminismus der Siebziger Jahre*. In: Duby, Georges/Perrot, Michelle (Hrsg.): *Geschichte der Frauen*. Band V: 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main/New York, 1995, S. 559–580; Lenz, Ilse: *Frauenbewegungen: Zu den Anliegen und Verlaufsformen von Frauenbewegungen als sozialen Bewegungen*. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden, 2010, S. 867–877; dies. (Hrsg.): *Die Neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung*. Wiesbaden, 2008; Marini, Marcelle: *Die Stellung der Frau im Bereich der Kultur. Das Beispiel Frankreich*. In: Duby, Georges/Perrot, Michelle (Hrsg.): *Geschichte der Frauen*. Band V: 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main/New York, 1995, S. 327–353; Sineau, Mariette: *Recht und Demokratie*. Ebenda, S. 529–558; Strobel, Ricarda: *Die neue Frauenbewegung*. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 70er Jahre*. München, 2004, S. 259–272.

33 Ausschlaggebend ist das am 21. März 1804 von Napoleon Bonaparte noch unter dem Titel *Code civil* eingeführte und später in *Code Napoléon* umbenannte französische Gesetzbuch des Zivilrechts. Es wird im Rahmen der Napoleonischen Eroberungskriege in weiten Teilen Europas gültig und wirkt nach Napoleons Sturz in die europäische Zukunft hinein. Zu den dortigen familienrechtlichen Bestimmungen vgl. Großherzogthum Berg: *Napoleons Gesetzbuch / Grand-Duché de Berg: Code Napoléon*. Düsseldorf, 1810. Reprint: Frankfurt am Main, 1982, S. 6 ff, S. 94 ff, S. 162 ff.

der Ehe zum Sommer 1958. So dürfen verheiratete Frauen erst jetzt ohne ausdrückliche Erlaubnis arbeiten gehen: sofern sie, dies bleibt gesetzliche Bedingung, ihren familiären Pflichten nachkommen. Die väterliche Entscheidungshoheit in Erziehungsfragen wird im Sommer 1959 aufgehoben, aber erst 1976 schreibt die Bundesregierung klassische Geschlechterrollen aus dem Familienrecht heraus. Ob der Mann alleiniger oder zumindest Hauptverdiener bleibt und ob die Frau Mutter und Hausfrau wird, ist erst jetzt Privatsache.³⁴

Allerdings bedienen Steuer- und Sozialsysteme bis heute traditionelle männliche und weibliche Handlungsräume. Das Ehegattensplitting beispielsweise wurde 1958 als Bezuschussung der damals üblichen Hausfrauenehe eingeführt, und noch immer gewährt die gemeinsame Veranlagung der Einkommenssteuer verheirateten Paaren steuerliche Vorteile: gerade dann, wenn der eine (in der Regel der Mann) gut und

34 Bei den erwähnten Gesetzesinitiativen handelt es sich zunächst um das zum 1. Juli 1958 in Kraft tretende *Gleichberechtigungsgesetz*. Das Parlament kappt das alleinige Entscheidungsrecht des Mannes in der Ehe und gleichfalls die gemeinsame Veranlagung des (Kapital-)Besitzes beider Partner. Bislang ist dem Ehemann die Verwaltung des Vermögens seiner Frau zugekommen, nun setzt man auf die gütertrennende Zugewinnngemeinschaft. Die Entscheidungsgewalt des Vaters in strittigen Fragen der Kindererziehung wird am 30. Juli 1959 vom Bundesverfassungsgericht Karlsruhe für verfassungswidrig erklärt. Weiterhin verabschiedet der Bundestag am 14. Juni 1976 die *Erste Ehe- und Scheidungsrechtsreform*. Mit Wirkung zum 1. Juli 1977 können sich beide Ehepartner ohne Gängelung des Gesetzes auf eine individuelle Aufgabenverteilung einigen. Vor allem aber wird das im Falle einer Scheidung geltende „Schuldprinzip“ vom „Zerrüttungsprinzip“ abgelöst. Der Frau kann nicht mehr die juristische Schuld am Scheitern der Ehe zugewiesen werden, sodass ihr unabhängig ihres Verhaltens Unterhaltsansprüche zustehen. Zu beiden Gesetzen vgl. Berghahn, Sabine: *Verfassungsrecht und Verfassungswandel: Interpretationen zu Art. 3 und 6 des Grundgesetzes*. In: Baer, Susanne/Lepperhoff, Julia (Hrsg.): *Gleichberechtigte Familien? Wissenschaftliche Diagnosen und politische Perspektiven*. Bielefeld, 2007, S. 44 ff; dies.: *Der Ritt auf der Schnecke. Rechtliche Gleichstellung in der Bundesrepublik Deutschland*. In: Koreuber, Mechthild/Mager, Ute (Hrsg.): *Recht und Geschlecht. Zwischen Gleichberechtigung, Gleichstellung und Differenz*. Baden Baden, 2004, S. 60 f, S. 67 f; Limbach, Jutta/Willutzki, Siegfried: *Die Entwicklung des Familienrechts seit 1949*. In: Nave-Herz, Rosemarie (Hrsg.): *Kontinuität und Wandel der Familie in Deutschland. Eine zeitgeschichtliche Analyse*. Stuttgart, 2002, S. 17 ff.

die andere (in der Regel die Frau) wenig oder gar nicht verdient. Letztlich, so der Vorwurf feministischer Kreise, verführe das Ehegattensplitting Frauen dazu, aus dem Berufsleben auszusteigen.³⁵

Kritik an konservativen Weiblichkeitsmodellen ist kaum mehr aus dem öffentlichen Diskurs wegzudenken. Derlei beginnt in den Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts. Simone de Beauvoir argumentiert in ihrer 1949 erschienenen Grundlagentext *Das andere Geschlecht*, dass allein der Mann im Zentrum der Gesellschaft steht und die Frau ein untergeordnetes, fremdbestimmtes Dasein führt. Die Amerikanerin Betty Friedan veröffentlicht 1963 mit *The Feminine Mystique* ein vergleichbar einflussreiches Buch und verdammt das damalige Hausfrauen- und Mutterideal in Grund und Boden. Und in den Siebzigerjahren ist Alice Schwarzer mit Kampagnen wider rückständige Rollenbilder, mit Protesten gegen die Kriminalisierung des Schwangerschaftsabbruchs und mit breit gefächerten Initiativen für die Chancengleichheit von Frauen zur federführenden Feministin Deutschlands aufgestiegen.

Ihr eigens gegründetes Magazin *EMMA* macht bis heute Front gegen Benachteiligungen und Unterordnung. Ähnliches lässt sich in Frauenzeitschriften wie *freundin* und *Brigitte* oder in Fernsehsendungen wie *frauTV* beobachten.³⁶ Bei Buchhändlern wiederum stapelt sich Ratgeberliteratur, die sich an traditionellen Frauenbildern abarbeitet und das Ausbrechen aus historischen Weiblichkeitsidealen zur neuen

35 Vgl. unter anderem: Negendanck, Elisabeth: *Das so genannte Steuersplitting*. In: *EMMA. Zeitschrift für Frauen von Frauen*. Nummer 2/Februar 1979, S. 29; ohne Verfasser: *Ehegattensplitting: Die Zeit ist abgelaufen!* Beitrag vom 12. Februar 2010, Onlineportal der Heinrich Böll Stiftung/Gerda Werner Institut (Feminismus und Geschlechterdemokratie): www.gwi-boell.de/de/ehegattensplitting-die-zeit-ist-abgelaufen; Sick, Helma (in Zusammenarbeit mit Heide Härtel-Herrmann, Frauenfinanzdienst Köln): *Hausfrauen-Ehe: Wann ist endlich Schluss mit diesem Privileg? Schon oft diskutiert, nie wirklich angepackt: die Abschaffung staatlicher Subventionen für Ehepaare mit klassischer Rollenverteilung*. In: *Brigitte*. Nummer 9/6. April 2011, S. 124–125.

36 Auf ausführliche Beitragsangaben sei angesichts der Fülle relevanter Berichterstattungen verzichtet. Detailliertes findet sich im Onlineangebot aller genannten Medien. Vgl. *EMMA. Das politische Magazin für Menschen*: www.emma.de/; *freundin. Für uns ist alles drin*: www.freundin.de/; *Brigitte.de*: www.brigitte.de/; *frauTV*: www1.wdr.de/fernsehen/frau-tv.

Norm erhebt.³⁷ Der eigene Lebensentwurf gerät zu einer bloßen Frage des Willens. Denn jede Frau, so die Journalistin Bascha Mika, habe die Wahl und jede Frau, die sich wider besseres Wissens einem Mann unterordne, gehe einen der eigenen Bequemlichkeit geschuldeten Weg der Feigheit.³⁸ Nichts ist zu spüren von gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die weiblicher Selbstverwirklichung entgegenstehen. So drängen gegebene Gehaltsunterschiede, fehlende Betreuungsmöglichkeiten oder mangelnde Familienfreundlichkeit am Arbeitsplatz Paare mit Kindern in alte Rollenmuster und Frauen in finanzielle Abhängigkeiten zurück: Umgestaltungen tradierter Handlungsräume gehören nur unter Vorbehalt zur deutschen Lebensrealität.³⁹

37 Vgl. unter anderem: Kerkenrath, Lutz: *Böse Mädchen kommen in die Chef-
etage. Strategien für mehr Durchsetzungsvermögen*. München, 2012; Knaths,
Marion: *Spiele mit der Macht. Wie Frauen sich durchsetzen*. München, 2009;
Modler, Peter: *Das Arroganz-Prinzip. So haben Frauen mehr Erfolg im Beruf*.
Frankfurt am Main, 2012; Walter, Natasha: *Living Dolls. Warum junge Frauen
heute lieber schön als schlau sein wollen*. Frankfurt am Main, 2011; Wüdrich,
Bettina: *Einsame Spitze? Warum berufstätige Frauen glücklicher sind*. Reinbek,
2011; Zips, Astrid: *Jobcoaching für Frauen. Wie Sie bekommen, was Sie wollen,
und behalten, was Sie haben*. Wien, 2002.

38 Vgl. Mika, Bascha: *Die Feigheit der Frauen. Rollenfallen und Geiselmentalität.
Eine Streitschrift wider den Selbstbetrug*. München, 2011.

39 Dies macht eine im April 2013 veröffentlichte *forsa*-Umfrage im Auftrag der
Zeitschrift *Eltern* deutlich. Befragt wurden eintausend Eltern minderjähriger
Kinder. Demnach gestaltet sich die favorisierte und tatsächlich umgesetzte
Aufgabenverteilung in der Familie wie folgt: 13 Prozent sprechen sich für Voll-
zeitarbeit beider Elternteile und die gleichberechtigte Aufteilung von Haus-
halt und Kinderbetreuung aus: Realisiert wird dieses Modell von 16 Prozent.
38 Prozent wünschen sich, dass beide Partner ihre Arbeitszeit auf 30 Stunden
pro Woche reduzieren und sich Haushalt und Familienarbeit teilen; Praktisch
umgesetzt wird dies von ganzen 6 Prozent. 40 Prozent bevorzugen den Mann
in Vollzeit- und die Frau in Teilzeitarbeit, wobei sich vorrangig die Frau um
Hausarbeit und Kinder kümmert: Wirklichkeit ist dies für 57 Prozent. Al-
lein 6 Prozent befürworten die konventionelle Hausfrauenehe, im Alltag al-
lerdings leben 14 Prozent der Familien mit dem Mann als Alleinverdiener
und der Frau als Hausfrau und Mutter. Unorthodoxe Rollenmuster landen
weit abgeschlagen. Die Frau im Vollzeitjob und der Mann mit einer Teilzeit-
stelle und vorrangiger Verantwortung für Haushalt und Kinder ist für ledig-
lich ein Prozent erstrebenswert und für zwei Prozent alltägliche Routine. Die

Und nichts ist zu spüren von tief verinnerlichten, gewissermaßen zwanghaft im kollektiven Bewusstsein zirkulierenden Traditionen. Letztlich macht die allenthalben in Ehren gehaltene Devise *Ballet is Woman* jene Weiblichkeitsklischees salonfähig, die feministische Kreise so konsequent bekämpfen. Die in vielerlei Balletten transportierten Rollenbilder finden nicht lediglich Fürsprecher in einer unverbesserten Tänzergeneration: Auch das Jetzt und Heute, auch die Meinung der Masse zeichnet sich durch eine unkritische Wertschätzung der Ballerina und durch verborgene Sympathien für längst überwunden geglaubte Geschlechterideale aus.

Derlei spiegelt sich augenfällig in den überreichlich kommentierten Ausschnitten des klassischen Ballettrepertoires auf der Online-Plattform *You Tube*. „[S]he’s been an inspiration to me, look at her she’s like a doll at her partner’s hands I love her so much I wish she was here [...] Such a talented woman“⁴⁰, so eine junge Frau über Margot Fonteyn. Ein *Schwanensee*-Mitschnitt aus dem Jahr 1966 zeigt den britischen Star an der Seite Rudolf Nurejews als Odette: Margot Fonteyn avanciert als scheinbar willenlos gelenkte Marionette, als anmutig-fragile Spitzen tänzerin zu einem wirklichen Idol. Ähnliches ist über andere prominente Tänzerinnen der Sechziger-, Siebziger- und Achtzigerjahre bis hin zur unmittelbaren Gegenwart zu lesen: über Carla Fracci, Natalia

Frau als Alleinverdienerin und der Mann als Hausmann gilt keinem Paar als wünschenswert, ist jedoch für 4 Prozent eine praktische Notwendigkeit. Die Kluft zwischen Wunsch und Wirklichkeit wird unter anderem mit durchgängig niedrigeren Gehältern für Arbeitnehmerinnen, dem fehlenden Entgegenkommen von Arbeitgebern, fehlender Kinderbetreuung und namentlich von Männern befürchteten Nachteilen im Beruf begründet. Vgl. forsa: Gesellschaft für Sozialforschung und statistische Analysen mbH (Hrsg.): *Wenn Eltern die Wahl haben. Eine repräsentative forsa-Studie im Auftrag von Eltern*. Berlin, 9. April 2013, S. 10, S. 16 f, S. 27, S. 29. Vgl. weiterhin: Willers, Anke: *Eltern, seid wählerisch!* In: *Eltern*. Mai/2013, S. 62–67. Ebenfalls in *Eltern familiy*. Mai/2013, S. 48–53.

- 40 „Athina Lopez“ unter *Tchaikowsky – Swan Lake, Act 4 – Pas de deux Rudolf Nureyev – Margot Fonteyn, 1966*: www.youtube.com/watch?v=qG7JvpPGdEU (Interpunktion ohne Korrektur übernommen).

Makarowa und Suzanne Farrell, über Sylvie Guillem, Élisabeth Platel oder über Polina Semionowa.

Polina Semionowa steigt 2002 als gerade siebzehnjährige Absolventin der Bolschoi-Ballettschule zur Solistin des Berliner Staatsballetts auf und tanzt die großen Rollen des klassischen Repertoires. Im Internet wird sie mit einem 2003 produzierten Solo zur Instrumentalversion von Herbert Grönemeyers *Demo (Letzter Tag)* berühmt: „I’ve been dancing ballet since I was 4 years old, now I’m almost 15 and definitely one day I want to be as good as her dancing on pointe shoes“⁴¹, wie es auf *YouTube* heißt.

Unzählige Frauen, Mädchen und Ballettschülerinnen sehen graziösen Spitzentanz und schwebende Eleganz. Die lange Ausbildung samt physischem und mentalem Stress von Kindheit an und der Berufsalltag mit anhaltenden Schmerzen⁴² verschwindet hinter konventionellen

⁴¹ „sofia998100“ unter *Original – Polina Semionova (HD – Ballet – H. Grönemeyer – instrumental)*: www.youtube.com/watch?v=UaO7bS5Ky6M (Orthografie und Interpunktion ohne Korrektur übernommen).

⁴² „[D]as Härteste für mich war, mich immer wieder anzuspornen und die Müdigkeit zu besiegen“, so Polina Semionowa im Interview mit dem Berliner *Tagesspiegel*. „Ich erinnere mich, als ich 16 war und mich nach der Ballettschule abends noch auf Wettbewerbe vorbereitete: Da war ich gerade mitten in einer Wachstumsphase, ich schoss in die Höhe, aber nahm nicht an Gewicht zu. Mein Lehrer trieb mich an, ich machte weiter, ohne Pause, obwohl ich dachte, ich kann nicht mehr. Aber wenn man diesen Punkt überwunden hat, dann geht es doch. [...] Tänzer haben immer irgendwas, alles tut weh, die Muskeln, die Knochen. Das ist ganz normal. Wenn der Fuß drei Stunden lang in Ballettschuhen steckt und man auf der Spitze tanzt, werden die Zehen aneinander gequetscht. Durch die Reibung beim Tanz kann es dann Blasen geben. Wenn die nicht so groß sind, gehen sie nach zwei bis drei Tagen wieder weg. Sonst tut man Creme drauf und Pflaster.“ Vergessen könne man seinen schmerzenden Körper „leider nicht, aber man kann den Schmerz lindern. Ich denke genau nach, welche Bewegungen ich mache, um den Schmerz zu vermeiden.“ Polina Semionowa in: Mühling, Jens/Wahba, Annabel/Semionowa, Polina: *„Ich verbrauche 120 Schuhe im Jahr“*. Sie tanzt, seitdem sie drei ist. Polina Semionowa ist der Star unter Berlins Ballerinen. Aber ihr eigenes Kind würde sie nie ins Ballett geben. In: *Der Tagesspiegel*, 10. April 2006. Zu den Schattenseiten des Tänzerberufs vgl. weiterhin: Sager, Peter: *Tanja Ballerina: Tanzen lernen an der Newa*. In: *ZEIT Magazin* vom 17. März 1989. Reprint in: Wil-

Weiblichkeitsmodellen, einstmals patriarchalische Ideale sind Lebensraum und Glücksversprechen schlechthin. Wir erinnern uns, dass eine solche Verehrung der Ballerina im 19. Jahrhundert verankert liegt und dass das damalige Ballett männliche Präferenzen bedient. Noch immer folgen Frauen und Mädchen fremdbestimmten Perspektiven, noch immer lassen sich Zuschauerinnen von patriarchalischen Werten leiten.

Diese mit der Spitzentänzerin verbundenen Werte sind zu allgemeingültigen Standards geworden. Wir haben es mit gesellschaftstypischen, von Männern und Frauen gleichermaßen lebendig gehaltenen Denkweisen zu tun, und derlei Diskurse weisen uns nachdrücklich auf die Brüche und Dissonanzen in unserem vermeintlich aufgeklärten Geschlechterverständnis hin. Die breite Idealisierung des klassischen Tanzes stößt zunächst den Feminismus an seine Grenzen. Jegliche Kampagnen laufen dort ins Leere, wo die Gesellschaft ihren eigenen Regeln folgt. Zugleich führt die an das Ballett gekoppelte latente Akzeptanz konservativer Weiblichkeitswerte jene bewussten Willensentscheidungen ad absurdum, die so manche Sachbuchautorin als Fundament selbstbestimmter Lebensmodelle in den Raum wirft. „Denn die Spielräume sind doch da. Frauen sind fähig und in der Lage, Rollenmuster zu durchschauen und weibliche Klischees zu durchbrechen“⁴³; Ganz so einfach funktionieren die Dinge letzten Endes nicht.

Weiterhin – dies sollte bei allen Debatten um Frauenfragen, Frauenbilder und feministische Kontexte nicht vergessen werden – wirkt das Paradigma *Ballet is Woman* auf Männer zurück. Die Vorlieben der Ballettwelt und der durch die *YouTube*-Gemeinde exemplarisch vertretenen Allgemeinheit konfrontieren Tänzer bis heute mit dem Vorwurf des Effeminierten. Nicht umsonst glauben sich tanzende Männer gegen alles „Unmännliche“ behaupten zu müssen. Klassische Rechtfertigungsmuster – Athletik, Bühnenbeherrschung, Kondition und maskuline Kraft – haben auch im 20. Jahrhundert nichts von ihrer historischen Bedeutung eingebüßt.

Ileke, Stefan/Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG (Hrsg.): *Die besten Reportagen aus 65 Jahren ZEIT-Geschehen*. Hamburg, 2011, S. 118–127.

43 Mika, Bascha: *Die Feigheit der Frauen. Rollenfallen und Geiselmanalität. Eine Streitschrift wider den Selbstbetrug*. München, 2011, S. 18.

Dance is Men: Kein wirkliches Kontrastprogramm

Ballett nach 1900: Vom Comeback des Tänzers und von der Beständigkeit historischer Rechtfertigungsmuster | Tänzer und ihr Selbstbild: Athletische Helden anstelle verweichlichter Memmen | Maurice Béjarts Idealisierung des tanzenden Mannes: „Unmännliche“ Bühnenauftritte als bloße Rollenspiele | Das starke Geschlecht in der Krise: Zuflucht zu tradierten Männlichkeitswerten

Das Ballett ist eigentlich eine männliche Domäne: Es blieb zu seinen Anfängen am Hof Ludwigs XIV. allein Männern vorbehalten, ist durch ins Rampenlicht drängende Tänzerinnen jedoch zu einer allzu weichen, dekadenten Kunstform verkommen. Erst im frühen 20. Jahrhundert, zur Zeit der *Ballets Russes* haben sich Tänzer ihren rechtmäßigen Platz zurückerobert und sind mit wirklich maskulinen Darbietungen hervorgetreten. Zugleich fällt das Tanzen keinem Mann von Natur aus zu. Der Beruf des Balletttänzers ist das Resultat harter körperlicher Arbeit, er erfordert Disziplin und reizt persönliche Leistungsgrenzen stets aufs Neue aus. Der Tänzer ist kein Gefangener seines Körpers, sondern er macht sich seinen Körper untertan.

So ist es in der zu Beginn des 20. Jahrhunderts auflebenden Fachliteratur, in etlichen Texten der Jahrhundertmitte und noch in einigen Monografien späterer Jahre zu lesen.¹ Und so ist es gleichfalls auf der Bühne zu sehen. Zunächst kreiert Michail Fokin als Chefchoreograf der *Ballets Russes* etliche interessante Rollen für Waslaw Nijinski. Dramaturgisch haben Nijinskis Auftritte als Goldener Sklave in *Sché-*

1 Vgl. Bie, Oscar: *Der Tanz*. Berlin, 1915, S. 281ff; Boehn, Max von: *Der Tanz*. Berlin, 1925, S. 125f; Böhme, Fritz: *Tanzkunst*. Dessau, 1926, S. 112f, S. 121ff; Clarke, Mary/Crisp, Clement: *Tänzer*. Köln, 1985; Cohen, Selma Jeanne (Hrsg.): *Dance Perspectives 40*, Winter 1969: *The Male Image. With an Introduction by Ray L. Birdwhistell*; Geitel, Klaus: *Der Tänzer heute*. Berlin, 1964; Guest, Ivor: *The Dancer's Heritage. A Short History of Ballet*. Harmondsworth, 1960; Peto, Michael/Bland, Alexander: *The Dancer's World*. New York, 1963; Philip, Richard/Whitney, Mary: *Danseur. The Male in Ballet*. New York, 1977; Schikowski, John: *Geschichte des Tanzes*. Berlin, 1926, S. 106ff; Swinson, Cyril: *Great Male Dancers*. London, 1964; Terry, Walter: *Great Male Dancers of the Ballet*. London, 1978.

hérazade oder als Rosengeist in *Le Spectre de la Rose* nichts mehr mit angestammten Männlichkeitswerten gemeinsam, doch tanztechnisch begeistert er sein Publikum mit beispielloser Virtuosität und scheinbar übermenschlicher Sprungkraft. Auf beides kommen wir im Kapitel „Popstars“ des klassischen Tanzes zurück.

Anderswo treffen tänzerische Meisterleistungen mit tatsächlich virilen Charakteren zusammen. So setzt der ehemals bei den *Ballets Russes* tätige Sergej Lifar in den Dreißigerjahren in *Les Créatures de Prométhée*, in *Icare* und in *David Triomphant* heldenhafte und waagemutige Erlöserfiguren in Szene. Seine Choreografien über den antiken Schöpfergott Prometheus, den zur Sonne fliegenden Ikarus und den biblischen, über Goliath siegenden David entstehen in Paris, in den Ballettzentren der Sowjetunion macht sich hingegen der Sozialistische Realismus breit. Man kultiviert Wirklichkeitsnähe und räumt mit der aus dem 19. Jahrhundert überlieferten Dominanz der Ballerina auf. In den Neuinszenierungen des Moskauer Bolschoi- und des Leningrader Kirow-Theaters halten sich Tänzerinnen und Tänzer die Waage. Zugleich stehen bis ins spätere 20. Jahrhundert hinein immer wieder Männer im Mittelpunkt. *Spartacus*, *Ikarus* oder (historisch keineswegs korrekt) *Iwan der Schreckliche* warten mit sozialistischen Kämpfern und Märtyrern auf. Zutiefst „männliche“ Wesenszüge gehen mit kraftvoll-athletischen Bewegungsabläufen einher.

Und auch der Amerikaner Robert North stützt sich in einer seiner populärsten Choreografien auf asiatische Kampfkünste und auf die Pyrrhischen Tänze des antiken Griechenlands: damals eine fast schon obligatorische Komponente der kriegsvorbereitenden Körperschulung. Sein *Troy Game* aus dem Jahr 1974 bietet spielerische, dennoch aber sprunggewaltige Soli und Ensemblenummern für wahlweise sechs, acht oder zehn Tänzer. North bringt eine Parodie männlich-machohaften Kampfgebarens auf die Bühne und weicht stereotype Männlichkeitswerte wieder und wieder auf, doch nicht überall zeigen sich satirische Überspitzungen.

So endet *Troy Game* mit einer fulminanten Sprungkombination aller Akteure. Tours en l'air, Grand jetés, Cabriolen und Sprünge aus tiefen Pliés heraus zeugen von Ausdauer und Belastbarkeit. Sobald Norths Tänzer ihre Leistungsgrenzen ausreizen, ist kein Platz mehr für

Karikatur und Persiflage. Dass sich der Choreograf für genuin kunstvolle Bewegungsformen ausspricht – „[i]ch glaube, was die Zuschauer wirklich gerne sehen, an erster Stelle, sind Menschen, die sich rhythmisch bewegen, und nicht nur athletisch sind, sondern das tun, was man im althergebrachten Sinn ‚tanzen‘ nennt“² –, bleibt hier ein reines Lippenbekenntnis. Tanz speist sich zumindest in *Troy Game* über weite Strecken aus Athletik und aggressiver Energie.

Tänzer ihrerseits zelebrieren vergleichbare Ideale. Der zur Mitte des 20. Jahrhunderts sehr erfolgreiche Igor Youskewitsch beispielsweise schreibt dem Mann eine angeborene Neigung zu Wettbewerb, Kampf, harter körperlicher Arbeit und kraftvoll-überlegenen Tänzen zu: „He danced for the gods, for success in war and hunting, for a mate. There was always purpose in his dance, reflecting his masculine inclinations to lead, to go forward, to achieve. Civilization does not change basic masculine nature; it develops progressive images of the man-hero. A man must keep in his dance the seeds of his heroic nature.“³

Natürlich ist der Wunsch Vater des Gedankens. Die Bewegungsabläufe des Tänzers sind sportiv, bühnenbeherrschend und heldenhaft, weil sie es als entschuldigendes Alibi eines unterschwellig als unstatthaft empfundenen Handlungsbereichs sein müssen. Nicht umsonst greift Youskewitschs Kollege Aaron Cota noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu *ähnlichen* Argumenten. Cota schließt seine Tanzausbildung im Frühjahr 2009 an der kalifornischen Universität von Irvine ab, war von 2001 an jedoch gleichfalls Unteroffizier der amerikanischen Marine und seit Juni 2005 für elf Monate im Irak stationiert. Sein Werdegang vereint unorthodoxe und klassische Männlichkeitsräume, sein Selbstverständnis allerdings bleibt konventionellen Kriterien verhaftet.

„I tried out different kinds of dance, and I found I loved ballet more than jazz or modern [...]“, gibt er den Herausgebern der Anthologie *When Men Dance* zu Protokoll. „In almost every ballet I’ve

- 2 Robert North in: ballett international/Cohen, Robert/Morrice, Norman/North, Robert: *Trends in British Ballet. Discussion*. In: *ballett international*. Oktober 1983, S. 32.
- 3 Igor Youskewitsch in: Cohen, Selma Jeanne (Hrsg.): *Dance Perspectives 40*, Winter 1969: *The Male Image. With an Introduction by Ray L. Birdwhistell*, S. 18.

seen, it's so athletic for the guys, they do some insane, crazy jumps and leaps. It makes you wonder how the body moves that way, and how much stamina you must have to do some of that.“⁴ Zugleich, und damit verteidigt Cota das Ballett gegen zirkulierende Vorurteile in seinem Bekanntenkreis, setze eine ganze Reihe etablierter Männersportarten auf das Training des klassischen Tanzes: vom Football bis hin zur Action-Kampfkunst eines Jean-Claude van Damme und eines Jet Li.⁵

Echter Männersport taugt gleichfalls zur Abwehr spöttischer Kommentare. Die für Balletttänzer obligatorischen Strumpfhosen kommen für Cota nicht unmännlicher daher als die im Football oder im Wrestling übliche Kleidung.⁶ Erfolg bei den Frauen spricht tanzende Männer wiederum vom Verdacht der Homosexualität frei. „I guess there was always some teasing in my unit – I got that all the time. But all the guys who made fun of it, they'd see the girls that we dance with, and then say ‚Oh, man, why don't I take dance?‘ And I'd say, ‚Well, you think it's for sissies or something‘“⁷, so Cota über seine Zeit bei der Marine. Wenngleich er das zirkulierende Bild des homosexuellen Tänzers als gesellschaftliches Klischee kennzeichnet, ist er weit von kritischen Einsichten entfernt. Ein Tänzer ist in Cotas Augen keinesfalls schwul, ein Tänzer bewegt sich wie ein durchtrainierter Sportler: Das Ballett gilt ihm allein dann als angemessener männlicher Handlungsraum, sofern es gelingt, alles Effemierte abzuwehren.

Und noch ein letzter Tänzer sei zitiert. Der Australier Michael Gard hat für seine Monografie *Men Who Dance* mehrere Interviews geführt und unter dem Pseudonym „Rory“ ein Mann sprechen lassen, der im Ballett bewährte Geschlechterunterschiede verwirklicht sieht. Die Ballerina tanze auf Spitze, der Tänzer zeige fulminante Sprungsequenzen und natürlich habe ihm sein Lehrer ganz nach traditioneller russischer Schule eine maskuline Körperführung nahegebracht. Fast zwangsläufig sind „Rory“ die Profis aus dem Einzugsgebiet der ehemaligen Sowjet-

4 Cota, Aaron: unbetitelter Erfahrungsbericht in: Fisher, Jennifer/Shay, Anthony (Hrsg.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities across Borders*. Oxford, 2009, S. 49.

5 Vgl. ebenda, S. 51.

6 Vgl. ebenda.

7 Ebenda, S. 50f.

union Vorbilder schlechthin. „They dance like men and they have got fires in their bellies and it's such a strong thing, you know, you don't sit there going oh this is somehow feminine. You sit there going fuuuck! Look at that jump, you know. That's what got me into it, like it was like that stuff that made me go, Wow! That's not prissy.“⁸

Männern oder Frauen zugeschriebene Tanztechniken sind fast so alt wie der klassische Tanz selbst, doch bekanntlich haben choreografierte Geschlechterdifferenzen in den letzten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts einen nachhaltigen Aufschwung erlebt. Seit damals stehen sich raumgreifende, sprungstarke Tänzervariationen und die zurückhaltende, ätherische Eleganz der Ballerina klar und deutlich gegenüber.

Kultiviert werden diese Unterschiede bis heute. Schon die Ballettausbildung zeichnet sich durch eine strikte Geschlechtertrennung aus. Darauf weist der ehemals an der Londoner Royal Ballet School tätige Richard Glasstone hin: Romantische Manierismen in den Mädchenklassen und athletisch-machohafte Attitüden in den Jungenklassen seien kaum auszurotten. Die Spitzentechnik bleibe angehenden Tänzerinnen vorbehalten, Jungen hingegen führe man an die großen Sprünge und an die gebotene Unterstützungsarbeit im klassischen *Pas de deux* heran.⁹ Fest im Körpergedächtnis ausgebildeter Tänzer und Tänzerinnen verankert, leben derlei Bewegungsformen in der Theaterpraxis fort. Doch dass sich Balletttänzer von anerkannten „männlichen“ Bewegungsnormen emanzipieren und erprobte Geschlechtergrenzen überschreiten können, demonstrieren uns jene Künstler, die den Spitzentanz zu ihren Markenzeichen gemacht haben: *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*, *Les Ballets Grandiva* oder der Belgier Bart De Block werden uns im Kapitel *Mit der Vergangenheit zu neuen Männerbildern [I]* wiederbegegnen.

Historische Geschlechterpolaritäten lösen sich gleichfalls in jenen Produktionen, in denen Tänzer für Frauen geschaffene Rollen übernehmen und sich Tänzerinnen Männerparts aneignen. Menschliche

8 „Rory“ in: Gard, Michael: *Men who Dance. Aesthetics, Athletics and the Art of Masculinity*. New York, 2006, S. 184 f.

9 Vgl. Glasstone, Richard: *Atmende Arme. Geschlechterspezifische Trainingsmethoden im Ballett*. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballett international/tanz aktuell*. August 1998 (Heft 8/9): *Tanz der Geschlechter*, S. 32 f.

Körper scheinen austauschbar, als Jorge Donn am 10. Januar 1979 in einer achtzehn Jahre alten Choreografie namens *Boléro* brilliert und die bislang von Duska Sifnios, Suzanne Farrell oder Sylvie Guillem interpretierte Solopartie zu Maurice Ravels *Boléro* zu einer Männerdomäne macht. Gerahmt wird sein Solo von vierzig Gruppentänzern. Das Ensemble war seit der Uraufführung ein männliches, und schon im Juni 1979 wird Jorge Donn wiederum von Tänzern begleitet. Da alle Bewegungsfolgen unverändert bleiben, entziehen sich Schritte und Gesten geschlechtsspezifischen Zuordnungen. „Mein ‚Boléro‘“, sagt uns der Schöpfer dieser wirklich populär gewordenen Choreografie, „ist das erste Unisex-Ballett in der Geschichte des Tanzes: Es kann sowohl von Frauen wie von Männern interpretiert werden.“¹⁰

Sein Name ist Maurice Béjart. 1927 in Marseille geboren und klassisch ausgebildet, kreierte Béjart Ende der Vierzigerjahre in Reims, in Paris und an der Stockholmer Oper seine ersten Choreografien. Er ist auf dem Weg zu einer Handschrift, die das Ballettvokabular, Elemente des modernen Tanzes, Jazz, Akrobatik und asiatische Techniken verbindet. Immer wieder wird er sich stilistischer Brüche bedienen, immer wieder wird er seine Produktionen als Gesamtkunstwerke mit rituellen Dimensionen beschreiben. Seit 1953 arbeitet er mit seinem eigenen Ensemble, das von 1960 an am Brüsseler Théâtre de la Monnaie ansässig ist und als *Ballet du XXe Siècle* zu Rang und Namen tanzt. Seit dem Sommer 1987 heißt dieses „Ballett des 20. Jahrhunderts“ *Béjart Ballet Lausanne* und setzt seine Erfolgsgeschichte vom Genfer See aus fort.¹¹

10 Maurice Béjart in: ders./Regitz, Hartmut: *Wie Ton und Stein*. In: Regitz, Hartmut (Hrsg.): *Jahrbuch Ballett 1987. Männlich – weiblich*. Zürich/Berlin, 1987, S. 56.

11 Zu Béjarts Stil und Werdegang vgl. Béjart, Maurice: *Eine verschlüsselte Autobiographie* (24. Januar 1971). In: Wolgina, Lydia/Pietzsch, Ulrich (Hrsg.): *Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen. 20. Jahrhundert*. Berlin, 1977, S. 244–251; Béjart, Maurice/Pachnicke, Jeanne: *Spectacle Total: Interview mit dem französischen Choreographen Maurice Béjart*. In: *Sonntag*, Nummer 22, 31. 5. 1987, S. 11; Béjart, Maurice/Trökes, Manuel: *Auf der Suche nach dem verlorenen Theater. Interview mit Maurice Béjart in Paris*. In: *Ballett-Journal/Das Tanzarchiv. Zeitung für Tanzpädagogik und Ballett-Theater*. 33. Jahrgang, Nummer 3/1. Juni 1985, S. 40–43; Gay-White, Pamela: *Béjart and Modernism. Case Studies in the*

Die Ballerina vom Sockel gestoßen und stattdessen Tänzer in den Mittelpunkt gerückt zu haben, gilt als Béjarts großer Verdienst. Sein Leitspruch *Dance is Men* macht ihn zum Antipoden George Balanchines, tatsächlich jedoch kreist sein Schaffen viele Male um beide Geschlechter: um Männer und Frauen auf der Suche nach sich selbst, um ihre Körper und um ihr spannungsgeladenes Wechselverhältnis. Dies klingt nach altbekannten Polaritäten, dennoch aber bricht das ehemals eindeutige Gegenüber von Mann und Frau.

So machen die an Tänzer oder an Tänzerinnen übergebenen Parts des *Boléro* Kontraste und Nuancen zu rein assoziativen Angelegenheiten. Obwohl Männer und Frauen die gleichen Bewegungen ausführen, so Béjart selbst, gewinne sein Werk „eine unterschiedliche Kraft und Farbigkeit.“¹² Allein in den Köpfen des Publikums entstehen grundverschiedene, als solche allerdings von zirkulierenden Rollendiskursen beeinflusste Lesarten.

Tanzte eine Solistin vor einem männlichen Ensemble, entfaltet sich das gängige Muster der vor und für Männer tanzenden Frau. Béjart platziert seine Tänzer auf Stühlen um eine runde Tanzfläche: Sie sind anfangs stille Beobachter des Geschehens und greifen nach und nach in die Choreografie ein. Im Finale werfen sie sich über die Tänzerin und behaupten sich als Sieger über das begehrte und zugleich bekämpfte Weibliche. Tanzt jedoch ein Solist, so scheint er seinen Körper selbstbewusst und voller Narzissmus zu präsentieren. Klinken sich Gruppentänzerinnen in die Choreografie ein, wird der Mann zum großen Verführer, der sämtliche Frauen zu faszinieren vermag. Lediglich ansatzweise breitet sich leises Befremden aus angesichts offener männlicher Sinnlichkeit und offenen weiblichen Begehrens. Ein Männerensemble macht das Tänzersolo dagegen zu einem konkurrierenden, durchaus aggressiven Miteinander eines Alphamännchens und seines Rudels. Tatsächlich lenkt Béjart ganz am Ende seines *Boléro* die Asso-

Archetype of Dance. New Orleans, 2006; Schmidt, Melanie: *Maurice Béjart. Balancen der Antithese. Körperbilder des Energetischen im Ballett des xx. Jahrhunderts*. Heidelberg, 2008, S. 91ff.

- 12 Maurice Béjart in: ders./Regitz, Hartmut: *Wie Ton und Stein*. In: Regitz, Hartmut (Hrsg.): *Jahrbuch Ballett 1987. Männlich – weiblich*. Zürich/Berlin, 1987, S. 56.

ziationen seines Publikums: Die Solistin wird von der Männergruppe bezwungen, der Solist erhebt sich in einer abschließenden Siegesgeste über seine Mittänzer. *Völlig* identisch gestaltet sich die Choreografie letztlich nicht.

Auch bei Bédjarts Romanadaption *Séraphita* kommt der Gedankenkraft der Theaterbesucher entscheidende Bedeutung zu. Schon in Honoré de Balzacs Textvorlage aus dem Jahr 1834 treten Séraphita und ihr Gegenbild Séraphitus als zwei Seiten eines Ganzen in Erscheinung. Balzac hat eine surreale Traumgestalt entworfen, die das Menschenpaar Wilfrid und Minna zueinander führt: Wilfrid sieht ein weibliches und Minna ein männlich-androgynes Geschöpf.

Bédjart seinerseits besetzt diese doppelte Allegorie der Liebe mit einem Mann. Am Premierenabend des 18. Oktober 1973 tritt Iván Markó in Spitzenschuhen, in einer an Ritterkleidung erinnernden Ledertunika und mit Engelsflügeln auf dem Rücken vor das Publikum des Brüsseler Théâtre de la Monnaie. Sein Tanz selbst setzt auf Feinheiten: Mit leichten Bewegungsvariationen bekennt er sich zur femininen Erscheinungsform der Séraphita oder zum maskulinen und doch so zwitterhaften Wesen des Séraphitus. Anders als bei klassischen Auftritten *en travestie* liegen derlei Ambivalenzen in der Rolle an sich begründet. Und ungleich stärker als bei traditionellen Auftritten *en travestie* wird alles Doppelbödige durch den tanzenden Interpreten auf die Spitze getrieben. Iván Markó scheint beide Geschlechter in sich zu vereinen und bleibt dennoch als Mann zu erkennen. Damit lässt Bédjart sein Publikum inmitten vielschichtiger Eindrücke und Deutungsmöglichkeiten zurück.

Bédjart betrachtet alles Androgyne als einen im Männerkörper, nicht aber in der Frau verankerten Zustand paradiesischer Vollkommenheit und die Bühne als angemessenen Ort, um eine solche Vollkommenheit gebührend durchzuspielen.¹³ Das Changieren zwischen Männ-

13 „Zwei Pole treffen aufeinander – Mann und Frau, selbstverständlich, aber auch Vater und Sohn, ein Mensch und sein Spiegelbild – das romantische Alter ego, das den großen deutschen Dichtern so teuer war [...]“, so Bédjart über die Kunst des Pas de deux: „Ein Pas de deux ist das Streben nach Einheit und Dualität, jene Kraft, die uns mit mächtiger und ungestillter Energie treibt, der andere zu werden, sein Körper, sein Fleisch, seine Seele. Ist die Kraft, die zum

lichkeit und Weiblichkeit wird zur erstrebenswerten Bewusstseinsweiterung. „Wenn ich für und mit einer Tänzerin Variationen erfinde, werde ich diese Tänzerin, dieses Paar in der Arbeit [...]“, heißt es in seinen *Memoiren*: „Ich werde sie, um Gesten zu erfinden, die zu ihr passen, und wenn sie diese Bewegungen ausführt, die vorher meine waren, steigt sie in mich hinein. Wenn ich choreographiere, bin ich ein Zwitter.“¹⁴ Und weiter: „Wenn ich einem Paar etwas zeigen mußte, war ich gezwungen, ‚sie‘ und ‚er‘ gleichzeitig zu sein. Es lag mir nichts daran, ‚ich‘ zu sein, mit ‚ihr‘ zu tanzen. Ich mußte mit ihm und mit ihr in Verbindung treten, in sie und ihn verliebt sein und so das Paar in mir selbst schaffen. Ich war Junge mit dem Jungen, Mädchen mit dem Mädchen und Paar mit dem Paar.“¹⁵

Zugleich bindet Béjart seine Schwäche für Tänzer an seine eigene Homosexualität: an jene Kontexte des Begehrens, die einst ausschlaggebend für die Ablehnung tanzender Männer gewesen sind. „Ich habe fast immer Tänzer geliebt. Außerhalb meines Berufs würde ich gar keine Gefühle entwickeln können. In der Liebe will ich mich selbst finden, und das erlebe ich mehr und glücklicher bei einem Jungen, als bei einem Mädchen“¹⁶, notiert er in seiner Autobiografie. Béjart hat seine Neigungen nie verleugnet, und der offene Umgang mit seiner Homosexualität findet in der Schwulenbewegung der Sechziger- und Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts sein gesellschaftliches Spiegelbild.

Mit den damaligen Initiativen gegen zirkulierende Diskriminierungen fallen noch immer bestehende strafrechtliche Sanktionen. Zugleich verlieren gleichgeschlechtliche Neigungen ihr lange kul-

ursprünglichen Adam zurückfinden will, der Mann und Frau zugleich war – jenes perfekte androgyne Wesen, bevor ein Gott aus immer noch unerklärten Gründen sich einfallen ließ, ihm ein Teil seines Fleisches zu entwenden, um die Dualität zu schaffen.“ Béjart, Maurice: Notizen zu *L'Art du Pas de deux*. In: Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik (Hrsg.): *Gala zur Verleihung des Deutschen Tanzpreises 1994. Aalto-Opernhaus Essen, 19. März 1994*. Programmheft, unpaginiert.

14 Béjart, Maurice: *Ein Augenblick in der Haut eines anderen. Memoiren*. München, 1980, S. 168 f.

15 Ebenda, S. 169.

16 Ebenda, S. 174.

tiviertes Stigma, psychische Störungen zu sein. Protestumzüge und die Arbeit einschlägiger Interessensverbände machen Homosexualität nachdrücklich sichtbar, schwule Prominente wie Rudolf Nurejew und Andy Warhol steigen zu regelrechten Ikonen auf.¹⁷ Natürlich sind alte Vorurteile nicht schlagartig passé. Die Sechzigerjahre sind eine Zeit, in der die Idealisierung von Ehe und Familie homophobem Gedankengut Auftrieb verleiht und in der man Homosexualität in BÉjarts Heimat Frankreich zu einer eben solchen „sozialen Plage“ erklärt wie Alkoholismus, Drogensucht und Prostitution: Im Juli 1960 wird ein entspre-

- 17 Alfred C. Kinsey stellt den vermeintlich pathologischen Charakter der Homosexualität bereits um 1950, in seinen beiden „Kinsey-Reports“ *Sexual Behaviour of the Human Male* (1948) und *Sexual Behaviour of the Human Female* (1953) infrage. 1973 streicht die *American Psychiatric Association* Homosexualität aus ihrem Krankheitskatalog, die Weltgesundheitsorganisation zieht allerdings erst 1992 nach. Der Straftatbestand der Homosexualität wird wie folgt aufgehoben: 1961 in Ungarn, 1962 in Tschechien und in der Slowakei, 1967 in Großbritannien, 1968 in Bulgarien, 1969 in Deutschland, 1971 in Österreich, 1972 in Finnland und Norwegen, 1979 in Spanien und 1982 in Portugal. In Frankreich, den Niederlanden, Italien, Dänemark, Griechenland und in der Schweiz ist Homosexualität bereits seit Längerem straffrei.

Öffentliche Debatten setzen nach einer in der Nacht zum 28. Juni 1969 durchgeführten und außer Kontrolle geratenen Polizeirazzia in der New Yorker Schwulenbar *Stonewall Inn* ein. In unmittelbarer Folge wird die hiesige *Gay Liberation Front* gegründet, zugleich finden ausgedehnte Protestumzüge statt. Seit 1970 erinnert New York am letzten Juni-Wochenende mit Straßenparaden an die *Stonewall-Krawalle*. Zum Ende des Jahrzehnts beginnen die heute weltweit veranstalteten *Christopher Street Days* – benannt nach jener New Yorker Straße, in der sich das *Stonewall Inn* befindet – auch in Deutschland. Zur Initialzündung der deutschen Schwulenbewegung gerät Rosa von Praunheims bereits im Juli 1971 ausgestrahlter Film *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*.

Zu entsprechenden Gesetzesinitiativen und Grundsatztendenzen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Bauer, Werner T.: *Die Rechte Homosexueller im europäischen Vergleich*. Herausgegeben von der Österreichischen Gesellschaft für Politikberatung und Politikentwicklung. Wien, Januar 2014, S. 13 ff; Hekma, Gert: *Die schwul-lesbische Welt: 1980 bis zur Gegenwart*. In: Aldrich, Robert (Hrsg.): *Gleich und anders. Eine globale Geschichte der Homosexualität*. Hamburg, 2007, S. 333–363; Rizzo, Domenico: *Öffentlichkeit und Schwulenpolitik seit dem Zweiten Weltkrieg*. Ebenda, S. 197–221.

chender Gesetzeszusatz verabschiedet¹⁸, trotz allem aber befindet sich die Gesellschaft im Wandel. Béjart kann und darf sich der Schönheit des männlichen Körpers widmen, ohne dass seine Premieren zu Provokationen geraten.

Üblicherweise gehören klassischen Kompanien weit mehr Tänzerinnen als Tänzer an. Große Theater müssen die opulenten weiblichen Ensembleszenen einer *Bayadère* oder eines *Schwanensee* besetzen können, doch im *Ballet du XXe Siècle* und im *Béjart Ballet Lausanne* überwiegen Männer. Für sie entstehen etliche unorthodoxe Partien. Béjarts Tänzer treten nicht allein als androgyne Charaktere oder in ursprünglich für Frauen geschaffenen Partien auf, sondern sie verkörpern gleichfalls Rollen, die man in der Vergangenheit Ballerinen vorbehalten hatte.

So setzt Béjart im Oktober 1965 in *Le Cygne* drei Tänzer mit nackten Oberkörpern und kahlen Schädeln in Szene. Er stößt alle romantische *Schwanensee*-Ästhetik vom Sockel, um den Schwänen ihr angestammtes Geschlecht zurückzugeben: „eben jenes, dessen Zeus sich bediente, um Leda zu verführen.“¹⁹ Tatsächlich feiert am 19. Dezember 1978 ein

18 Die Einstufung der Homosexualität als „fléau sociaux“ geht auf einen Antrag Paul Mirguets, damals Abgeordneter der Union pour la Nouvelle République (UNR) zurück und wurde am 18. Juli 1960 unter Präsident Charles de Gaulle und seinem Premierminister Michel Debré verabschiedet. Vgl. Assemblée nationale (Hrsg.): *Journal officiel, 19. juillet 1960: Assemblée nationale. Constitution du 4 octobre 1958, 1re législature. 2e session ordinaire de 1959–1960. Compte rendu integral – 60e séance. 2e séance du lundi 18 juillet 1960*, S. 1981: archives.assemblee-nationale.fr/1/cri/1959–1960-ordinaire/2/060.pdf.

19 Béjart, Maurice: *Ein Augenblick in der Haut eines anderen. Memoiren*. München, 1980, S. 175.

In der Tat zeigt sich der Schwan in Mythologie und Literatur in männlicher wie in weiblicher Gestalt. Die von Béjart erwähnte Geschichte des Zeus (respektive seines römischen Pendants Jupiter), der sich der Königstochter Leda in Schwanengestalt nähert, findet sich in Euripides' Dreiaakter *Helena* (Verse 17–21) und in Ovids Erzählung *Arachne* aus dem Sechsten Buch der *Metamorphosen* (Verse 109/110). Ebenfalls in den *Metamorphosen* berichtet Ovid von Poseidons (respektive Neptuns) Sohn Cygnus, der sich im Sterben in einen Schwan verwandelt (*Cygnus*: Zwölftes Buch, Verse 64–168). In Richard Wagners 1850 uraufgeführter Oper *Lohengrin* wiederum verzaubert die intrigante Ortrud den Thronerben Gottfried von Brabant in einen Schwan. Dieser tritt als Begleiter des Galsritters Lohengrin in Erscheinung: Wagners Quel-

Ballett namens *Leda* Premiere, in dem Maja Pliszekaja in der Titelpartie und Jorge Donn als antiker Göttervater Zeus brillieren. Bei Donn erinnert nichts mehr an das Erscheinungsbild eines Schwans: In hautfarbenen Shorts und mit nacktem, muskulösem Oberkörper erbringt er einen eindeutigen Beweis seiner Virilität. Und auch Béjarts „Feuervogel“ kommt in männlicher Gestalt daher. *L'Oiseau de Feu* wurde 1910 von den *Ballets Russes* produziert und zentrierte sich damals um eine Tänzerin und einen Tänzer. Ihr gehört die Titelrolle und ihm der Part des irdischen, dem magischen Feuervogel nachjagenden Zarensohnes. Béjart dagegen macht seine Fassung der Geschichte im Herbst 1970 zu einem Pas de deux zweier Männer.

Auch in *Le Chant du Compagnon Errant*, in *Notre Faust* oder in *Ce que l'Amour me dit* führt er zwei Tänzer zusammen. Überall hier gelangt eine Ästhetik auf die Bühne, die im 19. Jahrhundert als Affront schlechthin gegolten hätte. Damals sind die Blicke einer als männlich verstandenen Zuschauerschar, ein einzelner Tänzer und selbst ein Tänzer im Zusammenspiel mit der Ballerina zu gezeigten Symptomen homosexuellen Verlangens verschmolzen. Nun aber werden männliche Körperlichkeit und ehemals verwerfliche männliche Körperkontakte gesellschaftsfähig.

len reichen bis ins Mittelalter zurück. Nicht zuletzt werden in dem von Jakob und Wilhelm Grimm niedergeschriebenen Volksmärchen *Die sechs Schwäne* und in Hans Christian Andersens Geschichte *Die wilden Schwäne* heranwachsende Jungen zu Schwänen verdammt. Nur nachts erhalten sie ihre menschliche Gestalt zurück, in beiden Texten können sie allein durch die Liebe ihrer Schwester Erlösung finden.

Das Ballett *Schwanensee* bringt derlei Handlungsmuster in umgekehrtem Geschlechterverhältnis, in Form verwunschener Mädchen und eines für ihre Befreiung zuständigen Prinzen auf die Bühne. Doch auch dieser Variante gehen Vorbilder voraus. So erzählt Johann Karl August Musäus in seinem Kunstmärchen *Der geraubte Schleier* von den feenhaften Töchtern jener von Zeus verführten Leda, die einmal im Jahr ihre Schwanenfedern ablegen und sich durch ein Bad in einem verzauberten See ewige Jugend und Schönheit sichern. Als destruktiven Vorläufer des späteren *Schwanensee*-Prinzen bringt Musäus einen Jäger namens Friedbert ins Spiel, der einem der Schwanenmädchen seinen magischen Schleier raubt und ihm damit die erneute Verwandlung in einen Vogel verwehrt.

Béjart scheint neue Werte zu lancieren, doch in Wirklichkeit treffen seine Brüche mit historischen Normen und alle dem Tänzer eingeschriebene Ambivalenzen mit tiefer Ablehnung effeminierter Männlichkeit zusammen: „Ich habe den Jungen wiedergegeben, was ihnen zusteht. Die ganze Verweichlichung im Tanz, dazu der ‚mondäne Tänzer‘, ist aus meinen Balletten verschwunden“²⁰, wie Béjart zu Protokoll gibt.

Hier liegt der Schlüssel seines künstlerischen Selbstverständnisses. Besetzt er ursprünglich für Tänzerinnen kreierte Parts mit Männern, so ist Maskulinität eine zwingende Notwendigkeit. Denn „[w]enn ein Tänzer eine Rolle übernimmt, die ursprünglich für eine Tänzerin geschaffen war, muß er noch männlicher und ganz er selbst sein, soll er bis an die Grenzen der Choreographie gelangen.“²¹ Auch zweideutige Partien wie jene von Iván Markó verkörperte Doppelrolle der Séraphita und des Séraphitus erhalten durch ein maskulines Persönlichkeitsprofil Legitimation. Béjart entdeckt in seinem Solisten „eine Männlichkeit, wie wir sie aus der italienischen Renaissance kennen, und gleichzeitig konnte er etwas Schmachthafes und einen Charme haben, der durch Kostüm und Maske fast weiblich wirkte (ohne im geringsten weibisch zu sein, was Blödsinn gewesen wäre).“²² Virile Körper – beispielsweise die einnehmenden Muskeln und die athletischen Konturen von Michelangelos *David*-Skulptur, von Baccio Bandinellis *Herkules* oder von Bartolomeo Ammanatis *Neptun*²³ – gelten ihm als eine Art

20 Béjart, Maurice: *Ein Augenblick in der Haut eines anderen. Memoiren*. München, 1980, S. 175.

21 Maurice Béjart Bezug nehmend auf seinen seit dem 16. Januar 1979 mit Jorge Donn besetzten *Boléro*. In: Livio, Antoine: *Das Geschlecht der Engel. Eine Entwicklung – dargestellt am Beispiel von Maurice Béjart I Männlich – weiblich. Eine Umfrage*. In: Regitz, Hartmut (Hrsg.): *Jahrbuch Ballett 1987. Männlich – weiblich*. Zürich/Berlin, 1987, S. 31.

22 Béjart, Maurice: *Ein Augenblick in der Haut eines anderen. Memoiren*. München, 1980, S. 170.

23 Vgl. Michelangelo: *David*. 1501–1504, Marmor, Höhe: 4,34 Meter; Florenz, Galleria dell'Accademia / Baccio Bandinelli: *Herkules und Cacus*. 1525–1534, Marmor, Höhe: annähernd 4,96 Meter; Florenz, Piazza della Signoria / Bartolomeo Ammanati: *Neptunbrunnen*. 1560–1575, Marmor und Bronze, Höhe: annähernd 5,60 Meter; Florenz, Piazza della Signoria.

Fundament. Feminine Sinnlichkeit verleiht dem Tanz wohl dosierte Raffinesse, tritt allerdings erst durch die Mittel des Theaters in den Vordergrund.

Nicht für die interpretierte Rolle, wohl aber für den Tänzer sind konventionelle Männlichkeitswerte von entscheidender Bedeutung. Dieser müsse „das Bild des Mannes im eminent heroischen Sinn einlösen. [...] Sobald ein Tänzer keinerlei Zweideutigkeit ausstrahlt, kann er alle Zweideutigkeit vermitteln!“²⁴ Damit weist Béjart ein weiteres Mal darauf hin, dass alles, was auf der Bühne geschieht, theatrales Spiel ist. Keines der dort präsentierten Rollenbilder berührt das private Dasein des tanzenden Mannes.

Ein solcher Abstand erlaubt, anerkannte Geschlechtergrenzen zu überschreiten: weil jeder Tänzer wieder zu seinem männlich-virilen Selbst zurückkehrt, sobald er Kostüm und Maske ablegt. Dieses virile Selbst zeichnet sich idealerweise durch Kraft, Stärke und Heldenmut aus: allesamt Charakteristika, die ein fragwürdiges Auftreten in einen tolerierbaren Rahmen überführen.²⁵ Dagegen ist die Ballerina für Béjart

24 Maurice Béjart anlässlich der Premiere von *Le Martyre de Saint-Sébastien* am 24. Juni 1986. In: Livio, Antoine: *Das Geschlecht der Engel. Eine Entwicklung – dargestellt am Beispiel von Maurice Béjart | Männlich – weiblich. Eine Umfrage*. In: Regitz, Hartmut (Hrsg.): *Jahrbuch Ballett 1987. Männlich – weiblich*. Zürich/Berlin, 1987, S. 31.

25 Auch für Igor Youskewitsch spielen Balletttänzer *Rollen*. Sie treten kostümiert und geschminkt vor das Publikum: als Interpreten abstrakter Choreografien, als Darsteller bestimmter Charaktere in einem Handlungsballett. Wo athletische, virile Bewegungsabläufe das zirkulierende Vorurteil des Effeminierten nicht mehr aufzufangen vermögen, zieht Youskewitsch eine klare Grenze zwischen Bühnenauftritt und Privatperson: „In short, a male ballet dancer should strive to create a ‚role‘ in everything he dances. The concentration on purely dance steps may compel a male dancer to display his body as a principal goal of his dance – which would move him dangerously close to a female interpretation. To be a male dancer-artist is to be an interpreter of dance movements by uniting them in a common goal and by performing them with conviction and understanding. By involving himself in a constructive rationalization a male dancer moves in better harmony with his gender even without thinking how to show he is a man.“ Youskewitsch, Igor: *Masculinity in Dance*. In: *Ballet Review*. 9. Jahrgang, Nummer 3/Herbst 1981, S. 91.

in erster Linie eine Frau. Als solche von unmissverständlich weiblicher Ausstrahlung, gilt sie ihm als klares Gegenbild des Mannes.²⁶

Damit leben altbekannte Geschlechterdifferenzen weiter, und derlei Gegensätze gewinnen tatsächlich choreografische Form. So inszeniert Béjart Tänzer und Tänzerinnen im Dezember 1959, in seiner Fassung von *Le Sacre du Printemps* als kontrastierende Gruppen. *Le Sacre* stammt aus dem Jahr 1913 und aus dem Repertoire der *Ballets Russes*. Damals hatte Waslaw Nijinski ein als „Szenen aus dem heidnischen Russland“ unterbetiteltes Opferritual auf die Bühne gebracht, bei dem ein Mädchen von den Jungen und Alten seiner Dorfgemeinschaft ausgewählt wird und sich inmitten einer gemeinsamen Beschwörung der Götter, der Natur und deren Fruchtbarkeit zu Tode tanzt.

Béjart seinerseits schafft ein Ballett in drei Teilen. Er beginnt mit einer Ensembleszene für annähernd zwanzig Männer und einer raumgreifend-kompakten, die Körperschwere und Körperkraft betonenden Bewegungsführung. Dann lösen sich ein Solist und einige andere Tänzer aus der Gruppe. Sie finden zu Wettkampfgesten zusammen, sie taxieren sich in vollem Wissen um ihre Kraftreserven, sie springen aufeinander zu und stoßen sich wieder ab: Hier wird zelebriert, was gemeinhin als „maskulin“ gilt. Der zweite, deutlich kürzere Teil für ein ebenso großes Frauenensemble und eine Solistin zeichnet sich dagegen durch einen weichen, zurückhaltenden Körpereinsatz aus. Béjarts Tänzerinnen nehmen tendenziell geschlossene Positionen ein, erheben sich auf halbe Spitze und zeigen elegante Port de bras.

Erst im dritten Teil treffen beide Geschlechter aufeinander. Tänzer und Tänzerinnen agieren auch hier separat, bis die Solistin eine Verbindung zwischen weiblichem und männlichem Lager schafft. Erst jetzt führt Béjart beide Gruppen zu Paaren zusammen. Das Protagonistenpaar tanzt anstelle des ursprünglichen Opferrituals eine lebensbejahende, als Symbol für Fruchtbarkeit gesetzte Vereinigung des Mannes und der Frau in der Liebe. Hebefiguren machen diese kurze letzte

26 Vgl. Maurice Béjarts Aussagen anlässlich der Premiere von *Le Martyre de Saint-Sébastien* am 24. Juni 1986. In: Livio, Antoine: *Das Geschlecht der Engel. Eine Entwicklung – dargestellt am Beispiel von Maurice Béjart / Männlich – weiblich. Eine Umfrage*. In: Regitz, Hartmut (Hrsg.): *Jahrbuch Ballett 1987. Männlich – weiblich*. Zürich/Berlin, 1987, S. 31.

Szene trotz einiger identischer Bewegungsabläufe zu einem traditionellen Miteinander der Geschlechter.²⁷

Sofern Béjart seine Tänzerinnen in Spitzenschuhen statt in Schläppchen auftreten lässt, treibt er konventionelle Paartanz-Elemente – virtuose Hebefiguren, Promenaden und die obligatorische Unterstützungsarbeit des Tänzers – zur letzten Konsequenz: in *Leda*, in seinem Pas de deux *Webern Opus 5* und ebenso in Teilen seiner Hindu-Choreografie *Bhakti*. Und noch ein weiterer historischer Grundsatz lebt in Béjarts Repertoire weiter. Da er den Tänzer in den Mittelpunkt rückt und immer wieder an sich selbst und an ihren Mitmenschen leidende Protagonisten schafft, denkt er seine Ballette aus männlicher Perspektive.

„Auf der Bühne hing vom Schnürboden ein Tau herunter, und ein Mann umkreiste es. Er wollte es benutzen, um aus dieser Welt zu entfliehen. Und dann eine Frau, und dann Mann und Frau und dann die anderen“²⁸, so Béjart über seine im Juli 1955 uraufgeführte und zu einer ersten wegweisenden Produktion geadelten *Symphonie pour un Homme Seul*. Mit einem Solo seines Titelhelden beginnt die kaum fünfzehn Minuten lange Choreografie. Er steht im Zentrum einer Gruppe von fünf Tänzerinnen, er ist alleiniger Adressat ihrer Schritte und Gesten. Béjarts Solist agiert, die Frauen reagieren, und Vergleichbares zeigt sich in *Orphée*, in *La Tentation de Saint Antoine* oder in *À Force de partir, je suis resté chez moi*. Auch hier inszeniert Béjart seine Protagonisten als Dreh- und Angelpunkte des Geschehens. In anderer künstlerischer Gestalt, nämlich in Form so vieler auf patriarchalische Interessen ausgerichteter Handlungsballette ist uns eine solche Herangehensweise bereits aus dem 19. Jahrhundert bekannt.

Maurice Béjart stellt die Grundlagen der Vergangenheit in etlichen seiner Choreografien infrage, führt sie an anderer Stelle jedoch ungebrochen fort. Zugleich leben überlieferte Männlichkeitsideale weiter.

27 Eine detaillierte Analyse von *Le Sacre du Printemps* befindet sich in: Schmidt, Melanie: *Maurice Béjart. Balancen der Antithese. Körperbilder des Energetischen im Ballett des xx. Jahrhunderts*. Heidelberg, 2008, S. 119 ff. Vgl. ebenfalls: Béjart, Maurice: *Ein Augenblick in der Haut eines anderen. Memoiren*. München, 1980, S. 127 ff.

28 Béjart, Maurice: *Ein Augenblick in der Haut eines anderen. Memoiren*. München, 1980, S. 57.

Historische Standards lösen sich auf der Bühne, nicht aber in Bédjarts Denken auf. Die Ballette des 19. Jahrhunderts haben gesellschaftliche Männlichkeits- und Weiblichkeitsmuster adäquat gespiegelt, Bédjart Arbeiten sind wieder und wieder von allen für das wirkliche Leben befürworteten Werten entfernt.

Dies führt in konventionelle Bahnen zurück, was durchaus Potenzial besitzt. Bekanntlich setzen die von Bédjart aufgeblendeten Spielarten geschlechtlicher Ambivalenz vielschichtige Assoziationen und Gedankenketten in Gang. Im besten Fall machen sie uns die Klischees in unserem Denken bewusst und lassen uns angestammte Männlichkeits- und Weiblichkeitsnormen überdenken. Doch Bédjart höchstpersönlich misst seine Choreografien an jenem traditionellen Geschlechterverständnis, demzufolge nur Männer von viriler Wesensart wirkliche Männer sind – und bricht mit potenziellen Innovationen. Eines sollte nie vergessen werden: dass Bédjarts Tänzer Rollen spielen und dass sich diese Rollen nicht mit seinen Grundsatzvorstellungen von Männlichkeit decken.

Das Dasein ein Spiel und die Geschlechterideale des 19. Jahrhunderts im Umbruch: Etwa zur selben Zeit, als Bédjart seine ersten Choreografien vorlegt, bringt die Literatur unkonventionelle Männerbilder hervor. Historische Normen verlieren sich zunächst in Thomas Manns *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. 1954 erschienen, stellt der Text einen Helden vor, für den virile Verhaltensweisen und ein heterosexuelles Wesen keine Maßstäbe mehr sind. Felix Krull schreibt sich ein von femininen Merkmalen durchsetztes Äußeres zu und umgibt sich mit männlichen wie weiblichen Eigenschaften. Er zieht sowohl Frauen als auch Männer an und er führt ein Leben voller Täuschungen, Verkleidungen und Maskeraden. Weil sich hinter allem Schauspiel keine wahre Identität verbirgt – „die unmaskierte Wirklichkeit [...]“, das Ich-selber-Sein, war nicht bestimmbar, weil tatsächlich nicht vorhanden“²⁹ –, bleibt latente Sympathie für patriarchalische Macht außen vor.

29 Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt am Main, 2011, S. 238. Vgl. weiterführend: Janz, Rolf-Peter: *Die doppelte Lust an der Verstellung. Thomas Manns Felix Krull und Steven Spielbergs Catch me if you*

Dagegen setzt Max Frisch in seinen ebenfalls in den Fünfzigerjahren herausgegebenen Romanen *Stiller* und *Homo Faber* am Konfliktpotenzial zwischen eigenem Selbst und festgefügtten gesellschaftlichen Leitbildern an. Das individuelle Dasein und alle von außen eingeforderten Ansprüche erweisen sich als unvereinbar schlechthin, klassische Männlichkeitswerte wie Vernunft und Selbstbeherrschung machen tiefen Lebenskrisen und Identitätsfluchten Platz.

Walter Faber, Titelheld des *Homo Faber*, scheitert an seinem rationalen Wesen und seinem pflichtbewussten Umgang mit der Welt. Anatol Ludwig Stiller wiederum behauptet, ein anderer zu sein. „Ich bin nicht Stiller!“³⁰, so seine Kampfansage an die Welt. Sein fremdes Ich gewinnt durch die Zuschreibungen seiner Mitmenschen Gestalt, Stiller selbst glaubt angesichts ihrer Erzählungen an einen zutiefst unmännlichen Charakter. „Ich sehe jetzt ihren verschollenen Stiller schon ziemlich genau: – er ist wohl sehr feminin. Er hat das Gefühl, keinen Willen zu besitzen. [...] Er flieht das Hier-und-Jetzt zumindest innerlich. Er mag den Sommer nicht, überhaupt keinen Zustand der Gegenwärtigkeit, liebt den Herbst, die Dämmerung, die Melancholie, Vergänglichkeit ist sein Element. Frauen haben bei ihm leicht das Gefühl, verstanden zu werden. Er hat wenig Freunde unter Männern. Unter Männern kommt er sich nicht als Mann vor. Aber in seiner Grundangst, nicht zu genügen, hat er eigentlich auch Angst vor den Frauen.“³¹

Tatsächlich geraten klassische Männlichkeitswerte in eine Krise. Spätestens mit der in den Sechzigerjahren einsetzenden Frauenbewegung und den in den Siebzigerjahren kaum mehr zu ignorierenden feministischen Protesten gegen patriarchalische Traditionen verlieren erprobte Geschlechterideale an Kontur. Das stellt Herbert Grönemeyer

can. In: Benthien, Claudia/Stephan, Inge (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien, 2003, S. 178–192.

30 Frisch, Max: *Stiller*. Frankfurt am Main, 2011, S. 9.

31 Ebenda, S. 251f. Zu Stillers „unmännlichem“ Charakter vgl. weiterführend: Forster, Edgar J.: *Unmännliche Männlichkeit. Melancholie, ‚Geschlecht‘, Verausgabung*. Wien/Köln/Weimar, 1998, S. 70 ff; ders.: *Melancholie und Männlichkeit. Über männliche Leidensgeschichten*. In: Angerer, Marie-Luise (Hrsg.): *The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten*. Wien, 1995, S. 76 ff.

in seinem Erfolgssong *Männer* klar. Das zeigen uns die auflebende Männerbewegung, die auf den Buchmarkt drängende Ratgeberliteratur und das in den Geisteswissenschaften aufkommende Interesse für historische und zeitgenössische Konzeptionen von Männlichkeit.³² Und das sagt uns nicht zuletzt die Werbeindustrie. Auch hier gibt es nicht mehr nur den harten und erfolgsorientierten Mann. Es gibt ebenso den fürsorglichen Familienvater, den hilfsbereiten Partner, den einfühlsamen und erotischen Hetero, den Homosexuellen und den lockeren Single. Die Schwierigkeit, so die Soziologin Cornelia Hippmann, liege in der Qual der Wahl. Jeder Mann müsse herausfinden, welcher Typ

32 Vgl. unter anderem: Bauer, Robin/Hoenes, 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; Bereswill, Mechthild/Meuser, Michael/Scholz, Sylka (Hrsg.): *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. Münster, 2007; Bly, Robert: *Eisenhans. Ein Buch über Männer*. München, 1991; Bönt, Ralf: *Das entehrte Geschlecht. Ein notwendiges Manifest für den Mann*. München, 2012; Connell, Robert W.: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Opladen, 1999; Corneau, Guy: *Abwesende Väter – Verlorene Söhne. Die Suche nach der männlichen Identität*. Solothurn/Düsseldorf, 1993; Erhart, Walter/Herrmann, Britta: *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart/Weimar, 1997; Fenske, Uta/Schuhlen, Gregor (Hrsg.): *Ambivalente Männlichkeit(en). Maskulinitätsdiskurse aus interdisziplinärer Perspektive*. Opladen/Berlin/Toronto, 2012; Forster, Edgar J.: *Unmännliche Männlichkeit. Melancholie, ‚Geschlecht‘, Verausgabung*. Wien/Köln/Weimar, 1998, S. 70 ff; 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; Hollstein, Walter: *Nicht Herrscher, aber kräftig. Die Zukunft der Männer*. Hamburg, 1988; Kühne, Thomas (Hrsg.): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Frankfurt am Main, 1996; Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. Band I und II. München/Zürich, 2000.

bei Frauen wie Männern angesagt und der jeweiligen Situation angemessen sei.³³

Weil unscharfe und widersprüchliche Leitbilder Verunsicherungen bergen, entfalten sich Diskussionen ohne Ende um die Frage, was männlich oder unmännlich ist. Und immer wieder fallen die Antworten zugunsten viriler Werte aus. Man sucht gegen jede weiche, lyrische Männlichkeit anzuschreiben, effeminierte Verhaltensweisen abzuwehren und den „wahren“ Mann als risikobereiten, heldenhaften und selbststredend heterosexuellen Charakter in Szene zu setzen.

Namentlich in den Siebzigerjahren, führt der Amerikaner Robert Bly in seiner 1990 in den USA und ein Jahr später in Deutschland veröffentlichten Monografie *Eisenhans* an, habe das Phänomen des Softies überhandgenommen. Schuld sei ein Gesellschaftssystem, in dem heranwachsende Jungen keine männlichen Vorbilder mehr finden: in dem Jungen allein von ihren Müttern erzogen und Männer durch dominante, beruflich erfolgreiche Frauen übervorteilt werden. Allzu starker weiblicher Einfluss gilt Bly als Fehlentwicklung schlechthin. Ganz nach historischer Tradition – tatsächlich speist sich derlei aus altbekannten, im ausgehenden 18. Jahrhundert zur Norm erhobenen Geschlechterzuschreibungen – können Männer ausschließlich von Männern initiiert werden.³⁴ Sind einem Mann vermeintlich fundamentale Eigenschaften wie Kampfgeist, Durchsetzungskraft oder das Verantwortungsbewusstsein für Frau und Kinder abhandengekommen, muss er sich seine Männlichkeit zurückerobern. Ein maskuliner Habitus gerät zum Naturgesetz und zum Resultat von Anstrengung und Entschlossenheit.

Dies wird zunächst durch populäre Männermagazine bestätigt. Die seit 1987 in den USA vertriebene und heute weltweit verkaufte Zeitschrift *Men's Health* beispielsweise baut auf tradierte Rollenideale: auf Heterosexualität statt auf homosexuelle Partnerwahlen, auf Leis-

33 Vgl. Hippmann, Cornelia: *Das Männerbild in der Zeitschriften- und Fernsehwerbung*. Leipzig, 2007, S. 19.

34 Vgl. Bly, Robert: *Eisenhans. Ein Buch über Männer*. München, 1991. Eine ähnliche Argumentation findet sich in: Corneau, Guy: *Abwesende Väter – Verlorene Söhne. Die Suche nach der männlichen Identität*. Solothurn/Düsseldorf, 1993.

tung und Erfolg, auf ein beherrschendes und selbstbeherrschtes Auftreten. Themen wie Mode, Körperpflege und Gesundheit scheinen das Repertoire historischer Männlichkeitswerte zu erweitern, geraten tatsächlich jedoch zu Mitteln zum Zweck. Denn nur wer sich pflegt und korrekt kleidet, kann souverän und zielsicher auftreten. Und nur wer auf gesunde Ernährung und Sport setzt, wirkt den Unberechenbarkeiten des eigenen Körpers entgegen. Namentlich Krafttraining verspricht Stärke und Unverwundbarkeit. Wer seinen Körper stählt, beugt Krankheiten und beeinträchtigender Verweichlichung vor: Ein wahrer Mann darf seinen Körper voller Stolz in Szene setzen, sofern – das ist eine zwingende Bedingung – sein Äußeres von Kraft, Ausdauer, Selbstkasteiung und Belastbarkeit zeugt.³⁵

Auch etliche Internetnutzer halten an der erstrebenswerten Beherrschbarkeit des Körpers und an einem zutiefst konventionellen Verständnis von Männlichkeit fest. „[G]eh ins Fitnessstudio, wenn du 100 kg Bankdrücken schaffst, bist du ein wahrer Mann“³⁶, ist auf einer wahllos herausgegriffenen Diskussionsplattform zu lesen. „Für mich hat Männlichkeit ganz klar was mit Macht und Kontrolle zu tun“, heißt es an anderer Stelle: „Und mit Kontrolle meine ich nicht, dass du den Leuten die ganze Zeit Befehle gibst. Es ist viel mehr das Wissen darüber, dass man diese Macht besitzt, Menschen und Situationen zu kontrollieren, falls es mal nötig werden könnte. Oder anders gesagt: Bist du in der Lage, dir das zu nehmen, was du willst?“³⁷ Und ein dritter Forumsbesucher ergänzt: „Für mich bedeutet Männlichkeit Willens-

35 Ich verweise stellvertretend auf die Website der deutschen, seit 1996 vom Stuttgarter Verlag Rodale-Motor-Presse vertriebenen *Men's Health*: www.menshealth.de. Vgl. weiterhin: Bregenstroth, Lars: *Tipps für den modernen Mann. Männlichkeit und Geschlechterverhältnis in der Men's Health*. Münster/Hamburg/London, 2003, S. 73 ff.

36 „womanizer89“, unter *Pick Up Forum: Wie kann ich männlicher werden*: www.pickupforum.de/topic/113183-wie-kann-ich-maennlicher-werden (Interpunktion stillschweigend korrigiert). In sogenannten „Pick-up“-Foren loten Besucher effektive Möglichkeiten aus, Frauen aufzureißen. Konventionelle Männlichkeitsideale und Macho-Allüren verstehen sich fast von selbst.

37 „PUpper“, ebenda (Orthografie und Interpunktion stillschweigend korrigiert).

stärke, Durchhaltevermögen und Ehrenhaftigkeit. Es bedeutet, gegen alle Widerstände anzukämpfen und sich nicht unterkriegen zu lassen.“³⁸

Obsolet ist das alte Ideal des potenten, von sich eingenommen und bisweilen autoritären Mannes inmitten unserer Gesellschaft ebenso wenig wie unter Tänzern und Choreografen. Und hebt Maurice Béjart traditionelle Männlichkeitswerte als Alibi für doppelbödige Männerrollen auf der Theaterbühne hervor, so nutzt man betonte Virilität auch anderswo als rechtfertigenden Rahmen für nonkonformistische Verhaltensweisen.

Ein um die Jahrtausendwende aufgekommener Trend namens Metrosexualität beispielsweise hat normabweichende Attitüden populär gemacht. Gemeint ist nichts anderes, als dass heterosexuelle Männer feminine Interessen und einen extravaganten Lebensstil kultivieren. Der metrosexuelle Mann tritt als moderner Narziss in Erscheinung. Er inszeniert seine Schönheit und seinen gepflegten Körper, er trägt bisweilen Makeup, Röcke oder die Unterwäsche seiner Frau.³⁹ Bekannt geworden ist ein solches Männerbild durch Hollywood-Schauspieler wie Brad Pitt, George Clooney und Orlando Bloom, vor allem aber durch den ehemaligen britischen Fußballer David Beckham.

Grenzt sich der Durchschnittsmann von gängigen Verhaltensstandards ab, steht seine Wertschätzung auf tönernen Füßen. Stets und ständig schwingt der unausgesprochene Vorwurf mit, schwul und de facto unmännlich zu sein. Metrosexuelle Prominente genießen hingegen einen Sonderstatus. Brad Pitt, George Clooney und Orlando Bloom sind allesamt Stars ihrer Branche und dürfen sich gewisse

38 „Lares“ unter *Proxer.Me. Forum, THEMA: Männlichkeit*. proxer.me/forum/80-archiv-sonstiges/143339-maennlichkeit (Orthografie und Interpunktion stillschweigend korrigiert).

39 So zu lesen über den ehemaligen Profifußballer David Beckham. Vgl. Egge-ling, Tatjana: *Homosexualität und Fußball – ein Widerspruch?* In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Homosexualität. Aus Politik und Zeitgeschichte*. 15–16/2010: 12. April 2010, S. 23. Zum Image metrosexueller Männer und zur Resonanz in den Medien vgl. weiterhin: Scheele, Sebastian: „*Schwul leben – heterosexuell lieben*.“ *Metrosexualität als homophobe Modernisierung hegemonialer Männlichkeit*. In: Bauer, Robin/Hoernes, Josch/Woltersdorff, Volker (Hrsg.): *Unbeschreiblich männlich. Heteronormativitätskritische Perspektiven*. Hamburg, 2007, S. 213 ff.

Exzentrik erlauben. Eine charismatische Ausstrahlung dient ihrem Image, neben beruflichem Erfolg und einem einnehmenden Äußeren sind ihre Beziehungen mit attraktiven Frauen in aller Munde. Weil sie von Frauen bewundert und von Männern beneidet werden, steht ihre Männlichkeit außer Frage.

David Beckham seinerseits war Kapitän des englischen Fußballnationalteams und Mittelfeldspieler bei *Manchester United*, *Real Madrid* und *Los Angeles Galaxy*. Er erhält gleichfalls durch seinen Beruf Legitimation. Der frühere Profi sei ein ganzer Mann, wie auf der Website der Parfümeriekette *Douglas* zu lesen ist: „Das hat er nicht nur auf dem Fußballplatz mehr als einmal bewiesen. Aber David Beckham genießt es auch, sich zu pflegen, zu stylen und gut zu riechen. Mit seiner Liebe zu Glamour und gutem Aussehen hat er eine ganze Generation von Männern beeinflusst. Er hat gezeigt, dass Männer Wert auf Schönheit legen können, ohne dabei an Maskulinität zu verlieren.“⁴⁰

Fußballer werden als männlich schlechthin wahrgenommen: Dass Beckham, im Sinne der Sache fast nackt, für *Armani*-Unterwäsche geworben und seinen Namen an mehrere Parfüms verliehen hat, wirkt fast schon wie die regelbestätigende Ausnahme. Umgekehrt erhält sein femininer Habitus durch die Zugehörigkeit zum Zirkel harter und potenter Typen überhaupt erst Legitimation. Jene gesteigerte Männlichkeit, mit der Tänzer ihr vermeintlich unmännliches Tun rechtfertigen und die *sie* erst unter Beweis stellen müssen, fällt Beckham ohne Weiteres zu.

Natürlich ist das Bild des virilen Fußballspielers ein ebensolches Klischee wie das Image des effeminierten Tänzers.⁴¹ Fußball und Ballett

⁴⁰ Vgl. *Parfümerie Douglas GmbH*: www.douglas.de/douglas/David-Beckham/index_bo659.html.

⁴¹ Inzwischen – namentlich nach dem Selbstmord des an Depressionen erkrankten deutschen Nationaltorwarts Robert Enke am 10. November 2009 und nach dem Coming-out des ehemaligen Nationalspielers Thomas Hitzlsperger im Januar 2014 – sucht man auch hier stereotype Männlichkeitsklischees aufzuarbeiten und die Öffentlichkeit für Homophobie, Homosexualität, psychische Probleme und sonstige Daseinskrisen im Profifußball zu sensibilisieren. Vgl. Blaschke, Ronny: *Ende des Versteckspiels*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 4, 16. Januar 2014, S. 18; Eggeling, Tatjana: *Homosexualität und Fußball – ein Widerspruch?* In: Bun-

warten mit entgegengesetzten, aber um die gleichen Rollenideale kreisenden Stereotypen auf. Damit schließt sich der Kreis. Denn ebenso wie eine Karriere im Profifußball wird der Beruf des Balletttänzers als Resultat harter körperlicher Schulung beschrieben. Bekanntlich erfordert auch das Tanzen permanente Disziplin und reizt persönliche Leistungsgrenzen stets aufs Neue aus. Idealerweise zeichnen sich Tänzer durch präzise trainierte Muskeln aus. Sie sind keine Gefangenen ihrer Körper, sondern sie machen sich ihre Körper untertan. Damit sichern sie sich den Respekt ihres Publikums. Anderswo allerdings wird ihr effeminiertes Image durch einen regelrechten Geniekult aufgefangen.

deszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Homosexualität. Aus Politik und Zeitgeschichte*. 15–16/2010: 12. April 2010, S. 20–26; Emcke, Carolin/Müller-Wirth, Moritz/Hitzlsperger, Thomas: „Homosexualität wird im Fußball ignoriert.“ Als erster prominenter deutscher Fußballprofi bekennt sich der frühere Nationalspieler Thomas Hitzlsperger. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 3, 9. Januar 2014, S. 16–17; Gilbert, Cathrin/Hermann, Hans-Dieter: *Der Kopf-Coach*. Interview mit dem betreuenden Psychologen der deutschen Fußballnationalmannschaft in: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 26, 20. Juni 2013, S. 20; Hek, Alexandra Martine de: *Homophobie im Fußballsport*. In: dies./Kampmann, Christine/Kosmann, Marianne/Rüßler, Harald: *Fußball und der die das Andere. Ergebnisse aus einem Lehrforschungsprojekt*. Freiburg, 2011, S. 68–121; Leibfried, Dirk/Erb, Andreas: *Das Schweigen der Männer. Homosexualität im deutschen Fußball*. Göttingen, 2011; Schneider, Frank/Gilbert, Cathrin/Kammertöns, Hanns-Bruno: „Viele leben den Kick“. *Der Psychiater Frank Schneider behandelt Sportler, die an Angstzuständen, Depression oder Alkoholsucht leiden. Zum Auftakt der Rückrunde ein Gespräch über die seelische Robustheit von Fußballspielern und die Einsamkeit des Trainers*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 5, 29. Januar 2015, S. 18; Walther-Ahrens, Tanja: *Seitenwechsel. Coming-out im Fußball*. Gütersloh, 2011.

„Popstars“ des klassischen Tanzes: Alte Rechtfertigungen in neuem Gewand

Männertanz im Repertoire der *Ballets Russes*, Männerbilder in der Gesellschaft: Waslaw Nijinskis Grenzüberschreitungen | Der virtuose Tänzer als Genie und Kunstfigur: Variationen eingespielter Männlichkeitsideale | Exzentrik, einnehmende Schönheit und anderlei Impulse für die Genese eines Stars: Rudolf Nurejew | Nicht mehr als Carrie Bradshaws Boyfriend? Michail Baryschnikow

4. Juni 1910, Palais Garnier: Am Stammsitz des Pariser Opernballetts feiert Michail Fokins Einakter *Schéhérazade* Premiere. Die *Ballets Russes* warten mit einem schicksalsträchtigen Eifersuchtsdrama im Haus des indischen Sultans auf. Sie bieten ihrem Publikum eine ausschweifende Liebesszene zwischen der Sultanin und ihrem Favoriten, dem Goldenen Sklaven. Und sie zeigen, wie der betrogene Gatte das Paar überrascht und den Harem niedermetzeln lässt. Als Goldener Sklave brilliert der einundzwanzigjährige Waslaw Nijinski. Er trägt orientalische Hosen, eine juwelenbesetzte Schärpe und ein dunkel getöntes Trikot über Torso und Armen. Die scheinbar nackte Haut schimmert dunkel, auch Hände und Gesicht sind mit blaugrauer Schminke bedeckt. Nijinski gibt ein wildes, allein von seiner Sexualität getriebenes Tier, klassische männliche Selbstbeherrschung weicht zügellos-instinktivem Handeln. Und nicht mehr die Frau tritt als verkörperte Verführung in Erscheinung, sondern der Tänzer wird zum begehrtesten Objekt weiblichen Verlangens.

19. April 1911, Théâtre de Monte Carlo: Kaum einen Katzensprung von der Côte d'Azur entfernt öffnet sich der Vorhang für *Le Spectre de la Rose*. Ein Zimmer mit zwei großen Fenstern, ein Sessel mit einem schlafenden Mädchen und ein Tänzer in einem Trikot und einer Kappe aus seidenen Rosenblättern: Michail Fokin führt das Paar zu einem kaum zehn Minuten langen Pas de deux zusammen, und auch hier übernimmt Nijinski den Männerpart. Er gibt den Träumen des jungen Mädchens von einer vom Ball mitgebrachten Rose Gestalt, kehrt als unwirkliche Imagination seiner Partnerin alle aus dem 19. Jahrhundert bekannten Geschlechterkonventionen um und strahlt Androgynität

Waslaw Nijinski in *Le Spectre de la Rose* (1911)

© Bildagentur Preußischer Kulturbesitz (bpk)

schlechthin aus. „[I]rgendwie schien er jenseits jeden Geschlechts zu sein“, so Fokin: Alles, was nicht männlich war an Nijinski, habe der Rolle zu besonderem Reiz verholfen.

26. April 1911, Théâtre de Monte Carlo: Eine Woche nach *Le Spectre de la Rose* bringt Fokin ein Ballett namens *Narcisse* heraus. Waslaw Nijinski wird zu jenem berühmten Sohn der Antike, den Männer und Mädchen gleichermaßen begehren, der alle Avancen hochmütig zurückweist und den die Götter mit unstillbarer Selbstliebe strafen. Bekanntlich verliert sich Narziss in seinem Spiegelbild und geht am Verlangen nach der eigenen Schönheit zugrunde. An diesem Abend zeigt sich der Startänzer der *Ballets Russes* in einer knielangen Tunika. Seine Arme und die rechte Schulter bleiben nackt, gelbliches Makeup mit einem Stich Ocker färbt seine Haut und eine Perücke mit präzise modellierten Locken umrahmt sein Gesicht. Ein weiteres Mal verwandelt sich Nijinski in eine Erscheinung voller Sinnlichkeit. Die von selbstgefälliger Eitelkeit sprechende Rolle des Narziss tut ihr Übriges: Auch hier gelangt ein durchaus problematisches Männerbild auf die Bühne.²

Die *Ballets Russes* brechen immer wieder mit den Traditionen des 19. Jahrhunderts. Anstelle der Tänzerin rückt der Tänzer in den Mittel-

1 Fokin, Michail: *Gegen den Strom. Erinnerungen eines Ballettmeisters*. Berlin, 1974, S. 192.

2 Zu Nijinskis doppelbödigem Rollenrepertoire vgl. Kopelson, Kevin: *Nijinsky's Golden Slave*. In: Desmond, Jane C. (Hrsg.): *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*. Madison, 2001, S. 97–111; ders.: *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*. Stanford, 1997, S. 61 ff, S. 107 ff, S. 119 ff; Norman Baer, Nancy van: *Die Aneignung des Femininen. Androgynität im Kontext der frühen Ballets Russes 1909–1914*. In: Jeschke, Claudia/Berger, Ursel/Zeidler, Birgit (Hrsg.): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*. Berlin, 1997, S. 40 ff.



punkt, neben sportiven und athletischen Auftritten bestimmen ausgesprochen aufreizend inszenierte Männlichkeiten das Repertoire. Nicht mehr die Frau, sondern der Mann wird zur Projektionsfläche – und zwar für unausgesprochene Wünsche und Bedürfnisse von Zuschauerinnen und Zuschauern gleichermaßen. Bislang hatte man Tänzerinnen in patriarchalische Stereotype eingepasst und für heterosexuelle Männer in Szene gesetzt. Dagegen beziehen die *Ballets Russes* Frauen und deren Ansprüche ein. Theaterbesucherinnen richten ihre Aufmerksamkeit nicht mehr zwangsläufig auf die Ballerina und auf altbekannte Weiblichkeitsideale: Namentlich Nijinski wird verehrt, gefeiert und von den ersten Groupies umlagert.³

Weiterhin warten die Choreografien der *Ballets Russes* mit einer explizit homophilen Ikonografie auf. Zum ersten Mal spricht das Ballett an Männern interessierte Zuschauer ausdrücklich an.⁴ Mit Jean Cocteau, Marcel Proust oder dem Komponisten Reynaldo Hahn sitzen homosexuelle Gäste von Rang und Namen im Publikum. Cocteau und Hahn werden später für die *Ballets Russes* arbeiten, und tatsächlich entfalten sich greifbare Verbindungen zwischen Männertanz und Homosexualität.

Sergej Diaghilew, seines Zeichens Gründer und künstlerischer Leiter der *Ballets Russes*, gehört zu den prominenten schwulen Persönlichkeiten seiner Zeit. Waslaw Nijinski lernt ihn Ende des Jahres 1908 kennen und ist kurze Zeit später sein Liebhaber. Die Liaison hält über vier Jahre an: Im September 1913 heiratet Nijinski die Ungarin Romola de Pulszky, wird von Diaghilew aus der Kompanie geworfen und auf der Bühne wie im Bett durch Léonide Massine ersetzt. Doch beide

3 So sucht Nijinskis spätere Ehefrau Romola de Pulszky möglichst engen Kontakt. Die lediglich rudimentär zur Tänzerin ausgebildete Ungarin schließt sich den *Ballets Russes* Anfang 1913 an und stellt Nijinski gezielt nach. Ihre Initiativen werden im Spätsommer 1913 tatsächlich mit einer Verlobung und einer Eheschließung belohnt. Zwanzig Jahre später verfasst Romola Nijinska die Biografie *Nijinsky. Der Gott des Tänzes* (Frankfurt am Main, 1981): Auch ihr Buch zeugt von verehrender Bewunderung.

4 Vgl. Kopelson, Kevin: *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*. Stanford/Kalifornien, 1997; Stoneley, Peter: *A Queer History of the Ballet*. London/New York, 2007, S. 66 ff.

Male weiß die Öffentlichkeit von Diaghilews Beziehungen.⁵ Das im 19. Jahrhundert kultivierte Vorurteil, tanzende Männer seien homosexuell und effeminiert, macht allseits bekannten Liebschaften eines Impresarios und seiner Solisten Platz. Zugleich finden diese Liebschaften in unorthodoxen, verführerischen Inszenierungen des Tänzerkörpers zu künstlerischem Ausdruck.

Natürlich bleiben gleichgeschlechtliche Praktiken mehr oder weniger harsch angeprangerte Spielarten der Sexualität. Als normal und richtungsweisend gilt noch immer allein das Miteinander von Mann und Frau. Jedoch werden schwule Männer in den Dekaden um 1900 durch skandalträchtige Affären in der Öffentlichkeit sichtbar: 1889 durch einen Eklat um den britischen Prinzen Albert Victor und ein Männerbordell in der Londoner Cleveland Street, 1895 durch Oscar Wildes Verurteilung wegen „unzüchtiger“ sexueller Beziehungen zu Alfred Douglas und von 1906 an durch eine breite Pressekampagne samt strafrechtlicher Ermittlungen gegen einen vorgeblich schwulen Beraterkreis um Kaiser Wilhelm II. – allen voran gegen den Diplomaten Philipp zu Eulenburg und den Militär Kuno von Moltke.

Zeitgleich formiert sich eine erste Schwulenbewegung. Homosexuelle Männer finden zu mehr und mehr Selbstbewusstsein, die Wortfüh-

5 Vgl. die von Zeitzeugenberichten untermauerten Recherchen über Diaghilews und Nijinskis Werdegang in: Buckle, Richard: *Nijinsky*. London, 1971, S. 56 ff, S. 319 f; Stoneley, Peter: *A Queer History of the Ballet*. London/New York, 2007, S. 66 ff; Winchester, Oliver: *Diaghilev's Boys*. In: Pritchard, Jane (Hrsg.): *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909–1929*. London, 2010, S. 46 f.

Nijinski selbst berichtet in seinen 1919 verfassten Tagebüchern von seiner 1907 beginnenden Affäre mit dem zwölf Jahre älteren Fürsten Pawel Lwow, von der anschließenden Beziehung mit Diaghilew und fast im selben Atemzug von seiner Faszination für Frauen. Als die Notizen entstehen, zeigen sich bereits augenfällige Zeichen einer psychotischen Störung, dennoch finden wir ein authentisches Zeugnis praktizierter Bisexualität. Spätere Biografen sind sich einig, dass Nijinski keinen aktiven Kontakt zu Männern gesucht hat. Namentlich die Beziehung zu Diaghilew scheint von beruflichen Vorteilen motiviert. Vgl. Nijinsky, Waslaw: *Tagebücher. Die Tagebuchaufzeichnungen in der Originalfassung*. Frankfurt am Main/Leipzig, 1998, S. 28 ff, S. 128, S. 131 ff, S. 140 ff, S. 177 ff, S. 200; Ostwald, Peter: „Ich bin Gott.“ *Waslaw Nijinski – Leben und Wahnsinn*. Hamburg, 1997, S. 45 ff, S. 57 ff, S. 199 ff, S. 454 ff.

rer unter ihresgleichen suchen gleichgeschlechtliches Begehren in der Mitte der Gesellschaft zu verankern. Magnus Hirschfeld spricht von einem „dritten Geschlecht“ – von körperlich männlichen Männern mit einer weiblichen Seele –, Benedict Friedlaender und Hans Blüher gliedern Homosexualität hingegen in den Katalog männlicher, maskuliner Normen ein. Auf unterschiedliche Weise kämpft man gegen jene Intoleranz, die an Männern interessierte Männer als effeminierte Zeitgenossen stigmatisiert.⁶

Doch dass sich die Produktionen der *Ballets Russes* in neuer Ästhetik und vor einem neuen Zielpublikum entfalten und entfalten dürfen, reicht weit über die zirkulierenden Debatten um Homosexualität hinaus. Zunächst sind die Jahre um 1900 eine Zeit künstlerischer und gesellschaftlicher Umbrüche. Die Malerei verabschiedet sich zugunsten leuchtend-greller Farben, geometrischer Formen und gebrochener Konturen vom Naturalismus der Kunstakademien. Die Architektur findet zu nüchterner und funktionaler Sachlichkeit, Komponisten setzen anerkannten musikalischen Regeln die Atonalität entgegen. Die Anfänge des Films tragen die Illusion bewegter Bilder an die Menschen

6 Vgl. Bruns, Claudia: *(Homo-)Sexualität als virile Sozialität. Sexualwissenschaftliche, antifeministische und antisemitische Strategien hegemonialer Männlichkeit im Diskurs der Maskulinisten 1880–1920*. In: Heide, Ulf/Micheler, Stefan/Tuider, Elisabeth (Hrsg.): *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hamburg, 2001, S. 87–108; Dornhof, Dorothea: *Inszenierte Perversionen. Geschlechterverhältnisse zwischen Pathologie und Normalität um die Jahrhundertwende*. In: Hornscheidt, Antje/Jähner, Gabriele/Schlichter, Annette (Hrsg.): *Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*. Opladen/Wiesbaden, 1998, S. 260 ff; Herrn, Rainer: *Magnus Hirschfelds Geschlechterkosmos: Die Zwischenstufentheorie im Kontext hegemonialer Männlichkeit*. In: Brunotte, Ulrike/Herrn, Rainer (Hrsg.): *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*. Bielefeld, 2008, S. 173–196; Micheler, Stefan/Michelsen, Jakob: *Von der „schwulen Ahnengalerie“ zur Queer Theory. Geschichtsforschung und Identitätsstiftung*. In: Heide, Ulf/Micheler, Stefan/Tuider, Elisabeth (Hrsg.): *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hamburg, 2001, S. 130 ff; Tamagne, Florence: *Das homosexuelle Zeitalter, 1870–1940*. In: Aldrich, Robert (Hrsg.): *Gleich und anders. Eine globale Geschichte der Homosexualität*. Hamburg, 2007, S. 167 ff.

heran, das elektrische Licht und die Automobilindustrie verändern den Alltag.

An der damaligen Zeitenwende hat nicht zuletzt die Frauenbewegung entscheidenden Anteil.⁷ Der aus dem 19. Jahrhundert überlieferte Glaube an fundamentale Unterschiede zwischen den Geschlechtern führt zu einer Art Kettenreaktion: Mit den alten Weiblichkeitsbildern geraten gleichfalls angestammte Männlichkeitswerte aus den Fugen und so mancher Mann überdenkt sein Selbstbild. Theoretiker treten für den Feminismus und ein neues Rollenverständnis ein⁸, Schriftsteller arbeiten sich an Romanprotagonisten inmitten tiefer Selbstfindungskrisen ab. Denn „es ist noch gar nicht lange her, daß man sich unter

- 7 Repräsentative Überblicke über die damaligen Umbrüche und deren Auswirkungen auf das Selbstverständnis von Männern befinden sich in: Arnaud-Duc, Nicole: *Die Widersprüche des Gesetzes*. In: Duby, Georges/Perrot, Michelle (Hrsg.): *Geschichte der Frauen*. Band IV: *19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main/New York, 1994, S. 97–132; Beuys, Barbara: *Die neuen Frauen – Revolution im Kaiserreich. 1900–1914*. München, 2014; Jacobi, Juliane: *Zwischen Erwerbsfleiß und Bildungsreligion – Mädchenbildung in Deutschland*. In: Duby, Georges/Perrot, Michelle (Hrsg.): *Geschichte der Frauen*. Band IV: *19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main/New York, 1994, S. 267–281; Käppeli, Anne-Marie: *Die feministische Szene*. Ebenda, S. 539–573; Mauge, Annelise: *Die neue Eva und der alte Adam. Geschlechteridentität in der Krise*. Ebenda, S. 575–593; Mayeur, Françoise: *Mädchenerziehung: Das laizistische Modell*. Ebenda, S. 253–265; Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *Mann und Weib – Weib und Hampelmann. Ein verräterisches Bildmotiv in Karikatur und Kulturindustrie um 1900*. In: Barta, Ilsebill/Breu, Zita/Hammer-Tugendhat, Daniela/Jenni, Ulrike/Nierhaus, Irene/Schöbel, Judith (Hrsg.): *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin, 1987, S. 366–390.
- 8 Bereits in den Sechzigerjahren des 19. Jahrhunderts setzt sich der britische Philosoph und Ökonom John Stuart Mill für das Frauenwahlrecht und für Gleichberechtigung ein: Die gegebene Unterdrückung der Frau liegt für Mill in kaum mehr hinterfragten juristischen, gesellschaftlichen und sozialen Rahmenbedingungen begründet. August Bebel argumentiert ähnlich, bindet die Frauenfrage allerdings an eine grundlegende Kapitalismuskritik: Erst ökonomische Unabhängigkeit mache die Frau tatsächlich frei. Vgl. Bebel, August: *Die Frau und der Sozialismus*. In: ders.: *Ausgewählte Reden und Schriften*. Bd. X, München/London/Paris, 1996. S. 5–199 (Erstausgabe: 1879); Mill, John Stuart/Taylor Mill, Harriet/Taylor, Helen: *Die Hörigkeit der Frau*. Frankfurt am Main, 1991 (Erstausgabe: 1869).

einem bewunderungswürdigen männlichen Geist ein Wesen vorgestellt hat, dessen Mut sittlicher Mut, dessen Kraft die Kraft einer Überzeugung, dessen Festigkeit die des Herzens und der Tugend gewesen ist [...]. Zum Schluß ist dieses Wesen allerdings nicht mehr lebendig, sondern nur noch in den Lehrkörpern von Gymnasien und in allerhand schriftlichen Äußerungen vorgekommen, es war zu einem ideologischen Gespenst geworden, und das Leben mußte sich ein neues Bild der Männlichkeit suchen“⁹, wie Robert Musil in seinem Epochenroman *Der Mann ohne Eigenschaften* über das Wien des Jahres 1913 schreibt.

Dass man um neue Rollenideale ringt, verschafft den unkonventionellen Tänzerbildern im Repertoire der *Ballets Russes* einen angemessenen Rahmen. Traditionalisten empfinden die Umschwünge ihrer Zeit jedoch als Untergang der Zivilisation. Noch immer klammern sich etliche Männer an patriarchalische Werte. Auch dies erweist sich als Reaktion auf die Frauenbewegung. Man sucht die alte Ordnung zwischen Mann und Frau zu verteidigen, man definiert sich über Altbewährtes: über Geist und Genie, über Macht, Härte, Überlegenheit und Tatkraft.¹⁰

Sergej Diaghilew seinerseits gewichtet die Dinge zu seinen Gunsten. Im Publikum sitzen nicht lediglich Anhänger der alten Ordnung und nicht mehr nur Ballettomanen voll voyeuristischem Interesse für die Tänzerinnen der *Ballets Russes*, sondern intellektuelle und aufgeschlossene Gäste. Dank Diaghilews ausgeklügelter Öffentlichkeitsarbeit strömen Kunstschaffende jeglicher Couleur in die Theater: Neben Marcel Proust, Jean Cocteau und Reynaldo Hahn sind Paul Claudel, Auguste Rodin, Coco Chanel und Isadora Duncan, Camille Saint-

9 Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Band I. Herausgegeben von Adolf Frisé. Hamburg 1967, S. 44f.

10 Die wohl berühmteste Polemik gegen den Feminismus der Jahrhundertwende hat Otto Weininger mit seiner Dissertation *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (Wien/Leipzig, 1903) vorgelegt. Vergleichbare Argumente finden sich in Paul Julius Möbius' Streitschrift *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (Halle, 1900) und in Heinrich Schurtz' ethnologischer Studie *Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft* (Bremen, 1902).

Saëns, Gabriel Fauré oder Maurice Ravel zugegen. Diaghilew setzt auf Benefizveranstaltungen, öffentliche Proben, Freikarten für ausgesuchte Künstlerkollegen und eigens geladene Kritiker. Mitunter gelangt nur ein Bruchteil des Kartenkontingents in den freien Verkauf.¹¹

Vor allem aber – und damit kommen wir auf Nijinskis tänzerisches Können zurück – werden die doppelbödigen Männerrollen der *Ballets Russes* von überaus virilen Bewegungstechniken getragen. Nijinski macht als sprungstarker, athletischer Tänzer von sich reden und steigt zu einem Künstler von noch nie dagewesener Virtuosität auf. Immer wieder nimmt er die Bühne in weiten Zirkeln und Distanzen, in hohen Sprungfolgen und ganzen Serien von Pirouetten für sich ein, immer wieder hebt das Publikum seine scheinbar übernatürliche Überwindung der Schwerkraft hervor.

„Er schwebte buchstäblich und hielt eine Sekunde in der Luft inne“, so Nijinskis Frau Romola. „Seine unglaubliche Fähigkeit, fast zu fliegen, schlug das Publikum in Bann, und sein *entre-chat dix* war ein weiteres Wunder: niemand sonst brachte mehr als sechs, oder in seltenen Fällen acht *entre-chats* fertig. Mit einem einzigen Sprung überwand er den ganzen Raum von der vorderen zur hinteren Bühne.“¹² Peter von Lieven notiert in einer frühen Monografie über die *Ballets Russes*, Nijinski mache sich den Bühnenraum ohne jede Anstrengung und mit formvollendeter Leichtigkeit untertan.¹³ Und auch Bronislawa Nijinska kommt nicht umhin, stets und ständig auf das Ausnahmetalent ihres Bruders hinzuweisen.¹⁴

11 Vgl. Garafola, Lynn: *Diaghilev's cultivated audience*. In: Carter, Alexandra (Hrsg.): *The Routledge Dance Studies Reader*. London/New York, 1998, S. 214–222.

12 Nijinsky, Romola: *Nijinsky. Der Gott des Tanzes*. Frankfurt am Main, 1981, S. 89 (Erstausgabe: 1934).

13 Vgl. Lieven, Prince Peter: *The Birth of the Ballets-Russes*. New York, 1973, S. 317 (Erstausgabe: 1936).

14 Vgl. Nijinska, Bronislava: *Early Memoirs. Translated and Edited by Irina Nijinska and Jean Rawlinson. With an Introduction by and in Consultation with Anna Kisselgoff*. New York, 1981, S. 142 ff, S. 208 ff, S. 270 f, S. 293 f, S. 366 f, S. 517 f.

Tatsächlich aber neigen Nijinskis Angehörige, seine Rezensenten und seine Fans zu Übertreibungen. Alle Welt, klagt Michail Fokin, habe anstelle der Feinheiten seines Pas de deux *Le Spectre de la Rose* allein den fulminanten Abgang seines Solisten gefeiert. Dabei biete das Ende der Choreografie nicht mehr als einen von mehreren Einlaufschritten eingeleiteten Grand jeté durch einen kaum einen halben Meter hohen Fensterrahmen aus dem Bühnenbild hinaus.¹⁵ Doch Romola Nijinska spricht von einer unglaublichen, gleichsam auf Zauberei beruhenden *Tour de Force*. Für Peter von Lieven ist Nijinskis Art, vom Boden abzuheben, im Flug zu verharren und langsam wieder hinabzugleiten, ein wirkliches Wunder. Und Nijinskis Schwester macht in seinen Sprungfolgen vergleichbare Genialität und eine vergleichbare Annäherung an das Göttliche aus.¹⁶

Familie und Publikum forcieren jene maskulinen Charakteristika, mit denen das Tun des Tänzers bereits im 19. Jahrhundert gerechtfertigt wurde. Zu genieträchtigen Fähigkeiten verklärt, entfalten die Kriterien der Vergangenheit eine ungeahnte Dynamik. Denn man feiert nach Louis Dupré, Gaetano Vestris und dem gut ein Jahrhundert zuvor abgetretenen Auguste Vestris erstmals wieder einen Mann als meisterhaften „Gott des Tanzes“¹⁷ und wertet ihn *en passant* zu einem ersten Popstar des Balletts auf.

15 Vgl. Fokin, Michail: *Gegen den Strom. Erinnerungen eines Ballettmeisters*. Berlin, 1974, S. 190f.

16 Vgl. Lieven, Prince Peter: *The Birth of the Ballets-Russes*. New York, 1973, S. 316f; Nijinska, Bronislava: *Early Memoirs. Translated and Edited by Irina Nijinska and Jean Rawlinson. With an Introduction by and in Consultation with Anna Kisselgoff*. New York, 1981, S. 270; Nijinsky, Romola: *Nijinsky. Der Gott des Tanzes*. Frankfurt am Main, 1981, S. 130f.

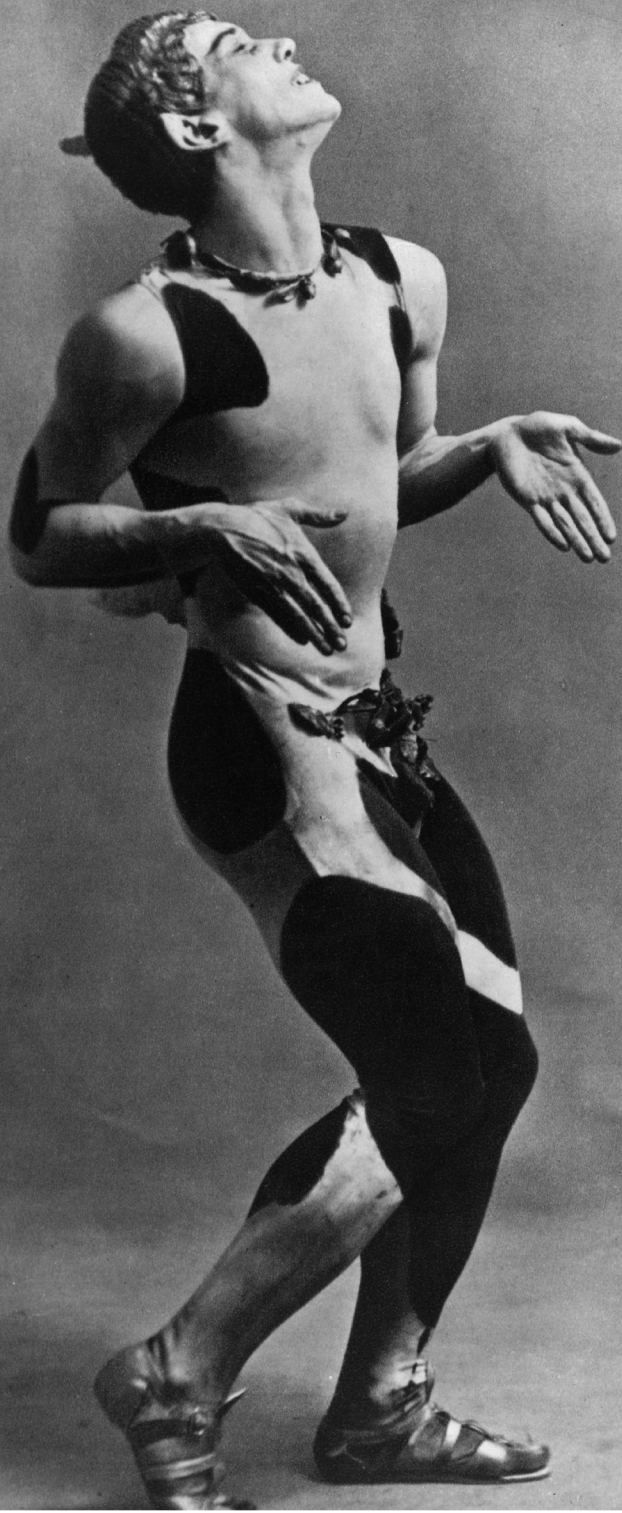
17 „Vaslav completed the performance and danced *Le Spectre de la Rose*. But that night, March 14 [1914], was to prove to be Nijinsky's last performance in the Saison Nijinsky. And though I could not know it then, it was the last time I ever danced with my brother Vaslav, and the last time I was ever to see Nijinsky, *le dieu de la danse*, perform onstage.“ Nijinska, Bronislava: *Early Memoirs. Translated and Edited by Irina Nijinska and Jean Rawlinson. With an Introduction by and in Consultation with Anna Kisselgoff*. New York, 1981, S. 506. Erwähnt sei weiterhin Romola Nijinskas Biografie *Nijinsky. Der Gott des Tanzes*. Frankfurt am Main, 1981.

Derlei Starqualitäten entschuldigen weit mehr als virile Auftritte an sich. Letztlich zeichnen sich Stars und Genies durch das personifizierte Außergewöhnliche aus. Von der Fangemeinde an jeden Star herange- tragen, liegt dieses Außergewöhnliche in zirkulierenden Leitbildern, de facto also in kulturellen Diskursen begründet.¹⁸ Idealtypisches wie männliche Kraft, Belastbarkeit, Körperbeherrschung und souveräne Überlegenheit wird nicht lediglich betont, sondern überhöht: Der tan- zende Nijinski gerät zu einer Kunstfigur, sein scheinbar überirdisches Können hebt ihn in eine Außenseiterposition. Da kein Mann im Pub- likum seiner Virtuosität gleichkommt, gelingt nachdrückliche Distanz. Der brillante Meistertänzer hat nichts mit allen anderen, durchschnitt- lichen und angepassten Männern in den Theatersälen von Paris, Monte Carlo, London oder Berlin gemeinsam, und mit dem Tanz an sich hält man gleichfalls Nijinskis brisantes, „unmännliches“ Rollenrepertoire auf Abstand.

Brechen die in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts etablier- ten virilen Bewegungstechniken, fallen treibende Impulse für Nijinskis Aufwertung zum überdurchschnittlichen Tänzer fort. Ohne Geniali- tät wiederum verlieren die damaligen Verdrängungsmechanismen ihre Grundlage. Folgerichtig geraten unorthodoxe Männerbilder zu Skan- dalen: Nicht umsonst geht der 29. Mai 1912, der Premierenabend von Nijinskis Choreografie *L'Après-midi d'un Faune* als einer der größten Theatereklaten in die Geschichte ein.

Auch hier tanzt Nijinski die Titelpartie, auch hier schreibt er sich eine überaus provokative Rolle auf den Leib. Kostüm und Maske – ein cremefarbenes, von dunklen Flecken durchsetztes Ganzkörpertri- kot, ein Gürtel aus Weinranken, goldene Locken, an beiden Seiten des Kopfes anliegende Hörner und mit Wachs verfremdete Ohren – ver-

18 Vgl. Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hrsg.): *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*. München, 1997; Hügel, Hans-Otto: „Weißt du wieviel Sterne stehen?“ Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars. In: ders.: *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärkultur*. Köln, 2007, S. 148–168; Lowry, Stephen/Korte, Helmut: *Das Phänomen Filmstar*. In: dies.: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart/Weimar, 2000, S. 5–28.



Waslaw Nijinski in *L'Après-midi d'un Faune* (1912)

© Bildagentur Preußischer Kulturbesitz (bpk)

leihen ihm ein halb menschliches, halb animalisches Aussehen. Wie schon als Goldener Sklave in *Schéhérazade* lässt er sich auch als Faun ganz von seinen Trieben leiten. Sieben tanzende Nymphen geraten zu Objekten seiner Begierde, und als eine von ihnen ihren Schleier verliert, streckt er sich auf dem Stoff aus und lässt eine Hand unter seinen Körper gleiten.

Ein instinktgetriebenes, eher tierisches denn männliches Fabelwesen und ein als pure Onanie empfundenes Finale, vor allem aber die gewöhnungsbedürftige Tanztechnik feuern die Empörung an. Michail Fokin, bislang leitender Choreograf der *Ballets Russes*, hatte seine Tänzer trotz dramaturgischer Reformen vergleichsweise konventionell inszeniert. Ausladende Sprünge, lange Pirouetten und ausgeprägte Bodenwege haben sich an die Grundlagen der Vergangenheit angelehnt, das klassische Bewegungsvokabular und die ballettypische Körperführung – auswärts gedrehte Beine, die Streckung in die Vertikale und frontal zum Publikum ausgerichtetes Tanzen – ist unangetastet geblieben.

Nijinski arbeitet völlig anders. Er und seine Mittänzerinnen gleiten auf flachen Sohlen und mit gebeugten Knien über die Bühne. Einige Relevés und aufwärts strebende Posen können nicht vom geerdeten, zum Boden tendierenden Charakter der Choreografie ablenken. Zugleich richten Nijinski und seine Kolleginnen ihre präzise angewinkelten Arme und Hände, die Beine und die Gesichter zu beiden Bühnenseiten aus. Allein ihre Oberkörper zeigen nach vorn: In einer solchen Haltung sind keine virtuosen Sprünge und Pirouetten möglich.¹⁹

19 Zur Choreografie von *L'Après-midi d'un Faune* vgl. Brandstetter, Gabriele: *Die Inszenierung der Fläche. Ornament und Relief im Theaterkonzept der Ballets Russes*. In: Jeschke, Claudia/Berger, Ursel/Zeidler, Birgit (Hrsg.): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*. Berlin, 1997, S. 150 ff; Hutchin-

Dass sich Nijinskis Erscheinungsbild durch seltsam unausgewogene Proportionen auszeichnet, macht den Skandal um *L'Après-midi d'un Faune* perfekt. „Nous avons eu un faune inconvenant avec de fils mouvement de bestialité érotique et des gestes de lourde impudeur [...]“, urteilt der Pariser *Figaro* einen Tag nach der Premiere. „[D]e justes sifflets ont accueilli la pantomime trop expressive de ce corps de bête mal construit, hideux de face, encore plus hideux de profil. Ces réalités animales, le vrai public ne les acceptera jamais. M. Nijinsky, peu accoutumé à un tel accueil, mal préparé d'ailleurs pour un tel rôle, a pris sa revanche un quart d'heure après, avec l'exquise interprétation du *Spectre de la rose*, si joliment écrit par M[onsieur]. J[ean].-L[ouis]. Vaudoyer. Voilà les spectacles qu'il faut donner au public“²⁰: *L'Après-midi d'un Faune* wird als schwerfällig, vulgär und geschmacklos gegeißelt, Nijinskis sprungstarker Auftritt in *Le Spectre de la Rose* bringt die Welt wieder in Ordnung.

Bei Fürsprechern des *Faune* klingen andere Präferenzen an. So veröffentlicht Auguste Rodin am 30. Mai 1912 ein glühendes Loblied auf die Choreografie. Der tanzende Nijinski zeichne sich durch archaische, gleichsam ideale Vollkommenheit aus, er reiche an die Schönheit antiker Fresken heran.²¹ Allein ist Rodin mit seinen Argumenten nicht: Mit betonten Anleihen an die Antike löst man die kontroverse Inszenierung

son Guest, Ann/Jeschke, Claudia: *Nijinsky's Faune restored. A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score L'Après-midi d'un Faune and his Notation System*. Philadelphia, 1991; Nectoux, Jean-Michel (Hrsg.): *Nijinsky. Prélude à l'après-midi d'un faune*. London, 1990; Schmidt, Melanie: *Tanz in zwei Dimensionen: Das Konzept des performativen Körpertableaus in Nijinskys L'Après-midi d'un Faune*. In: Erstić, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld, 2005, S. 141–163.

20 Calmette, Gaston: *Un Faux Pas*. In: *Le Figaro*, 30. 5. 1912, S. 1. In englischer Übersetzung ebenfalls in: Nectoux, Jean-Michel (Hrsg.): *Nijinsky. Prélude à l'après-midi d'un faune*. London, 1990, S. 47.

21 „[I]l a la beauté de la fresque et de la statuaire antiques; il est le modèle idéal d'après lequel on a envie de dessiner, de sculpter. Vous diriez de Nijinski une statue, lorsqu'au lever du rideau il est allongé tout de son long sur le sol, une jambe repliée, le pipeau aux lèvres.“ Rodin, Auguste: *La Rénovation de la Danse. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Nijinski*. In: *Le Matin*, 30. 5. 1912, S. 1. In

des Männerkörpers aus der Lebenswelt des Jahres 1912 heraus.²² Derlei Verdrängungsprozesse sind bereits im Geniekult um Waslaw Nijinski zutage getreten. Hier wie da beschreibt man den Tänzer als abstraktes Ideal, nicht aber als einen Mann aus Fleisch und Blut.

Romola Nijinska wiederum bemüht sich, Nijinskis Auftritte von seinem privaten Selbst zu trennen. Ähnliches ist uns bereits im Kapitel *Dance is Men*, im Schaffen von Maurice Béjart begegnet. Béjart macht sich für eine ähnliche Abgrenzung von „unmännlichem“ Schein auf der Theaterbühne und dem Dasein des Tänzers im Alltag stark wie schon Nijinskis Ehefrau. Denn „[i]n jeder Rolle war er so verschieden, daß man ihn fast nicht wiedererkannte. Wo der eigentliche Nijinsky existierte, blieb ein Rätsel. Sein Gesicht, seine Haut, sogar seine Größe schienen sich in jedem Ballett zu verändern. Konstant blieb nur die eine unverkennbare Signatur: sein Genie. Aber die Person Nijinsky geriet immer, wenn er tanzte, in Vergessenheit.“²³ Was in *Schéhérazade*, *Narcisse*, *Le Spectre de la Rose* oder *L'Après-midi d'un Faune* geboten wird, ist kein Teil von Nijinskis Lebenswirklichkeit und damit kein Teil des gesellschaftlichen Miteinanders.

Ein ganzes Amalgam an Rechtfertigungsstrategien macht eines deutlich: Per se anerkannt werden Balletttänzer noch immer nicht. Namentlich Nijinskis übermenschliche Sprungkraft dämmt alles Effeminierte ein und begründet seine Sonderstellung als genialer Virtuose. Tatsächlich erleben Nijinski und sein Publikum den durch zunehmendes Alter bedingten Niedergang bravouröser Meisterschaft nicht mehr mit. Obwohl sich Diaghilew nach Nijinskis Eheschließung von seinem

englischer Übersetzung ebenfalls in: Nectoux, Jean-Michel (Hrsg.): *Nijinsky. Prélude à l'après-midi d'un faune*. London, 1990, S. 47.

- 22 Neben Rodins *La Rénovation de la Danse* vgl. weiterhin: Hofmannsthal, Hugo von: *Nijinskys „Nachmittag eines Fauns“*. In: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa III*. Herausgegeben von Herbert Steiner. Frankfurt am Main, 1952, S. 145–148 sowie Odilon Redons Nachricht vom 30. Mai 1912 an Sergej Diaghilew. Eingebunden in eine Replik auf Gaston Calmettes *Un Faux Pas* und um Auszüge aus Rodins *La Rénovation de la Danse* ergänzt, lässt Diaghilew Redons Schreiben am 31. Mai 1912 im *Figaro* abdrucken. Vgl. Diaghilew, Sergej: À Propos d'un Faune. In: *Le Figaro*, 31. 5. 1912, S. 1.
- 23 Nijinsky, Romola: *Nijinsky. Der Gott des Tanzes*. Frankfurt am Main, 1981, S. 110 f.

Startänzer lossagt, holt er ihn im Frühjahr 1916 für zwei USA-Tourneen und im Sommer 1917 für Gastspiele in Spanien und Südamerika zu den *Ballets Russes* zurück. Nijinski tanzt formvollendet wie stets, zeigt allerdings erste Anzeichen geistiger Verwirrung. Am 19. Januar 1919 schockiert ein desorientierter, von Entgleisung zu Entgleisung gleitender Künstler die Gäste im Festsaal des noblen Suvretta House am Rand von St. Moritz: Dieser Auftritt wird zum letzten seiner Karriere.

Sechseinhalb Wochen später folgt die Diagnose „unklare Schizophrenie samt latenter manischer Erregung“²⁴. Nijinski ist kaum dreißig Jahre alt und wird drei weitere Jahrzehnte in wechselnden Sanatorien verbringen. Sein schicksalhafter Abgang ist von jener Tragik, die Stars in die Geschichte eingehen lässt. Vor allem aber bleibt er seinen Mitmenschen als jugendlich-kraftvoller Meistertänzer auf voller Höhe seiner Leistungsfähigkeit im Gedächtnis.

Dieses Image zirkuliert bis heute. „Nijinsky was reputed to be the best. Just take a look at his powerful thighs. He must have been able to jump higher than any modern dancer“²⁵, wie auf der Videoplattform *YouTube* zu lesen ist: Nichts konnte und kann seinem Ruhm etwas anhaben. Zugleich wirkt ein solcher Glanz auf zukünftige Tänzergenerationen ein. Auch im Verlauf des 20. Jahrhunderts steigen ausgewählte Persönlichkeiten zu bewunderten Stars auf. Sie werden stets und ständig mit Nijinski verglichen – doch was sich bei Nijinski ganz im Sinne des 19. Jahrhunderts in virilem, gottgleichem Tanzen bündelt, gewinnt in späteren Jahren seine eigene Dynamik.

22. Juni 1962, Royal Opera House London: Auf dem Spielplan steht eine nach Marius Petipa und Lew Iwanow rekonstruierte Fassung von *Schwanensee*, die Hauptrollen tanzen Sonia Arowa und Rudolf Nurejew. Der junge Russe hatte sich ein Jahr zuvor in den Westen abgesetzt und tritt seit gerade vier Monaten mit dem Royal Ballet auf. Doch er ist selbstbewusst genug, um im ersten Akt ein neues, für sich selbst

24 Vgl. den am 6. März 1919 erstellten Befund des Schweizer Psychiaters Eugen Bleuler. Zitiert in: Ostwald, Peter: „*Ich bin Gott.*“ *Waslaw Nijinski – Leben und Wahnsinn*. Hamburg, 1997, S. 251.

25 „spasskirooo“ unter *Swan Lake, Nureyev*: www.youtube.com/watch?v=17Ak4MGYVw.

kreiertes Solo einzufügen. Sein Tanz als Prinz Siegfried gerät zu einer lyrisch-melancholischen Passage, das *Andante* der Musik nimmt seiner an sich maskulinen Darbietung – den raumgreifenden Bodenwegen, den Pirouetten und den eindrucksvollen Jetés – einiges von ihrer Virilität: Langsame Tempi blieben im 19. Jahrhundert und bleiben üblicherweise auch im 20. Jahrhundert der Ballerina vorbehalten.

Nurejew wird immer wieder in die Handlungsklassiker des 19. Jahrhunderts eingreifen und sein Können mit eigens eingeschobenen Solonummern herausstellen. Um die Protagonisten der damaligen Ballette geht es ihm, nicht aber um das Schicksal der ursprünglich im Mittelpunkt stehenden Frauenfiguren. Und nicht nur in *Schwanensee* ergänzt er die für Tänzer obligatorischen Sprungfolgen um weiche, feminine Linien. Damit erweist er dem Männertanz einen nachdrücklichen Dienst, sorgt jedoch auch für Kontroversen. Denn was die einen als längst fällige Erneuerung des klassischen Erbes feiern – „[v]on nun an tanzte (wieder) der Mann, als ebenbürtiger Partner der Frau“²⁶ –, ist für die anderen ein Zeichen unangebrachter weiblicher Einflüsse. „A typical example of effeminate dancing“²⁷, so Igor Youskewitsch über besagtes *Schwanensee*-Solo und Nurejews Verwendung einer gemeinhin von Frauen interpretierten Musik.

Tatsächlich nimmt man an Nurejew sowohl männliche als auch weibliche Züge wahr. Seinem muskulösen Körper und seinen virtuososen Sprüngen stehen ursprünglich für Tänzerinnen vorgesehene Bewegungsmuster gegenüber, seine auffälligen Kostüme, sein stark geschminktes Gesicht und wirkliche körperliche Schönheit sorgen für eine extravagantere Ausstrahlung. Ebenso haben sein Privatleben und seine Umgangsformen kaum mehr etwas mit den aus dem 19. Jahrhundert überlieferten Männlichkeitsidealen gemeinsam.

Zunächst setzt sich Nurejew auch im Alltag in fast schon narzisstischer Manier in Szene. Im Juli 1961 beispielsweise gewährt er dem

26 Amort, Andrea: *Schwanensee 1964. Trotz Einspruch der Sowjets ein neues Weltbild für Wien*. In: dies. (Hrsg.): *Nurejew und Wien. Ein leidenschaftliches Verhältnis*. Wien, 2003, S. 41.

27 Igor Youskewitsch in: Cohen, Selma Jeanne (Hrsg.): *Dance Perspectives 40*, Winter 1969: *The Male Image. With an Introduction by Ray L. Birdwhistell*, S. 22.

New Yorker Modefotografen Richard Avedon eine ganze Serie von Akt-aufnahmen. Der Tänzer präsentiert sich stolz und selbstbewusst, ohne Prüderie und falsche Scham: Die Beherrschung des Fleisches und die Unterdrückung alles Sexuellen sind passé, der nackte Nurejew erteilt der traditionellen männlichen Körperfeindlichkeit eine nachdrückliche Absage. Zugleich ist seine Homosexualität kein Geheimnis. Im Spätsommer 1961 beginnt die mehr als fünf Jahre anhaltende Partnerschaft mit Erik Bruhn, und obwohl sein dänischer Kollege zu seiner großen Liebe wird, lässt er sich auf Affären mit anderen Männern und auf eine ganze Reihe anonymer Abenteuer ein.

Zum *Enfant terrible* der Ballettwelt avanciert Nurejew ohnehin. Seine Wutausbrüche sind in aller Munde, jede Zusammenarbeit verlangt seinen Tanzpartnerinnen, seinen Choreografen, Ballettmeistern und Kostümbildnern Nervenstärke und Diplomatie ab: Kontrolle, Zuverlässigkeit und Selbstbeherrschung gehören nicht zu Nurejews Stärken.²⁸ Von „Skandalstar“²⁹, von einem alle Aufmerksamkeit an sich reißenden „Buonaparte des Tanzes“³⁰ ist die Rede. Wohlwollendere Stimmen sprechen von einem neuen Nijinski, einem neuen James Dean, vom Elvis Presley des Tanzes und vom Rebellen mit der Beatles-Frisur³¹, in jedem Fall jedoch von einem Superstar schlechthin.

28 Vgl. Amort, Andrea (Hrsg.): *Nurejew und Wien. Ein leidenschaftliches Verhältnis*. Wien, 2003; Geitel, Klaus: *Der Tänzer Rudolf Nurejew. Zweiundzwanzig Anmerkungen*. Berlin, 1967 sowie die um die Sechziger- und Siebzigerjahre zentrierten Passagen in: Kavanagh, Julie: *Nurejew. Die Biographie*. Berlin, 2008, S. 152 ff; Watson, Peter: *Nurejew. Die Biographie*. Düsseldorf/München, 1995, S. 192 ff.

29 Zamponi, Linda: *Skandalstar?* Illustrierte Beilage der österreichischen Tageszeitung *Kurier* vom 17. 10. 1964, Titelseite.

30 Geitel, Klaus: *Der Tänzer Rudolf Nurejew. Zweiundzwanzig Anmerkungen*. Berlin, 1967, S. 29.

31 Vgl. Amort, Andrea: *Schwanensee 1964. Trotz Einspruch der Sowjets ein neues Weltbild für Wien*. In: dies. (Hrsg.): *Nurejew und Wien. Ein leidenschaftliches Verhältnis*. Wien, 2003, S. 41; Kronsbein, Joachim: *Trauriger Gott. Er war der erste Popstar des Balletts. Eine neue Biographie beschreibt Tanz-Legende Rudolf Nurejew als „wildes Tier“ – auf der Bühne und im Bett*. In: *Der Spiegel*. Heft 53/1998, S. 150; Swinson, Cyril: *Great male dancers*. London, 1964, S. 38; Ursuliak, Alexander: *Eine exotische, bunte Blume. Alexander Ursuliak über den*

Ausschließlich auf tänzerischer Virtuosität beruht dieser Starkult nicht mehr. Allzu häufig erinnern Kollegen und Rezensenten an Nurejews unzuverlässige Technik, an mangelnde Bravour und an das Fehlen der an Waslaw Nijinski so bewunderten Fähigkeit, während eines Sprungs scheinbar einen Moment in der Luft zu verharren.³² Nurejews Popularität speist sich ebenfalls aus jenem Showdown, der am 16. Juni 1961 auf dem Pariser Flughafen Le Bourget über die Bühne gegangen ist. Von Mitte Mai bis Mitte Juni war Nurejew mit dem Ensemble des Leningrader Kirow-Balletts in der französischen Hauptstadt aufgetreten und hatte sich westlichen Künstlerkreisen angeschlossen. Daher beordert man ihn unmittelbar vor der Weiterreise nach London in die Sowjetunion zurück, und weil drohende Sanktionen des Kremls das Ende seiner jungen und vielversprechenden Karriere bedeutet hätten, setzt er sich noch in der Abfertigungshalle des Flughafens ab. Mit Unterstützung der französischen Polizei entgeht er der Beschattung durch den KGB und bittet um politisches Asyl.³³

Als erster russischer Tänzer, der inmitten des Kalten Krieges in den Westen überläuft, katapultiert er sich schlagartig auf die Titelseiten der Weltpresse. Modemagazine und Illustrierte konkurrieren um exklusive Fotos, Zeitungsmeldungen und Bilder machen den Dreiundzwanzigjährigen berühmt. Und auch das Fernsehen entdeckt Nurejew für sich. Seit dem Sommer 1961 werden in regelmäßigen Abständen Pas de deux aus *Giselle*, *Der Nussknacker*, *Le Corsaire* oder *Schwanensee* ausgestrahlt. Gleichfalls gelangen ganze Ballette als TV-Produktionen in die Wohnzimmer der Fans.

Baschkir, der Ballett zum Happening machte. In: Amort, Andrea (Hrsg.): *Nurejew und Wien. Ein leidenschaftliches Verhältnis.* Wien, 2003, S. 66.

- 32 „Ich stimme dir zu“, so die frühere *Ballets-Russes*-Solistin Tamara Karsawina an den Ballettkritiker Richard Buckle, „dass seine Landungen noch schlecht sind, aber er verfügt über eine bemerkenswerte Technik. Manche Schritte kann er sogar besser als Nijinsky, aber ihm fehlt Nijinskys Gabe, lange in der Luft auszuhalten.“ Zitiert in: Kavanagh, Julie: *Nurejew. Die Biographie.* Berlin, 2008, S. 253.
- 33 Vgl. Kavanagh, Julie: *Nurejew. Die Biographie.* Berlin, 2008, S. 152 ff; Watson, Peter: *Nurejew. Die Biographie.* Düsseldorf/München, 1995, S. 159 ff.

Etliche Aufzeichnungen zeigen Nurejew an der Seite Margot Fonteyns. Zum ersten Mal zusammen aufgetreten waren die beiden am 21. Februar 1962 am Londoner Royal Opera House. Ihrem mit Spannung erwarteten Debüt als tragisches Protagonistenpaar in *Giselle* folgen *Schwanensee*, *Le Corsaire*, *Les Sylphides* und am 12. März 1963 schließlich Frederick Asthons eigens kreierte Choreografie *Marguerite and Armand*. Nach einem Jahr der künstlerischen Zusammenarbeit gelten die dreiundvierzigjährige Primaballerina und der neunzehn Jahre jüngere Nurejew als Traumpaar schlechthin. Beide stehen auf ihre eigene Art im Rampenlicht, doch tanzen sie Seite an Seite, steigern sich Fans und Medien zu regelrechter Hysterie. Nurejew verhilft Margot Fonteyn zu einem späten Karriereschub, umgekehrt färbt *ihre* Popularität auf ihn ab.

Vor allem aber ehemals entschuldigungsbedürftige Handlungsräume – Nurejews Unberechenbarkeiten, seine Homosexualität und seine charismatische Ausstrahlung – treiben den Kult um seine Person voran. Wegbegleiter berichten wieder und wieder von seinen Allüren, kaum ein Essay und kaum ein Nachruf kommt ohne Verweise auf sein exaltes Leben aus. Was George Balanchine als „Einmannshow“, als egozentrische Selbstverliebtheit bar jeglicher Teamfähigkeit bezeichnet hat³⁴, legt Zeugnis davon ab, dass und wie Nurejews Bühnenauftritte und sein Naturell ineinanderfließen. Bei Waslaw Nijinski hatte man versucht, den Tänzer samt seiner unorthodoxen Rollen vom Mann und Mitmenschen zu trennen, im Falle Nurejews werden der Künstler, seine im Theater dargebotenen Images und die Privatperson eins.

Derlei fällt mit dem Lebensgefühl der Sechziger- und Siebzigerjahre zusammen. Die Zeit habe auf Nurejew gewartet, wie Klaus Geitel 1967 notiert: „Sie hätte ihn sich über kurz oder lang auch erfunden.

34 Im März 1962 tritt Nurejew erstmals in New York auf. Er schätzt Balanchines Arbeit und bemüht sich um ein Engagement, doch für Balanchine zählt das Ensemble als Ganzes. Kein Tänzer und keine Tänzerin des *New York City Ballet* darf sich auf Kosten der anderen in den Vordergrund drängen, und Nurejew ist bereits zu sehr Star, um sich adäquat einzufügen. Von Balanchines Anspruch, Nurejew sei eine „Einmannshow“, berichtet Michail Baryschnikow, der von Juli 1978 bis Oktober 1979 im *New York City Ballet* tanzte. Vgl. Kavanagh, Julie: *Nurejew. Die Biographie*. Berlin, 2008, S. 305.

Aber nun ist er da, und man jubelt ihm zu.“³⁵ Tatsächlich machen die Idole der rebellierenden Jugendgeneration neue Männerbilder populär. James Dean besticht das Kinopublikum als empfindsamer Revoluzzer, Elvis Presley ist für seinen rhythmisch-erotischen Hüftschwung und seine fast schon androgyne Aufmachung berühmt geworden. Und mit den Beatles geraten lange Haare zum neuen Trend und zum Protest gegen das Establishment.³⁶

Nurejew seinerseits fesselt Mädchen und Frauen – „[i]ch hatte noch nie eine derart überirdische Schönheit gesehen. Er schien nicht von dieser Welt zu sein“³⁷, so die Amerikanerin Marilyn La Vine –, zieht gleichfalls allerdings ein männliches Publikum an. Seine Homosexualität macht ihn zur Identifikationsfigur der gegen Ende der Sechzigerjahre auflebenden Schwulenbewegung³⁸, bis heute finden etliche Männer Bestätigung und Inspiration. „One of the great men artists who helped me finally become comfortable in my one skin“³⁹, schreibt ein Besucher des Videoportals *YouTube*. „The greatest dancer of all time. One of life’s most extraordinary creatures. Inspiring. There will never be another like him“⁴⁰, ergänzt ein anderer.

Jedoch entfalten sich alle durch die Jahre an Nurejew herangetragenen Sehnsüchte in gewisser Distanz. Als umschwärmter Bühnengott

35 Geitel, Klaus: *Der Tänzer Rudolf Nurejew. Zweiundzwanzig Anmerkungen*. Berlin, 1967, S. 18.

36 Vgl. Hickethier, Knut: *Protestkultur und alternative Lebensformen*. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 60er Jahre*. München, 2003, S. 15ff; Maase, Kaspar: *Entblößte Brust und schwingende Hüfte. Momentaufnahmen der Jugend der fünfziger Jahre*. In: Kühne, Thomas (Hrsg.): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Frankfurt am Main, 1996, S. 193–217; Thiessen, Rudi: „It’s only rock’n’roll but I like it“. *Kult und Mythos einer Protestbewegung*. Berlin, 1981.

37 Marilyn La Vine, zitiert in: Kavanagh, Julie: *Nurejew. Die Biographie*. Berlin, 2008, S. 345.

38 Vgl. Rizzo, Domenico: Öffentlichkeit und Schwulenpolitik seit dem Zweiten Weltkrieg. In: Aldrich, Robert (Hrsg.): *Gleich und anders. Eine globale Geschichte der Homosexualität*. Hamburg, 2007, S. 197–221.

39 „TheReturnOfStephan“ unter *Rudolf Nureyev Solo Debut on American TV 1963*: www.youtube.com/watch?v=Ag_r-lPvJ8.

40 „Philip Wilcher“, ebenda.

bleibt er für Frauen wie für Männer ein fernes Ideal: Begierlichkeiten zirkulieren als unerfüllte und unerfüllbare, allein in der Fantasie durchgespielte Wunschvorstellungen. Anspielungen auf das Außergewöhnliche, das Aparte und das Genieträchtige seines Wesens tun ihr Übriges. Man kompensiert Nurejews eigenwilliges Auftreten und sein Dasein als Tänzer mit Hinweisen auf seine Virtuosität, der elegante Körperführungen und selbst tanztechnische Mängel nichts anhaben können. Und man spricht über Nurejews unangepasstes Verhalten, hebt im selben Atemzug seine Herkunft aus dem fernen Russland hervor und setzt ihn als Exoten aus der Fremde, als Antithese westeuropäischer Werte in Szene.⁴¹

All dies erlaubt Fans, Rezensenten und Autoren, sich in den geschützten Raum der „Normalität“ zurückzuziehen. Jene Suche nach Legitimation, die wir den Ballett- und Geschlechteridealen des 19. Jahrhunderts verdanken, reicht weit ins 20. Jahrhundert hinein. Natürlich haben sich Grundlagen und Rahmenbedingungen verändert. Doch dass man Nurejews Sinnlichkeit, seine Unbeherrschtheit und seine Homosexualität zu relativieren versucht, lässt manche Rückschlüsse auf den Stand der Dinge zu. Ungebrochene Akzeptanz unkonventioneller Männlichkeit sieht anders aus.

Bereits Nurejews Starruhm liegt zu großen Teilen in seiner medialen Präsenz begründet. Das Internet bewahrt die seit den Sechzigerjahren entstandenen Fotoserien, Fernsehauftritte und Filmproduktionen ganzer Ballette für uns auf. Und Film und Fernsehen sind bei einem dritten prominenten Tänzer des 20. Jahrhunderts nicht zu unterschätzen: bei Michail Baryschnikow.

Zehn Jahre jünger als Nurejew, steigt Baryschnikow Ende der Sechzigerjahre zum neuen Ausnahmetalent der Sowjetunion auf. Auch er beginnt beim Leningrader Kirow-Ballett, auch er setzt sich in den Westen ab. Der gebürtige Lette nutzt eine Tournee nach Kanada, bleibt in Toronto und debütiert am 27. Juli 1974, exakt vier Wochen später, beim *American Ballet Theatre*. Sein Ruf ist ihm vorausgeeilt: „Baryshnikov

41 Vgl. Bland, Alexander: *The Nureyev Image*. London, 1976, S. 42 ff, S. 63 ff; Swinson, Cyril: *Great male dancers*. London, 1964, S. 38.

evenings at the American Ballet Theatre are sellouts and surpass in the feverish excitement they arouse even Nureyev's first American season with the Royal Ballet“⁴², wie die Kritikerin Arlene Croce zu berichten weiß. Tatsächlich tritt Baryschnikow als neuer Star der Branche die Nachfolge Waslaw Nijinskis und Rudolf Nurejews an. Nach beider Tod, schreibt Regina Christen im Mai 1994, „ist Mikhail Baryshnikov einer der letzten Vertreter einer großen russischen Ära. Seine Lehrer, aber auch sein Charakter, sein Temperament und die fast idealen körperlichen Voraussetzungen machten ihn zum klassischen Tänzer schlechthin.“⁴³

Baryschnikow ist damals sechsundvierzig Jahre alt, bereits seit den Achtzigerjahren auf Seiten des modernen und postmodernen Tanzes unterwegs und seit mehr als anderthalb Jahrzehnten als Filmschauspieler tätig⁴⁴: Seine „klassische“ Aura strahlt über den Zenit seiner Ballettkarriere hinaus. Damit verschieben sich überlieferte Männlichkeitswerte. Etliche Rezensenten schreiben seinen Auftritten nicht mehr vordergründig Kraft und sportive Leistungsstärke ein, doch unterschwellig zirkulieren derlei Charakteristika nach wie vor. Arlene Croce betont Baryschnikows Eleganz, ohne Körperbeherrschung, technische

42 Croce, Arlene: *New Boy in Town*. Erstveröffentlichung im Wochenmagazin *The New Yorker*, 20. Januar 1975. Ebenfalls in: Croce, Arlene: *Writing in the dark, dancing in the New Yorker*. New York, 2000, S. 81.

43 Christen, Regina: *Dieser einzigartige Augenblick, wenn ... Mikhail Baryshnikov im Gespräch mit Regina Christen*. In: *ballett international/tanz aktuell*. Mai 1994, S. 10. Zu Baryschnikows Ruhm als „neuer Nijinski“ und „neuer Nurejew“ vgl. weiterhin: Maynard, Olga: *Baryshnikov talks to Olga Maynard*. In: *Dance Magazine*. Oktober 1974, S. 58–65; ohne Verfasser: *Ballett: Baryshnikov auf dem Thron*. In: *Der Spiegel*, Nummer 23/2. Juni 1975, S. 119; Thomas, Rachel: *The Male Virtuoso. A look at the development of the male dancer*. www.roh.org.uk/news/the-male-virtuoso.

44 Baryschnikow tanzt Hauptrollen in Choreografien von Martha Graham, Paul Taylor, Alvin Ailey und Mark Morris. Sein erster Film, *Am Wendepunkt*, gelangt 1977 in die Kinos. An der Seite von Anne Bancroft, Shirley MacLaine und Leslie Browne ist er in der Rolle eines Tänzers namens Juli zu sehen. Zwei weitere Filme, *White Nights. Die Nacht der Entscheidung* aus dem Jahr 1985 und *Giselle. Die Tänzer* von 1987, sind ebenfalls in der Ballettwelt angesiedelt. 1991 folgen der Agententhriller *Company Business* und das Drama *Das Kabinett des Dr. Ramirez*.

Perfektion und virtuose Sprungfolgen aus den Augen zu verlieren.⁴⁵ Klaus Geitel schreibt von einem „zarten Athleten“, dem die innere Kraft und Gemeidigkeit nicht anzusehen sei.⁴⁶ Und Nancy Goldner kommt nicht umhin, die gemeinhin kultivierte Athletik tanzender Männer zu tadeln, bringt ihren Lesern zuvor jedoch Baryschnikows außergewöhnliche Sprungkraft nahe.⁴⁷

Natürlich nimmt der von Presse und Publikum zelebrierte Starkult auch dieser Tänzerlaufbahn einiges von ihrer Brisanz. Auch im Falle Baryschnikows inszeniert man eine Ruhmesgeschichte, die das Außergewöhnliche, das Aufsehererregende und das Besondere seiner Kunst hervorkehrt, ihn de facto also zum Außenseiter erklärt. Weniger wohlwollende Kritiker, dies sei der Vollständigkeit halber erwähnt, tun Gleiches auf andere Art. Robert Johnson beispielsweise zeichnet das Porträt eines selbstverliebten Tänzers, der mit den Jahren nicht mehr an frühere Erfolge anschließen kann. Sein Können und seine künstlerischen Visionen – tatsächlich macht sich Baryschnikow seit 1990, im Rahmen seines *White Oak Dance Project* für den zeitgenössischen Tanz moderner Prägung stark – seien kaum der Rede wert, Baryschnikow selbst sei nicht mehr als eine tragische Figur⁴⁸: ein Anti-Vorbild par excellence.

45 „Each appearance was an instantaneous string of firecrackers, a flaring up of incalculable human energy in its most elegant form. [...] A now famous Baryshnikovism, the split tour-jeté, looked right for the first time in the context of this ballet about ice skaters [Frederick Ashtons *Les Patineurs*], and Baryshnikov produced the step as none of his imitators so far have done – coming out of a double air turn.“ Croce, Arlene: *New Boy in Town*. Erstveröffentlichung im Wochenmagazin *The New Yorker*, 20.1.1975. Ebenfalls in: Croce, Arlene: *Writing in the dark, dancing in the New Yorker*. New York, 2000, S. 82.

46 Vgl. Geitel, Klaus: *Berlin. Das ist für mich die Stadt Marlene Dietrichs*. In: *Die Welt*, 17. 12. 1988.

47 Vgl. Goldner, Nancy: *Who Cares About Choreography When You Can Jump Like Baryshnikov*. In: *The Village Voice*, 12. Juli 1976, S. 123–125.

48 Vgl. Johnson, Robert: *Startänzer: Michail Baryschnikow und ... Meg Stuarts „Remote“ in New York*. In: *ballett international/tanz aktuell*. Mai 1997, S. 54–55. Baryschnikow gründet sein *White Oak Dance Project* als reine Tournee-Kompanie, die als solche bis ins Jahr 2002 hinein Bestand hat. In Zusammenarbeit

Die breite Masse wiederum schätzt Baryschnikow als Film- und Fernsehgesicht. Namentlich sein Auftritt als Aleksandr Petrovsky – besser bekannt als Lover der New Yorker Stilikone Carrie Bradshaw – verschafft ihm ungeahnte Popularität. 2003 und 2004 flimmert er an der Seite Sarah Jessica Parkers in der Fernsehserie *Sex and the City*⁴⁹ über den Bildschirm: voll und ganz Schauspieler und für seine Fans erst danach ein ehemaliger Balletttänzer. Und Baryschnikow gibt, glücklicherweise, einen halbwegs respektablen Zeitgenossen *anstelle* eines Balletttänzers. „I only know him as Carrie’s boyfriend in Sex and the City. Tho he plays an artist, his character would never jump around in tights“⁵⁰, wie es im Internet heißt.

Der Tänzer und auf tanzende Männer projizierte Stereotype machen einer Serienfigur und einer fiktiven Liebesbeziehung Platz, die auf zutiefst konventionellen Rollenmustern gründen. *Sex and the City* wurde als Format über taffe, unabhängige Mitdreißigerinnen konzipiert, dennoch aber beginnt Aleksandr Petrovskys und Carrie Bradshaws Liaison auf seine Initiative hin. Er umwirbt sie und lenkt Grundfragen ihrer Partnerschaft in seinem Sinne: Kinder kommen für ihn nicht in Frage, seine Karriere als bildender Künstler besitzt absolute Priorität, er nimmt Carrie für Ausstellungsvorbereitungen und ein gemeinsames Leben nach Paris mit. Dass sie ihr Dasein als Kolumnistin aufgibt, von einem Mann uneingeschränktes Interesse und ritterliche Zuvorkommenheit erwartet und Petrovsky enttäuscht verlässt, nur um sich von ihrem Verflorenen nach New York zurückholen zu lassen, bietet Feministinnen Analysestoff ohne Ende – Aleksandr Petrovsky

mit dem Amerikaner Mark Morris gehen in erster Linie Morris-Choreografen, aber auch Werke von Martha Graham, Merce Cunningham, David Gordon oder Paul Taylor über die Bühne. Baryschnikow amtiert als künstlerischer Leiter und tritt in etlichen Produktionen auf.

49 *Sex and the City* wurde in insgesamt sechs Staffeln ausgestrahlt: im amerikanischen Fernsehen zwischen 1998 und 2004, in Deutschland zwischen 2001 und 2004. Baryschnikow war in neun fortlaufenden Folgen der sechsten Staffel, in den Folgen 12 bis 20 und damit in den finalen Episoden zu sehen.

50 „Pixelslet“ unter *Mikhail Baryshnikov in Giselle*: www.youtube.com/watch?v=N8_iRsg_A.

selbst stellt sich als erfolgreicher, begüterter und allein seinen eigenen Belangen verpflichteter Charakter dar.

Historische Männlichkeitsnormen leben weiter, doch längst nicht jeder bevorzugt Baryshnikow als Inbegriff traditioneller Ideale. „Tragic – he started as a talented ballet dance[r] and ended up like this“⁵¹, so ein Leser des britischen *Telegraph* über Baryshnikows Hinwendung zur Schauspielerei und seine Arbeit für populäre, dem Mainstream angepasste Produktionen à la *Sex and the City*. Gut möglich also, dass alte Vorurteile wirklicher Wertschätzung des Balletttänzers Platz machen. Und ebenso möglich, dass Choreografen Männertanz und männliche Schönheit in wirklich innovativer Form auf die Bühne bringen.

⁵¹ „Newotark“ im Kommentarbereich des Beitrags: Crompton, Sarah: *Mikhail Baryshnikov: „Everything in Russia is a damn soap opera“*. 3. Juli 2013, Onlineportal des *Telegraph*, www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/10133374/Mikhail-Baryshnikov-Everything-in-Russia-is-a-damn-soap-opera.html.

Wechselspiele: Mann und Frau, Mann und Mann

Antiquierte Mann-Frau-Beziehungen und produktive Verfremdungen: Michail Fokin, John Cranko, Hans van Manen | Feminine Attituden für den Tänzer, Traditionsbrüche durch das tanzende Paar: Roland Petit, Christian Spuck und Douglas Lee | Tanzende Männer kontra heterosexuelle Normen: Kenneth MacMillan, Rudi van Dantzig, Maurice Béjart | Kein Tabu mehr: Zwei Tänzer in der Kunst des Pas de deux

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts begegnen uns unterschiedlichste Inszenierungen von Mann und Frau. Große Klassikerrekonstruktionen samt überholter Geschlechterstrukturen und konventionell arrangierte Tänzer und Tänzerinnen in neu choreografierten Pas de deux treffen auf nachdrückliche Verfremdungen historischer Grundlagen, und einigen Spielarten sind wir bereits begegnet.

So haben die *Ballets Russes* Variationen der im 19. Jahrhundert gebräuchlichen Tanztechniken vorgestellt. In *Schéhérazade* folgt die Gattin des indischen Sultans ihren eigenen Bedürfnissen und zieht sich einen ihrer Sklaven als Liebhaber heran, in *Cléopâtre* zeigt sich die ägyptische Königin als wollüstige Femme fatale. Unersättliche Frauenfiguren mögen klassische Männerfantasien bedienen, doch zum eigentlichen Sexobjekt gerät der Mann. Namentlich in *Schéhérazade* aus dem Jahr 1910 bekommt der zum Gespielen der Sultanin auserkorene Goldene Sklave mit erotischer Sinnlichkeit allzu charakteristische Weiblichkeitsmuster eingeschrieben. Ähnliches passiert dem Tänzer in *Le Spectre de la Rose*: Als unwirklich-imaginärer Rosengeist und als Traum eines jungen Mädchens in Szene gesetzt, verkehren er und seine Partnerin die im 19. Jahrhundert übliche Rollenordnung in ihr Gegenteil.

Auch eingespielte choreografische Regeln brechen. Michail Fokin lässt die Sultanin seiner *Schéhérazade* nicht mehr in Spitzenschuhen, sondern in Schlappchen auftreten und sichert ihr gewisse Standfestigkeit. Zugleich tanzen sie und ihr Goldener Sklave immer wieder ohne unmittelbare Körperkontakte. Vom Tänzer gestützte Bewegungsabläufe sind nicht mehr primäre Bestandteile des Pas de deux, der tanzende Mann löst sich aus seiner altbekannten Rolle als Steigbügelhalter der Ballerina. Er darf sich und seinen Körper lasziv und aufreizend

präsentieren, mit langen Sprungsequenzen und weiten Bodenwegen allerdings auch virile Männlichkeit zur Schau stellen.

Derlei Maskulinität prägt gleichfalls Fokins *Le Spectre de la Rose*. Der Tänzer des Titelparts dominiert die Choreografie: Er beginnt mit einem kurzen Solo, hebt die Ballerina aus einem Sessel zum gemeinsamen Tanz, löst sich für eigenständige Schritt- und Sprungfolgen aus ihrem traumverlorenen Miteinander und beendet das Duett mit einem fulminanten Grand jeté aus der Bühnendekoration hinaus. Nur einige wenige Male hat er die Tänzerin durch den Raum begleitet, in Arabesques gehalten und in leichte Sprünge gehoben. Er tritt auch hier nicht mehr lediglich als Rahmen seiner Partnerin in Erscheinung. Dennoch aber teilt sich das Paar klassische männliche und weibliche Bewegungsmuster: Der Mann führt und beherrscht den Pas de deux, die Frau folgt. Beide bekommen allein im Handlungsgefüge, in augenfälliger Umgestaltung der aus dem 19. Jahrhundert bekannten Rollendramaturgie neue Aufgaben zugeordnet.

In anderen Fokin-Produktionen setzen sich traditionelle Geschlechterideale, Bühnenrollen und Tanztechniken zu einem geschlossenen Ganzen zusammen. In *Le Pavillon d'Armide* beispielsweise lässt der Chefchoreograf der *Ballets Russes* einen jungen Vicomte in einem geheimnisumwobenen Schloss nächtigen und davon träumen, dass die auf einem Wandteppich abgebildete Armide zu ihm herabsteigt. Der Mann fantasiert sich nach kulturhistorischer Sitte ein aus seinen Wünschen geborenes weibliches Wesen herbei, beider Tanz entspricht den Grundlagen des 19. Jahrhunderts.

In *L'Oiseau de Feu* verarbeitet Fokin hingegen Motive russischer Volksmärchen: Ein Zarensohn trifft im verwunschenen Garten des bösen Zauberers Kastschei auf einen rotgoldenen Vogel und sucht das schillernde Geschöpf einzufangen, der Vogel seinerseits schenkt ihm als Preis für die Freiheit das Versprechen, ihm bei Gefahr zu Hilfe zu eilen. Tamara Karsawina steigt in der Partie des Feuervogels zur Schutzpatronin des Zarewitsch auf, Fokin höchstpersönlich gibt als ihr Partner einen beherzten Jäger. Ihr Pas de deux geht zu sehr langsamer Musik über die Bühne. Tamara Karsawina zelebriert Spitzentanz, Fragilität

und Zerbrechlichkeit in Reinkultur, Fokin leistet vor allem Unterstützungsarbeit.¹

Die Liste vergleichbar traditioneller Paarkonstellationen ist lang auf unserem Weg ins frühe 21. Jahrhundert hinein. Etliche Choreografen versetzen dem Ballett ihrer Zeit stilprägende Anstöße, schreiben in ihren Pas de deux allerdings allzu oft historische Konventionen fort. Bewegungstechniken verändern sich, nicht aber Grundsatzstrukturen im Miteinander des Tänzers und der Tänzerin.

Bekanntlich verharret der Balletttänzer in den Duetten des 19. Jahrhunderts im Rücken seiner Partnerin und präsentiert sie in Form akkurater Promenaden, Pirouetten und Arabesques. Bei den *Ballets Russes* und in späteren Zeiten dürfen Paare auseinandertanzen, synchrone Schrittfolgen absolvieren und zu extravaganten Posen zusammenfinden. So neigt der Tänzer die Ballerina in spektakuläre Schrägen und wirft sie ebenso spektakulär durch die Luft. In der Regel tanzt die Frau auf Spitze: Der Mann sichert ihr Gleichgewicht oder übernimmt ähnlich wie im Gesellschaftstanz die Führung des Pas de deux. Und auch jetzt rückt vornehmlich die Tänzerin als krönendes Ornament in den Mittelpunkt: bei George Balanchine und Kenneth MacMillan, in Choreografien Glenn Tetleys, Jerome Robbins' oder Uwe Scholz'.

Was sich seit Jahrzehnten und Jahrhunderten bewährt, hat selbst bei Tanzschaffenden Bestand, die über Geschlechterbeziehungen nachdenken und gleichberechtigte Partnerschaften in Szene setzen wollen. John Cranko beispielsweise bringt im Frühjahr 1969 seine Shakespeare-Adaption *Der Widerspenstigen Zähmung* heraus. „Die ganze Handlung“, sagt er uns, „dreht sich um einen Mann und um eine Frau und um deren Beziehung zueinander. Drei Pas de deux. Zuerst ist sie die Stär-

I Zu den facettenreichen Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern im Repertoire der *Ballets Russes* vgl. Garafola, Lynn: *Reconfiguring the Sexes*. In: dies./Norman Baer, Nancy van: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven/London, 1999, S. 245–268; Kopelson, Kevin: *Nijinsky's Golden Slave*. In: Desmond, Jane C. (Hrsg.): *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*. Madison, 2001, S. 97–III; Norman Baer, Nancy van: *Die Aneignung des Femininen. Androgynität im Kontext der frühen Ballets Russes 1909–1914*. In: Jeschke, Claudia/Berger, Ursel/Zeidler, Birgit (Hrsg.): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*. Berlin, 1997, S. 40–53.

kere, er ist der Freier; im zweiten ist er der Stärkere, sie seine Frau; zum Schluß kommen sie zu einer Balance und sind wirklich ineinander verliebt.“²

Von einer solchen Balance ist jedoch nichts zu sehen in besagtem Tanz der beiden Protagonisten Petrucchio und Katharina. Zunächst trägt die Ballerina Spitzenschuhe: Zu Beginn dargebotene, an sich identische Drehungen und Posen wirken in ihrem Fall anmutig und feminin, bei ihrem Partner dagegen standsicher und stabil. Weiterhin stützt der Tänzer ihre eleganten Arabesques und Pirouetten, führt sie in langsame Promenaden und hebt sie über weite Distanzen über die Bühne. Die graziöse, aber unselbstständige Frau bedarf der helfenden Hand des Mannes, der Mann seinerseits trägt alle Verantwortung für das schwache Geschlecht. Crankos Verständnis von Gleichberechtigung gründet auf zutiefst traditionellen Kriterien von Weiblichkeit und Männlichkeit, die Rollenbilder der Vergangenheit kehren in neuer Ästhetik wieder.

Doch nicht überall schreibt man historische Standards kritiklos fort. Der Niederländer Hans van Manen nämlich macht etwa zeitgleich zu *Der Widerspenstigen Zähmung* mit Verfremdungen überlieferter Tanztechniken von sich reden. Beispielsweise warten seine am 6. Dezember 1965 uraufgeführten *Metaphern* für zwei Solopaare, sechs Gruppentänzerinnen und zwei Gruppentänzer mit der neoklassischen Formsprache George Balanchines und konventionellen, für Balanchine allzu charakteristischen Pas-de-deux-Elementen auf. Die Tänzer heben, tragen und stützen die besetzten Ballerinen – dann aber fallen sie selbst in weibliche Positionen. Sie werden ihrerseits angehoben und über die Bühne geführt, zugleich treffen nicht lediglich Männer und Frauen, sondern ebenso Mann und Mann und Frau und Frau zusammen.

Twilight aus dem Jahr 1972 setzt andere Akzente. Hans van Manens Solistenpaar arbeitet sich an klassischen Posen, Schritten und Pirouetten ab. Die Tänzerin trägt Pumps statt Spitzenschuhen, und van Manen nutzt die High Heels als Sinnbild äußerer Fesseln. Anders als

2 John Cranko in: ders./Schäfer, Walter Erich: *Das erzählende Ballett*. In: Cranko, John: Über den Tanz. *Gespräche mit Walter Erich Schäfer*. Frankfurt am Main, 1974, S. 37.

eine fest im Kanon der Spitzentechnik festgehaltene Ballerina darf sie die Pumps abstreifen, aus aufgezwungenen Behinderungen ausbrechen und mit ihrem Partner zu freien, gleichsam ungezähmten Bewegungsformen finden.³

Nicht zuletzt geht van Manen in seinem Pas de deux *Sarkasmen* ironisch auf spannungsgeladene Beziehungskämpfe, auf Verführung und auf Sex ein. Wir befinden uns nun im Jahr 1981 und erneut manipuliert der Choreograf Balletttraditionen. Ein weiteres Mal setzt van Manen das Rollenverständnis George Balanchines sarkastischen Zergliederungen aus. Bereits die Kostüme seiner Protagonisten lehnen sich an Balanchines Dresscodes an: ein schwarzes Trikot mit Spaghettiträgern und kurzem Rock, weiße Strumpfhosen und Spitzenschuhe für die Ballerina, schwarze Leggings hingegen für den Tänzer. Trüge er ein T-Shirt über seinem bloßen Oberkörper, wäre die Balanchine-Kleidung perfekt.

Vor allem aber ihr Zusammenspiel erinnert an Balanchines Handschrift. Van Manens Tänzer hält seine Partnerin in Arabesques und Développés – ihre präzise gestreckten Beine ahmen die für Balanchine-Tänzerinnen typische Überstreckung der Beine nach –, er zieht sie um seinen Körper und wirft sie in betonte Drehungen. Mitunter stößt er sie fast brutal in bestimmte Haltungen, ähnlich abrupt beendet er gemeinsame Posen. Es scheint, als wolle er sich von der für Männer

3 Die Tänzerin habe „ihre Füße ‚präpariert‘“, wie Hans van Manen notiert: „nicht mit Spitzenschuhen, sondern mit Pumps. Dadurch erhalten ihre Bewegungen ein etwas abgehacktes und gleichzeitig sehr markantes Aussehen, ohne dass dies der Schönheit des Ganzen abträglich wäre. Der Charakter, der der Tänzerin vor allem durch die Bewegungen mit solcherart ‚präparierten‘ Füßen aufgezwungen wird, ist sehr aggressiv und erotisch. Alle aufgezwungenen Beschränkungen verschwinden, wenn die Schuhe ausgezogen werden. Ungezügelter Leidenschaft bricht aus, aber der Höhepunkt der Aggressivität gleitet zunehmend über in fließende Bewegungen, die die zuerst dargestellten Aggressionen in ein positiveres Licht rücken.“ Wiedergegeben in: Theater und Philharmonie Essen GmbH (Hrsg.): *Ballettabend*. D. C.: *Ballett von Nils Christie, Musik von Igor Strawinsky. Twilight: Ballett von Hans van Manen, Musik von John Cage. Der wunderbare Mandarin: Ballett nach Menyhért Lengyel von Heidrun Schwaarz, Musik von Béla Bartók*. Programmheft, Spielzeit 1993/94, S. 18.

obligatorischen Unterstützungsarbeit, von dem Dasein als bloßer Porteur der Ballerina lösen. Dann wiederum führt er die Gliedmaßen der Tänzerin in die perfekte Position. Er macht augenfällig deutlich, dass Balanchine Frauen als formbare Objekte ohne eigene Kompetenzen inszeniert: Der Tänzer höchstpersönlich demontiert seine traditionelle Rolle.

Van Manens Verfremdungen gebräuchlicher Pas-de-deux-Techniken gestalten sich klein und beiläufig, doch sie stellen aus dem 19. Jahrhundert übernommene und von George Balanchine par excellence aufbereitete Rollenbilder effektiv bloß. Offene Kontraste untermauern derlei Dekonstruktionen. Denn dass sich tanzende Männer und Frauen auf Augenhöhe begegnen können, demonstriert uns Hans van Manen durch synchrone, gegebenenfalls spiegelverkehrte Schritte, Drehungen und Posen. *Sarkasmen* und eine ganze Reihe weiterer Produktionen aus seiner Hand zitieren überkommene Ballettpraktiken und Geschlechterideale, nur um ihnen ein gleichberechtigtes Miteinander von Tänzern und Tänzerinnen gegenüberzustellen.⁴

Und auch etliche Kollegen nutzen die Formensprache der Vergangenheit, um überlieferte Männlichkeits- und Weiblichkeitsräume zu variieren. Da sind zum einen William Forsythe und Alonzo King mit Verschiebungen klassischer Körper- und Bewegungskonzepte. Beide setzen auf den Spitzentanz und altbekannte Pas-de-deux-Elemente, doch sie weisen historische Grundlagen als instabile Konventionen aus. Ihnen gehört eine eigene Geschichte. Wir erzählen sie im Kapitel *Dekonstruktionen*.

Da ist zum anderen Roland Petit mit seiner Fassung der *Leda*-Legende. Der Franzose erzählt von einer der bekanntesten Liebschaften

4 Zu Hans van Manens choreografischem Stil vgl. Kieser, Klaus/van Manen, Hans: *Mehr als schöne Schritte. Ein Gespräch mit Hans van Manen*. In: *tanzdrama*. Nummer 65, Heft 4/2002, S. 22–24; Schmidt, Jochen: *Jiri Kylian und Hans van Manen*. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballettanz*. Jahrbuch 2002: *hall of fame*, S. 64 ff. Zu van Manens Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern vgl. Jagow, Bettina von: *Ironische Dekomposition und dekonstruktive Defiguration der Geschlechterrollen im klassischen Tanz. Hans van Manen und William Forsythe*. In: Karentzos, Alexandra/Käufer, Birgit/Sykora, Katharina (Hrsg.): *Körperproduktionen. Zur Artificialität der Geschlechter*. Marburg, 2002, S. 70 ff.

des Göttervaters Zeus: laut griechischer Mythologie ein starker und allmächtiger Herrscher, Verführer unzähliger Frauen und Vater ebenso zahlreicher Nachkommen, der der Königsgattin Leda in Schwanengestalt gegenübertritt. Petit kreiert die Episode *Léda et le Cygne* im Oktober 1986 für sein Nummernprogramm *Ma Pavlova*. Nicht als Gott, sondern als Schwan präsent, darf sich der Tänzer des Zeus feminine Bewegungsabläufe erlauben: die aus *Schwanensee* und Anna Pawlowas *Sterbendem Schwan* bekannten flügelschlagenden Port de bras ebenso wie die von der Schwanenprinzessin Odette dargebotenen Arabesques mit weit zurückgebogenem Oberkörper und zurückgeworfenen Armen.

Eine solche Körperführung spiegelt die dramaturgische Neugewichtung der *Leda*-Geschichte. Tatsächlich löst Petit seinen Zeus aus jeglichem titanenhaften Kontext. Der Tänzer zeigt sich nicht als souveräner Frauenheld, sondern überlässt die Situation der Ballerina. Die Interpretin der Leda handelt ungewöhnlich offensiv zu Beginn des Pas de deux: Sie bietet sich ihrem Partner an, sie streicht über seinen Körper. Erst auf ihre Einladung hin klinkt er sich ein, erst nach und nach gewinnt er gewisse Überlegenheit. Mit einem männlichen Schwan in ursprünglich Tänzerinnen vorbehaltenen Posen und einem Paar in unorthodoxen Rollenmustern bringt *Léda et le Cygne* angestammte Geschlechterkriterien aus dem Gleichgewicht.

Christian Spuck wiederum arbeitet an den Pas-de-deux-Techniken der Vergangenheit. Sein *Grand Pas de deux* vom Silvesterabend 1999 wird zur irrwitzigen Persiflage großer Duette, wie man sie im Frankreich und im Russland des 19. Jahrhunderts auf die Bühne gebracht hat. Spuck überzeichnet zunächst jenes Posieren, das zu Beginn und zum Ende damaliger Pas de deux üblich war und bis heute ist. Immer wieder zeigt sein Paar Références und Varianten der Posen croisée und effacée in Richtung Publikum: Pathos und Theatralik des Balletts werden auf die Spitze getrieben, dort in Szene gesetzte Männlichkeits- und Weiblichkeitsideale geraten zu Künstlichkeiten schlechthin.

Der eigentliche Tanz scheint die übertriebene Gestik beider Solisten lediglich zu verbinden. Der Tänzer hält die Ballerina in Arabesques und Attitudes, dreht sie in Pirouetten oder setzt zu kleinen und großen Hebungen an. Etliche Male allerdings bringt er seine Partnerin aus dem Gleichgewicht und lässt Hebefiguren in äußerst uneleganten

Abstürzen enden. Das üblicherweise harmonische Zusammenspiel des Tänzers und der Tänzerin fällt der Parodie zum Opfer, das traditionelle Auftreten des tanzenden Mannes als verantwortungsvoller Kavalier ist ebenso passé wie ballettypische Eleganz: Spucks Tänzerin trägt nachlässige und ungelenke Körperhaltungen zur Schau, der Tänzer seinerseits streift hin und wieder alle gebotene Präzision ab. Zitate großer Choreografien des 19. Jahrhunderts reihen sich nahtlos ein. So präsentiert uns die Tänzerin eine Serie peitschender Fouettés und bezahlt die ursprünglich für *Schwanensee*, für den Schwarzen Schwan Odile choreografierten Pirouetten mit lähmendem Schwindel. Und wird der spektakuläre Pas de poisson zum krönenden Höhepunkt im finalen Pas de deux der *Dornröschen*-Protagonistin Aurora und ihres Prinzen, so gerät er bei Christian Spuck außer Kontrolle.

Die zutiefst komische Nachahmung althergebrachter Stereotype besitzt subversive Kraft. Die Parodie, so die Soziologin Sabine Hark, erweise sich als eine in kritischer Differenz arrangierte Wiederholung und greife als solche in bestehende Ordnungen ein.⁵ Statt lediglich zu repräsentieren und zu reproduzieren, bringt uns *Le Grand Pas de deux* Verfremdungen vermeintlich unumstößlicher Tänzer- und Geschlechterbilder nahe: Die Choreografie spielt mit bekannten Formeln, die von Ballettkennern eingeordnet und selbst von Laien durchschaut werden. Tatsächlich zielen parodistische Brüche auf ein verstehendes Publikum und kratzen mit dessen Lachen an alten Rollenklischees.

Christian Spuck untergräbt die Ästhetik des 19. Jahrhunderts weit aus plakativer als der Altmeister Hans van Manen, der Nachwuchsstar Douglas Lee wiederum bedient sich anderer, aber ebenso einprägsamer Methoden wie sein Kollege Spuck. Der gebürtige Londoner wird 1996, unmittelbar nach seinem Examen Ensembletänzer des Stuttgarter Balletts und beginnt schon 1999 zu choreografieren: Akrobatisch wirkende Bewegungstechniken und in unterschiedlichsten Konstellationen zueinander findende Tänzer und Tänzerinnen sind zu seinen Markenzeichen geworden.

5 Vgl. Hark, Sabine: *Parodistischer Ernst und politisches Spiel. Zur Politik der GeschlechterParodie*. In: Hornscheidt, Antje/Jähner, Gabriele/Schlichter, Annette (Hrsg.): *Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*. Opladen/Wiesbaden, 1998, S. 124f.



Piano Piece

Choreografie von Douglas Lee

Andrei Morariu, Monica Fotescu-Uta und Mark Radjapov in einer Aufführung des Balletts Dortmund (2013)

Fotografie: © Bettina Stöß

Tritt eine Ballerina mit einem Tänzer zusammen, so zieht und zerrt sie ihr Partner über die Bühne, wirft sie in virtuose Drehungen oder drängt sie in Posen mit überstreckten Gliedmaßen und übermäßig gebogenem Torso. Tanzt sie mit mehreren Männern, wird sie von ihnen allen umklammert, gehalten und gehoben. Nahtlos geht sie aus den Händen eines Tänzers in die Arme eines anderen über. Douglas Lee zeigt überdeutlich, was Tänzer mit Ballerinen tun. Choreografien wie *Nightlight*, *Septet* oder *Piano Piece* führen uns die Frau und Tänzerin als ein von Männerhand manipuliertes Objekt vor Augen. Allerdings möchte der Choreograf keine konkreten Inhalte und keine bewussten Denkanstöße, sondern Form und Abstraktion als solche transportieren. Der tanzende Körper gilt ihm als eine Art Instrument und als bewegliche

Skulptur⁶, das höchst konventionelle Miteinander seiner Tänzer und Tänzerinnen fließt ohne konzeptionelle Distanz in sein Schaffen ein.

Bedeutung gewinnt, was das Publikum aus Lees Produktionen herausliest. Die Gäste im Theatersaal können die angebotenen Rollenbilder analysieren und überdenken, sie können das Zusammenspiel mehrerer dominanter Tänzer und einer dominierten Tänzerin jedoch auch unreflektiert annehmen. Die Grenze zwischen subversivem Potenzial und traditionellen Geschlechterinszenierungen verläuft fließend.

Ambivalente Paarbeziehungen erweisen sich als Spiegel der Gesellschaft. Begegnen sich Tänzer und Tänzerinnen in konventionell choreografierten Pas de deux, vermitteln sie bis heute kultivierte Rollenideale aus früheren Zeiten: Dass sich die feministischen Initiativen der jüngeren Vergangenheit, erklärtermaßen aufgeschlossenes Denken und latente Akzeptanz antiker Werte keineswegs ausschließen, haben wir im Kapitel *Ballet is Woman* analysiert. Lösen sich Tänzer zugunsten femininer Attitüden von maskulin-sportiven Auftritten und klassischen Heldenrollen, verleihen sie Umbrüchen patriarchalischer Männlichkeitsnormen Gestalt. Wie wir aus dem Kapitel *Dance is Men* wissen, haben Männer auf die um 1970 einsetzende Frauenbewegung reagiert: mit betont virilen Selbstbildern, ebenso aber mit deutlichen Absagen an männliche Härte, Selbstbeherrschung und Leistungsbereitschaft. Und zeigen Ballerinen im Zusammenspiel mit ihren Partnern gewisse Souveränität oder interpretieren sie selbstbewusste Frauenfiguren, kommen Choreografen dem feministischen Geist der letzten

6 „Der berühmte Choreograf George Balanchine sagte mal: Die Tänzer sind das Klavier und der Choreograf ist der Pianist. Mir sind die Momente wichtig, in denen die Tänzer reine Körper sind, die sich auf seltsame Arten über die Bühne bewegen. Wenn ein Tänzer in einer Bodenklappe steht und nur sein Oberkörper herausragt, isoliert das einen Teil seines Körpers. Dann ist er mehr eine sich bewegende Skulptur. Wie in Balanchines Zitat sind die Tänzer dann Instrumente, die eine Form ausdrücken und kein Gefühl.“ Douglas Lee in: Lee, Douglas/Abegg, Tilmann: *Choreograf Lee: Die Tänzer sind das Klavier*. Beitrag vom 26. Oktober 2013, Onlineportal der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung (WAZ)*: www.derwesten.de/staedte/dortmund/choreograf-lee-die-taenzer-sind-das-klavier-id8604279.html.

Dekaden entgegen: Neue weibliche Handlungsräume haben mehr und mehr Raum gewonnen.

Christian Spucks parodistischer *Grand Pas de deux* und Douglas Lees Übersteigerung klassischer Paarkonstellationen verweisen wiederum auf das, was seit den Neunzigerjahren des 20. Jahrhunderts ein breites Forum findet: dass Geschlechtsidentitäten kulturell geprägte Identitäten sind. Die amerikanische Philosophin Judith Butler hat ein viel zitiertes (und heftig umstrittenes) Theoriemodell vorgelegt, demgemäß das sogenannte soziale Geschlecht nicht mehr auf biologische Grundlagen folgt, sondern naturgesetzliche Existenzen ersetzt: Laut Butler gibt es keine Männer- und Frauenkörper jenseits zirkulierender Vorstellungen.⁷ *Doing Gender* – das beständige Praktizieren

- 7 Judith Butlers Bücher *Gender Trouble* und *Bodies that Matter* erschienen 1990 und 1993 in den USA und unter den Titeln *Das Unbehagen der Geschlechter* (Frankfurt am Main, 1991) und *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (Berlin, 1995 und Frankfurt am Main, 1997) in Deutschland. Seither wirft man ihr vor, biologische Unterschiede zwischen Männern und Frauen abzustreiten. Tatsächlich aber geht es ihr darum, dass wir stets als sozialisierte, durch die Diskurse unserer Zeit und unserer Gesellschaft beeinflusste Menschen über „natürliche“ Männlichkeit und Weiblichkeit reflektieren. Unvoreingenommene Aussagen sind unmöglich: „Die Erzählung vom Erwerb der Geschlechtsidentität 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. [...] Darüber hinaus steht die Beschreibung eines ‚vorher‘ stets im Dienste eines ‚nachher‘. Anders formuliert: die Erzählung beansprucht nicht nur, Zugang zu einem ‚vorher‘ zu besitzen, von dem sie definitionsgemäß (aufgrund ihrer Sprachlichkeit) ausgeschlossen ist, sondern zudem findet die Beschreibung dieses ‚vorher‘ stets in der Sprache eines ‚nachher‘ statt und bewirkt so ein Einsickern des Gesetzes in den Schauplatz seiner Abwesenheit.“ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main, 1991, S. 116.

Kritische Repliken finden sich wie folgt: Duden, Barbara: *Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument*. In: Jacobi, Julian/Klausmann, Christina/Landweer, Hilge/Opitz, Claudia/Othmer-Vetter, Regine/Rumpf, Mechthild/Stuby, Anna Maria/Wischermann, Ulla (Hrsg.): *Feministische Studien*. 11. Jahrgang, Heft 2/November 1993: *Kritik der Kategorie*

rollentypischer Verhaltensweisen, das derlei Vorstellungen überhaupt erst entstehen lässt – ist in aller Munde, und geraten Männlichkeit und Weiblichkeit zu Konstruktionen, dann tun es auch deren Abbilder in den Künsten. Nicht umsonst ist die Tanzwissenschaft in aller Ausführlichkeit auf Wechselwirkungen zwischen Bühne und Gesellschaft eingegangen.⁸ Choreografien verschiedenster Art, so der Kern der Argumentationen, korrespondieren mit geltenden Körper- und Geschlechterdiskursen: Theatrale Wiederholungen weisen festgefügte Verbindlichkeiten als künstliche Entwürfe aus.

Solche Künstlichkeiten lassen sich hinterfragen und demontieren. Christian Spuck stellt das ballettypische Miteinander von Tänzern und Tänzerinnen und damit gleichfalls traditionelle Mann-Frau-Beziehungen zur Diskussion. Analytische Perspektiven auf das Schaffen von Douglas Lee tragen ihrerseits zu Revisionen klassischer Geschlechterverhältnisse bei. Dennoch aber spiegelt sich in Spucks *Grand Pas de deux* und in weiten Teilen der Lee-Choreografien die kulturelle Norm der Heterosexualität. Gleiches betrifft Michail Fokins *Schéhérazade* und *Le Spectre de la Rose*, Hans van Manens *Sarkasmen*, Roland Petits *Léda et le Cygne* oder Kenneth MacMillans *Triade*.

„Geschlecht“, S. 24–33; Hirschauer, Stefan: *Dekonstruktion und Rekonstruktion. Plädoyer für die Erforschung des Bekannten*. Ebenda, S. 57 ff; Landweer, Hilge: *Kritik und Verteidigung der Kategorie Geschlecht. Wahrnehmungs- und symboltheoretische Überlegungen zur sex/gender-Unterscheidung*. Ebenda, S. 34–43; Lindemann, Gesa: *Wider die Verdrängung des Leibes aus der Geschlechtskonstruktion*. Ebenda, S. 44–54; Lorey, Isabell: *Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault*. Ebenda, S. 14 ff.

- 8 Vgl. unter anderem: Adair, Christy: *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. Houndmills/Basingstoke/ Hampshire/London, 1992; Banes, Sally: *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. London/New York, 1998; Burt, Ramsay: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London/New York, 1996; Desmond, Jane C. (Hrsg.): *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*. Madison, 2001; Rubidge, Sarah: *Decoding Dance. Dance's Hidden Political Agenda / Tanz entschlüsseln. Das verborgene politische Anliegen*. In: *ballett international / zeitgeist handbook*. Nummer 1/1990, S. 83–91; Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999.

Am 19. Januar 1972 mit zwei Solisten und einer Solistin des Londoner Royal Ballet uraufgeführt, erzählt *Triade* von zwei Brüdern und ihrem Werben um dieselbe Frau. Einer von beiden gewinnt ihre Zuneigung, der andere sieht sich beiseite gedrängt. Auf ihrem Weg dorthin finden alle drei zu gemeinsamen Passagen und das spätere Paar zum Pas de deux zusammen. Langsame, von einem oder von beiden Tänzern zugleich geführte Drehungen, gestützte Arabesques und virtuose, auch geworfene Hebungen zeugen von konventionellen Weiblichkeitswerten und klassischer männlicher Unterstützungsarbeit. Und doch bricht MacMillan mit Balletttraditionen. Zweimal nämlich führt er seine Protagonisten in nicht zu unterschätzende Duette. Weil *Triade* frei schwingende Gefühle zum Thema hat und ohne ein festes Handlungsgerüst auskommt, eröffnen sich Assoziationsspielräume. Mit MacMillans Brüderpaar treten zwei in unmittelbarer Nähe, gelegentlich in direktem Körperkontakt und fast schon um ihrer selbst willen tanzende Männer ins Rampenlicht, die vieles sein könnten: Aus ihrem Bewegungsfluss lässt sich Intimität und Homoerotik herauslesen, schlussendlich aber kehrt mit dem Triumph heterosexueller Zweisamkeit wieder Ordnung ein.

MacMillans Kollege Rudi van Dantzig münzt vorbildhafte Heterosexualität dagegen in ein Plädoyer für homosexuelle Liebe um. Schon 1958 porträtiert er in seinem Ballett *Die Tischgenossen* eine Familie, die an der Homosexualität ihres heranwachsenden Sohnes zerbricht. Weiterhin gelangt am 19. Juni 1965 sein *Monument für einen gestorbenen Jungen* auf die Bühne: diesmal eine Geschichte um einen jungen Mann, der sich der bürgerlichen Enge seines Elternhauses zu entziehen versucht, Mädchenkontakten ausweicht und in den Armen eines zweiten jungen Mannes zu sich selbst findet, letztlich aber an den Moralvorstellungen seiner Mitmenschen zugrunde geht.

Selbst homosexuell, weiß van Dantzig allzu gut, worüber er choreografiert. Kriminalisiert werden schwule Männer in seiner niederländischen Heimat zwar seit anderthalb Jahrhunderten nicht mehr. Man hatte „widernatürliche Unzucht“ bereits 1811 aus dem Strafrecht gestrichen, andernorts allerdings setzen die Initiativen um Legalisierung der Homosexualität gerade erst ein. Zugleich kann keinerlei Gesetz gesellschaftliche Akzeptanz erzwingen. Auch in den Sechzigerjahren gelten

Ehe und Familie als mustergültige Lebensentwürfe: Homosexualität wird als Laster schlechthin gegeißelt, die Schwulenbewegung verschafft sich erst in den Siebzigern nachhaltiges Gehör.⁹

Fest davon überzeugt, dass der Tanz soziale Fragen thematisieren müsse¹⁰, klinkt sich Rudi van Dantzig in die kollektiven Debatten um angemessene oder verworfene Sexualitäten ein. Die Bewegungssprache in *Monument für einen gestorbenen Jungen* dient seinen Zwecken. Traumverlorene, suchende Kontakte seines Protagonisten und seines Partners sprechen von Unsicherheiten angesichts kaum tolerierter Nähe, synchrone Schrittfolgen und Gesten erzählen von intimer Vertrautheit. Und dass das Paar von den Eltern des tanzenden Jungen unterschieden auseinandergerissen wird, verweist auf jene gesellschaftlichen Zwänge, dank derer Veränderungen traditioneller Werte vorerst noch Utopie bleiben.

Van Dantzig arbeitet nicht direkt am herrschenden Vorurteil, ein Tänzer sei zwangsläufig homosexuell. Dennoch speisen sich seine Sozialkritik und eines der gängigsten Klischees der neueren Ballettgeschichte aus demselben Geist. Die Stigmatisierung des Tänzers geht aus jenen an der Wende zum 19. Jahrhundert begründeten Rollenidealen hervor, die heterosexuelle Paarbeziehungen zur einzig wahren Norm erhoben haben und noch immer erheben. Bekanntlich hatte man beiden Geschlechtern entgegengesetzte Wesenszüge und Eigenschaften eingeschrieben. Die Frau wurde und wird zum Gegenbild des Mannes, zwei Männer brachten und bringen ein solches Gefüge aus dem Gleichgewicht. Im Rahmen dessen lassen Balletttänzer anerkannte Männlichkeitsräume hinter sich und bekommen inmitten zirkulierender Geschlechterpolaritäten das Etikett des Effeminierten übergestülpt. Wenn Rudi van Dantzig für die Akzeptanz schwuler Lebensformen kämpft, so geht er gleichfalls gegen Grundlagen vor, aufgrund derer man Tänzern „effeminierte“ Homosexualität vorwirft.

Die Choreografie an sich tut ihr Übriges. Das Zusammenspiel zweier Protagonisten setzt sich über unerlaubte, lange Zeit als Affront

9 Vgl. hierzu das Kapitel *Dance is Men: Kein wirkliches Kontrastprogramm*, Fußnoten 17 und 18.

10 Vgl. Kisselgoff, Anna: *Dance Must Have Great Social Interest. Interview with Rudi van Dantzig*. In: *The New York Times*, 7. November 1976, S. D16.

empfundene Körperkontakte unter Männern hinweg, dem an Tänzer herangetragenen Generalverdacht des Homosexuellen steht eine von tanzenden Männern illustrierte Anklage der heteronormativen Gesellschaft gegenüber: Inhalt und Form, Tänzer und ihre Rollen verschmelzen zu einer wirkungsvollen Offensive wider alte Paradigmen.

Und noch ein weiteres Mal werden die Facetten zwischen Heterosexualität und homosexuellen Neigungen ausgelotet. Wir befinden uns nun in den Siebzigerjahren und im Repertoire von Maurice Béjart. *Ce que l'Amour me dit* – am 24. Dezember 1974 mit seinem *Ballet du XXe Siècle* uraufgeführt – widmet sich existenziellen Schlüsselfragen: einem Mann am Ende seines Lebens, der noch einmal alle Begegnungen, alle Kämpfe und alle seine Liebschaften Revue passieren lässt. Tatsächlich sind konträre Spielarten der Liebe Programm. Béjart beginnt mit einem Pas de deux seines Tänzers und einer Ballerina, schließt eine Ensembleszene an und löst seinen Helden und einen zweiten Tänzer aus der Gruppe heraus. Heterosexuelle Paarkonstellationen geraten zu einer möglichen Variante und homoerotische Annäherungen zweier Männer zu einer anderen. Dann aber schlägt ein solches Changieren zugunsten gleichgeschlechtlichen Begehrens aus. Béjart schließt mit einem Wechselspiel aller drei Hauptakteure und lässt die Kontakte seines Solisten und seiner anfänglichen Gefährtin brechen: Der im Mittelteil besetzte Tänzer drängt sich zwischen das Paar, Béjarts Protagonist entscheidet sich schlussendlich für sein homosexuelles Verlangen.

Üblicherweise an tanzende Frauen herangetragene Visionen und Ideale entzünden sich wieder und wieder an Männerkörpern, die Blickwechsel beider Solisten fegen historische Geschlechterhierarchien hinweg. Umgekehrt spiegelt sich in einer ganzen Serie spielerischer, fließender und liebevoller Bewegungsabläufe das Klischee des schwulen Tänzers. Die in *Ce que l'Amour me dit* hinein choreografierten Motive homosexueller Nähe reiben sich an altbekannten Assoziationen: Die offene Thematisierung gleichgeschlechtlicher Begehrlichkeiten gewinnt entwaffnendes Potenzial. Auf der anderen Seite finden wir nachdrückliche Sprünge und fast schon hitzige Gesten. Béjart hält gleichfalls an traditionellen Männlichkeitswerten fest. Denn wenngleich seine Tänzer unorthodoxe und problembelastete Inhalte transportieren: „Der Tanz betont den Körper, damit auch das Geschlecht. Folglich muß der

Tänzer das Bild des Mannes im eminent heroischen Sinn einlösen.“¹¹ Bekanntlich zeichnen sich Béjarts Männlichkeitskonzepte durch Ambivalenzen aus – auch und gerade innerhalb einzelner Choreografien.¹²

Mit lockeren Handlungsrahmen versehene, allegorisch aufgeladene und gänzlich gegenstandslose Produktionen präsentieren uns tanzende Männer als Liebespaare oder ohne unmittelbare erotische Kontexte. Doch auch im Handlungsballett finden sich markante Männerduette. So schreitet am Abend des 2. Mai 1976 ein Mann in einem weißen Hemd und weißen Hosen über die Bühne der Hamburgischen Staatsoper. Er bewegt sich zwischen Ballerinen in weißen Tutus und nimmt die Einladung eines zweiten, schwarz gekleideten Mannes zum gemeinsamen Tanz an. Zu Peter Tschaikowskis *Schwanensee*-Finale entfaltet sich ein aggressiver, technisch aber nahezu klassischer Pas de deux. Unser Tänzer fällt in üblicherweise Frauen vorbehaltene Positionen. Er lässt sich heben, über die Bühne ziehen und in Pirouetten drehen, er führt Arabesques oder Développés aus und wird von seinem dunklen Gegenüber gestützt. Führungswechsel und synchrone Bewegungsabläufe gelingen lediglich ansatzweise. Der Tänzer im weißen Kostüm kommt zu Tode in seiner Ballettrolle und in den Armen seines Partners: Dieser beendet den Tanz mit einer fast liebevollen Hebung.

John Neumeier bietet seinem Publikum ein Porträt des Bayernkönigs Ludwig II. in seinem Dreiakter *Illusionen – Wie Schwanensee*: einen in den Wahnsinn driftenden Protagonisten, der durch den Rohbau seines Schlosses irrt und sich Erinnerungen an frühere Zeiten, an *Schwanensee* und an die Last königlicher Zwänge hingibt. Ludwigs ganz in Schwarz tanzender Gegenspieler gewinnt lediglich in seiner Fantasie Gestalt. Dieser „Mann im Schatten“ begleitet alle Übergänge von der Realität hinein in die Vergangenheit und von der Rückschau in die Gegenwart.

¹¹ Maurice Béjart anlässlich der Premiere von *Le Martyre de Saint-Sébastien* am 24. Juni 1986. In: Livio, Antoine: *Das Geschlecht der Engel. Eine Entwicklung – dargestellt am Beispiel von Maurice Béjart | Männlich – weiblich. Eine Umfrage*. In: Regitz, Hartmut (Hrsg.): *Jahrbuch Ballett 1987. Männlich – weiblich*. Zürich/Berlin, 1987, S. 31.

¹² Vgl. das Kapitel *Dance is Men: Kein wirkliches Kontrastprogramm*, S. 115 ff.

Der historische Stoff führt uns in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Miteinander zweier Tänzer, wie es John Neumeier auf die Bühne bringt, hätte es damals nicht gegeben. Hundert Jahre später wird dergleichen gesellschaftsfähig. Neumeiers Ludwig II. gibt sich einem erlösenden Liebestod mit seinem Mann im Schatten hin: Beide Tänzer dürfen nicht allein sportive, von Ausdauer und Belastbarkeit sprechende Soli zeigen, sondern ehemals geißelte körperliche Nähe nach außen tragen. Doch eine wirkliche Neuheit ist ihr Pas de deux nicht. Neumeier setzt fort, was Hans van Manen und Rudi van Dantzig in den Sechzigerjahren aufgeworfen und Maurice Béjart oder Kenneth MacMillan zu Beginn der Siebzigerjahre weiterverfolgt haben.

Homosexualität selbst ist kein unmittelbares Thema in *Illusionen – Wie Schwanensee*. Dass mit Ludwig II. eine historische Persönlichkeit mit homosexuellen Neigungen im Zentrum des Geschehens steht, schlägt sich in keinerlei Weise in Dramaturgie und Handlung nieder. Und dass John Neumeier konzeptionelle Parallelen zum ebenfalls homosexuell veranlagten *Schwanensee*-Komponisten Peter Tschaikowski herstellt und beider Randposition durch Hans Mayers Gesellschaftsanalyse *Außenseiter* bestätigt sieht, erfahren wir nur aus dem Programmheft.¹³ In *Monument für einen gestorbenen Jungen* und in *Ce que l'Amour me dit* gehen der gesellschaftliche Widerwille gegen schwule Männer und das im 19. Jahrhundert begründete Klischee zwangsläufig schwuler Tänzer effektivere Wechselwirkungen ein.

13 Vgl. Neumeier, John: *Vor der Aufführung zu lesen*. In: Hamburgische Staatsoper (Hrsg.): *Illusionen – Wie Schwanensee*. Programmheft, Spielzeit 2009/10: April 2010, S. 4; ders. *Entwicklung eines alternativen Konzepts*. Ebenda, S. 26, S. 28.

Hans Mayer lotet das Wechselverhältnis von individueller Freiheit und bürgerlichen Kollektivinteressen aus: Seiner Argumentation zufolge bezahlen Ludwig II. und Peter Tschaikowski das Stigma ihrer Homosexualität mit innerer Emigration und kompensieren ihr Außenseiterdasein mit einer Art Todesrausch. Tatsächlich ertrank Ludwig II. am 13. Juni 1886 unter ungeklärten Umständen bei Schloss Berg im Starnberger See. Tschaikowski seinerseits starb am 25. Oktober/6. November 1893 (Julianischer/Gregorianischer Kalender) an den Folgen einer Cholerainfektion. Seither halten sich Gerüchte, er habe die Infektion durch verunreinigtes Wasser selbst herbeigeführt. Vgl. Mayer, Hans: *Außenseiter*. Frankfurt am Main, 1981, S. 247 ff.

Natürlich braucht keine dem Männertanz dienende Choreografie von Homosexualität zu erzählen: Körperkontakte unter Tänzern sind Aussage genug. Jedoch gestalten sich ebensolche Kontakte in handlungsarmen, assoziativen Arbeiten ungleich wirkungsvoller. Auch hier fällt *Illusionen – Wie Schwanensee* hinter van Dantzig's *Monument* und BÉjarts *Ce que l'Amour me dit* zurück. Denn Neumeier gibt seinem Publikum festgefügte Inhalte vor: Ein Mann verfällt in geistige Umnachtung, imaginiert einen ebenfalls männlichen Kontrahenten und tanzt sich in einer abschließenden Konfrontation in den Tod.

Allegorisch gefärbte Ballette lassen weitaus freiere Gedankenverbindungen zu, und anderswo setzt auch John Neumeier auf die Kraft ungezügelter Assoziationen. Am 20. Dezember 1996 stellt er mit einem Pas de deux für Ivan Liška und Kevin Haigen, mit seiner für Maurice BÉjart choreografierten Hommage *Opus 100 – für Maurice* eine Produktion voller Interpretationsspielraum vor. Um facettenreiche Varianten einer Freundschaft geht es und um eine Referenz an BÉjarts Bekenntnis zur Schönheit des tanzenden Mannes. Dass Neumeiers Solisten mit ihren nackten Oberkörpern über ausgestellten schwarzen Hosen die Grenzen eines bloßen platonischen Intermezzos überschreiten, ist Kalkül: Wer sich von zwei sinnlich inszenierten Tänzern ansprechen lassen möchte, darf sich angesprochen fühlen.

Das Thema „Männerfreundschaft“ selbst ist weit gefasst und nimmt es mit jenen Grundfragen auf, die auch für BÉjarts Männerduette charakteristisch sind: für *Ce que l'Amour me dit* ebenso wie für *Le Chant du Compagnon Errant*. Im Frühjahr 1971 für Rudolf Nurejew und Paolo Bortoluzzi choreografiert, bietet *Le Chant du Compagnon Errant* einen Pas de deux auf einer leeren Bühne. Nurejew zeigt sich als ein an sich und an der Welt leidender Melancholiker, Bortoluzzi wird zu Nurejews Spiegelbild: sein Schatten und sein Schicksal, ein Hoffnung spendender Vertrauter oder aber eine Art Todesengel. Ihr Tanz reicht von räumlichem Abstand und abrupten Gesten über lockere Körperkontakte und synchrone Schrittfolgen bis hin zu tröstenden Umarmungen. Mehrmals verschmelzen Nurejew und Bortoluzzi zu einer harmonischen Einheit: eine von vielen, in beiden Männerkörpern schwingenden Stimmungen, Leidenschaften und Emotionen.

Das übergroße, im 19. Jahrhundert begründete Publikumsinteresse an der Ballerina und allorts aufbereitete heterosexuelle Liebesgeschichten machen Balletttänzern und männlich-intimer Nähe Platz. Nach der Uraufführung in der Brüsseler Arena „Forest National“ in Paris, Lausanne und London, in Mailand oder Stuttgart getanzt¹⁴, treibt auch *Le Chant du Compagnon Errant* die Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit voran.

Ausklingen lassen wir unsere *Tour d'Horizon* am 14. November 1996 und im Spielplan des *Nederlands Dans Theaters*. An jenem Donnerstagsabend bringt Hans van Manen ein neues, wiederum um die Wechselbeziehungen der Geschlechter kreisendes Ballett namens *Kleines Requiem* heraus. Dort führen unterschiedlichste Konstellationen von drei Tänzerinnen und vier Tänzern auf einen krönenden Pas de deux des Finnen Jorma Elo und seines amerikanischen Kollegen Jean Emile hin. Mancher Kritiker interpretiert homosexuelle Gefühle in ihre Szene hinein¹⁵, tatsächlich aber geht es wie so oft bei Hans van Manen eher um Männer- und Frauenkörper denn um Sexualität an sich.

Männlichkeit und Weiblichkeit gewinnen durch das kontrastierende Zusammenspiel von Mann und Frau oder Mann und Mann

14 *Le Chant du Compagnon Errant* gelangte innerhalb Europas wie folgt zur Premiere oder zu einmaligen Aufführungen: Royal Opera House, London: 4. März 1975; Württembergisches Staatstheater Stuttgart: 25. April 1976 und 17. April 2014; Palais des Sports, Paris: 15. Februar 1977; Théâtre des Champs-Élysées, Paris: 27. November 1978; Palais des Congrès, Paris: 2. April 1980; Grand Amphithéâtre de la Sorbonne, Paris: 9. Dezember 1985; Opéra de Paris: 20. Januar 2003; Théâtre du Châtelet, Paris: 18. März 2003; Opéra Royal, Versailles: 8. Dezember 2003; Théâtre Métropole, Lausanne: 22. Dezember 2003; Kan'i Hoken Hall, Tokio: 23. Juli 2004; Opéra de Paris: 14. Februar 2007 und 9. Dezember 2008; Teatro alla Scala, Mailand: 16. Dezember 2009. Nach Rudolf Nurejew und Paolo Bortoluzzi wurde der Pas de deux unter anderem von Jorge Donn und Patrice Tournon, Richard Cragun und Egon Madsen, Laurent Hilaire und Manuel Legris, Roberto Bolle und Massimo Muru, Jason Reilly und Evan McKie oder von Friedemann Vogel und Oscar Chacon getanzt.

15 Vgl. Lanz, Isabella: *Van Manen ontmoert met dramatisch en troostrijk requiem*. Beitrag vom 16. November 1996, Onlineportal *De Volkskrant*: www.volkskrant.nl/dossier-dans/van-manen-ontmoert-met-dramatisch-en-troostrijk-requiem-a416750.

Gestalt. Erotische Kontexte hingegen brechen sich wie schon in Béjarts *Le Chant du Compagnon Errant* und Neumeiers *Opus 100* nur mittelbar Bahn im finalen Duett. So treten auch Jorma Elo und Jean Emile mit bloßen Oberkörpern vor ihr Publikum. Ihre nackte Haut spricht die Sinne an, dennoch aber kommt die Choreografie ohne problembelastete Begehrlichkeiten aus. Beider Blicke treffen sich und laufen wieder auseinander, beide ziehen sich an oder verfehlen sich.

Kleines Requiem

Choreografie von Hans van Manen

Bastien Zorzetto und Jorge Nozal in einer Aufführung des *Nederlands Dans Theaters* (2012)

Fotografie:    Joris-Jan Bos



Distanz und Körperkontakte entfalten sich locker und ungezwungen. Van Manens Tänzer umkreisen sich, wiegen sich in Pliés und Ausfallschritte, drehen sich eng beieinander um die gemeinsame Achse oder führen sich in flüchtige Arabesques. Jeder stützt den Körper des anderen und fällt in Positionen, die im herkömmlichen Pas de deux Männern oder Frauen vorbehalten bleiben. Erst im Verlauf des Duetts zeigt einer der beiden Tänzer leichte Überlegenheit: Immer wieder drängt er seinen Partner in Drehungen und Posen, hebt ihn in flüchtige Senkrechtsprünge und lässt ihn schlussendlich allein zurück. Dies alles fließt fast beiläufig dahin. Hans van Manen bietet Männertanz in reiner Form, der vordergründig und vor allem von männlicher Körperlichkeit spricht.

Grundsätzlich schließen seit den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts kreierte Pas de deux für Männer an ebenso vieles an wie gemeinsame Auftritte von Tänzern und Tänzerinnen. Sie schreiben gängige Geschlechternormen fort, nehmen Umbrüche auf oder stellen Optionen vor. Zirkulierende Diskurse um Männlichkeit und um das angemessene Miteinander von Mann und Frau färben auf die Gestaltungsformen der Bühne ab, umgekehrt suchen Choreografen in das Regelwerk unserer Gesellschaft einzugreifen. Fehlende Akzeptanz homosexueller Lebensstile gerät zum ausdrücklichen Thema, anderswo deuten sich Homoerotik und Intimität eher indirekt an. Zwei in unmittelbarer Nähe inszenierte Tänzer lassen uns die klischeehafte, im 19. Jahrhundert geborene Verbindung von Männertanz und Homosexualität mitdenken: Die Eigendynamik der Kulturgeschichte trägt historische Stereotype in die Gegenwart.

Grundlagen der Vergangenheit zeigen sich nicht zuletzt im Fluss der Choreografie. Denn mehrmals übertragen Ballettschaffende aus dem klassischen Pas de deux bekannte Bewegungsmuster für Tänzer und Tänzerinnen auf zwei Männer. Den femininen Part an Tänzer zu übergeben, mag Inhalte stützen oder als eine Art Spiel mit geschlechterdifferenten Handlungsräumen über die Bühne gehen. Vor allem aber geben sich lange Zeit an Männer- und Frauenkörper gebundene männliche und weibliche Zuschreibungen als frei schwebende Werte zu erkennen: als künstliche, de facto wandelbare Leitbilder, die immer wieder neu verschoben werden können.

Vergleichbare Dekonstruktionen finden sich in gemischt besetzten Pas de deux. Auch hier werden Geschlechterstrukturen und Tanztechniken des 19. Jahrhunderts zitiert und verfremdet. Doch weitaus häufiger führt man damalige Paradigmen fort. Wechselspiele zwischen Mann und Frau oder Mann und Mann offenbaren sich als Schnittstellen zwischen Tradition und Umgestaltung: Viele, aber keineswegs alle Pas de deux der letzten Dekaden halten an konventionellen Rollenbildern fest und mancherorts, aber nicht überall finden sich lohnende Perspektiven.

Mit der Vergangenheit zu neuen Männerbildern [I]: Spitzentänzer *en travestie*, Spitzentänzer stilvoll und ästhetisch

Les Ballets Trockadero de Monte Carlo: Dragqueens erobern die Welt | Ballett als Parodie, Geschlechterklischees als theatrales Spiel | Im Gefolge der Trocks: *Les Ballets Grandiva* und *Les Ballets Eloelle* | Bart De Block: Spitzentanz, formvollendet | Vielseitige Identitätskonzepte statt Männlichkeit und Weiblichkeit? Eine Bestandsaufnahme

Auf unserer Reise durch das Ballett des 20. und frühen 21. Jahrhunderts haben wir etliche Male zwei Männer miteinander tanzen sehen: bei Maurice Béjart und Kenneth MacMillan, bei Rudi van Dantzig, Hans van Manen oder bei John Neumeier. Uns sind in ihrer Männlichkeit in Szene gesetzte Tänzer und eindeutig männliche Bühnenrollen begegnet – noch nicht aber jene reine Männerkompanie, die am 6. September 1974 auf einer provisorischen Theaterbühne im Süden Manhattans Furore macht: *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*.

Das Ensemble zeigt Ausschnitte aus *Schwanensee* und *Don Quichotte*, die besetzten Tänzer treten als Dragqueens ins Rampenlicht. Fortan bestechen die „Trocks“ ihr Publikum in Tutus und Spitzenschuhen, in Frauenrollen und mit klugen Parodien des romantischen und klassischen Repertoires. Auf ihren Spielplänen stehen *Der Nussknacker*, *Paquita* und *Don Quichotte*, große Pas de deux aus *Dornröschen* und *Le Corsaire*, der für vier prominente Ballerinen der Romantik choreografierte *Pas de Quatre* und die weißen Akte aus *Giselle* und *Schwanensee*. Mit *Les Sylphides*, dem *Sterbenden Schwan* und *Go for Barocco* – einer Adaption von George Balanchines *Concerto Barocco* – sind gleichfalls Klassiker der Moderne vertreten.¹

1 Einige Parodien des (post-)modernen Tanzes ergänzen das Repertoire: *The Dances of Isadora* und *The Dance of Liberation of the American People in Homage of Isadora Duncan, the Greatest American Patriot since Betsy Ross, Sacagawea and Barbara Fritchie* nach Isadora Duncan, *Lamentations of Jane Eyre* nach Martha Graham, *Patterns in Space* nach Merce Cunningham oder *I Wanted to Dance with You at the Cafe of Experience*: eine von argentinischen Tangorhythmen geprägte Persiflage mit Anleihen an den Stil Pina Bauschs.

Alle diese Persiflagen beruhen auf präzisiertem Können. Die *Trocks* beherrschen die Spitzentechnik und gemeinhin Ballerinnen vorbehalten Schritte und Pirouetten, doch selbstverständlich ist das nicht. So werden angehende Tänzer und Tänzerinnen von Beginn an getrennt unterrichtet. Sprungtechniken für die Jungen und Spitzentanz für die Mädchen führen zu unterschiedlich trainierten Körpern und unterschiedlich entwickelter Muskulatur. Für die Shows der *Trocks* müssen Tänzer umlernen. „Dancing on point is a different way of working with your feet and legs. It was like learning how to dance all over again [...]“, wie der seit 1995 im Ensemble engagierte Paul Ghiselin sagt: „It feels like you're walking on stilts. When you're six feet tall, there's a lot of weight going over those [toe] shoes. There's also the pain. When you're first adjusting to point work, you develop nasty corns. At first, the pain holds you back, but once you learn how to protect yourself by toughening your feet and developing muscle stamina.“²

Noch in den Siebzigerjahren haben nur wenige Tänzer adäquate Übung besessen. Inzwischen bringen neue Ensemblemitglieder jedoch bereits hinreichende Routine mit. Die meisten Bewerber holen sich während ihrer Zeit in gemischten Kompanien Unterstützung bei ihren Kolleginnen. Einige andere beginnen schon während ihrer Ausbildung, *en pointe* zu tanzen.³ Weiterhin arbeiten erfahrene Spitzentänzer wie

2 Paul Ghiselin im Interview mit Gia Kourlas. Vgl. Kourlas, Gia: *The Biggest Toe Shoes in Town*. In: *The New York Times*, 19. Dezember 2004.

3 Vgl. weiterführend: Croce, Arlene: *The Two Trockaderos*. Erstveröffentlichung im Wochenmagazin *The New Yorker*, 14. Oktober 1974. Ebenfalls in: Croce, Arlene: *Writing in the dark, dancing in the New Yorker*. New York, 2000, S. 62–67; Feuchtnner, Bernd: *Der Mann auf Spitze. Bart De Block schlüpft ins Tütü und dreht Pirouetten*. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballett international/tanz aktuell*. August 1998, Heft 8/9: *Tanz der Geschlechter*, S. 30; Kourlas, Gia: *The Biggest Toe Shoes in Town*. In: *The New York Times*, 19. Dezember 2004; Parry, Jann: *Interview. Paul Ghiselin aka Ida Nevasayneva. Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*. In: *Ballet.co Magazine*. April/Mai 2011: www.ballet.co.uk/magazines/yr_11/april11/interview-paul-ghiselin.htm; Watts, Graham: *Why it's HOT to TROCK – 5 Les Ballets Trockadero de Monte Carlo ballerinas reveal all*. Beitrag vom 23. Januar 2013, Onlineportal *DanceTabs*: dancetabs.com/2013/01/why-its-hot-to-trock-5-les-ballets-trockadero-de-monte-carlo-ballerinas-reveal-all.

Paul Ghiselin und der seit 2001 bei *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo* verpflichtete Raffaele Morra als Ballettmeister und ehemalige Ballerinen als Trainingsleiterinnen mit der Truppe zusammen.

Auf solche Art geschult, brechen die *Trocks* mit „männlichen“ und „weiblichen“, auf Männer oder Frauen übertragenen Bewegungsabläufen. Im 19. Jahrhundert begründete und von so vielen Choreografen des 20. und frühen 21. Jahrhunderts beibehaltene geschlechtsspezifische Tanztechniken sind passé: Die Bühne weist geltende Geschlechtergrenzen als illusionäre Grenzen aus, theatrale Repräsentationsformen lenken anerkannte Männlichkeits- und Weiblichkeitsideale in neue Bahnen.

Les Ballets Trockadero de Monte Carlo: *Schwanensee*
Corps de Ballet, Odette, Siegfried und Rotbart
Fotografie: © Sascha Rene Vaughan



Alle *Trocks* treten in Frauen- und in Männerrollen auf, zuvor allerdings verwandeln sie sich in fiktive Ballettstars. Bereits im September 1974 präsentieren sich die damaligen Solisten Peter Anastos und Antony Bassae unter den Pseudonymen „Olga Tchikaboumskaya“ und „Tamara Karpova“. Heute nimmt jeder Tänzer ein weibliches und ein männliches Alter Ego an. Ihre Künstlernamen – „Ida Nevasayneva“, „Maya Thickenthighya“, „Andrei Leftov“ oder „Velour Pilleaux“ – klingen russisch und bisweilen französisch, bringen neben Reminiszenzen an die Ballettzentren des 19. Jahrhunderts gleichfalls jedoch englischen Sprachwitz ein. Gibt ein *Trock* eine ursprünglich für eine Ballerina konzipierte Rolle, tritt er unter seinem Frauennamen vor das Publikum. Gibt er hingegen einen Tänzer, zeigt er sich unter männlichem Pseudonym. In beiden Fällen greifen die *Trocks* zu übertriebenem Make-up: zu künstlichen Wimpern, starkem Lidschatten und auffälligem Lippenstift, zu Rouge und als solche erkennbaren Perücken.

Damit reichen ihre Darbietungen weit über jene parodistischen Verfremdungen historischer Tanztechniken hinaus, die uns in Christian Spucks *Grand Pas de deux* begegnet sind: Jeder *Trock* spielt eine Ballerina oder einen Tänzer, die oder der wiederum eine Ballettheldin oder einen Balletthelden verkörpert. Zugleich treten diese Ballerina und dieser Tänzer – tatsächlich ist im Folgenden nicht von den zivilen *Trocks*, sondern von ihren Bühnenpseudonymen die Rede – im Verlauf ihrer Vorstellung aus ihren Bühnenparts und aus ihrer weiblichen oder männlichen Identität heraus.

Dieses Ausbrechen aus Theater- und Geschlechterrollen gehört zu den zentralen Verfremdungseffekten der Kompanie. Zum einen zeigen sich Fehlleistungen in der üblicherweise perfekten Balletttechnik. Alle Parodien orientieren sich eng an choreografischen Überlieferungen, doch inkorrektes Tanzen rückt die Interpretinnen und Interpreten hinter den dargestellten Figuren in den Vordergrund. So setzt „Ida Nevasayneva“ alias Marie Taglioni in Jules Perrots *Pas de Quatre* zu langsamen Arabesques auf Spitze an, rutscht jedoch höchst unelegant auf die Fußsohle ihres Standbeins. Immer wieder führen sie und ihre Mittänzerinnen Sprünge und Schrittfolgen mit angewinkelten statt mit gestreckten Gelenken aus und immer wieder übertreiben sie einzelne Gesten. Der zweite *Schwanensee*-Akt beginnt hingegen mit einer raum-

greifenden, virilen Schritt- und Sprungkombination des bösen Zaubers Rotbart, dessen Tänzer der Anstrengung nicht gewachsen scheint und nach Luft ringen muss. Und in Siegfrieds und Odettes Pas de deux gerät die für den Mann obligatorische Hilfestellung aus den Fugen: Der Tänzer des Siegfried lässt die Tänzerin der Odette während einer Hebefigur beinahe fallen und dreht sie bei Pirouetten so oft um die eigene Achse, dass ihr schwindelig wird.

Zum anderen kommentieren Tänzer und Tänzerinnen das Vorstellungsgeschehen. So schenkt der Interpret des Siegfried seiner Partnerin nach der missglückten Hebefigur eine entschuldigende Geste. Gleiches tun zwei Schwanenmädchen, die während einer Sprungpassage gegeneinander stoßen. Nicht zuletzt kokettiert die Besetzung mit dem Publikum. Lew Iwanows *Schwanensee*-Fassung enthält eine Szene, in der Odette die Bühne mit mehreren Pirouetten einnimmt, Siegfried in weiten Zirkeln um sie kreist und in ihrem Rücken für einen kurzen Moment verharret. Anders als im Original dreht sich der Siegfried der *Trocks* stets in Front der Ballerina zum Saal und präsentiert sich mit ausgestreckten Armen. Er lässt seine Bühnenrolle und geschlechtskonforme Verhaltensweisen hinter sich: Die eitle Suche nach Applaus und Bewunderung gehört traditionsgemäß nicht in den Katalog respektabler männlicher Handlungsräume.

Von Tänzern dargebotene feminine Bewegungsmuster, von Tänzerinnen eingenommene maskuline Posen und augenfällige Rollenwechsel im Pas de deux tun ihr Übriges. Der Tänzer des Siegfried imitiert Odettes schwanengleiche Port de bras, Rotbart fällt in seinem Eingangs solo in vier Piqués in die Arabesque. Die nach rechts und links gestochenen, in die Höhe strebenden Arabesques fehlen Lew Iwanows Rotbart-Choreografie, tauchen dafür aber in den Schrittfolgen Odettes und im Tanz der Kleinen Schwäne auf. Umgekehrt fügt „Colette Adae“ im Ballerinen-Quartett *Pas de Quatre*, in der Rolle der Carlotta Grisi eine typische Boxergeste – geballte Fäuste, vor der Brust gekreuzte Unterarme und auswärts gewinkelte Ellenbogen – in ihr Solo ein. Die machohaft Attitüde bildet einen scharfen Kontrast zu einem Tanz, der lyrisch, sehr weiblich und ohne überstarke Komik über die Bühne geht. Dagegen präsentieren „Yakaterina Verbosovich“ und „Andrei Leftov“ als Kitri und Don Basil im finalen Pas de deux des *Don Quichotte* ein

parodistisch verfremdetes, zunächst aber geschlechtskonformes Duett. „Andrei Leftov“ hält die Ballerina in Arabesques und Promenaden, er hebt seine Partnerin zu kleinen Sprüngen. Dann aber wuchtet sie ihn auf ihre Schultern hinauf.

Scheinbar verbindliche Rollenideale geraten zu schillernden, stets und ständig wandelbaren Modellvarianten männlichen oder weiblichen Gebarens. Hier wird augenfällig untergraben, was das Ballett aus dem 19. Jahrhundert heraus in die Gegenwart trägt und was in der stromlinienförmigen Ästhetik ernsthafter Choreografien kaum kritische Fragen provoziert: Tanztechnische Brüche führen die historischen Ideale des athletischen, im Pas de deux als Gentleman auftretenden Tänzers und der eleganten, allseits bewunderten Ballerina ad absurdum.

Selbst die in den Produktionen des 19. Jahrhunderts zelebrierte hehre, heterosexuelle Liebe bleibt auf der Strecke. Ballettkenner wissen, dass die Schwanenkönigin Odette von Rotbart in einen Schwan verwandelt wurde, bei Nacht ihre menschliche Gestalt zurückerhält und allein durch ein aufrichtiges Heiratsversprechen erlöst werden kann. Im *Schwanensee* der *Trocks* fragt sich Odette, ob sie sich wirklich mit diesem erstbesten Typen namens Siegfried einlassen soll. Sie nimmt ihn, weil sie unbedingt geheiratet werden möchte. Und Siegfried ist, ausdrücklich auch, an Sex interessiert. Nicht umsonst greift er Odette einige Male unter ihre Tutu.⁴

Das durch echte Liebe geheiligte Miteinander der Geschlechter wird als lebensfremdes Paradigma in Szene gesetzt. Im Gegenzug finden die alten Anschauungen, Tänzer seien halbseiden, schwul und auf die eine oder andere Art unmännlich, zu allegorischer Form: pointiert und demonstrativ bei *Trocks* in der Maskerade einer Ballerina⁵, weitaus

4 Eine ausführliche Analyse dieser *Schwanensee*-Parodie befindet sich in: Juhasz, Suzanne: *Queer Swans: Those Fabulous Avians in the Swan Lakes of Les Ballets Trockadero and Matthew Bourne*. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 31. Jahrgang, Nummer 1/2008, S. 54 ff.

5 Ein Mann in weiblicher Verkleidung, so Richard Merz, wird nicht mehr als Mann wie jeder andere wahrgenommen: „[E]r fällt auf, er hat sich als Frau verkleidet, und er gerät dringend in den schrecklichen Verdacht, schwul zu sein. Dadurch erhalten Männer in Tütüs und Spitzenschuhen einen Reiz und eine Faszination, die weit über den Effekt der Überraschungskomik hinaus-

sublimen hingegen bei Ensemblemitgliedern in klassischen Männerparts. Deren exzentrische Aufmachung und deren übersteigerte Darbietungen parodieren an Balletttänzer und an die Rollen des Siegfrieds, des *Nussknacker*-Prinzen oder des Kavaliers aus *Les Sylphides* herangetragene Vorbehalte. Die Kompanie demontiert im 19. Jahrhundert geborene Stereotype mit ihren eigenen Waffen.

Gleichfalls allerdings überschneiden sich wie Jahrzehnte zuvor bei Waslaw Nijinski und Sergej Diaghilew, etwas später bei Maurice Béjart und nicht zuletzt bei Rudolf Nurejew das mit Tänzern verbundene Klischee einer homosexuellen Veranlagung und wirklich gegebene Homosexualität. Er wolle keinen Kollegen outen, sagt uns Paul Ghiselin, aber letztlich lebten alle *Trocks* schwul. Heterosexuelle Tänzer seien nie lange geblieben: Es scheine, als machten allein schwule Männer ihren Frieden mit der künstlerischen Ausrichtung der Truppe.⁶ Tatsächlich ist die Kompanie im Umfeld der um 1970 einsetzenden Schwulenbewegung und der auflebenden New Yorker Drag-Szene entstanden. Und bis heute unterstützen *Les Ballets Trockadero* schwul-lesbische Interessensverbände und Hilfsorganisationen.⁷ Die Verbindung zwischen Ballett, Travestie und Homosexualität ist kein vage unterstellter Verdacht, sondern Programm.

Zwar richten sich die *Trocks* nicht vordergründig an ein homosexuelles Publikum. „[T]he show is not about being gay. It's not about

geht. Würden Frauen in den entsprechenden Männerkostümen die berühmten Männerpassagen in den ‚Polowetzer Tänzen‘ aufführen, niemals würde das als Sensation empfunden und endloses Gelächter erregen.“ Merz, Richard: „*Schwanensee*“ *den Männern!* In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballett international/tanz aktuell*. August 1998, Heft 8/9: *Tanz der Geschlechter*, S. 11.

- 6 Vgl. Paul Ghiselins Aussagen in: EGG. the arts show: *Interview with Paul Ghiselin*: www.pbs.org/wnet/egg/219/trockadero/interview_content_2.html.
- 7 Darunter sind das New Yorker *Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Community Center*, das ebenfalls in New York ansässige *Ali Forney Center* – eine Hilfsorganisation für homosexuelle obdachlose Jugendliche – und der Londoner Verband *Stonewall: The lesbian, gay and bisexual charity*. Die Kompanie engagiert sich weiterhin für internationale Aids-Organisationen, darunter für *Dancers Responding to AIDS* in New York, für *Dancers for Life* in Toronto und für den *Life Ball* in Wien.

entertaining gay people. It's about theater. It's about art“⁸, so nochmals Paul Ghiselin. Doch weil sich Ballett und Homosexualität greifbar annähern, geraten altbekannte Diskurse zu offenen Auseinandersetzungen. Vorurteile werden zu Tatsachen, vorbeugende Abwehrstrategien sogenannter „illegitimer“ männlicher Handlungsräume verlieren ihre Grundlage.

Dass *Les Ballets Trockadero* historische, aber anhaltend kultivierte Ballett- und Geschlechterklischees anmahnen, wertet ihre Vorstellungen zu wirklichen Parodien auf. Parodistische Auftritte müssen auf Zeittypisches und Aktuelles Bezug nehmen. Erst dann werden sie verstanden. Das Komische, so Klaus Cäsar Zehrer, gedeihe stets in gesellschaftlicher Übereinkunft: Satire und Ironie entfalten sich nicht dank künstlerischer Qualitäten an sich, sondern in Korrespondenz mit den Gästen im Theatersaal.⁹

Letztlich denken Zuschauerinnen und Zuschauer die an der Wende zum 19. Jahrhundert begründeten, im romantischen und klassischen Ballett präzise zur Schau gestellten Rollenbilder adäquat mit. Keineswegs zufällig brandet immer dann starkes Gelächter auf, wenn *Trockadero*-Ballerinen die sonst übliche Perfektion und Eleganz verlieren, wenn ihre Partner alles andere als charmant und ritterlich auftreten oder wenn rollentypische Handlungsräume brechen. Und nicht umsonst titelt die Presse mit „Männern in Strumpfhosen“, „Männern in Tutus“ und „Männern auf Spitze“¹⁰: Unter Kritikern und in Online-

8 Paul Ghiselin in: EGG. the arts show: *Interview with Paul Ghiselin*: www.pbs.org/wnet/egg/219/trockadero/interview_content_2.html.

9 Vgl. Zehrer, Klaus Cäsar: *Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der „Neuen Frankfurter Schule“*. Osnabrück, 2002, S. 22 ff. Zu den Grundsatzkriterien der Komik und der Parodie vgl. ebenda, S. 17 ff; Roßbach, Nikola: *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914*. Bielefeld, 2006, S. 27 ff.

10 Vgl. unter anderem: Frater, Sarah: *Laughter and joy from men in tights*. In: *London Evening Standard*, 17. September 2008; Kourlas, Gia: *Dance Review. Heroines of Ballet, Heroically Funny*. In: *The New York Times*, 21. Dezember 2008; La Rocco, Claudia: *Bathing Their Lashes Won't Do It At All. They've Got Big Tutus to Fill. Les Ballets Trockadero de Monte Carlo at the Joyce*. In: *The New York Times*, 21. Dezember 2012; Liban, Laurence: *Mâles en pointe*. In: *L'Express*. Nummer 3194/19. September 2012, S. 128–129.

Foren ist wieder und wieder von jenen Kostümen und choreografischen Techniken die Rede, die mit der Ballettästhetik des 19. Jahrhunderts Schule gemacht haben.

Manches Mal offenbart sich das Lachen des Publikums allerdings als ein Lachen des Unbehagens. „[A] guy in pointe shoes and a woman's costume, but with the aggressiveness of male dancing ...!!! AHH!!! But it made me laugh ... in confusion ...“¹¹: Tatsächlich lachen wir nicht lediglich über Komisches, sondern zugleich aus Überraschung, Verlegenheit und Nervosität. Wir sind daran gewöhnt, Männlichkeit und Weiblichkeit verlässlich zu unterscheiden, bekommen anerkannte Ideale jedoch als zutiefst gekünstelte Rollenbilder präsentiert. Wer kaum mehr hinterfragte Geschlechternormen untermauert sehen möchte, findet in den Darbietungen der *Trocks* weder Bestätigung noch Identifizierungsmöglichkeiten.

Verunsicherungen zeigen sich bisweilen in nachdrücklicher Ablehnung – „[w]hy the fuck is a guy dancing like that“¹² –, stoßen jedoch auch bewusste Auseinandersetzungen mit den Geschlechterklischees aus Ballett und Gesellschaft an. „[W]ho's to say men can't perform ‚female‘ variations? it's about time we came to the realization that dance should have no gender in its selections“, wie es auf *You Tube* heißt: „ballet has been the stubborn one when it comes to this idea. men have always been given the short end of the stick so i think what trockadero does nullifies the classical ideas and gets rid of all the seriousness of ballet and its classical ideas, while giving men some spotlight.“¹³ Derlei analytische Einsichten öffnen Räume: hin zu Hinterfragungen zirkulierender Klischees und zum Spiel mit den Optionen.

Eine Ausnahmeerscheinung sind *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo* nicht geblieben. Victor Trevino, von 1986 an für acht Jahre in der Kompanie engagiert, gründete nach seinem Ausscheiden zwei eigene Männerensembles: 1996 in New York *Les Ballets Grandiva* und 2011 in Palm

11 „Nebulafantasy“ unter *Ballets Trockadero*: www.youtube.com/watch?v=gsgACwdWCVo (Interpunktion ohne Korrektur übernommen).

12 „KaimanaFOHS“, ebenda.

13 „punkkidjustin2“, ebenda (Orthografie und Interpunktion ohne Korrektur übernommen).

Beach *Les Ballets Eloelle*. Stil und künstlerisches Konzept orientieren sich hier wie da an den Praktiken der *Trocks*. Wir finden parodistisch aufbereitete Ballettklassiker, augenzwinkernden Spott über die gemeinhin elegante Ausstrahlung der Spitzentänzerin und ironische Anspielungen auf das Auftreten und die Aufgaben des Tänzers. Wir finden *Schwanensee*, *La Bayadère*, *Der Nussknacker* und *Dornröschen*, Michail Fokins *Sterbenden Schwan* oder Adaptionen von George Balanchines *Serenade*. Und wir finden eigens für die Bühne arrangierte Identitätswechsel. Auch Trevinos Tänzer nehmen für alle Parts *en travestie* ein weibliches Alter Ego an. Männerrollen interpretieren sie allerdings unter ihrem tatsächlichen Namen. Das bei *Les Ballets Trockadero* auf beide Geschlechter ausgedehnte Spiel mit theatralem Schein bleibt in voller Konsequenz allein den zur Schau gestellten Frauenbildern vorbehalten. *Les Ballets Grandiva* und *Les Ballets Eloelle* schöpfen das Potenzial zur Dekonstruktion angestammter Männlichkeitsdiskurse nur unvollständig aus.

Dennoch teilen alle drei Kompanien die gleichen Rezeptionsprobleme. Zunächst können Tänzer *en travestie* und Tänzer in übersteigert dargebotenen Männerrollen ähnlich wie „Popstars“ des Balletts aus der bürgerlichen Mitte ausgeklammert werden. Ihr ungewöhnliches Können – „get a whole bunch of guys who can dance their asses off and have them do the female parts [...] absolutely genius!“¹⁴ – hebt sie in eine Außenseiterposition. Dort werden bestehende Normen und Werte nur bedingt infrage gestellt. Weiterhin reiht sich der Spitzentanz in die komisch-parodistischen Gesamtformate der *Trocks*, der *Grandivas* und der *Eloelles* ein. Ihr übersteigter Bewegungskanon und ihre Travestien färben auf die Spitzentechnik ab. Wir wissen um die Persiflagen, wir rechnen mit Brüchen etablierter Darstellungskonventionen: Ein für Männer unübliches Stilmittel ist und bleibt atypisch.

Der Belgier Bart De Block setzt uns hingegen eine völlig andere Ästhetik vor. An der Königlichen Ballettschule Antwerpen ausgebildet, bereits seit seinen Anfängen mit dem Spitzentanz vertraut und 1987 ins Ensemble der Deutschen Oper Berlin aufgenommen, beginnt er

14 „Dennis Hill“, unter *Ballets Trockadero*: www.youtube.com/watch?v=gsgACw dWCVo.

in einer ganz auf geschlechterdifferente Trainingsklassen und Choreografien ausgerichteten Kompanie *en pointe* zu tanzen. 1993 stellt ihn Peter Schaufuss für die Rolle der bösen *Dornröschen*-Fee Carabosse auf Spitze, ein Jahr später choreografiert Karole Armitage einen kurzen Spitzentanz in ihr Ballett *The Dog Is Us* hinein. Erst dann entscheidet sich Bart De Block für *Les Ballets Trockadero*.

Mit seinen bisherigen Erfahrungen bringt er den Wunsch nach ernsthaften Darstellungsformen mit nach New York. Seine Auftritte als Odette und Odile in *Schwanensee* beispielsweise verleihen den sonst so parodistischen Adaptionen der *Trocks* ungewohnt seriöse Untertöne, und ein solcher Stil setzt sich in Zusammenarbeit mit Mark Baldwin fort. Baldwin holt Bart De Block 1997 in seine Londoner Kompanie und kreiert ihm ein Jahr später mit dem Solo *M-Piece* und in den beiden Balletten *Le Chant du Rossignol* und *Der Dämon* durch und durch anmutige Spitzentänze.¹⁵

M-Piece reiht sich in die Tradition handlungsloser Choreografien ein. Die Bühne bleibt weit und leer, De Block tritt in einem hautengen, ärmellosen Trikot vor sein Publikum. In ganzen acht Minuten präsentiert er präzises und formvollendetes Ballettvokabular. „Point work takes years of practice and Block has none of the vigorous brittleness that betrays men having a go“, so Nadine Meisner für den Londoner *Independent*: „In short, he dances with the artistry of a ballerina, but without effeminacy. When [...] he enters tentatively and then lets rip in a series of leaps and arabesques, I saw it as an image for the arrival of a future generation of male dancers on point.“¹⁶

15 Zum Werdegang und zum Repertoire Bart De Blocks vgl. Feuchtnr, Bernd: *Der Mann auf Spitze. Bart De Block schlüpft ins Tütü und dreht Pirouetten*. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballett international/tanz aktuell*. August 1998, Heft 8/9: *Tanz der Geschlechter*, S. 30; ohne Verfasser: *Berliner Verbindungen. Mark Baldwin und Bart De Block*. In: *Vivace. Journal der Staatsoper Unter den Linden*. November/Dezember 1998/99, S. 7; Solomons, Gus: *Bart De Block: Getting the Pointe*. In: *Dance Magazine*. September 1996, S. 76–79.

16 Meisner, Nadine: *Dance. The one man who really gets the point*. Beitrag vom 30. Oktober 1998, *The Independent*: www.independent.co.uk/arts-entertainment/dance-the-one-man-who-really-gets-the-point-1181505.html.

In *Le Chant du Rossignol* gibt Bart De Block sowohl die Titelfigur als auch deren Gegenbild: einmal eine lebendige und zum anderen eine mechanische Nachtigall. Die Titelrolle wurde 1920, zur Uraufführung des Balletts von Tamara Karsawina getanzt, die künstliche Nachtigall war bereits in den Zwanzigerjahren ein Männerpart. Mark Baldwin verschiebt die damalige Geschlechterdramaturgie und lässt seinen Solisten auch hier stilvoll-solide tanzen. Die eigentlich für eine Ballerina choreografierten Passagen enthalten sich jeglicher Parodie, der Plot um die einzigartigen Gesänge der echten Nachtigall und ihrer von Menschenhand konstruierten Nachahmung entfaltet sich als aufrichtig erzähltes Gleichnis.

In *Der Dämon* entscheidet sich Baldwin für Rollenspiele anderer Art. Der ursprüngliche Szenenentwurf aus dem Jahr 1923 beschreibt die Titelfigur als dunkle, exotische Gestalt voller berauschender Macht: Der Dämon wird zum Verführer zweier unschuldiger Schwestern.¹⁷ Baldwin besetzt die Partie mit Bart De Block und einer Ballerina. In seiner Lesart der Geschichte kommt die Versuchung in männlicher und weiblicher Gestalt daher, doch lediglich die Körpersilhouette des Protagonistenpaars verrät den Mann und die Frau. Die Mittel des Theaters lassen keine präzise Unterscheidung mehr zu: Beide Interpreten tragen pastellgrüne Ganzkörpertrikots und Spitzenschuhe, beide zeigen sich mit weiß grundierten Gesichtern und rot getönten Wangen, beide führen identische Bewegungen aus.

Bart de Block selbst verbindet scheinbar unverträgliche Gegensätze. Wir sehen einen Mann in gebräuchlichen Kostümen und allegorisch aufgeladenen Choreografien: De Block gleicht Tänzern, wie sie in George Balanchines *Agon*, in Maurice Béjarts *Le Sacre du Printemps* oder in Hans van Manens *Kleinem Requiem* auftreten. Wir sehen jedoch gleichfalls Spitzenschuhe und eine aufstrebende, fragile Körperführung. Anerkannte Männlichkeitskriterien und eingespielte Weiblichkeitsmuster in Einklang zu bringen, fällt schwer. Bart De Blocks Darbietungen stören und zerstören selbstverständlich gewor-

17 Das originale Libretto von Max Krell ist im Programmbuch der Baldwin-Choreografie abgedruckt. Vgl. Staatsoper Unter den Linden Berlin (Hrsg.): *Der Dämon. Josephs Legende*. Programmbuch, Spielzeit 1998/99, S. 70 f.



Der Dämon

Choreografie von Mark Baldwin

Bart De Block und Beatrice Knop, Ensemble des Balletts der Staatsoper Unter den Linden Berlin

Fotografie: © Gert Weigelt

dene Geschlechterdifferenzen, und Ähnliches tun seine auf Spitze auftretenden Kollegen in Mats Eks Groteske *She Was Black* und in Marie-Agnès Gillots surrealistisch anmutendem Ballett *Sous Apparence*.¹⁸

¹⁸ *She Was Black* aus dem Jahr 1995 widmet sich Szenen einer Ehe: wechselseitigen Frustrationen, Drangsalierungen und bevormundender Dominanz. Im Rahmen dessen gleitet ein mit Spitzenschuhen, Melone und einem lockeren Anzug ausgestatteter Tänzer als imaginäre Traumgestalt über die Bühne. Seine Spitzentechnik gewinnt dramaturgisches Potenzial: Pas de bourées, verfremdete Attitudes, Arabesques, Pliés oder Pirouetten *en pointe* fügen sich adäquat

Überall hier werden Denkprozesse angeregt. *Les Ballets Trockadero*, *Les Ballets Grandivas* und *Les Ballets Eloelle* zersetzen die an der Wende zum 19. Jahrhundert begründeten Rollenbilder durch Parodien und überdeutliche Theatralität: Ihre Vorstellungen erlauben, Anspielungen auf das homosexuelle, effeminierte Image des Balletttänzers durch Lachen auf Distanz zu halten. Bart De Block und die Spitzentänzer in *She Was Black* und *Sous Apparence* konfrontieren uns dagegen direkt und unausweichlich mit zirkulierenden Stereotypen. Altbekannte Assoziationen geraten aus dem Takt. Durch den Spiegel des Balletts geben sich gängige Männlichkeits- und Weiblichkeitsmodelle als das zu erkennen, was sie immer schon waren: über Jahrzehnte und Jahrhunderte gewachsene und kaum mehr hinterfragte, dennoch aber wandelbare Normen.

Natürlich: Man kann die Spitzentechnik als unzeitgemäße Parabel antiquierter Weiblichkeitswerte kritisieren. Man kann darauf hoffen, dass Choreografinnen und Choreografen vom Ideal der anmutig-labilen Ballerina abrücken, auf den Spitzentanz verzichten¹⁹ und ein neues Miteinander der Geschlechter fördern. Vorerst eignen sich Männer

in Mats Eks verzerrte Bewegungssprache ein. Die Partie wurde zur Premiere von Veli-Pekka Peltokallio getanzt.

Sous Apparence kam am 31. Oktober 2012 an der Pariser Oper heraus: Marie-Agnès Gillot arbeitet mit einem gemischten Ensemble, lässt beide Geschlechter auf Spitze tanzen und kleidet Tänzer wie Tänzerinnen in leuchtend bunte Hosen und lange Handschuhe. Ihre Oberkörper bleiben nackt und werden lediglich von netzartig verschlungenen Kordeln umschnürt. Im Falle der tanzenden Männer konkurrieren wie schon bei Bart De Block körperliche Männlichkeit und weiblich besetzte Bewegungsmuster. Allerdings löst Marie-Agnès Gillot im Verlauf der Choreografie alle noch erkennbaren Geschlechtergrenzen auf. Tänzer und Tänzerinnen legen gebauschte, zu bunten Kegeln, Kugeln oder Röhren geformte Kostüme an. Was noch auf die männliche oder weibliche Anatomie verweist, macht abstrakten Silhouetten Platz. Zugleich lässt der Spitzentanz keinerlei Rückschlüsse auf Männlichkeit oder Weiblichkeit mehr zu.

- 19 Tatsächlich verzichten einige Ballettchoreografen darauf, Tänzerinnen auf Spitze zu stellen: Maurice Béjart in *Le Sacre du Printemps*, Jiří Kylián in *Psalmensinfonie* und *Sinfonietta* oder Uwe Scholz in *Die Große Messe*. Dennoch bleiben geschlechtsspezifische Bewegungsabläufe bestehen: Balletttypische Weiblichkeits- und Männlichkeitsnormen sind keineswegs passé. Zugleich ist

jene fast zweihundert Jahre alte Technik an, die für das romantische, das klassische, das weibliche Ballett schlechthin steht. Tänzer haben begonnen, historische Grundlagen mit den Mitteln der Vergangenheit anzufechten, und dass sie mit einem Frauen vorbehaltenen Stilmittel aus ballettypischen Männlichkeitsmustern ausbrechen, trägt auch mit etwas Abstand zur Verschiebung etablierter Geschlechterstrukturen bei.

Bekanntlich stand im 19. Jahrhundert der Mann als Repräsentant des Staates und der Gesellschaft im Mittelpunkt des öffentlichen Lebens. Bis heute sind ursprünglich männliche Freiheiten und Privilegien erstrebenswerte Maßstäbe geblieben. Nicht umsonst haben Feministinnen immer wieder Männerrechte für sich eingefordert: in den Dekaden um 1900 die Zulassung zum Hochschulstudium und das Wahlrecht, in den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts staatsbürgerliche Mündigkeit und nach der Jahrtausendwende vergleichbar hohe Gehälter und berufliche Aufstiegschancen bis in Führungspositionen hinein. Umgekehrt entscheiden sich Männer eher zögerlich für weiblich besetzte Bereiche: sei es die Kindererziehung anstelle der Karriere oder seien es klassische Frauenberufe.²⁰

Handlungsräume unterschiedlichster Art verlieren an Attraktivität, je stärker sie mit Frauen assoziiert werden. Tänzer *en pointe* tun, was nicht der gesellschaftlichen Norm entspricht. Mit der Spitzentechnik wählen sie das augenfälligste unter den weiblichen Charakteristika des

keine fundamentale Abkehr von der seit fast zwei Jahrhunderten an Frauen herangetragenen Spitzentechnik abzusehen.

- 20 Vgl. Daniels, Justus von: *Von wegen Teilzeit. Unternehmen bieten lieber Kitas an*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 27, 26. Juni 2014, S. 69; Lehmann, Andreas/Daniels, Justus von: *Ich habe es versucht. Väter reduzieren selten ihre Arbeitszeit für die Familie. Warum? Andreas Lehmann erzählt, wie er am eigenen Anspruch fast gescheitert wäre*. Aufgezeichnet von Justus von Daniels. Ebenda; Hörnlein, Katrin/Schmitt, Stefan/Scholter, Judith: *Die Zweimonatsväter. Das Elterngeld schafft nicht mehr Gleichberechtigung. Woran liegt das? | „Es entstehen neue Konflikte“*. Warum fallen Männer und Frauen in alte Rollen zurück, wenn das erste Kind geboren ist? Ein Gespräch mit dem Soziologen Michael Meuser. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 23, 28. Mai 2014, S. 31–32; Krael, Jens/Stuve, Olaf (Hrsg.): *Männer in „Frauen-Berufen“ der Pflege und Erziehung*. Opladen, 2006.

klassischen Tanzes – ein Sinnbild für jenes effemierte Gebaren, das von einer ganzen Reihe ihrer Kollegen, von einigen Choreografen und von einigen Tanzhistorikern systematisch auf Abstand gehalten wird. Wir erinnern uns an das Kapitel *Dance is Men* und an unsere Analysen übersteigter Männlichkeitsriten: Bart De Block und seine Nachfolger weichen kompromisslos von andernorts idealisierten, für Männer obligatorischen Repräsentationsmustern ab.

Ob dergleichen Schule macht, bleibt abzuwarten. Doch dass Tänzer ursprünglich weibliche Bewegungstechniken übernehmen, bricht sich an den Debatten der Geschlechterforschung und der Soziologie. Wir finden Analysen, dass an der Wende zum 19. Jahrhundert begründete Normen noch heute in aller Verbindlichkeit zirkulieren: unmissverständliche Männlichkeit und kontrastierende Weiblichkeit ebenso wie normative Heterosexualität und normabweichende Homosexualität. Und wir finden Hinweise, dass anerkannte und alternierende, typische und atypische Daseinsformen einander bedingen: Travestie oder Androgynität misst sich an eindeutig männlichen und weiblichen Erscheinungsformen, Homosexualität formiert sich als Gegenentwurf zu heterosexueller „Normalität“ und wird erst durch Heterosexualität präzise bestimmt. Selbst immer wieder erhobene Forderungen nach Akzeptanz und Toleranz kennzeichnen alternative Sexualitäten und Identitäten als Gegenbilder, untermauern also Mustergültiges und Abnormes.²¹

-
- 21 Vgl. Engel, Antke: *Die VerUneindeutigung der Geschlechter – eine queere Strategie zur Veränderung gesellschaftlicher Machtverhältnisse?* In: Heidel, Ulf/Micheler, Stefan/Tuider, Elisabeth (Hrsg.): *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hamburg, 2001, S. 346–364; Kuni, Verena: „Ist hier etwa Weibsvolk anwesend?“ *Ein Vorschlag, weibliche Männlichkeit und männliche Weiblichkeit (als) feministisch zu vereinnahmen*. In: Strunk, Marion (Hrsg.): *Gender Game*. Tübingen, 2002, S. 180–201; Rubin, Gayle S.: *Sex denken: Anmerkungen zu einer radikalen Theorie der sexuellen Politik*. In: Kraß, Andreas (Hrsg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt am Main, 2003, S. 31–79; Tuider, Elisabeth: *Menschen in Kartons. Geschlechter und Sexualitäten als postmoderne Eventualitäten*. In: Heidel, Ulf/Micheler, Stefan/Tuider, Elisabeth (Hrsg.): *Jenseits der*

De facto weisen derlei Denkansätze Reform- und Umbruchtendenzen als ineffizient aus. Die Ballettbühne könnte keine effektiven Umgestaltungspotenziale entwickeln. Unkonventionelle Choreografien würden ebenjene ästhetischen Regeln unterstreichen, gegen die sie zu Felde ziehen: Tänzer *en pointe* gerieten zu exotischen Ausnahmeerscheinungen, die den Spitzentanz als Domäne tanzender Frauen bestätigen.

Anderen künstlerischen und kulturellen Initiativen bliebe Ähnliches zu unterstellen. Tatsächlich setzen nicht nur Tänzer und Ballettkompanien, sondern Künstler unterschiedlichster Sparten am traditionellen Zusammenspiel von Männlichkeit, männlicher Rolle und männlicher Identität an. Andy Warhol posiert 1981 für mehrere „Selbstporträts in Drag“, Ugo Rondinone beginnt Mitte der Neunzigerjahre mit der Fotoserie *I don't live here any more*: Der Schweizer leiht sich knabenhafte Mädchenkörper, fügt sein Porträt hinzu und präsentiert uns die Kategorien „Geschlecht“ und „Identität“ als instabile Erscheinungsformen schlechthin.²²

Dagegen erzählt Sydney Pollack in seinem 1982 abgedrehten Kinofilm *Tootsie* von einem Schauspieler namens Michael Dorsey, der erst in den Kleidern einer Frau und unter dem Pseudonym „Dorothy Michaels“ einen Karriereschwung erlebt. Zugleich weicht Michaels Egozentrik jener Einfühlsamkeit, die sein weibliches Alter Ego von Anfang an nach außen trägt: Mit seinem abschließenden Bekenntnis, weder eindeutig Michael noch eindeutig „Dorothy“ zu sein²³, reicht *Tootsie* weit über eine seichte Verwechslungskomödie hinaus.

Ebenfalls seit den Achtzigerjahren macht der Popsänger Boy George mit extravaganter, androgyn bis weiblicher Kleidung und schrillen, fast

Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies. Hamburg, 2001, S. 233–252.

- 22 Vgl. Andy Warhol in Zusammenarbeit mit Christopher Makos: *Self Portraits in Drag*. 1980 bis 1982, Farbfotografien: Polaroids unterschiedlicher Größe / Ugo Rondinone: *I don't live here anymore*. 1995 bis 2001, Farbfotografien: C-Prints unterschiedlicher Größe.
- 23 „She's right here. And she misses you [...]“, wie Michael Dorsey zu seiner Angebeteten Julie sagt: „I was a better man with you, as a woman than I ever was with a woman, as a man. Know what I mean? I just gotta learn to do it without the dress.“

schon an Travestiekünstler erinnernden Make-ups von sich reden. Und am 10. Mai 2014 siegt die schillernde Kunstfigur „Conchita Wurst“ im Finale des Eurovision Song Contest: eine höchst feminin gekleidete Person mit seidig-langer Mähne, lasziv betonten Augen und geschminktem schwarzen Vollbart, die im zivilen Leben Tom Neuwirth heißt und uns als Botschafterin für einen aufgeschlossenen Umgang mit Homosexualität und nonkonformen Orientierungen entgegentritt.

Weniger öffentlichkeitswirksame, dennoch aber nachdrückliche Auseinandersetzungen mit einem Dasein jenseits klarer Männlichkeit und Weiblichkeit finden sich in der Literatur. Wir stoßen zunächst auf Hermaphroditismus: auf biologische Zweigeschlechtlichkeit, die politisch korrekt Intersexualität heißt. 1978 veröffentlicht Michel Foucault die Mitte des 19. Jahrhunderts niedergeschriebenen Erinnerungen der hermaphroditischen Herculine Barbin, 2002 bringt Jeffrey Eugenides seinen Roman *Middlesex* heraus: sowohl eine Chronik der griechischen Familie Stephanides als auch Lebensgeschichte der anfangs als Tochter aufgezogenen Calliope, die sich in der Pubertät in Richtung Männlichkeit entwickelt, den Namen Cal annimmt und als Mann weiterlebt.²⁴

Leslie Feinberg wiederum erzählt vom Ringen um angemessene, von biologischer Männlichkeit oder Weiblichkeit gelöste Rollenentwürfe. „Wer war ich jetzt – Frau oder Mann?“, so die Protagonistin ihres Romans *Träume in den erwachenden Morgen* über jene Menschen, die sich als Transgender bezeichnen: „Diese Frage würde nie beantwortet werden, solange dies die beiden einzigen Möglichkeiten blieben; sie würde nie beantwortet werden, solange sie gestellt werden mußte.“²⁵ Derlei trägt autobiografische Züge. Auch Leslie Feinberg – Jahrgang

24 Etwa zur Jahrtausendwende erschienen die ersten sozialwissenschaftlichen und medizinhistorischen Monografien zum Thema Intersexualität. Vgl. unter anderem: Klöppel, Ulrike: *XXoXY ungelöst. Hermaphroditismus, Sex und Gender in der deutschen Medizin. Eine historische Studie zur Intersexualität*. Bielefeld, 2010; Lang, Claudia: *Intersexualität. Menschen zwischen den Geschlechtern*. Frankfurt am Main, 2006; Schweizer, Katinka/Richter-Appelt, Hertha (Hrsg.): *Intersexualität kontrovers. Grundlagen, Erfahrungen, Positionen*. Gießen, 2012.

25 Feinberg, Leslie: *Träume in den erwachenden Morgen. Stone Butch Blues*. Berlin, 2003, S. 338.

1949 und als Frau geboren – entscheidet sich weder für eine klare weibliche noch für eine klare männliche Identität. Und auch Feinberg kämpft für jenes Selbstbewusstsein, das für ihre Romanfigur Jess Goldberg in greifbare Nähe rückt.

Ihr Engagement zugunsten der Transgender-Bewegung²⁶ berührt die zum Ende des 20. Jahrhunderts aufgekommenen Initiativen um jene Gruppen, die man unter dem englischen Kürzel LGBT, der deutschen Abkürzung LSBTTIQ und der sperrigen Sammelbezeichnung „Lesben, Schwule, Bisexuelle, Transsexuelle, Transgender, Intersexuelle und queere Menschen“ zusammenfasst. „Queer“ – die englische Vokabel für schwul, seltsam, komisch und suspekt – richtet sich nicht allein gegen die Leitbilder zweifelsfreier Männlichkeit, zweifelsfreier Weiblichkeit und mustergültiger Heterosexualität, sondern gleichfalls gegen pauschale Kategorisierungen nicht-heterosexueller Lebensmodelle. Queere Strategien legen Wert auf die Vielfalt sexueller Orientierungen.²⁷ Damit sucht man sich jenen Normierungen zu entziehen, die in unserer Gesellschaft nachdrücklich verteidigt werden.

Hinter politisch korrekten Lippenbekenntnissen brodeln, immer wieder und quer durch alle Schichten, der Widerstand. Beispielsweise machte sich das Bundesland Baden-Württemberg im November 2013 für sexuelle Vielfalt als Thema des Schulunterrichts stark. Nur wenige Tage später startete der Realschullehrer Gabriel Stängle eine Online-Petition. Er forderte „ein ‚Nein‘ zur Überbetonung einzelner Gruppen und ihrer Interessen“²⁸ sowie ein klares Bekenntnis zum grundgesetz-

26 Vgl. Leslie Feinbergs Sachbücher *Rainbow Solidarity in Defense of Cuba* (New York, 2009), *Trans Liberation. Beyond Pink or Blue* (Boston, 1998), *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to RuPaul* / *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman* (Boston, 1996) und *Transgender Liberation. A Movement Whose Time Has Come* (New York, 1992).

27 Vgl. Jagose, Annamarie: *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin, 2001; Rauchut, Franziska: *Wie queer ist Queer? Sprachphilosophische Reflexionen zur deutschsprachigen akademischen „Queer“-Debatte*. Königstein/Taunus, 2008, S. 43 ff sowie die theoretischen, historischen und literaturwissenschaftlichen Analysen in: Kraß, Andreas (Hrsg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt am Main, 2003.

28 Vgl. Stängle, Gabriel: *Zukunft – Verantwortung – Lernen: Kein Bildungsplan 2015 unter der Ideologie des Regenbogens*: www.openpetition.de/petition/online/

lich verankerten Schutz von Ehe und Familie: Bis zum Ende der Zeichnungsfrist am 27. Januar 2014 unterschrieben 192.448 Unterstützerinnen und Unterstützer aus ganz Deutschland.

Die christlichen Kirchen und ihre Gläubigen warfen der baden-württembergischen Landesregierung vor, Kinder und Jugendliche zugunsten alternativer Lebensformen zu beeinflussen²⁹, Befürworter traditioneller Strukturen meldeten sich in zuhauf einsetzenden Mediendebatten zu Wort. So monierte der ehemalige Bundestagspräsident Wolfgang Thierse, dass alle Welt über Homosexualität, Intersexualität oder Transgender, nicht aber über das klassische Familienmodell diskutiere und dass jede Bejahung heterosexueller Partnerschaften allzu schnell als homophobe Gesinnung abgestempelt werde.³⁰ Und der Journalist Matthias Matussek sagt uns, er glaube fest an die Polarität der Schöpfung: „Ich bin wohl homophob. Und das ist auch gut so.“³¹

Grundfesten unserer Gesellschaft berührende Initiativen um alternierende Sexualitäten rufen Gegner und Fürsprecher auf den Plan, unkonventionell inszenierte Rollenbilder aus Kunst und Musik tun Ähnliches. Bedenkt der (rechtspopulistische) Journalist Jürgen Elsässer die singende Diva Conchita Wurst mit abgrundtiefem Abscheu – „was zuviel ist, ist zuviel. Bei Conchita Wurst wirken bei mir nicht nur politische Abwehrreflexe, sondern meine jahrmillionenalt DNS

zukunft-verantwortung-lernen-kein-bildungsplan-2015-unter-der-ideologie-des-regenbogens.

29 Vgl. die gemeinsame Presseerklärung der Diözese Rottenburg-Stuttgart, der Erzdiözese Freiburg und der Evangelischen Landeskirchen Baden und Württemberg: *Umstrittener neuer Bildungsplan: Kirchen mit Land im Gespräch. „Leitprinzipien“ des Bildungsplans stoßen bei den christlichen Kirchen auf Kritik.* Pressemitteilung vom 10. Januar 2014.

30 Thierse, Wolfgang/Kapern, Peter: *Homosexualität in Deutschland. „Ängste überwindet man nicht durch Beschimpfungen.“ Wolfgang Thierse im Gespräch mit Peter Kapern.* Gesendet am 10. Februar 2014, Deutschlandfunk. Archiviert unter: www.deutschlandfunk.de/homosexualitaet-in-deutschland-aengste-ueberwindet-man.694.de.html?dram:article_id=277068.

31 Matussek, Matthias: *Ich bin wohl homophob. Und das ist auch gut so.* Beitrag vom 12. Februar 2014, Onlineportal *DIE WELT*: www.welt.de/debatte/kommentare/article124792188/Ich-bin-wohl-homophob-Und-das-ist-auch-gut-so.html.

rebelliert³² –, so verneigt man sich anderswo vor ihrem Mut zur Provokation.³³ Und stoßen *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo* manches Mal auf nachdrückliche Ablehnung, sprechen begeisterte Fans von großartigen Auftritten und fast schon analytische Theaterbesucher von provokativen Umkehrungen gängiger Ballett- und Geschlechterklišees.³⁴ Harsch kritisierte, andererseits jedoch hochgejubelte queere Bühnenshows geraten zu Spiegelbildern und Indikatoren unserer Werte.

Über Jahrhunderte gewachsene Strukturen lassen sich nicht ohne Weiteres vom Sockel stoßen. Daher bleibt die in den Geisteswissenschaften angemahte Herauslösung aus angestammten Dualismen – ein Dasein, „das keinen Orientierungszwang durch normierte und nor-

32 Elsässer, Jürgen: *Eurovision: Statt Ekel-Wurst – ich will Lena zurück*. Beitrag vom 11. Mai 2014: juergenselsaesser.wordpress.com/2014/05/11/eurovision-statt-ekel-wurst-ich-will-lena-zuruck (Orthografie ohne Korrektur übernommen). Mit seinem Titel spielt Elsässer auf die Sängerin Lena Meyer-Landrut an, die den Eurovision Song Contest am 29. Mai 2010 mit dem Lied *Satellite* für Deutschland gewann.

33 „Dass Travestie-Künstler sich im Handumdrehen in eine elegante Lady verwandeln können, ist nicht neu. Mut beweist aber, wie Conchita Wurst ganz selbstverständlich ihren schwarzen Bart zum Diven-Look trägt. Damit will Thomas Neuwirth, der hinter der Kunstfigur steckt, ein Statement setzen gegen die Diskriminierungen, die er selbst wegen seiner Homosexualität oft erfahren musste. Als Conchita vertraut er auf sein bizarres Auftreten und ignoriert so gekonnt die Angriffe seiner Konkurrenten, die das zum Beispiel als ‚homosexuelle Propaganda‘ bezeichnen. Deswegen ist Conchitas Sieg nicht nur ein erster Platz in Sachen Musik, sondern auch beim Thema Toleranz.“ Müller, Valérie/Rustler, Kinga: Ösi-Sieg in Kopenhagen. Fünf Gründe, warum die Drag-Diva Conchita Wurst den ESC dominierte. Beitrag vom 11. Mai 2014, Onlineportal des *FOCUS*: www.focus.de/kultur/musik/eurovision-song-contest/esc-2014-eurovision-song-contest-conchita-wurst-kopenhagen-fuenfgruende-warum-conchita-wurst-den-esc-gewinnen-kann_id_3824863.html

34 Stellvertretend sei auf die Kommentarbereiche folgender *You Tube*-Seiten verwiesen: *Le Grand Pas de Quatre 1/2 – Les Ballets Trockadero*: www.youtube.com/watch?v=hSuXuGOkfQE; *Le Grand Pas de Quatre 2/2 – Les Ballets Trockadero neu*: www.youtube.com/watch?v=xgTnwwFQGPI; *Les Ballets Trockadero: Go for Barocco 1/2*: www.youtube.com/watch?v=aIQyZotPeFA; *Les Ballets Trockadero: Go for Barocco 2/2*: www.youtube.com/watch?v=g5Onx_kqKcg; *Ballets Trockadero*: www.youtube.com/watch?v=gsgACwdWCVo.

mierende Sexualitäts- und Geschlechtervorstellungen erhält³⁵ – eine bloße Gedankenkonstruktion. Letztlich kommen wir nicht umhin, Alternativen mit den alten Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit abzugleichen. Seien wir vorerst damit zufrieden, dass einige Romanautoren und Künstler, dass *Les Ballets Trockadero* und *Les Ballets Grandiva*, *Les Ballets Eloelle* und Bart De Block Variationen historischer Standards in unserer Mitte verankern und uns helfen, kaum in Zweifel gezogene Stereotype in ihrer Künstlichkeit zu erkennen.

Denn Travestien und Geschlechterparodien, so die Soziologin Sabine Hark, zeigen uns die Konstruktionsmechanismen vermeintlich natürlicher Heterosexualität und vermeintlich elementarer Männlichkeit und Weiblichkeit auf. Entscheidend sei, dass queere Praktiken zu „Orten der Neubeschreibung derjenigen Möglichkeiten werden, die bereits existieren, aber auf vielfältige Weise verworfen, marginalisiert und verunmöglicht wurden.“³⁶ Angriffe auf zirkulierende Ideologien destabilisieren, doch ihre Dynamik entfaltet sich in zwangsläufiger Wechselwirkung: Dekonstruktionen bleiben von jenen Hierarchien abhängig, gegen die sie ankämpfen. Genau hier mag der Vorwurf begründet liegen, alternative Identitätskonzepte würden überlieferte Ideale indirekt bestätigen. Tatsächlich aber zeigt sich immer wieder neu, ob Traditionen untermauert oder unterlaufen, fortgeschrieben oder zerstört werden.³⁷

Vergleichbar äußert sich die Amerikanerin Judith Butler. Ihrer Argumentation zufolge gewinnen Geschlechter und Sexualitäten als performative Inszenierungen Gestalt und erhalten durch ein beständiges Zitieren ihrer selbst überhaupt erst Gültigkeit. Ebenso sind sie im Kreislauf anhaltender Wiederholungen anfällig für Brüche und Variati-

35 Tuider, Elisabeth: *Menschen in Kartons. Geschlechter und Sexualitäten als post-moderne Eventualitäten*. In: Heidel, Ulf/Micheler, Stefan/Tuider, Elisabeth (Hrsg.): *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hamburg, 2001, S. 250.

36 Hark, Sabine: *Parodistischer Ernst und politisches Spiel. Zur Politik der GeschlechterParodie*. In: Hornscheidt, Antje/Jähnert, Gabriele/Schlichter, Annette (Hrsg.): *Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*. Opladen/Wiesbaden, 1998, S. 132.

37 Vgl. ebenda, S. 124 ff.

onen.³⁸ Die Travestie ihrerseits – und hier seien nicht nur die Auftritte der *Trocks*, der *Grandivas* und der *Eloelle*, sondern gleichfalls die „weiblich“ kodierten Spitzentänze Bart De Blocks eingeschlossen – ahme inmitten solcher Wiederholungsprozesse nicht lediglich nach. Vielmehr weise sie vorgeblich authentische männliche und weibliche Daseinsformen als Imitationen, als Kopien ohne Original aus. Die Travestie „impliziert, daß jedes ‚Gendering‘, jedes Spiel mit der Geschlechtsidentität, eine Form der Darstellung und der Annäherung ist. Wenn das stimmt [...], dann gibt es keine durch die Travestie imitierte originäre oder primäre Geschlechtsidentität, sondern *die Geschlechtsidentität ist eine Imitation, zu der es kein Original gibt*.“³⁹

Rollenmuster jedweder Art geben sich als Konstruktionen zu erkennen, scheinbar paradigmatische Männlichkeiten und Weiblichkeiten werden zu ebenso künstlichen Inszenierungen wie Maskeraden des jeweils anderen Geschlechts. Zugleich geraten hierarchisierte Strukturen ins Schillern. In herrschende Diskurse eingebunden zu sein, bedeutet laut Judith Butler nicht, zwingend von ihnen übervorteilt zu werden: Heterosexualität und männliche wie weibliche Erscheinungsformen können ihren Absolutheitsanspruch einbüßen, umgekehrt können sich Homosexualität, Androgynie und queere Körperbilder vom Stigma des Regelwidrigen lösen.⁴⁰

38 Judith Butler spricht von verfehlten Wiederholungen: „In bestimmter Hinsicht steht jede Bezeichnung im Horizont des Wiederholungszwangs; daher ist die ‚Handlungsmöglichkeit‘ in der Möglichkeit anzusiedeln, diese Wiederholung zu variieren. [...] Die Anweisung, eine vorgegebene Geschlechtsidentität *zu sein*, produziert zwangsläufig Verfehlungen, eine Vielzahl inkohärenter Konfigurationen, die in ihrer Mannigfaltigkeit die Anweisung, die sie erzeugt hat, überschreiten und anfechten.“ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main, 1991, S. 213.

39 Butler, Judith: *Imitation und Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität*. In: Kraß, Andreas (Hrsg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt am Main, 2003, S. 156. Vgl. weiterhin: Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main, 1991, S. 198 ff; dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main, 1997, S. 310 ff.

40 „Wenn wir also sagen, lesbische und schwule Identitäten seien in Heterosexualität verwickelt, so ist das nicht dasselbe wie die Behauptung, sie würden von der Heterosexualität determiniert oder seien von ihr abgeleitet, und nicht

Zwar stellt Judith Butler überaus abstrakte Theoriemodelle vor. Doch der Bühnentanz spiegelt ihre Denkansätze. Eigens inszenierte Verfremdungen historischer Ballett- und Geschlechtertraditionen halten die öffentlichen Debatten in Gang. Namentlich *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo* ziehen ein breites Publikum an. Dass sich Scharen von Zuschauerinnen und Zuschauern angesprochen und überrascht, durch parodistisch dargebotene Ballettklischees nachdenklich gestimmt oder von Tänzern *en travestie* herausgefordert fühlen, ist nicht das Schlechteste, was dem Männertanz passieren kann. Bekanntlich erweist sich Einsicht als sprichwörtlich erster Weg zur Besserung: hin zur Überprüfung alter Vorurteile, hin zu Hinterfragungen zirkulierender Stereotype und hin zu jenen unwillkürlichen Verschiebungen scheinbar festgefügtter Normen, von denen Judith Butler schreibt. Vergleichbares wird uns im Falle grundlegend umgestalteter Fassungen des Ballettklassikers *Schwanensee* wiederbegegnen.

dasselbe wie die Behauptung, Heterosexualität sei das einzige kulturelle Netzwerk, in das sie verwickelt sind.“ Butler, Judith: *Imitation und Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität*. In: Kraß, Andreas (Hrsg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt am Main, 2003, S. 158.

Mit der Vergangenheit zu neuen Männerbildern [II]: Schwanenphantasmen

Mats Eks *Schwanensee*: Schwacher Prinz trifft dominanten Schwan, Jungenträume entzünden sich an Fantasiegestalten ambivalenten Geschlechts | Matthew Bourne's *Swan Lake*: Zwischen Innovationen und traditionellen Männlichkeitskonzepten | Subversive Potenziale eines Klassikers, queere Impulse in der Gesellschaft

Lew Iwanows und Marius Petipas stilprägender *Schwanensee* des Jahres 1895 ist zum Sinnbild des Balletts und zum Symbol klassischer Rollenideale geworden: „zum Inbegriff von Spitzentanz im weißen Tütü, zum Inbegriff des Weiblichen in der Tanzkunst“, wie Richard Merz notiert. Traditionsbrüche finden sich selten. Selbst John Neumeier nimmt Iwanows weiße Schwanenbilder unverfälscht in seine völlig neu erzählte Geschichte *Illusionen – Wie Schwanensee* auf und hält in allen neu choreografierten Teilen an im 19. Jahrhundert begründeten Bewegungstechniken fest. Bei Neumeier tanzen die Geschlechterstereotype der Vergangenheit weiter, der Schwede Mats Ek und der Brite Matthew Bourne bürsten *Schwanensee* hingegen radikal gegen den Strich.

Dem Libretto des 19. Jahrhunderts zufolge wird Prinzessin Odette von einem bösen Zauberer namens Rotbart in einen Schwan verwandelt und darf nur für einige Stunden in der Nacht wieder ein Mädchen sein. Allein ein Eheversprechen bringt ihr und ihren ebenfalls verzauberten Gefährtinnen Erlösung, und tatsächlich schwört ihr ein ganz als Kavalier in Erscheinung tretender Prinz ewige Liebe. Mats Ek formt diesen Prinzen in seiner Adaption aus dem Jahr 1987 zu einem schwachen, an sich und seiner übermächtigen Mutter leidenden Protagonisten um. Er zeigt uns einen jungen Mann, dessen Bemühungen um emotionale Distanz scheitern und der mit der Eifersucht auf die Liebhaber der Königin einen klassischen Ödipuskomplex ausleben darf.

1 Merz, Richard: „*Schwanensee*“ *den Männern!* In: Friedrich Berlin Verlags-gesellschaft (Hrsg.): *ballett international/tanz aktuell*. August 1998, Heft 8/9: *Tanz der Geschlechter*, S. 11.

In schwarzem Gewand und um die Schultern gebauschten, im Stil der Renaissance geschlitzten Ärmeln tritt er im Kostüm jener Theaterfigur auf, der Sigmund Freud ein ödipales Trauma, Neurosen und Hysterie schlechthin unterstellt hat: Shakespeares Hamlet.² Ek porträtiert einen melancholischen und depressiven Antihelden. Wie alle Prinzen der *Schwanensee*-Geschichte zieht er sich in die illusionäre Schwanenwelt zurück, hat dabei allerdings nichts mehr mit patriarchalischer Männlichkeit gemeinsam. Ebenso ist das im 19. Jahrhundert geborene Wechselspiel der Geschlechter, dem zufolge der Mann und Tänzer verdrängte Wünsche und Begierden auf von Frauen interpretierte Schwanenwesen projiziert, passé.

Ek setzt seine Schwäne zwar ganz traditionell als Phantasmagorien seines Protagonisten in Szene, entscheidet sich jedoch für ein gemischtes Schwanenensemble. Neben der Tänzerin der Odette zeigen sich drei weitere Tänzerinnen und vier Tänzer. Zugleich lässt Ek klare, auf Weiblichkeit oder Männlichkeit hindeutende Theaterzeichen außen vor. Ein problembelasteter junger Mann kompensiert sein Leiden an sich und der Welt mit seltsam unbestimmten Fantasiegeschöpfen: Die Gruppe präsentiert sich in weißen Korsagen und Tellertutus, die Köpfe scheinen kahl. Überschminkte Latexhauben statt weiblicher oder männlicher Frisuren nehmen uns präzise Unterscheidungsmöglichkeiten. Und auch die Tanztechnik erlaubt kaum mehr Rückschlüsse auf „Geschlecht“.

Zunächst treten Tänzer wie Tänzerinnen barfuß auf. Mit dem Spitzentanz fehlt uns ein wohlvertrauter Hinweis auf Weiblichkeit. Weiterhin führen Männer und Frauen identische, mitunter restlos synchrone Bewegungsabläufe aus: Senkrechtsprünge, tiefe Pliés ohne die im klassischen Tanz übliche Auswärtsdrehung der Beine, Arabesques mit angewinkelten Füßen oder Attitudes mit gebeugten Knien und mehrfach gebrochenen Körperachsen. Charakteristische Posen, Schrittfol-

2 Hamlets Onkel Claudius tötet Hamlets Vater und heiratet Hamlets Mutter. Shakespeares Titelheld wird vom Geist seines toten Vaters dazu angehalten, Rache zu nehmen. Dass er zögert, deutet Freud tiefenpsychologisch: Claudius habe genau das getan, was sich Hamlet insgeheim gewünscht, aber nie zu tun gewagt habe. Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main, 2000, S. 272 f.



Schwanensee

Choreografie von Mats Ek

Aufführung des Cullberg Balletts (1992)

Fotografie: © Gert Weigelt

gen und Sprünge des klassischen Tanzes bleiben erkennbar, werden jedoch durch Anleihen an die Moderne verfremdet.

Mats Eks Werdegang³ führt zu einer solchen Handschrift hin. Seine Mutter Birgit Cullberg, ihres Zeichens Tänzerin und Choreogra-

3 Vgl. Angström, Anna: *Mats Ek*. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballettanz*. Jahrbuch 2002: *hall of fame*, S. 38–45; Garske, Rolf/Ek, Mats: *Searching for a New Complexity | Auf der Suche nach neuer Komplexität. Interview with/mits Mats Ek*. In: *ballett international*. März 1989, S. 16–21; Näslund, Erik: *Mehr als die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Mats Ek und sein Versuch, für das Ballett eine neue Form zu finden*. In: Orell Füssli + Friedrich Verlag/Regitz, Hartmut/Koegler, Horst (Hrsg.): *Ballett 1983. Chronik und Bi-*

fin, stammt aus der Schule des deutschen Expressionismus, setzt jedoch auch auf Ballettelemente. Ek selbst durchläuft keine profunde Tanzausbildung. Er studiert für kurze Zeit bei der fest mit der *Martha Graham Dance Company* verbundenen Amerikanerin Donya Feuer, entscheidet sich dann für Theaterkurse unterschiedlichster Couleur und beginnt am Stockholmer Marionettentheater. Er arbeitet ebenfalls als Regisseur und künstlerischer Leiter des Königlichen Dramatischen Theaters und wechselt erst 1973, mit Ende zwanzig ins *Cullberg Ballett* seiner Mutter. Hier entstehen seine ersten Choreografien. Im Verlauf der Jahre kommen gleichfalls Produktionen für das *Nederlands Dans Theater* oder das Hamburger Ballett hinzu.

Die Einflüsse der Graham-Technik scheinen in geerdeten, zum Boden tendierenden Tänzerkörpern nachzuwirken, Eks Anfänge im Sprechtheater mögen seine Neigung zu künstlerischen Mischformen begünstigt haben. Seit den Neunzigerjahren bindet er gesprochenen Text in seine Choreografien ein, schon in *Schwanensee* formen Tänzer und Tänzerinnen mit ihren Stimmen durchdringende Geräuschkulissen. Das Liebliche und Gefällige herkömmlicher Ballettproduktionen macht surreal-grotesken Inszenierungen Platz, und mit nachdrücklichen Dekonstruktionen der klassischen Tanztechnik verschwinden traditionelle Rollenbilder.

Finden der *Schwanensee*-Prinz und Odette zum Duett zusammen, treten sie nicht zwingend in Körperkontakt. Ek kreiert separate Soli und erst spät ein wirkliches Miteinander. Zugleich übergibt er Odette die Führung des Pas de deux. Sie leitet ganze Sequenzen ein, sie zieht den Prinzen in den Tanz. Selbst die wenigen angedeuteten Hebefiguren bleiben nicht ausschließlich dem Tänzer vorbehalten: Ek lässt ihn seine Partnerin kurz in die Senkrechte heben, die Hebung dann aber mit vertauschten Rollen wiederholen.

Ebenso unkonventionell gestalten sich beider Solopassagen. Der Prinz wartet mit einer defensiven und unentschlossenen Körperführung auf: Immer wieder fällt er aus der disziplinierten Haltung des

lanz des Ballettjahres. Zürich, S. 66–68; Spångberg, Mårten: *Die psychologischen Dimensionen des klassischen Tanzes. Zum Werk des schwedischen Choreographen Mats Ek. Ein Porträt*. In: *ballett international/tanz aktuell*. März 1996, S. 40–45.

Balletttänzers in nachlässig-gebrochene Gesten und lange Passivphasen. „Wenn man unsicher ist [...]“, so Ek, „stellt man sich nicht in schöne Posen.“⁴ Die Tänzerin ihrerseits zeigt mit weiten Schritten, raumgreifenden Gesten und ausgeprägten Bodenwegen ursprünglich Männern vorbehaltene Bewegungsmuster.

Durch ihre maskulinen Attitüden und das geschlechtslos anmutende Schwanenensemble verlieren klassischerweise von Frauen interpretierte Rollen jede Eindeutigkeit. In Mats Eks *Schwanensee* ist ohne Bedeutung, ob Tänzerinnen oder Tänzer die weißen Tutus ausfüllen. Frauen- und Männerkörper erweisen sich als austauschbar, traditionelle Geschlechterkonzepte der Ballettbühne geraten zu bloßen Phantomen.

Auf seine eigene Art demontiert Ek historische Standards. Denn er suche die Kernaussagen alter Klassiker⁵ in eine neue Formensprache zu übersetzen. *Schwanensee* erzähle „von den verschiedensten Beziehungen zwischen Menschen, das tue ich auch. Ich lasse das alte Meisterwerk, von dem ich hoffe, daß es weiterleben wird, vollkommen in Ruhe. Es war für mich nur notwendig, eine neue choreographische Sprache zu finden. Ich mache die Geschichte so anders, weil ich sie ernstnehme. Wenn es nicht so wäre, verführe ich, wie es meistens getan wird: Man nimmt die alte Version und fügt seine kleinen Spezialitäten ein. Man

4 Mats Ek in: Fabry, Monika/Ek, Mats: *Ich krieche nicht in anderer Leute Köpfe. Interview mit Mats Ek*. In: *Hamburger Abendblatt*, 10. Juni 1989.

5 Ek hat nicht nur *Schwanensee*, sondern auch *Giselle* und *Dornröschen* neu interpretiert. Üblicherweise driftet *Giselle* in den Wahnsinn bei der plötzlichen Erkenntnis, dass ihr Verehrer Albrecht mit einer anderen verlobt ist. Sie stirbt und erhebt inmitten gespenstergleicher, Männer in den Tod ziehender Wilis wieder auf. Ek seinerseits zeigt uns eine von Anfang an psychotische *Giselle* und einen von ihrem Anderssein faszinierten Albrecht. Beider Weg führt nicht in die Geisterwelt der Wilis, sondern in eine Irrenanstalt. *Dornröschen* bewegt sich hingegen aus einem behüteten Elternhaus hinein ins Drogenmilieu. Die böse Fee Carabosse ist bei Mats Ek ein Mann. *Dornröschen* lässt sich verführen, anfixen und schwängern: Endet das *Dornröschen*-Ballett des 19. Jahrhunderts mit einer romantischen Hochzeit, so folgt Eks Protagonistin dem fast schon spießigen Prinzen widerwillig ins bürgerliche Leben zurück. Wie in Eks *Giselle* bleibt die märchenhaft verklarte Liebe auf der Strecke.

behält also die historischen Teile, und wo man leichtsinnig verfremden möchte, tut man es. Das nenne ich keinen Respekt.“⁶

Mats Ek hat die Inszenierungspraktiken des 19. Jahrhunderts fest im Blick. Im Rahmen dessen leben trotz stilistischer Abgrenzungen historische Grundsätze weiter. So liegt die *Schwanensee*-Erzählung aus der Perspektive des Prinzen in der Vergangenheit begründet. Zur Uraufführung und in jener Schule machenden St. Petersburger Fassung des Jahres 1895 hatte man die Schwanenkönigin Odette und ihre Gefährtinnen als Traumobjekte und Wunscherfüllung Siegfrieds in Szene gesetzt – eine Grundlage nicht nur für die in traditionelleren Adaptationen des 20. Jahrhunderts bevorzugte Schwerpunktverlagerung auf den Protagonisten, sondern ebenso für Mats Ek.

Die im klassischen *Schwanensee* gegebene Täuschung durch Odile fehlt. Ek macht den Schwarzen Schwan zwar auch zu einer Fantasie des Prinzen, nicht aber zum dunklen Gegenbild Odettes. In ebenjener, im originalen Libretto festgeschriebenen Betrug liegt die Besetzung beider Rollen mit ein und derselben Tänzerin begründet, und hieran hält Ek trotz dramaturgischer Verschiebungen fest. Auch seine Tänzerin zeigt sich einmal in einem weißen und zum anderen in einem schwarzen Tutu.

Dramaturgische und choreografische Grundlagen der Vergangenheit sind gleichfalls für Publikum und Rezensenten von ausschlaggebender Bedeutung. Von Seitenhieben auf Ballettkonventionen und Hinterfragungen des herkömmlichen *Schwanensee*, von einer modernen und dennoch an altbekannte Leit motive angelehnten Geschichte ist die Rede.⁷ Anderswo glaubt man, alles Historische verteidigen zu müssen: Mit Peter Tschaikowskis, Marius Petipas und Lew Iwanows

6 Mats Ek in: Fabry, Monika/Ek, Mats: *Ich krieche nicht in anderer Leute Köpfe. Interview mit Mats Ek*. In: *Hamburger Abendblatt*, 10. Juni 1989.

7 Vgl. Hunt, Mary Ellen: *Cullberg Ballet. „Swan Lake“*. *San Francisco Performances, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, CA*. Veröffentlicht am 23. Oktober 2002, *criticaldance forum & ballet-dance magazine*: www.criticaldance.com/reviews/2002/cullberg_swanlake-021023.html; Segal, Lewis: *Cullberg Ballet brings whimsy, sophistication to „Swan Lake“*. *Stockholm troupe adds contemporary insight to the choreography of Mats Ek, known for blending classical and modern movements*. In: *Los Angeles Times*, 21. Oktober 2002.

Schwanensee habe Eks Choreografie nichts mehr gemein.⁸ Radikale Neudeutungen provozieren Vergleiche mit den Ursprungsfassungen des 19. Jahrhunderts, und weitaus nachdrücklichere Debatten als bei Mats Ek sind uns zu Matthew Bourne's *Schwanensee* überliefert.

Matthew Bourne bringt seine Deutung des Ballettklassikers unter dem Titel *Swan Lake* heraus, und neu ist vor allem eines, als sich der Vorhang des Londoner Sadler's Wells Theatre am Abend des 9. Novembers 1995 zur Premiere öffnet: Die Partien der Schwanenmädchen und die Hauptrolle der Odette werden von Tänzern interpretiert. „The idea of a male swan makes complete sense to me“, wie der Choreograf zu Protokoll gibt, „the strength, the beauty, the enormous wingspan of these creatures suggests to me the musculature of a male dancer more readily than a ballerina in her white tutu.“⁹

Ballettfans und Journalisten glauben an eine Parodie, an Männer als Dragqueens und an ein schwules Protagonistenpaar.¹⁰ Doch als Persiflage geht *Swan Lake* nicht über die Bühne. Und eine homosexuelle Romanze möchten Bourne und seine Tänzer nicht erzählen. Solche Überlegungen seien da gewesen, irgendwann zu Anfang der Planungsphase, dann aber habe ein Ballett um einen einsamen jungen

8 „If poor Tchaikovsky and poor Petipa would get up from their graves they'd say, 'What about the copy right and all that things?' This is not Swanlake, give it another title.“ „Eudorabis“ unter *Mats Ek's Swan Lake of 11*: www.youtube.com/watch?v=TnEazApJmzM.

9 Matthew Bourne in: Hughes, Shelagh/Bourne Matthew: *Matthew Bourne on the casting of Swan Lake*: www.willkemp.org/swanlake_interview.

10 Vgl. Brug, Manuel: *Coming-out am Schwanensee. Matthew Bourne's radikal grandiose Ballettneudeutung endlich in Deutschland*. In: *Die Welt*, 8. April 2000, S. 31; Farber, Stephen: *Bourne's „Swan Lake“: An Ill-Fated Flight. At heart, the staging is a brilliant but archaic tableau of gay men dying in agony for daring to love*. In: *Los Angeles Times*, 1. Juni 1997, S. 50; Merz, Richard: „Schwanensee“ den Männern! In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballett international/tanz aktuell*. August 1998, Heft 8/9: *Tanz der Geschlechter*, S. 11 ff; Schaefer, Stephen: *Bourne to be wild. Matthew Bourne's Swan Lake may look gay, but the British choreographer says there's more to it than meets the eye*. In: *The Advocate*. 27. Oktober 1998, S. 69.

Prinzen auf der Suche nach Anerkennung und Geborgenheit Gestalt gewonnen.¹¹

Tatsächlich wächst Prinz Siegfried an einem der europäischen Königshäuser und in nicht näher bestimmter Gegenwart auf. Unsicher und in nichts mit den Kavalieren des 19. Jahrhunderts zu vergleichen, treiben ihn die ungeliebten Thronfolgerpflichten an den Rand des Suizids. Angetrunken will er sich im städtischen Park ins Wasser stürzen, doch ein Schwan hält ihn zurück. Auch Bourne lässt diesen Schwan und seine Begleiter als Hirngespinnste des Prinzen auftreten. In Siegfrieds Schwanenvisionen bündeln sich seine innersten Bedürfnisse, am nächtlichen See tastet er sich an seine manifest gewordene Fantasievorstellung heran: Die Begegnung mit dem Schwan gibt ihm Kraft und neuen Lebensmut.

Bourne hält an elementaren *Schwanensee*-Motiven fest. Odette und ihre Begleiterinnen wurden bereits im 19. Jahrhundert als Phantasmagorien des Prinzen inszeniert, und dies hat eine ganze Reihe späterer Choreografen dazu angeregt, das Geschehen aus Perspektive des Protagonisten zu erzählen. Dass Bourne an derlei Traditionen anschließt, geht mit grundlegendem Interesse für die Tanzgeschichte und grundsätzlichen Anleihen an die Vergangenheit einher.

Bourne hat sich mit Umdeutungen großer Klassiker einen Namen gemacht. Für seine Kompanien *Adventures in Motion Pictures* und *New Adventures* sind neben *Swan Lake* eine zu *Highland Fling* umbenannte Adaption von *La Sylphide*, *Nutcracker!* und *Sleeping Beauty* entstanden: Anspielungen auf das romantische und klassische Ballett fließen nahtlos in Bournes eigenwillige Interpretationen des damaligen Repertoires ein. Am Londoner *Laban Centre for Movement and Dance* ausgebildet und dort auch tanzhistorisch geschult¹², gilt ihm die Auseinanderset-

11 Vgl. Matthew Bournes Aussagen in: Macaulay, Alastair (Hrsg.): *Matthew Bourne and his Adventures in Motion Pictures. In Conversation with Alastair Macaulay*. London/New York, 1999, S. 194 f.

12 Matthew Bourne studierte von 1982 bis 1985 und arbeitete ein weiteres Jahr mit der zum *Laban Centre* gehörenden *Transitions Dance Company* zusammen. Das Zentrum fusionierte 2005 mit dem *Trinity College of Music* und heißt seither *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*.

zung mit den Meisterwerken früherer Zeiten als lebendige Auseinandersetzung ohne falsches Traditionsbewusstsein.¹³

Im Rahmen dessen geraten seine Schwäne nicht zu verzauberten, auf Erlösung wartenden Männern in Tiergestalt, sondern zu halb menschlichen und halb tierischen Geschöpfen von anmutiger Schönheit, Kraft und raubtierhafter Aggressivität. Bourne will große, interessante und lyrische Tänzerrollen schaffen, ohne seinem Ensemble „unmännliche“ Züge einzuschreiben.¹⁴ So zeigt sich die Gruppe barfuß und in knielangen, weißen Fransenhosen. Oberkörper und Arme bleiben nackt, das Zusammenspiel der Muskeln tritt deutlich hervor. Zugleich sorgen kurz geschnittene Haare, hell getönte Haut und eine vom Haaransatz zur Nasenspitze auslaufende schwarze Raute für eine bedrohliche Ausstrahlung.

Die Tanztechnik unterstützt ein solches Rollenkonzept. Mit raumgreifenden Bodenwegen, ausholenden Gesten und athletischen Sprüngen begegnen uns altbekannte Zeichen für Virilität. Allerdings zitiert Bourne gleichfalls von Ballerinen dargebotene Bewegungsmuster aus dem *Schwanensee* des 19. Jahrhunderts. Mit den bereits von Odette und ihren Gefährtinnen bekannten hohen Port de bras und üblicherweise über dem Tutu, nun aber vor der Taille und im Rücken gekreuzten Händen kommt Bourne seinem Anspruch nach ästhetisch-gefühlvoll Passagen nach. Abläufe nach dem Vorbild der Natur vervollständigen die Choreografie.¹⁵ Im Kontakt mit dem Prinzen hebt der Tänzer des Schwans seinen Partner mit seinen Armen unter den Achselhöhlen,

13 „I found that a formal study of history gave me a wider sense of dance practice. Even learning about long-dead ballerinas and long-extinct ballets interested me – because I was learning more about how dances and dancers had worked. As a choreographer, that knowledge can widen your options. It liberates you to hear how famous dancers were made; to look at the great choreographers not as icons but as artists-in-the-making, and the great masterpieces not as shrines but as works-in-progress; to get deeper into their methods.“ Matthew Bourne in: Macaulay, Alastair (Hrsg.): *Matthew Bourne and his Adventures in Motion Pictures. In Conversation with Alastair Macaulay*. London/ New York, 1999, S. 25 f.

14 Vgl. Matthew Bournes Aussagen ebenda, S. 208.

15 „We watched swans in a park; and we watched a fair amount of documentary video material of swans, showing the differences of behavior – flying, coming



Swan Lake

Choreografie von Matthew Bourne

Ensemble in einer Aufführung am Sadler's Wells Theatre London (2014)

Fotografie: © Helen Maybanks

weil auch Schwäne allein ihre Flügel einsetzen können. Und immer wieder schiebt das Ensemble die Oberkörper weit nach vorn und dreht die Arme, ungelenk geführten Schwanenflügeln gleich, aus den Schultern heraus nach oben.

Völlig homogen, wie es Ballerinen im traditionellen *Schwanensee* tun, gibt sich die Gruppe nicht. Matthew Bourne teilt seine vierzehn Tänzer in Dreier- oder Viererblöcke und kreiert ihnen jeweils unterschiedliche Bewegungsabläufe. Entscheidet sich Bourne hingegen für gleiche Schritte und Sprünge, lässt er nicht gänzlich deckungsgleich tanzen. Beispielsweise kommt der ursprünglich aus identischen Relevés passés, Échappés, Entrechats, Piqués und Pas de chats zusammenge-

into land, attacking fishing boats – and we identified where we thought those kinds of movements would work.“ Matthew Bourne ebenda, S. 250.

setzte Tanz der Kleinen Schwäne übermütig, verspielt und individuell daher. Indirekt lehnt sich Bourne an überlieferte Männlichkeitswerte an. Schon im 19. Jahrhundert hatte man Männern, nicht aber Frauen Individualität zugestanden.¹⁶ Als Schwanenmädchen besetzte Ballerinen treten bis heute als Kopien ihrer selbst in Erscheinung. Im Gegenzug dürfen Bournes Tänzer persönliche Eigenheiten nach außen tragen.

Anderswo tritt das Ensemble zu angsteinflößenden Formationen zusammen. Bourne orientiert sich an Alfred Hitchcocks Thriller *Die Vögel*, in dem sich Vogelscharen in immer größeren Gruppen zusammenrotten und Menschen zu Tode attackieren: Wieder und wieder sammeln sich seine Tänzer eng beieinander und strahlen durch ihre Geschlossenheit Bedrohung aus, immer wieder nehmen sie beide Hände mit aufeinandergelegten Handflächen unter das Kinn und lassen die Arme mit einer schnellen Drehung um die Körperachse wie zum Angriff nach vorn schnellen.

Nicht zuletzt zeichnet sich der Pas de deux des Prinzen und seines Schwans durch augenfällige Ambivalenzen aus. Der Tänzer des Schwans übernimmt die Führung des Duets, lässt sich jedoch auch auf Abhängigkeiten ein. Beispielsweise entfalten sich Hebungen in ständigem Rollentausch. Erst im Verlauf des Tanzes behauptet sich der Schwan als starker, aktiver Partner und trägt den Prinzen länger und nachdrücklicher durch den Raum als umgekehrt. Ebenso geht der Wunsch nach Nähe von beiden aus. Dann aber stellt der Schwan lange Körperkontakte, Umarmungen oder Distanz her. Allerdings gibt keiner der beiden Tänzer den männlichen und der andere den weiblichen Part. Matthew Bourne schafft für beide gleichermaßen fließende Übergänge zwischen Dominanz und Abhängigkeit, zwischen Angriff und Schutzbedürftigkeit.

Obwohl sich Bournes Schwanentänzer über weite Strecken ausgesprochen viril präsentieren, entziehen sie sich ballettypischen Männlichkeitskriterien. Bourne verzichtet auf geschlechtlich kodierte

16 Vgl. Stichwort *Geschlechtseigenthümlichkeiten* in: Meyer, Joseph (Hrsg.): *Das Große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände*. Band XII; Hildburghausen/Amsterdam/Paris/Philadelphia, 1848, S. 748f. Zitiert im Kapitel *Von Paris nach St. Petersburg: Russland schafft Standards, aber keine Alternativen*, S. 77f.

Kostüme und zumindest zum Teil auf geschlechtlich kodierte Bewegungsabläufe. Mit einer wirklich neuen Aufmachung, ausdrücklichen Verfremdungen des Ballettvokabulars und einer ganzen Reihe ungewohnter tänzerischer Elemente fallen altbekannte Inszenierungsmuster fort: Ohne die vertrauten Zeichen des klassischen Tanzes brechen die mit dem traditionellen *Schwanensee* verbundenen Geschlechterbilder.

Darauf weist Bourne höchstpersönlich hin. Von Ballettinszenen seien zu tief in unserem Gedächtnis verankert, eine weibliche Besetzung lasse kaum mehr freie Assoziationen zu. Erst durch die Arbeit mit Tänzern habe er alles Alte hinweggefen und die Fantasie des Publikums in neue Bahnen lenken können.¹⁷ Doch hier irrt der Choreograf. Weil der klassische *Schwanensee* zu einer festen Größe des Ballettrepertoires geworden ist, denken wir die Ursprungsfassung aus dem 19. Jahrhundert beständig mit. Wie schon bei Mats Ek vergleichen wir Matthew Bournes Prinzen, seine Schwäne und ihre Tänze mit Lew Iwanows Schwanenbildern. Die bekannte Liebesgeschichte zwischen Siegfried und Odette wird zum Maßstab für das Verhältnis zwischen Bournes Prinzen und seinem männlichen Schwan, und genau hier liegen die Überzeugungen begründet, *Swan Lake* erzähle von einer schwulen Liaison.

Gleichermaßen gerät der Anblick zweier Tänzer auf Tuchfühlung erst als Kontrastprogramm einer heterosexuellen Verbindung zu einer wirklichen Provokation.¹⁸ „[W]e regularly had ‚walk-outs‘, usually from men who couldn’t handle the male swan dancing with The Prince. It’s really a duet about the need to be loved, not particularly sexual, but

17 Vgl. Matthew Bournes Aussagen in: Hughes, Shelagh/Bourne Matthew: *Matthew Bourne on the casting of Swan Lake*: www.willkemp.org/swanlake_interview.

18 Derlei Kontrastierungen fehlen jenen Männerduetten, die in den Sechziger- und Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts von Rudi van Dantzig, Hans van Manen oder Maurice Béjart choreografiert wurden und die uns im Kapitel *Wechselspiele: Mann und Frau, Mann und Mann* begegnet sind. Die dort analysierten Pas de deux gelangen als Uraufführungen und bisweilen als erklärte Auseinandersetzungen mit Homosexualität auf die Bühne: Sie provozieren weniger stark, weil sich in ihnen keines der berühmten heterosexuellen Liebespaare der Ballettgeschichte spiegelt.

nevertheless, it was more than some audience members could handle“¹⁹, wie Bourne über die ersten Aufführungen reflektiert. Auch in der Presse tauchen hämische bis ausfallende Sticheleien über den ersten Schwanentänzer Adam Cooper und den ersten Prinzen Scott Ambler auf: „Really silly, awful pieces. The worst of them used a picture of Adam lifted on Scott’s back; the caption read: ‚Bum me up, Scotty‘.“²⁰

Ein solches Echo zwingt Bourne noch während der Proben zu taktischem Handeln. So schiebt er die anfänglichen Überlegungen um eine homosexuelle Liebesgeschichte beiseite und spielt alles Sexuelle herunter, um potenzielle Investoren nicht zu verschrecken.²¹ *Swan Lake* wurde und wird bis heute als Ballett um einen unglücklichen Prinzen und einen als symbolische Erlösungsutopie in Szene gesetzten Schwan vermarktet. Ob die Choreografie ohne äußeren Druck eine andere geworden wäre, bleibt Spekulation. Entscheidend ist, dass heftige Zuschauerreaktionen, anzügliche Schlagzeilen und Bournes diplomatische Öffentlichkeitsarbeit die Werte und Ideale unserer Gesellschaft spiegeln. Der Nähe zweier Männer und dem Miteinander zweier Tänzer haftet noch immer der Beigeschmack des Homosexuellen an, erst als verwerflich empfundenes schwules Leben macht unmittelbaren Körperkontakt zu einer widrigen Angelegenheit: „male swans this gay revolution is so vomiting. They’ve invaded our high art too“²², wie es im Internet heißt.

Homosexualität wird trotz aller Toleranzappelle bekämpft, stigmatisiert und ins Abseits gedrängt. Das Schimpfwort „schwul“ ist gang und gäbe auf den Schulhöfen, in Fußballstadien, im Alltag oder bei der Bundeswehr. Und immer wieder machen von Vorurteilen motivierte

19 Matthew Bourne in: *Matthew Bourne Q & A on Swan Lake. Find out more about this Award-winning production. Matthew Bourne talks about Swan Lake.* Bestandteil der Website *New Adventures*:

new-adventures.net/swan-lake/news/matthew-bourne-q-a-on-swan-lake.

20 Matthew Bourne in: Macaulay, Alastair (Hrsg.): *Matthew Bourne and his Adventures in Motion Pictures. In Conversation with Alastair Macaulay.* London/ New York, 1999, S. 197 f.

21 Vgl. Matthew Bournes Aussagen ebenda, S. 194 f.

22 „Fred MyOpinion“ unter *Classical Ballet – Matthew Bourne – Swan Lake (1996) – part I*: www.youtube.com/watch?v=q4LDNlc_AQI.

Übergriffe Schlagzeilen.²³ Der homosexuelle Schlagersänger Patrick Lindner klagt hingegen, alle Welt denke an die schrillen Dragqueens des *Christopher Street Days*, nicht aber an solide und geerdete Männer.²⁴ Tatsächlich zeigen uns die Medien anlässlich großer Schwulen-Paraden bevorzugt Paradiesvögel in exzentrischen Kostümen und mit buntem Make-up: Homosexualität gerät zum Raum der Außenseiter, durch den sich die heterosexuelle Mitte bestätigt fühlen darf.²⁵

Wir bleiben uns in unserer betonten Liberalität und aufgeklärten Offenheit manches schuldig, und genau dies liest die Tanzwissenschaft aus Matthew Bournes *Swan Lake* heraus. Mehrere Autorinnen und Autoren deuten die Kontakte des Prinzen und der Schwäne als Allegorie homosexuellen Begehrens und die damit transportierte Botschaft als kontraproduktiv schlechthin: Homosexualität dürfe allein am abgelegenen Schwanensee ausgelebt werden, bleibe de facto also aus der Gesellschaft ausgeschlossen.²⁶

Derlei Interpretationen lassen die Diskussionen außer Acht, die unter Ballettfans geführt werden. So zieht *Swan Lake* nachdrückliche Debatten um Homosexualität und schwule oder zu Unrecht als schwul stigmatisierte Tänzer nach sich.²⁷ Dass sich Bournes Choreografie mit

23 Das Berliner „schwule Anti-Gewalt Projekt“ MANEO erhebt für 2015 allein für die Hauptstadt 207 homophobe Angriffe auf schwule oder bisexuelle Männer. Die Dunkelziffer dürfte um ein Vielfaches höher liegen. Vgl. Finke, Bastian/Konradi, Moritz: *MANEO-Report 2015*. Berlin, Mai 2016, S. 27.

24 Vgl. Patrick Lindners Aussagen in: Nebe, Alexander: „Familie ist da, wo Liebe wohnt!“ In: *Gala*. Nummer 24, 5. Juni 2014, S. 37.

25 Vgl. Kraß, Andreas: *Der heteronormative Mythos. Homosexualität, Homophobie und homosoziales Begehren*. In: Bereswill, Mechthild/Meuser, Michael/Scholz, Sylka (Hrsg.): *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. Münster, 2007, S. 143 f, S. 147 ff.

26 Vgl. Fleming, Bruce E.: *Something for Everyone to Dislike*. In: ders.: *Sex, Art, and Audience. Dance Essays*. New York, 2000, S. 22–30; Foster, Susan Leigh: *Closets Full of Dances: Modern Dance's Performance of Masculinity and Sexuality*. In: Desmond, Jane C. (Hrsg.): *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*. Madison, 2001, S. 147 f, S. 187 ff; Stoneley, Peter: *A Queer History of the Ballet*. London/New York, 2007, S. 155 ff.

27 Stellvertretend sei auf die Kommentarbereiche einiger *YouTube*-Seiten verwiesen: *Matthew Bourne's Swan Lake*: www.youtube.com/watch?v=FvZO-UYsehs;

den Jahren zu einem echten Publikumserfolg entwickelt hat, hält den Dialog in Gang. *Swan Lake* läuft seit seiner Premiere im November 1995 ununterbrochen, zu rekordverdächtig langen Vorstellungszyklen im Londoner West End und am Broadway kommen Tourneen durch die ganze Welt. Überall hier rückt ein historisches Klischee ins Blickfeld, überall hier gehen etliche Zuschauerinnen und Zuschauer bewusster mit traditionellen *Schwanensee*-Fassungen um.

Doch nicht nur die Einstufung des Prinzen und des Schwans als schwules Protagonistenpaar korrespondiert mit der aus dem 19. Jahrhundert überlieferten Fassung des Balletts. Der Vergleich mit Lew Iwanows und Marius Petipas Choreografie des Jahres 1895 wertet Bournes Neuerungen gleichfalls zu effektiven Verdiensten für den Männertanz auf. Isoliert betrachtet hält sein Ballett an mancherlei konventionellen Männlichkeitsnormen fest. Und, ja: Wenn die Fachwelt *Swan Lake* als Parabel homosexueller Lebensformen interpretieren will, darf sich Homosexualität lediglich im Verborgenen entfalten. Gleichfalls aber finden wir einen labilen Prinzen und Tänzer in ehemals Frauen vorbehaltenen Rollen. Ein als Antiheld in Szene gesetzter Mann fantasiert von virilen Männern verkörperte Schwanenwesen und entdeckt in ihnen all das, was ihm in seinem so misslichen Leben fehlt. Matthew Bournes Schwanengruppe schreibt sogenannter „Virilität“ ein Dasein als Traumobjekt und Projektionsfläche, feminin kodierte Gesten, kindlich-verspielte Verhaltensweisen und durchaus intime Nähe zu anderen Männern ein: Gängige Grenzen maskuliner Männlichkeit verschieben sich.

Bekanntlich haben an der Wende zum 19. Jahrhundert begründete Männerbilder bis heute Bestand. Auf der Ballettbühne brechen sich Härte, Leistungsstärke und Belastbarkeit in athletischen, keinesfalls effeminierten Auftritten Bahn. In Alltag und Gesellschaft wiederum dient dergleichen als Ventil für verunsicherte, von anhaltenden Diskussionen um neue Geschlechterverhältnisse aus der Bahn geworfene Zeitgenossen. Zugleich stellt man mit der um 1970 einsetzenden Frau-

Matthew Bournes Swan Lake 1: www.youtube.com/watch?v=Hv_J9NVraKY;
Matthew Bournes Swan Lake 2: www.youtube.com/watch?v=y_n-VIwgXC4;
Swan Lake. Park Scene Part 1: www.youtube.com/watch?v=rQxgNNJZXkE.

enbewegung nicht allein geltende Weiblichkeitsnormen, sondern patriarchalische Werte als solche infrage. Das wissen wir aus dem Kapitel *Dance is Men*: Was lange mit Männlichkeit verbunden wurde, macht zumindest zum Teil neuen Idealen Platz, und diese Ideale spiegeln sich in den von Mats Ek und Matthew Bourne aufgeblendeten Spielarten des „starken“ Geschlechts.

Zunächst darf der Mann des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts suchen, scheitern und kompromisslose Rollenerwartungen hinterfragen. Als der ehemalige amerikanische Boxweltmeister Muhammad Ali am 19. Juli 1996 im Olympiastadion von Atlanta die olympische Fackel entgegennimmt und mit zitternden Händen die Flamme entzündet, sieht die Welt einen von Parkinson gezeichneten Vierundfünfzigjährigen, der allen an Profiboxer herangetragenen Klischees eine Absage erteilt. „[E]s gibt Männer, die geweint haben, als sie das sahen. Weil selbst in der Demonstration absoluter Schwäche eine unglaubliche Stärke lag“²⁸, wie Matthias Kalle schreibt – und traditionelle Männlichkeitszüge keineswegs aus den Augen verliert.

Die Verneinung viriler Ideale, so der Erziehungswissenschaftler Edgar J. Forster, geht mit verborgener Sympathie für patriarchalische Macht einher: Der Melancholiker beispielsweise entscheide sich für eine stille und aus der Welt herausgelöste Existenz, versuche aber dennoch die aufbrechende Kluft zum Patriarchat wieder zu schließen. Was Forster als eine Art Hassliebe zu Herrschaft und Einfluss bezeichnet²⁹, bringt uns Matthew Bourne mit den unkonventionell und gleichermaßen sehr viril inszenierten Tänzern seines Schwanenensembles nahe.

Anderswo finden sich Anklagen wider übermäßige Leistungspotenziale, zwingenden beruflichen Erfolg und die allenthalben bemühte Fas-

28 Kalle, Matthias: *SIEGEN mit STIL – warum MUHAMMAD ALI ein Vorbild ist*. In: Zeitverlag Gerd Bucerius (Hrsg.): *ZEIT MANN. Über sich selbst lachen ist männlich. 33 gute Nachrichten für den Mann von heute – und 3 schlechte für den Mann von gestern*. Beilage der ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur. Nummer 14, 27. März 2014, unpaginiert.

29 Vgl. Forster, Edgar J.: *Unmännliche Männlichkeit. Melancholie, ‚Geschlecht‘, Verausgabung*. Wien/Köln/Weimar, 1998, S. 31 ff; ders.: *Melancholie und Männlichkeit. Über männliche Leidensgeschichten*. In: Angerer, Marie-Luise (Hrsg.): *The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten*. Wien, 1995, S. 69 ff.

sade des starken Mannes. Nachdem sich im Sommer 2013 im Abstand von kaum fünf Wochen zwei Spitzenmanager – Carsten Schloter als Vorstandsvorsitzender des Telekommunikationskonzerns Swisscom und Pierre Wauthier als Finanzvorstand der Zurich Insurance Group – das Leben genommen haben, ist von Überlastung, Burn-outs und einer neuen Kultur des Scheiterns die Rede: Nicht jeder Fehler dürfe als Niederlage und nicht jeder Rückzug als Absturz gelten.³⁰ Ähnliches passierte nach dem Selbstmord des deutschen Nationaltorwarts Robert Enke am 10. November 2009 und nach dem Bekenntnis seiner Witwe, Enke habe seit Jahren an Depressionen gelitten.³¹ Doch auch jenseits

30 Nach den Selbstmorden Carsten Schloters und Pierre Wauthiers erinnerte die Presse an etliche frühere Manager-Suizide: darunter an Alex Widmer (Leiter der Schweizer Privatbank Julius Bär, Dezember 2008), Christen Schnor (Manager der Großbank HSBC, Dezember 2008), Steven L. Good (Chef des Immobilienauktionshauses Sheldon Good & Company, Januar 2009) und Adrian Kohler (Vorsitzender Geschäftsleiter des Bonbon-Herstellers Ricola, November 2011). Ähnliches geschah nach den Selbstmorden des Deutsche-Bank-Managers William Broeksmit (Januar 2014) und des früheren Siemens-Finanzvorstands Heinz-Joachim Neubürger (Februar 2015). Vgl. unter anderem: Bund, Kerstin: *Tod eines Managers. Vor vier Monaten nahm sich der frühere Siemens-Finanzchef und einstige Vorzeigemanager Heinz-Joachim Neubürger das Leben*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 23, 3. Juni 2015, S. 26–27; Kowitz, Dorit/Pletter, Roman/Teuwsen, Peer: *Manager unter Druck. Wieder nahmen sich zwei Topmanager das Leben*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 7, 6. Februar 2014, S. 21; Pöhner, Ralph/Teuwsen, Peer: *Freitod in der Chefetage. Die Selbstmorde in der Schweiz zeigen: Das öffentliche Bild vom Leben der Topmanager ist allzu klischeehaft*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 37, 5. September 2013, S. 23.

31 Vgl. Afanasjew, Nick et al.: *Robert Enke. Tragödie des Totschweigens*. In: *FOCUS*. Nummer 47/16. November 2009, S. 146–151; Albers, Regina et al.: *Dunkelheit im Rampenlicht*. Ebenda, S. 154–158; Biermann, Christoph et al.: „Er hielt sich nicht mehr aus.“ In: *DER SPIEGEL*. Nummer 47/16. November 2009, S. 144–159; Gebauer, Gunter: *Fußball: Theater der Grausamkeit. Der Sport-Philosoph Gunter Gebauer über den Freitod des Fußball-Torwarts Robert Enke*. Beitrag vom 31. Dezember 2009, Onlineportal des *SPIEGEL*: www.spiegel.de/sport/fussball/fussball-theater-der-grausamkeit-a-667285.html; Gude, Hubert/Kind, Martin: „Ein Gefühl der Ohnmacht“. In: *FOCUS*. Nummer

schlaglichtartig geführter Debatten um ausgebrannte Führungskräfte und prominente Leistungssportler zeigt sich ein Bewusstsein für Männer in Krisensituationen und sozialer Isolation, mit Suchtproblemen oder depressiven Störungen³²: „Unmännliche“ Männlichkeiten begegnen uns nicht allein in Form schwacher, unausgeglichener *Schwanensee*-Prinzen bei Mats Ek und Matthew Bourne.

Nicht zuletzt ist das Schlagwort „Unisex“ in aller Munde. Mats Ek setzt sich 1987 mit einem quasi geschlechtslosen Schwanenensemble über die Grenzen männlicher und weiblicher Körperlichkeit hinweg, Jahre später schreiben sich Modedesigner Vergleichbares auf die Fahnen. Im Grunde ist das Modegeschäft bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eine Branche geschlechtsspezifischer Garderobe geblieben. Zugleich wird als Unisex-Mode deklariert, was ursprünglich von Männern getragen, von Frauen übernommen und für Frauen variiert wurde. Seit den

47/16. November 2009, S. 152; Sanides, Silvia/Wexler, David: *Die männliche Maske. Hinter Aggression und Arbeitswut steckt oft Traurigkeit. Starke Männer leiden doppelt*. Ebenda, S. 158–159; Stankewitz, Nico/Schulze, Tim: *Depressionen im Leistungssport: Profis bis zur Selbstaufgabe*. Beitrag vom 12. November 2009, Onlineportal des *stern*: www.stern.de/sport/fussball/depressionen-im-leistungssport-profis-bis-zur-selbstaufgabe-1521393.html.

- 32 Vgl. Hartwig, Sonja: „Wir sind keine faulen Schweine“. *Millionen Deutsche sind depressiv, doch in der Arbeitswelt ist die Krankheit ein Tabu. Wie überlebt ein Betroffener im täglichen Kampf?* In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 41, 1. Oktober 2014, S. 34; Jacob, Jutta/Stöver, Heino (Hrsg.): *Männer im Rausch. Konstruktionen und Krisen von Männlichkeiten im Kontext von Rausch und Sucht*. Bielefeld, 2009; Löffler, Constanze/Wagner, Beate/Wolfersdorf, Manfred: *Männer weinen nicht. Depression bei Männern. Anzeichen erkennen, Symptome behandeln, Betroffene unterstützen*. München, 2012; Pfister, Xaver: *Masken des Männlichen. Die Geschichte einer Depression*. Freiburg, 2006; Raether, Elisabeth/Stelzer, Tanja: *Das geschwächte Geschlecht. Männer sind öfter krank als Frauen, trinken mehr Alkohol, werden eher arbeitslos – oder arbeiten sich zu Tode*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 2, 2. Januar 2014, S. 11–13; Real, Terrence: *Mir geht's doch gut. Männliche Depressionen – warum sie so oft verborgen bleiben, woran man sie erkennt und wie man sie heilen kann*. Bern/München/Wien, 1999; Rutenberg, Jürgen von: *Männer, lasst euch helfen. Endlich trauen sich die Männer, zu einem Psychotherapeuten zu gehen*. In: *ZEIT Magazin*. Nummer 36, 25. August 2016, S. 20–29.

Sechzigerjahren setzen sich Frauen in klassischer Männerkleidung – in Hosen, Hosenanzügen, Hemden, Westen oder T-Shirts – nachdrücklich durch. Dagegen gelten Männer in Röcken oder Kleidern noch im frühen 21. Jahrhundert als schillernde und provozierende Ausnahmen.

Modeschaffende greifen immer wieder auf Crossdressing und Kombinationen maskuliner und femininer Elemente, nicht aber auf wirkliche Unisex-Kreationen zurück. Als echte, jedoch ebenfalls kaum massentaugliche Alternativen entstehen nach der Jahrtausendwende tatsächlich neutrale Entwürfe. „Männlich und weiblich sind Kategorien, die für mich keinen Sinn ergeben“³³, so der im Sommer 2012 in den Zirkel der Pariser Haute Couture aufgenommene Jordanier Rad Hourani. Geometrische, kantige Konturen sind zu seinen Markenzeichen geworden: Rechteckig geschnittene Oberteile, Mäntel und Jacken, schmale Hosen und präzise fließende Stofflagen passen sich Männerwie Frauenkörpern an und werden von Models beiderlei Geschlechts präsentiert.³⁴

Umgekehrt zeigt der neunzehnjährige Andrej Pejic im Januar 2011, auf der Pariser Fashion Week sowohl Männer- als auch Frauenmode aus dem Haus Jean Paul Gaultier. In den Herrensmokings samt Hosen, Netzstrümpfen oder Röcken steckt eine androgyne Erscheinung mit langen blonden Locken und im Brautkleid zum Finale der Damenkollektion ein kaum mehr als solcher zu erkennender Männerkörper. Der gebürtige Bosnier unterzieht sich später einer Geschlechtsumwandlung und tritt seit 2014 als Andreja Pejic auf. Doch noch 2011 wertet man einen jungen Mann zum Musterbeispiel aufgelöster Geschlechter-

33 Rad Hourani in: Fentloh, Frauke: *Unisex-Couture. Halb Mann, halb Frau, ganz Mode. Rad Hourani ist der erstaunlichste Neuling im Kreis der Pariser Haute Couture: Die Mode des Designers ist weder männlich noch weiblich, sondern stets bestechend klar.* Beitrag vom 1. April 2014, Onlineportal der ZEIT: www.zeit.de/lebensart/mode/2014-04/rad-hourani-paris-chambre-syndicale.

34 Weiterhin bieten der deutsche Designer Patrick Mohr und die Labels *ODEUR* (Petter Hollström, Gorjan Lauseger: Schweden), *UMASAN* (Anja und Sandra Umann: Berlin), *Each x Other* (Ilan Delouis, Jenny Mannerheim: Paris) und *J. W. Anderson* (Jonathan Anderson: London) für Männer wie für Frauen geeignete Mode an. Jedoch reichen nicht alle Entwürfe an die konsequent neutralen Schnittführungen Rad Houranis heran. Zugleich halten *UMASAN* und *J. W. Anderson* an getrennten Damen- und Herrenkollektionen fest.

grenzen auf. „Die Mode steht vor der nächsten sexuellen Revolution: Nach den androgynen Looks der neunziger Jahre wird sie jetzt vollends geschlechtslos“³⁵, so Tillmann Prüfer in ausgemachter Überschätzung der Situation. Ein einziges Model unbestimmten Aussehens bringt jahrhundertlang in Szene gesetzte Unterschiede zwischen Mann und Frau ebenso wenig zu Fall wie unisexuelle Haute Couture die Männer- und Frauenkleidung in unserem Alltag.³⁶

Aber Verschiebungen historischer Geschlechterdifferenzen, Umgestaltungen traditioneller männlicher oder weiblicher Handlungsräume und Variationen rollentypischer Verhaltensweisen bündeln sich. Unkonventionelle Mode trifft auf queere Initiativen wider verbindliche Identitätskategorien und auf die in den Geisteswissenschaften auflebende Queer Theory. Sie trifft gleichfalls auf Jeffrey Eugenides Roman *Middlesex*, auf Leslie Feinbergs Milieustudie *Träume in den erwachenden Morgen* und auf Travestiekünstler unterschiedlichster Couleur.³⁷ Und wir erinnern uns an die Parodien der *Ballets Trockadero* und an die Spitzentänze Bart De Blocks. Mats Eks *Schwanensee* und Matthew Bournes *Swan Lake* schließen an Tendenzen und Bühnendarbietungen an, die sich produktiv mit historischen Konventionen auseinandersetzen. Beider unorthodoxe Choreografien stoßen uns auf die im 19. Jahrhundert und in so vielen späteren *Schwanensee*-Rekonstruktionen zelebrierten Stereotype, ihre Arbeit an den Grundlagen der Vergangenheit lässt uns zur Gewohnheit gewordene Denkmuster neu justieren.

Im Grunde genommen, so Sabine Hark in anderem, dennoch aber treffenden Zusammenhang, sind Angriffe auf die Ordnung der Dinge nur möglich, „indem man in diese Ordnung eintritt, sich imitierend und parodierend an den Diskurs des ‚Originalen‘ anhängt und

35 Prüfer, Tillmann: *Wann ist der Mann ein Mann? Die Mode verteilt die Rollen neu. Das Lebensgefühl*. In: *ZEIT Magazin*. Nummer 8, 17. Februar 2011, S. 21. Vgl. weiterhin: ders.: *Andrej Pejic: „Als Frau bin ich sexy, als Mann schlicht“*. *Das Model*. Ebenda, S. 43.

36 Zu den Ambivalenzen des Unisex und des Crossdressings – dass beispielsweise gleiche Garderobe für Männer und Frauen immer auch für die Unterschiede der Geschlechter sensibilisiert – vgl. Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart, 2013, S. 109 ff.

37 Näheres im Kapitel *Mit der Vergangenheit zu neuen Männerbildern [I]*, S. 197 ff.

in diesen alternative Bedeutungen einspeist³⁸: Je häufiger uns Kunst und Populärkultur Variationen zirkulierender Stereotype präsentieren, umso häufiger und umso eher geraten ebenjene Stereotype ins Schillern. Gefeierte Ballettproduktionen haben nachdrücklichen Anteil an derlei Dynamiken. Seien wir also dankbar, dass Matthew Bournes *Swan Lake* wahre Zuschauermassen mobilisiert, dass Mats Eks *Schwannensee*-Adaption Einfluss gewonnen hat und dass aufgeschlossene oder weniger aufgeschlossene Debatten die Geschlechterdiskurse in Gang halten. Was uns verstehen hilft, lässt Klischees brüchig werden.

38 Hark, Sabine: *Parodistischer Ernst und politisches Spiel. Zur Politik der GeschlechterParodie*. In: Hornscheidt, Antje/Jähnert, Gabriele/Schlichter, Annette (Hrsg.): *Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*. Opladen/Wiesbaden, 1998, S. 125.

Dekonstruktionen: Brüche im klassischen Bewegungskanon, Brüche mit tradierten Männlichkeitswerten

William Forsythe: Balletttechniken als Spiel der Flüchtigkeiten, Balletttänzer jenseits etablierter Diskurse | Alonzo King: Variationen des Ballettvokabulars und altbekannter Geschlechterzuschreibungen | Ballett als wandlungsfähige Kunst, geltende Männlichkeitswerte als frei schwingende Ideale

Ein Tänzer löst sich aus dem Zusammenspiel mit seiner Partnerin, lockert seinen Körper und neigt sich in einer Pose *croisée* ungewohnt tief in die Knie. Seine Arme schwenken nach links und das Becken schlägt so stark zur rechten Seite aus, dass er einen Sturz gerade noch abfangen kann. Erst beim dritten Versuch gelingt die Bewegung. Der Tänzer schließt eine Kombination schneller Schritte, Sprünge und Pirouetten an, hält jedoch nie durchgängig an der Körperbeherrschung und an den klaren Linien des Balletts fest. Seine Gliedmaßen krümmen sich und schwingen im Raum, mehrere Male fällt er in legere Ungezwungenheit: als wäre die Vorstellung lediglich eine Probe und als könne er den Fluss der Choreografie jederzeit unterbrechen. Trifft der Tänzer mit seiner Partnerin zusammen und stützt er ihre tiefen Arabesques, ihre weiten Schwünge und ihre abrupten, fast schon akrobatischen Wendungen, zeigen sich die wirkenden Kräfte in aller Deutlichkeit: Beider Hände pressen fest gegeneinander, die Muskeln der beanspruchten Unterarme prägen sich ein. Nichts geht beiläufig und wie von selbst über die Bühne, keine Anstrengung wird kaschiert in William Forsythes *In the Middle, Somewhat Elevated*.

Der gebürtige New Yorker entwickelt das Stück im Frühjahr 1987 für sechs Tänzerinnen und drei Tänzer der Pariser Oper. Da ist er seit fast drei Jahren Direktor des *Balletts Frankfurt* und auf dem Weg zu internationaler Bedeutung. Er wird als „[r]adikaler Erneuerer des Balletts“¹ Schlagzeilen machen, mit den Jahren unter kulturpolitischen Sparzwängen leiden und seine Frankfurter Verträge zum Ende der

1 Vgl. ohne Verfasser: *Radikaler Erneuerer des Balletts. William Forsythe kommt mit seiner Truppe nach München*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27. Februar 1996.

Spielzeit 2003/04 lösen. Von 2005 an arbeitet er mit einem verkleinerten Ensemble in Frankfurt am Main und Hellerau bei Dresden, im Frühjahr 2014 zieht sich der nunmehr Vierundsechzigjährige als künstlerischer Leiter seiner *Forsythe Company* zurück.

Von Anfang an geraten die Techniken des Balletts zu Rohmaterial für produktive Auseinandersetzungen.² Schon Forsythes Choreografien der Achtzigerjahre zeichnen sich durch Zergliederungen und Neuankordnungen aus. Üblicherweise positionieren sich Balletttänzer vertikal im Raum. Ihre Körper befinden sich im sogenannten Équilibre. Bei Forsythe gehen tänzerische Abläufe dagegen nicht mehr von einer festen Mitte aus. Vielmehr führen das Becken, ein Knie, ein Ellenbogen oder die Schulter die Bewegung in den Umraum.³ Geometrische Raumfigurationen, stabile Linien und die Einheit des tanzenden Kör-

2 Zu Forsythes künstlerischer Handschrift vgl. Evert, Kerstin: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und neue Technologien*. Würzburg, 2003, S. 117 ff; Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballettanz*. Jahrbuch 2004: *forsythe. bill's universe*; Hartewig, Wibke: *Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes*. München, 2007; Siegmund, Gerald: *Abwesenheit reflektieren: William Forsythe*. In: ders.: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld, 2006, S. 233–316; ders.: *William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann*. In: ders.: *William Forsythe. Denken in Bewegung*. Berlin, 2004, S. 9–72; Sulcas, Roslyn: *William Forsythe*. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballettanz*. Jahrbuch 2002: *hall of fame*, S. 46–53; dies.: *William Forsythe: Channels for the Desire to Dance*. In: *Dance Magazine*. September 1995, S. 52–59.

3 Hier denkt Forsythe das bereits in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts entwickelte Körper-Raum-Modell Rudolf von Labans weiter. Als Choreograf, Tanztheoretiker und Vordenker des deutschen Ausdruckstanzes hatte Laban den Tänzerkörper mit dem umgebenden Raum in Beziehung gesetzt und ihn zugleich in seinen unmittelbaren Umraum eingepasst: in jenen Raum, der mit den Gliedmaßen nachgezeichnet werden kann und der einem kristallinen Ikosaeder entspricht. Für Laban laufen derlei Raumlinien und -schwünge in der Körpermitte zusammen. Forsythe seinerseits bricht die Einheit des Körpers auf. Bei ihm kann von jedem Punkt des Körpers ein eigener Umraum abgesteckt werden. Zu Forsythes Auseinandersetzung mit Rudolf von Laban vgl. Hartewig, Wibke: *Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes*. München, 2007, S. 52 ff.



In the Middle, Somewhat Elevated

Choreografie von William Forsythe

Nikola Márová und Michal Štípa, Solisten des Tschechischen Nationalballetts

Fotografie: Pavel Hejný / © Tschechisches Nationalballett

pers brechen. Was Forsythe als „Poesie des Verschwindens“⁴ bezeichnet, zielt auf effektive Umbildungen ballettypischer Regeln.

Film- und Lichtprojektionen, mittels Bühnentechnik verwandelte Tanzräume oder gesprochene Texte dienen ihm als Mittel zum Zweck. Namentlich Sprache nimmt ausschlaggebenden Stellenwert ein. Für Forsythe folgen die Sprache und das Ballett vergleichbaren Gesetzen. Aus Wörtern lassen sich Sätze formen und aus einzelnen Ballettelementen lassen sich Bewegungsabläufe und Formationen tanzender Körper

4 „I like to hide, to make uncertain that which take place on stage [...] and to extend that which I call the poetry of disappearance.“ William Forsythe in: Sulcas, Roslyn: *William Forsythe: The Poetry of Disappearance and the Great Tradition*. In: *Dance Theatre Journal. Magazine of Dance and Related Arts*. Nummer 1/Sommer 1991, S. 32.

arrangieren. Ebenso, wie sich Sprache durch beständiges Sprechen verändern kann, öffnet sich das Ballett syntaktischen Verschiebungen: „I wanted to see how the two could suspend and support one another, and that conceptual idea led to my using linguistic models as an analogy for choreography – for example, what would happen to a step when you alter one aspect of its logic, or the conventional planes of orientation?“⁵

Bei alledem verabschiedet sich Forsythe von fest durchgeplanten Vorstellungen. Zunächst bietet er seinen Tänzern und Tänzerinnen Mitgestaltungsmöglichkeiten. Sie sollen über die Ausführung jeder Bewegung entscheiden lernen, statt Einstudiertes lediglich abzurufen. In *Alien Action*, in *Self Meant to Govern* oder in *Eidos: Telos* reagiert das Ensemble auf immer wieder neu ausgewählte Filmsequenzen, auf flexible Zeitvorgaben oder variierende Lichtprojektionen: Tänzerische Abläufe gewinnen erst während der Aufführung konkrete Form.⁶ Und

5 William Forsythe in: Sulcas, Roslyn: *William Forsythe: Channels for the Desire to Dance*. In: *Dance Magazine*. September 1995, S. 56. Vgl. weiterhin: Siegmund, Gerald: *William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann*. In: ders.: *William Forsythe. Denken in Bewegung*. Berlin, 2004, S. 28 ff.

6 Dass Forsythes Ensemble über bestimmte Bewegungsausführungen entscheidet und choreografische Abläufe mit ständig wechselnden Film- oder Lichtprojektionen korrespondieren, heißt nicht, dass frei improvisiert wird. Vielmehr setzt Forsythe auf ein eigens entwickeltes Regelwerk: „Ich arbeite mit meinen Tänzern, indem ich Zeitpläne entwickle, Systeme, Parameter, um zu sehen, wie sie wirken. [...] Mit anderen Worten: Ich gebe den Tänzern allein mein Denken und nicht die Resultate davon. Ich sage niemandem, was er tun soll, ich sage nur, wie er es machen soll. Ich habe allein die richtigen Bedingungen geschaffen, aber die Bewegungen manifestieren sich durch die Tänzer selbst. Das Programm, das wir entwickeln, macht es den Tänzern unmöglich, zu wissen, wohin sie gehen, wann sie gehen, wie lang sie stehen, was sie tun, welche Intensität es hat.“ William Forsythe in: ders./Odenthal, Johannes: *Ein Gespräch mit William Forsythe, geführt anlässlich der Premiere „As a garden in this Setting“*, Dezember 1993. In: *ballett international/tanz aktuell*, Februar 1994, S. 36.

Zusammengefasst hat Forsythe seine Arbeitsweise in der digitalen Tanzschule *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*: ursprünglich eine Trainingsmethode für seine Frankfurter Kompanie, dann aber zu einer systematischen Überschau seines Bewegungsverständnisses ausgebaut. Im-

beständig stellt Forsythe seine Arbeiten um. Manches Mal klärt sich erst kurzfristig, auf welche Art und Weise eine anstehende Choreografie auf die Bühne gelangt.

Für das Publikum ist dies alles nicht per se wahrnehmbar – wohl aber Unterbrechungen der laufenden Vorstellung durch überraschende Blackouts oder plötzliches Senken und Heben der Vorhänge. Gibt Forsythe den Blick wieder frei, haben seine Tänzerinnen und Tänzer ihre Posen verändert oder zu neuen Formationen zusammengefunden. Gelegentlich fällt das Scheinwerferlicht auf Nebenschauplätze, gelegentlich schieben sich Kulissen in den Raum. Und mitunter ist Tanz lediglich als Videomitschnitt sichtbar. Die Einheit des Geschehens und lückenlose Perspektiven sind passé: Dass sich die Gäste im Theatersaal Irritationen stellen müssen, provoziert neues Denken. „Die Tatsache, dass ich weiß, dass vieles auf der Bühne geschieht, das ich nicht sehe, regt meine Vorstellungskraft an, mir das nicht Gesehene vorzustellen“, wie Christiane Berger reflektiert: „So werden die Schwierigkeiten, die die Choreographien meiner Wahrnehmung bereiten, zur befreienden Möglichkeit, indem sie meiner Imagination Raum geben und mich auch bei mehrfachen Besuchen derselben Inszenierung immer wieder Neues entdecken lassen.“⁷

Tänzerische Muster und Rahmenbedingungen der Forsythe-Aufführungen gestalten sich frei und flexibel, Erwartungshaltungen und Rezeptionsgewohnheiten des Publikums stehen auf dem Prüfstand. Das Ballett verabschiedet sich von scheinbar festgefügt Strukturen und setzt auf impulsgebende Diskontinuitäten. „Was wir versuchen, ist, die Choreographie als ein Event, ein Ereignis zu betrachten; das ist ja die Natur aller veränderlichen Dinge im Leben: daß sie sich ändern

provisation Technologies gelangten 1999 auf CD-ROM in den Handel. Der Datenträger wurde in Kooperation mit dem ZKM: Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe und dem Deutschen Tanzarchiv Köln herausgegeben. Vgl. dazu: Evert, Kerstin: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und neue Technologien*. Würzburg, 2003, S. 127 ff.

- 7 Berger, Christiane: *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*. Bielefeld, 2006, S. 114.

lassen. Wir machen nichts Dauerhaftes, sondern im Gegenteil, wir produzieren höchst Unbeständiges“⁸, wie Forsythe zu Protokoll gibt.

Tatsächlich ist der klassische Tanz nie eine starre, unantastbare Kunstform gewesen. Er hat sich seit seinen Anfängen am Hof Ludwigs XIV. kontinuierlich weiterentwickelt. Forsythe nimmt auf diese Dynamik Bezug und er verwertet die Bestände der Tanzgeschichte. Denn „[e]s ist nicht die Frage, mit der Vergangenheit zu brechen. Vielmehr geht es darum, Zugang zu ihr zu schaffen. Vergangenheit ist ein Fundament. Sie ist nicht das Haus. Sie ist wie Archäologie. Dinge stürzen ein und auf ihnen wird Neues gebaut.“⁹

Natürlich greift Forsythe auch auf das 19. Jahrhundert zurück. So setzt er sich in *Gänge* mit zur Schau gestellter Romantik und tänzerischer Perfektion auseinander, wie sie für das Repertoire Marius Petipas und Lew Iwanows im Russland des ausgehenden 19. Jahrhunderts charakteristisch sind. Namentlich *Schwanensee* wird zur Grundlage künstlerischer Dekonstruktionen in Forsythes Dreiteiler vom 27. Februar 1983. Der Choreograf bietet seinem Publikum kein Ballett an sich, sondern seziert seine Entstehung: *Gänge* durchläuft „Training“, „Probe“ und „Aufführung“, illusionäre Leichtigkeit macht der Körperarbeit des Ballettalltags und der ständigen Gefahr des Scheiterns Platz. „Du kommst auf mich zu. Du hebst mich. Du lässt mich nicht fallen“¹⁰, so eine der besetzten Tänzerinnen in vager Sorge, ihr Partner könne ebendies tun.

8 William Forsythe in: ders./Wesemann, Arnd: *William Forsythe im Gespräch mit Arnd Wesemann: „Das ist ja die Natur aller veränderlichen Dinge: daß sie sich ändern lassen“*. In: Pierer, Heinrich von/Oetinger, Bolko von (Hrsg.): *Wie kommt das Neue in die Welt?* München/Wien, 1997, S. 260.

9 William Forsythe in: ders./Odenthal, Johannes: *Ein Gespräch mit William Forsythe, geführt anlässlich der Premiere „As a garden in this Setting“, Dezember 1993*. In: *ballett international/tanz aktuell*, Februar 1994, S. 35. Vgl. weiterhin: Forsythe, William/Wesemann, Arnd: *William Forsythe im Gespräch mit Arnd Wesemann: „Das ist ja die Natur aller veränderlichen Dinge: daß sie sich ändern lassen“*. In: Pierer, Heinrich von/Oetinger, Bolko von (Hrsg.): *Wie kommt das Neue in die Welt?* München/Wien, 1997, S. 259–264.

10 Abgedruckt in: Oper Frankfurt (Hrsg.): *Gänge. Ein Stück über Ballett*. Programmheft, Spielzeit 1982/83; 27. Februar 1983, unpaginiert.

Weiterhin werden im 19. Jahrhundert zelebrierte Männerfantasien durch einen Tänzer auf der Suche nach dem „schönsten Mädchen der Welt“¹¹ unterlaufen: mit der vergeblichen Jagd nach jenem traumverlorenen Ideal, das Prinz Siegfried in Gestalt der Schwanenkönigin Odette gegenübertritt. Textfragmente wie „You’re gonna turn me into a black“, „He’s gonna betray you“ oder „I could have been a lovely bride“ kommentieren die Liebesgeschichte des Protagonistenpaars und die Täuschung durch den Schwarzen Schwan Odile, der Hinweis „I run + do 32 Fouettés“ bringt Odiles legendäre peitschende Pirouetten ins Spiel.¹² Doch nie bekommt das Publikum *Schwanensee* erzählt und eine reibungslose Ballettaufführung vorgetanzt.

Neben Arbeiten für Forsythes eigenes Ensemble entstehen einige Werke für fest in der klassischen Tradition verankerte Kompanien: *France/Dance*, *In the Middle*, *Somewhat Elevated*, *Woundwork I* und *Pas./Parts* für das Pariser Opernballett, *Firsttext* für das Royal Ballet London oder *Behind the China Dogs* und *Herman Schmerman* für das *New York City Ballett*. Überall hier setzt Forsythe auf das, „was die Tänzer können, was klassische Akademie ist, was mir auch vertraut ist. Und so manipulierte ich das Akademische zum Besten seiner Möglichkeiten.“¹³

Namentlich mit George Balanchine, dem Gründer des *New York City Ballet*, verbindet ihn viel. Wie wir aus dem Kapitel *Ballet is Woman* wissen, konzentriert sich Balanchine ganz auf „reine“ Bewegungen und auf tanzende Körper als solche. Der Meister der Neoklassik, so Forsythe, habe das Repertoire der Vergangenheit und choreografische Prinzipien seines Vorgängers Marius Petipa neu interpretiert, und nichts anderes tue er selbst. „Was Balanchines Technik betrifft, kann man sie grundsätzlich immer weiterentwickeln, so weit, bis es naturgemäß zu Verzer-

11 „The most beautiful girl in the whole wide word“, so sein wieder und wieder wiederholter Text.

12 Die zitierten Passagen sind als Arbeitsnotizen im Programmheft abgedruckt. Vgl. Oper Frankfurt (Hrsg.): *Gänge. Ein Stück über Ballett*. Programmheft, Spielzeit 1982/83; 27. Februar 1983, unpaginiert.

13 William Forsythe in: ders./Odenthal, Johannes: *Ein Gespräch mit William Forsythe, geführt anlässlich der Premiere „As a garden in this Setting“, Dezember 1993*. In: *ballett international/tanz aktuell*, Februar 1994, S. 36.

rungen und Verformungen kommt“¹⁴: Der Lauf der Dinge führt vom großen russischen Handlungsballett zu Balanchines neoklassischer Abstraktion und von dort aus zu Forsythes eigenen Verschiebungen.

Bekanntlich hat Balanchine seine Ballerinen als krönende Blickpunkte in Szene gesetzt, sie ganz in die Hände ihrer Partner gegeben und ihnen kaum wirkliche Unabhängigkeit zugestanden. Tänzer sind hingegen eine Art Beiwerk geblieben. Bei Balanchine zirkulieren die Geschlechterideale des 19. Jahrhunderts weiter. Zerlegt Forsythe seine choreografischen Codes, greift er *en passant* die mit ihnen transportierten Rollenbilder an: In *France/Dance, Artifact, Behind the China Dogs* und *Herman Schmerman* zitiert er Balanchines Repertoire und verfremdet klassisch-präzise Bewegungsabläufe, in *Self Meant to Govern* wartet er mit choreografischen Anleihen an *Apollon Musagète* und Versatzstücken aus Igor Strawinskys Partitur auf.

Und auch in *The Vertiginous Thrill of Exactitude* treten drei Tänzerinnen und zwei Tänzer in augenfälliger Balanchine-Manier vor ihr Publikum. Steife, leuchtend gelbe und grüne Tellertutus erinnern an die Damenkostüme von *Divertimento No. 15* und *Stars and Stripes*, eine leere Szene und ein blauer Abschlussprospekt lehnen sich an Balanchines typische Bühnenraumgestaltung an.¹⁵ Vor allem aber schnelle Schrittfolgen, betont akkurate Tanztechniken und überstreckte Gliedmaßen verweisen auf Balanchines Handschrift. Durch übersteigerte

14 William Forsythe in: ders./Wesemann, Arnd: *William Forsythe im Gespräch mit Arnd Wesemann*: „Das ist ja die Natur aller veränderlichen Dinge: daß sie sich ändern lassen“. In: Pierer, Heinrich von/Oetinger, Bolko von (Hrsg.): *Wie kommt das Neue in die Welt?* München/Wien, 1997, S. 261. Vgl. weiterhin Forsythes Aussagen in: ders./Servos, Norbert: *Interview mit William Forsythe*. In: *tanz aktuell. Zeitschrift für Theater und Tanz*. 4. Jahrgang: Juli/August 1989, S. 5 f; Regitz, Hartmut: *Das Beispiel Balanchine. Hartmut Regitz im Gespräch mit Hans van Manen, Kevin O'Day, William Forsythe und Heinz Spoerli*. In: *ballettanz*, Januar 2004, S. 30.

15 Noch zur Uraufführung am 20. Januar 1996 präsentiert Forsythe seinem Publikum den Schriftzug „Himmelblauer Hintergrund“ auf einem dunklen Bühnenprospekt: eine sprachliche Anspielung ohne optisches Äquivalent. Inzwischen fehlt die subtile Verfremdung. Von Kompanien in der ganzen Welt einstudiert, wird *The Vertiginous Thrill of Exactitude* vor einem tatsächlich blauen Bühnengrund getanzt.

„Exactitude“ und maschinengleiche Perfektion gerinnt die dem Ballett eigene Virtuosität zum Selbstzweck. Hier wird bloßgestellt, was Balanchine auszeichnet und was für konservative Geschlechterkonventionen steht.

Sicherlich: Forsythe sucht Bewegungstechniken und Funktionsweisen tanzender Körper zu demontieren, nicht aber tradierte Rollenideale aufzubrechen. „[F]ür mich ist die ideale Art des Theaters: Du gehst hinein und weißt nichts. Du kommst heraus und weißt weniger. Ich will eigentlich nur, daß man sagt: Ich habe eine Reihe von Dingen gesehen. Ich weiß nicht, wie und warum das entstanden ist.“¹⁶ Doch da Forsythes experimenteller Umgang mit der Geschichte und mit dem Ballettvokabular stets auch experimentelle Arbeit an überlieferten Frauen- und Männerbildern bedeutet, lassen sich dennoch Schlussfolgerungen über den Stand und Stellenwert des Tänzers ziehen.¹⁷

Seine Choreografien geraten zu derangierten, von festen Zuschreibungen befreiten Produktionen. Auf der Ballettbühne übliche Körperkonzepte brechen. Forsythes tanzende Paare widersetzen sich gängigen Geschlechterkonstellationen und seine Tänzer eignen sich nur bedingt

16 William Forsythe in: ders./Servos, Norbert: *Interview mit William Forsythe*. In: *tanz aktuell. Zeitschrift für Theater und Tanz*. 4. Jahrgang: Juli/August 1989, S. 8.

17 Forsythes Schaffen wurde bereits mehrfach im Feld der Geschlechterforschung verortet: Der Choreograf stelle keine verbindlichen Körper- und Bewegungskonzepte mehr vor, entziehe den Tanz zirkulierenden Diskursen und weise vermeintlich verbindliche Geschlechterkonventionen als wandelbare Normen aus, so der Kanon der Argumentation. Allerdings konzentrieren sich die Beiträge nicht primär auf Tänzer, sondern auf tanzende Frauen und/oder auf das Wechselspiel von Tänzern und Tänzerinnen. Vgl. Jagow, Bettina von: *Ironische Dekomposition und dekonstruktive Defiguration der Geschlechterrollen im klassischen Tanz*. Hans van Manen und William Forsythe. In: Karentzos, Alexandra/Käufer, Birgit/Sykora, Katharina (Hrsg.): *Körperproduktionen. Zur Artificialität der Geschlechter*. Marburg, 2002, S. 68–78; Schulze, Janine: „Ich will keine Natürlichkeit“ – William Forsythes Tanzlabor. In: dies.: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999, S. 223–254; dies.: *Erinnerungsspuren – Auf der Suche nach einem gender-spezifischen Körpergedächtnis im Tanz*. In: Öhlschläger, Claudia/Wiens, Birgit (Hrsg.): *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin, 1997, S. 224 ff.

als Projektionsflächen idealtypischer Männlichkeit. „Ich verbringe viel Zeit damit, Aufgaben zu erfinden, die die Erinnerung behindern“, so seine eigenen Worte: „Man kann nicht immer nur den ideologisierten Körper benutzen. Dieser ideologisierte Körper kann eine Gefahr sein.“¹⁸

Im Rahmen dessen geht Forsythe ausgesprochen intellektuell an die Dinge heran. Nach einigen Semestern Geisteswissenschaften und anhaltenden Auseinandersetzungen mit der Tanzgeschichte, mit den Künsten und mit Philosophie bleibt seine choreografische Arbeit untrennbar mit theoretischen Reflexionen verbunden. Er zitiert Jacques Derrida, Roland Barthes und Paul Virilio, er erklärt Barthes, Virilio, den Schriftsteller Alain Robbe-Grillet und Michel Foucault zu seinen geistigen Gefährten.¹⁹ Theaterpraxis und akademisches Denken gehen Hand in Hand²⁰, Forsythe höchstpersönlich verleiht den Deutungen und Kommentaren der Tanzwissenschaft ausdrückliche Berechtigung. Janine Schulze beispielsweise bringt William Forsythe mit der Gendertheoretikerin Judith Butler in Verbindung. Gabriele Brandstetter sinniert über fragmentierte Tänzerfiguren und Bewegungszeichen. Peter

18 William Forsythe, zitiert in Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999, S. 224.

19 „Ma famille spirituelle se situé du côté de Robbe-Grillet, Barthes, Michel Foucault, Virillo [sic].“ William Forsythe, zitiert ebenda, S. 224/Fußnote 5.

20 Forsythe nimmt 1967 ein Studium der Fächer Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte auf, widmet sich gleichfalls angrenzenden geisteswissenschaftlichen Disziplinen und beginnt erst 1969, mit knapp zwanzig Jahren eine Ausbildung an der New Yorker *Joffrey Ballet School*. Auch hier setzt er sich mit theoretischen und tanzwissenschaftlichen Texten auseinander. Fast zwangsläufig zeichnet sich sein späteres Schaffen durch eine Art choreografische Forschungsarbeit aus. Letztlich fehle dem Ballett „ein wirklich intellektueller Diskurs. Wir wissen ja gar nicht, worüber wir reden. Mit welchem Recht nennen wir den Tanz eine Kunst? [...] Für uns gibt es bisher nur die Praxis, keine Theorie. Die ist aber notwendig.“ William Forsythe in: ders./Servos, Norbert: *Interview mit William Forsythe*. In: *tanz aktuell. Zeitschrift für Theater und Tanz*. 4. Jahrgang: Juli/August 1989, S. 6. Zu Forsythes geisteswissenschaftlichen Anleihen vgl. ebenfalls: Hartewig, Wibke: *Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes*. München, 2007, S. 86 ff.

M. Boenisch wiederum beschreibt *Decreation* vom April 2003 als Allegorie flexibler, grenzüberschreitender Körperbilder.²¹

Und immer wieder ist von Herausforderungen an das Publikum die Rede: von ausgetakteten Sehgewohnheiten und weiten Assoziationspielräumen, die effektive Hinterfragungen gängiger Ballett- und Geschlechterdiskurse nach sich ziehen.²² Doch wissenschaftliche Überlegungen und die tatsächlichen Eindrücke der Gäste im Theatersaal sind zweierlei. Nicht umsonst halten Forsythes Zuschauerinnen und Zuschauer allzu oft an altbekannten Idealen fest. So kreisen Stellungnahmen auf der Videoplattform *YouTube* um das hohe Können und um grenzenlose Verehrung der besetzten Ballerinen. Swetlana Sacharowa biete Stil, Eleganz und ein vollkommenes Erscheinungsbild schlechthin: Die Ukrainerin habe alles, was man sich nur wünschen könne, wie über *In the Middle, Somewhat Elevated* zu lesen ist.²³ Und jede Tänzerin

21 Vgl. Boenisch, Peter M.: *Ent-Körpern, Ent-Schreiben, Ent-Schöpfen. Wie sich die Tanztheorie von Forsythes „Decreation“ zur Dekonstruktion der Diskurse über das Ballett verleiten ließ*. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballettanz*. Jahrbuch 2004: *forsythe. bill's universe*, S. 56–61; Brandstetter, Gabriele: *Defigurative Choreographie: Von Duchamp zu William Forsythe*. In: Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar, 1997, S. 611 ff; Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999, S. 223 ff.

22 Vgl. Berger, Christiane: *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*. Bielefeld, 2006; Boenisch, Peter M.: *Ent-Körpern, Ent-Schreiben, Ent-Schöpfen. Wie sich die Tanztheorie von Forsythes „Decreation“ zur Dekonstruktion der Diskurse über das Ballett verleiten ließ*. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballettanz*. Jahrbuch 2004: *forsythe. bill's universe*, S. 60 f; Hartewig, Wibke: *Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes*. München, 2007, S. 81 ff; Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999, S. 240, S. 253 f.

23 „Svetlana Zakharova è la più grand ballerina per me vorrei essere come lei un giorno ... Fa sognare ha carattere, eleganza, stile, un corpo divino, ha tutto ciò che una ballerina possa desiderare, spero che un giorno avrò il grandissimo onore di poterla contemplare da vicino perchè è un sogno ... è meravigliosa.“ „fdhiojuip“ unter *In the Middle, Somewhat Elevated*: www.youtube.com/watch?v=vHCUpEEqPSU.

bringe Leichtigkeit, eine makellose Technik und Präzision mit, heißt es über dieselbe Vorstellung.²⁴ Anderswo zeigt man sich gelangweilt angesichts Forsythes eigenwilligem Umgang mit der Balletttechnik: „[I]nteresting the first minutes, and the end boring ... battements and battements and more battements.“²⁵

Geschärfte Blicke auf ballettypische Traditionen und Geschlechterkonstellationen, wie sie sich die Tanzwissenschaft wünscht, finden sich ansatzweise. Einige wenige *You Tube*-Nutzer machen sich Forsythes Verfremdungen der klassischen Körperführung und deren Einfluss auf die eigene Wahrnehmung bewusst. „I think what is great about this is that Forsythe seems to be able to give an unfamiliar movement or extreme movement that the audience can familiarize themselves with so that later on it becomes a recognizable emotional action“²⁶, so beispielsweise ein Urteil über Forsythes *The Loss of Small Detail*.

Auf der einen Seite klaffen Forsythes künstlerische Ansprüche, akademische Lesarten seiner Choreografien und die Perspektiven seines Publikums weit auseinander. Doch andererseits öffnen sich Zuschauerinnen und Zuschauer jenen Demontagen, die in *In the Middle, Somewhat Elevated*, in *Gänge*, in *The Loss of Small Detail* und in so vielen anderen Produktionen auf unverwechselbare Weise auf die Bühne gelangen. Hier entsteht Raum für Blickwinkelverschiebungen und für ein Überdenken der im klassischen Tanz üblicherweise repräsentierten Geschlechterideale.

„[He] is one of the few true Ballet Masters of our times. His intimacy with ballet’s multiple histories has made his choreography rich with the complex refractions that demonstrate a full command of the art’s

24 „Ballet is always about technique, lightness, speed, accuracy and a great deal of hard work and practice at the same time – and you will find NO prima ballerina both in Mariinsky Theatre in St. Pete[rsburg] or in Bolshoi Theatre in Moscow that has no these qualities! Russian Primas are the best in the World and there’s no need to prove that fact!“ „Buchavka“ ebenda (Orthografie angepasst).

25 „aircatz9“ ebenda (Orthografie angepasst).

26 „Andrea Ashton“ unter *The Loss Of Small Detail – William Forsythe*: www.youtube.com/watch?v=cJx_nB5LdLQ.

intricacies“²⁷: Was nach einer Würdigung William Forsythes klingt, sagt Forsythe höchstpersönlich über seinen Kollegen Alonzo King.

Auch King macht mit Umformungen gängiger Ballett- und Geschlechterkonventionen von sich reden. „We are dedicated to exploring the possibilities of movement from a global perspective, and to renewing – and transcending – traditional ballet“²⁸, so das künstlerische Credo seines 1982 gegründeten, in San Francisco ansässigen Tournee-Ensembles *Alonzo King LINES Ballet*. Klassisch ausgebildet, tanzt King zu Anfang seiner Karriere in Ballettkompanien und modernen Gruppen: beim *Harkness Youth Ballet*, bei der *Lewitzky Dance Company*, beim *Dance Theater of Harlem* oder beim *Alvin Ailey American Dance Theater*. Als er in den Siebzigerjahren, mit Anfang zwanzig zu choreografieren beginnt, reichen seine Erfahrungen weit über den Kanon balletttypischer Regeln hinaus.

King nutzt Schritte, Posen und Sprünge des klassischen Tanzes, formt jedoch gebrochene und geerdete Bewegungen. Tänzer und Tänzerinnen seines *LINES Ballet* fallen aus der Vertikale in gekrümmte und gekippte Haltungen. Sie scheinen zu stürzen, rutschen zu Boden, kehren in kontrollierte, aufrechte Positionen zurück und bewegen sich erneut mit gebeugten Knien. Wieder und wieder drehen sie sich schraubenförmig in den Raum und richten ihre Gliedmaßen gerade oder grotesk verwinkelt aus: in *Meyer* und *Constellation*, in *Writing Ground*, in *Scheherazade* oder in *Refraction*. Wie schon bei William Forsythe drängt die Gefahr des Scheiterns in den Vordergrund, ebenso wie bei William Forsythe machen gefällige Linien Verzerrungen und Verschiebungen Platz. Auch Kings Verfremdungen provozieren Irritationen, und diese Irritationen zielen direkt auf altbekannte Männlichkeits- und Weiblichkeitsideale.

27 William Forsythe, zitiert unter: *Alonzo King LINES Ballet. Company: Alonzo King*: www.linesballet.org/company/alonzo-king. Ebenfalls zitiert in: 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. 120.

28 Vgl. *Alonzo King LINES Ballet. About: Artistic Vision*: www.linesballet.org/company/about/artistic-vision.

Zunächst sorgen die Kostüme für Verwirrung. Etliche Male präsentieren sich Kings Tänzer in wadenlangen, schwingenden Hosenröcken und fließend drapierten Stoffbahnen. Tänzerinnen tragen hingegen enge, unifarbene Trikots. Nicht immer ist auf den ersten Blick klar zu unterscheiden, ob ein Mann oder eine Frau auf der Bühne steht. Darüber hinaus teilen sich Tänzer und Tänzerinnen ähnliche Bewegungsmuster. King choreografiert kaum geschlechtsspezifische Abläufe in seine Ballette hinein und möchte Tänzern wie Tänzerinnen einen ähnlich weiten Aktionsradius einräumen: Er stellt Ballerinen nicht um einer schwerelosen Ausstrahlung willen auf Spitze, sondern um sie größer und raumgreifender wirken zu lassen.²⁹

Namentlich Kings Duette werden von fehlenden Grenzen zwischen „männlichen“ und „weiblichen“ Handlungsräumen bestimmt. So ordnet King beide Geschlechter häufig nebeneinander an. Seine Tänzerinnen bleiben unabhängig, seine Tänzer sind von gemeinhin gebotener Unterstützungsarbeit befreit. Besteht hingegen unmittelbarer Körperkontakt und dirigieren Tänzer ihre Partnerinnen in Posen oder Wendungen, zeigen sich die im Paartanz wirkenden Kräfte. Immer wieder zeugen beanspruchte Arme und fest zusammengepresste Hände von üblicherweise verborgenen Anstrengungen. Nicht nur bei William Forsythe, auch bei King gerät das im Pas de deux zur Schau gestellte Spiel der Geschlechter zu einem überaus angespannten Miteinander.

In *Scheherazade* aus dem Jahr 2009 beispielsweise halten sich die Protagonistin und der Darsteller ihres Königs Schahriyar mit weit zur Seite gestreckten Armen: Ellenbogen und Handgelenke angewinkelt und die Handflächen verklammert. Zugleich wechseln beide beständig zwischen dominierenden und untergeordneten Positionen. Der Tänzer drängt seine Partnerin in Drehungen und Promenaden, hält sie in Posen mit virtuos verlagerten Körperschwerpunkten und drückt sie in tiefe Beugungen. Dann wiederum wird er (scheinbar) von der Tänzerin über die Bühne gezogen oder vom Boden in eine aufrechte Haltung geschoben. Natürlich steuert er seine Bewegungen selbst. Doch entscheidend ist, was das Paar sein Publikum sehen lässt: Im fließenden

29 Vgl. 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. 128.

Wechsel zwischen Führung und Abhängigkeit ist kein klares männliches und weibliches Rollenverhalten mehr auszumachen.

Gleiches zeigt sich, wenn zwei Männer miteinander tanzen. In *Constellation*³⁰ – im Oktober 2012 in San Francisco uraufgeführt – zieht und dreht sich ein Solistenpaar durch den Raum. Beide lösen sich voneinander und finden erneut zusammen, beide halten sich an einer Hand und neigen sich aus der Senkrechten nach außen: Sie verankern sich gegenseitig, machen sich also zu gleichen Teilen voneinander abhängig. Führt ein Tänzer seinen Partner in eine Drehung, so wiederholt sich die Passage in umgekehrter Konstellation. Und hebt einer den anderen, dann folgt auch hier ein Rollentausch. Alonzo King ordnet beiden Protagonisten gleichermaßen die überlieferte Macht des Tänzers und überlieferte Abhängigkeiten der Tänzerin zu.

In unterschiedlichsten Pas de deux lösen sich maskuline und feminine Charakteristika vom biologischen Geschlecht. „If a role demands a particular kind of power“, so King, „I will look for who can exemplify that power regardless of sexual distinction. It is absurd to think that a woman couldn't play Hamlet or a man Ophelia. In essence these are ideas, and actors have the potential to be whatever the role demands. It isn't the sex but the artistry that I am interested in. In the vast panoply of energies, masculine and feminine are merely two tones.“³¹

In Kings Auseinandersetzung mit zirkulierenden Geschlechterstereotypen zeigt sich ein erster Unterschied zu seinem Kollegen William Forsythe. In der ausdrücklichen Betonung spiritueller und intuitiver Kraft zeigt sich ein zweiter. Für King zählt die Ganzheit von

30 Der Titel *Constellation* ist Programm. Alonzo King lässt Tänzer und Tänzerinnen in immer neuen Gruppierungen zusammenfinden: zwei Tänzerinnen, vier Tänzerinnen und ein tanzendes Paar, zwei Tänzer, eine Tänzergruppe und mehrere gemischtes Ensembles. Unmittelbare körperliche Nähe zweier Männer ist eine von vielen Möglichkeiten. Damit stellt *Constellation* die lange Zeit obligatorische, sowohl in der Gesellschaft als auch im Ballett kultivierte Norm der Heterosexualität auf den Prüfstand. Vergleichbares ist uns bereits im Kapitel *Wechselspiele: Mann und Frau, Mann und Mann* im Repertoire Hans van Manens und Maurice Béjarts begegnet.

31 Alonzo King, zitiert in: Nunes Jensen, Jill: *Transcending Gender in Ballet's LINES*. In: Fisher, Jennifer/Shay, Anthony: *When Men Dance. Choreographing Masculinities across Borders*. New York, 2009, S. 125.

Körper, Geist und Seele: eine Ganzheit, die er durch Erziehung und Zivilisation vernachlässigt sieht.³² Beispielsweise beruhe die Tanzausbildung auf antrainierten Bewegungsformeln und bringe ganze Tänzergenerationen dazu, Erlerntes lediglich abzurufen: „In the majority of dance training that I have observed in Western dance, the idea was that you did not have ‚it‘, and you must emulate and imitate these outside forces to get ‚it‘. Most training is built on the assumption that to know anything, we have to come to it from the outside. We have ‚to do‘ instead of ‚be‘.“³³

Wo Forsythe die Mechanismen des Balletts und des Tänzerkörpers präzise seziert, wirft King seine Tänzer und Tänzerinnen auf ihr Inneres zurück. Voll und ganz „zu sein“ statt etwas zu tun und zu werden – damit erteilt er rationaler Berechnung und den Einflüssen des Intellekts eine Absage. Tanz müsse eine Welt zum Ausdruck bringen, die gefühlt, nicht aber pragmatisch erfasst werde. „Intuition is indisputable because it is direct perception“, wie King uns sagt: „There is a state where you can know things by feeling. The language of vibration is much more real than words. Without looking you can see.“³⁴

Im Rahmen dessen lassen seine Tänzer und Tänzerinnen ihre Blicke ins Leere laufen. Immer wieder schauen sie auch dann aneinander vorbei, wenn sie auf der Bühne verharren und sich ihren Mittänzern zuwenden. Oft führt nur das unmittelbare Zusammenspiel in einem Pas de deux oder einer Gruppenszene zu direkten Blickkontakten. Sonst aber scheint jeder Einzelne für sich zu tanzen. Bewegungsabläufe richten sich kaum an ebenfalls tanzende Kollegen. Während unseres Männerduetts in *Constellation* schreitet ein dritter Tänzer ganz in sich selbst versunken durch den Raum und bleibt seinerseits unbeachtet, in *Meyer* zeigen sich zwei Paare in augenfälliger Distanz: ohne jeglichen Wechselbezug und ohne jede Synchronizität.

Die jeweilige Besetzung gruppiert sich flexibel, präsentiert sich jedoch nie offensiv hin zum Publikum. King demontiert nicht ledig-

32 Vgl. Alonzo Kings Aussagen in: King, Alonzo/Roseman, Janet Lynn: *Alonzo King*. In: Roseman, Janet Lynn: *Dance Masters. Interviews with Legends of Dance*. New York/London, 2001, S. 118 f.

33 Alonzo King ebenda, S. 113.

34 Alonzo King ebenda, S. 118.

lich das Ballettvokabular und das traditionelle Zusammenspiel der Geschlechter, sondern gleichfalls die große Form: die in so vielen Choreografien symmetrisch geordneten Gruppenbilder, die Korrespondenz mit den Gästen im Theatersaal und die wohlberechnete Außenwirkung aller Schritte, Posen und Pirouetten. Bereits beim Training und bei den Proben bleibt auf Gefälligkeit ausgerichtetes Arbeiten außen vor. Tänzer und Tänzerinnen legen die Gewohnheit ab, sich in den Spiegeln im Ballettsaal zu beobachten. Alonzo King möchte Bewegungen vermeiden, die sie für kraftvoll oder elegant, für schön und publikumskonform halten.

Doch dafür müssten *LINES-Ballet*-Mitglieder hinter sich lassen, was ihr Denken und ihr Selbstbild prägt. Nur losgelöst von allenthalben zirkulierenden Vorbildern, anerkannten Normen und überlieferten Tanztechniken würden sie ihren Zuschauern keinerlei verinnerlichte Geschlechterstereotype mehr vorspiegeln. Und nur losgelöst von bewährten Vorbildern und Werten bliebe das von King idealisierte intuitive Tanzen von äußeren Rahmenbedingungen unberührt. Allerdings leben und arbeiten Tänzer und Tänzerinnen alles andere als unbeeinflusst. Wie wir alle sind sie von geltenden Normen und Werten abhängig: Intuition schließt Anleihen an die uns umgebenden Diskurse keineswegs aus.

Diese Diskurse zielen oftmals auf altbekannte Ideale. Männer sollen Kraft, Selbstbeherrschung und Dominanz mitbringen, Tänzern verlangt man Athletik und Muskeln ab. Tänzer gleichen Profisportlern, wie das *New York City Ballet* auf *YouTube* verkündet und wie etliche Internetnutzer hervorheben. Von Körperkraft und Charakterstärke, von harter Arbeit und spektakulären Sprüngen ist die Rede. Und davon, dass Balletttänzer ihre Partnerinnen offenbar mühelos stützen und heben, letztlich also belastbarer seien als der typische Kraftsportler im Fitnessstudio.³⁵ Auch Tänzer selbst können sich nicht ohne Weite-

35 „Considering that they jump higher than NBA players and lift women over their head on a regular basis, the male dancer consistently delivers performances that rival any profession athlete.“ Untertitel des Videos *Male Dancers | Ep. 8 | city.ballet*: www.youtube.com/watch?v=6akNo-m4AnU. „Dance takes physical strength and strength of character. Think dance is just for girls? Think again ...“ Ballet Productions Canada Society, ebenda.

res von historischen, im 19. Jahrhundert begründeten Leitbildern lösen. Das haben wir auf unserem Weg durch die Tanzgeschichte des 20. und frühen 21. Jahrhunderts immer wieder beobachtet: Tänzer schreiben sich sportive, sprungstarke und beherrschende Bewegungsmuster ein³⁶, tanzende Männer treten als Steigbügelhalter der Ballerina in Erscheinung.

Alternative Männlichkeitsideale entfalten sich nicht im leeren Raum. Allerdings können sich Proben und Vorstellungen für *LINES-Ballet*-Tänzer zum Schlüssel für produktive Auseinandersetzungen entwickeln. „I have been lucky enough to work with very open-minded dance makers“, wie der Tänzer Christian Burns sagt: „James Sewell³⁷, Alonzo King, and William Forsythe – men who are interested in asking questions and developing how masculinity can be more than a one-dimensional caricature. Dancing for Sewell, and King’s company *LINES Ballet*, I was given the opportunity to question present gender roles.“³⁸

Die für derlei Hinterfragungen ausschlaggebenden Verfremdungen der Balletttechnik entstehen im Wissen um die Grundlagen der Vergangenheit. Alonzo Kings Tanzschaffen beruht auf konkreter Planung, nicht aber auf jenen intuitiven Prozessen, für die der Choreograf an anderer Stelle eintritt. „We are dedicated to exploring the possibilities

„[T]ypically manly man at the gym: lift 100 pounds with veins popping out of his neck, turning beefy red, and going ,huuuuurghghhhhhh‘. Male ballet dancer: lift 110 pounds of girl in crazy lifts/turns/swings while going looking smooth and going =D. Which one’s harder?“ „Kelly Ding“, ebenda.

36 Vgl. das Kapitel *Dance is Men: Kein wirkliches Kontrastprogramm*, S. 109 ff.

37 James Sewell begann beim *ABT II* (einem mit jungen Tänzern und Tänzerinnen besetzten Ableger des *American Ballet Theatre*), war Solist des New Yorker *Feld Ballet* und trat als Gast mit dem *New York City Ballet* auf. 1993 gründete er gemeinsam mit Sally Rouse sein *James Sewell Ballet*. In Minneapolis ansässig, setzt sich auch diese Kompanie mit den Techniken des Balletts auseinander. Sewell verbindet Ballettelemente mit modernen Bewegungsformen und Jazz-Komponenten. Er möchte sowohl kontroverse als auch witzig-satirische Choreografien schaffen.

38 Burns, Christian: unbetitelter Erfahrungsbericht in: Fisher, Jennifer/Shay, Anthony (Hrsg.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities across Borders*. Oxford, 2009, S. 148.

of movement from a global perspective, and to renewing – and transcending – traditional ballet“³⁹: Kings Handschrift hat Konzept, und dieses Konzept lässt lediglich auf innerer Eingebung basierende Umformungen überlieferter Standards außen vor.

Wie schon William Forsythe setzt Alonzo King die im 19. Jahrhundert geborene Tanztechnik als flexibles System in Szene und weist die mit klassischen Ballettchoreografien transportierten Geschlechterstrukturen als dynamische, jederzeit veränderbare Konstellationen aus. Zugleich bleiben typisch „männliche“ und typisch „weibliche“ Erscheinungsformen und Verhaltensweisen nicht mehr an Tänzer und Männerkörper oder an Tänzerinnen und Frauenkörper gebunden: Was als „soziales Geschlecht“ Schule macht, wird als Fundus gesellschaftlicher, de facto wandelbarer Zuschreibungen markiert. Dass King ebenso wie seine Tänzer und Tänzerinnen bestehenden Diskursen verhaftet bleibt, tut den Potenzialen seines Schaffens keinerlei Abbruch.

King und Forsythe demontieren im großen Rahmen. Entgegen kleinerer Veränderungen und Neuerungen, wie sie sich in der europäischen Tanzgeschichte immer wieder durchgesetzt haben, gerät das mit dem romantischen und klassischen Ballett begründete Regelwerk von Grund auf aus den Fugen. Wenn Kings *Scheherazade*-Paar die im Pas de deux gebotene Anstrengung zeigt, offenbart sich das konventionelle Miteinander der Geschlechter als zutiefst künstliches Zusammenspiel. Wenn seine Protagonistin ihren Partner dominiert, brechen traditionelle Verhaltensanweisungen an Frauen und Männer. Wenn der Tänzer in Forsythes *In the Middle, Somewhat Elevated* den klassischen Bewegungskanon verlässt, geraten die dortigen Männlichkeitsideale zu flüchtigen Werten. Und wenn Forsythes Tänzer zu stürzen scheint, scheinen an den Balletttänzer herangetragene Klischees zu stürzen.

39 Vgl. Alonzo King *LINES Ballet. About: Artistic Vision*: www.linesballet.org/company/about/artistic-vision.

Echte Männer tanzen! Resümee

Die in den letzten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts begründete Balletästhetik und damals entstandene Männlichkeitsideale wirken auch im 20. und frühen 21. Jahrhundert auf Images und Repräsentationsformen des Balletttänzers ein. Diese Behauptung stand am Anfang der vorliegenden Untersuchung.

Tatsächlich hat sich gezeigt, dass Tanztechniken, dramaturgische Standards, Rollenrepertoire und Figurenkonstellationen des romantischen und klassischen Balletts gültig geblieben sind: in unmittelbarer und mittelbarer Form, als unkritische oder kritische Zitate der Vergangenheit. Im Rahmen dessen leben historische Geschlechterideale weiter. Meine Analysen haben deutlich gemacht, dass den im 19. Jahrhundert üblichen Inszenierungen von Tänzern und Tänzerinnen gesellschaftliche Normen und Werte zugrunde liegen. Im Gegenzug sagen die auf der Bühne zur Schau gestellten Rollen und Bewegungsabläufe einiges über zirkulierende Männlichkeits- und Weiblichkeitsdiskurse aus: Direkt oder indirekt fortbestehende choreografische Grundlagen tragen im 19. Jahrhundert gebräuchliche Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepte auf direkte oder indirekte Weise in die Zukunft.

Blicken wir zunächst zurück. Um 1830 gewannen die Idealisierung der Tänzerin und nachdrückliche Vorbehalte gegen tanzende Männer Gestalt. Von Frauen präsentierter Spitzentanz, Ballerinen in weißen Tutus und das mit großen Tänzerinnengruppen besetzte Ballet blanc wurden ausgesprochen populär, Tänzer galten als unmännlich und effeminiert: Zuschreibungen, die in letzter Konsequenz zum generationenübergreifenden Vorurteil führten, Balletttänzer seien selbstredend homosexuell. Zugleich bemühte man sich um Schadensbegrenzung. Da Tänzer in einem an Frauen delegierten Berufszweig tätig waren, setzten sich athletische, sprungstarke und körperliche Leistungsgrenzen ausreizende Auftritte durch. Im Pas de deux nahmen Tänzer eine begleitende und unterstützende, ihre Partnerinnen de facto jedoch dominierende

Rolle ein. In beiden Fällen näherte sich das heikle Dasein als Balletttänzer an anerkannte Männlichkeitsmuster an: an starkes, selbstbewusstes und offensives Auftreten.

Auch andere stilistische Kriterien des 19. Jahrhunderts korrespondierten mit den um 1800 begründeten Wesensmerkmalen und Handlungsräumen der Geschlechter. Die Verklärung der Ballerina und die Ablehnung des Tänzers gingen auf die Festlegung der Frau, nicht aber des Mannes auf „Körper“ und „Geschlecht“ zurück. Der Spitzentanz spiegelte die Anschauung, Frauen seien elegant, anmutig, labil und passiv. Und in den identischen Kostümen und Choreografen für das Ballet blanc schlug sich die gängige Praxis nieder, Frauen nicht als individuelle Persönlichkeiten wahrzunehmen. Die Frau und Tänzerin blieb in Werte und Strukturen eingebunden, die nicht ihre eigenen waren. Allein der Mann wurde mit geistiger Arbeit und gesellschaftlicher Produktivität gleichgesetzt. Er stand als kreativer und bestimmender Geist im Zentrum des Interesses: im Falle des Balletts als Choreograf oder Librettist anstelle als Tänzer.

Derlei zeigt sich ebenfalls in der späteren Tanzgeschichtsschreibung. Die Berichterstattung über Ballettprotagonisten des 19. Jahrhunderts und der nachfolgenden Dekaden konzentriert sich auf deren Verdienste als Tanzschaffende und Kompanieleiter, lässt jedoch aktive Tänzerlaufbahnen außer Acht. Allerdings wirken Männlichkeitsideale und ballettästhetische Vorgaben des 19. Jahrhunderts auf vielfältige Weise ins 20. und frühe 21. Jahrhundert hinein.

Zunächst werden zahlreiche in den letzten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts entstandene Ballette in rekonstruierter Form auf die Bühne gebracht. Figurenkonstellationen und tänzerischer Stil der Originalfassungen bleiben erhalten: Selbst im Falle sachter Variationen – beispielsweise bei Fokusverschiebungen auf den Protagonisten und neu kreierten Soli für den besetzten Tänzer – halten Choreografinnen und Choreografen am Bewegungskanon und an den Geschlechterkonventionen der Vergangenheit fest. Radikale Neudeutungen von Ballettklassikern wie *Schwanensee*, *Giselle* oder *Dornröschen* besitzen Seltenheitswert. Aber auch diese wenigen Neudeutungen sind kaum von historischen Grundlagen zu lösen. Ihre Schöpfer setzen sich bewusst mit überlieferten Inszenierungstechniken auseinander, umgekehrt

werden produktive Umgestaltungen mit sonst gezeigten, nach Art des 19. Jahrhunderts aufbereiteten Varianten verglichen. Unser kulturelles Gedächtnis spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Bereits mit Klassikerrekonstruktionen geht ein zweites zentrales Leitmotiv der Vergangenheit einher: Ballett ist, noch immer, weiblich. In den Augen des Publikums ist die Tänzerin in Spitzenschuhen und Tutu zum Sinnbild für „Ballett“ geworden, von der Bühne ist weiblicher Spitzentanz nicht mehr wegzudenken. Gleichfalls erlebt das im romantischen und klassischen Repertoire äußerst verbreitete Ballet blanc in etlichen Uraufführungen des 20. Jahrhunderts eine Renaissance. George Balanchine hat diese Tendenzen mit seinem Aphorismus *Ballet is Woman* beispielhaft zusammengefasst. Weiblich besetzter Tanz bestimmt Balanchines eigenes Schaffen, zeigt sich in vielerlei anderer Form – und stößt unser feministisches Selbstverständnis und unsere vermeintlich gleichberechtigte Gesellschaft an ihre Grenzen. Denn Überhöhung macht die Tänzerin zum unmündigen Objekt in den Händen ihres Choreografen und ihres Tanzpartners. Auf der Ballettbühne anerkannt, bleiben tradierte Weiblichkeitsbilder salonfähig.

Der Grundsatz *Dance is Men* scheint zukunftssträchtigen Einflüssen des 19. Jahrhunderts echte Alternativen entgegenzusetzen. Doch Männertanz ist nur scheinbar zu einem erwünschten und akzeptierten männlichen Handlungsraum aufgestiegen. Letztlich sprechen sich Tänzer, Choreografen und ihr Publikum immer wieder für betont virile, athletische und sprungstarke Darbietungen aus: Der Tänzer darf Körperkraft und Leistungsstärke unter Beweis stellen und im Zusammenspiel mit der Ballerina als zuvorkommender, dennoch aber überlegener Gentleman auftreten. Verkörpern Tänzer hingegen Rollen, die sich von historischen Männlichkeitswerten lösen und mit bestehenden Geschlechtergrenzen spielen, weist man ihr Tun so manches Mal als Bühneninszenierung aus. Jenseits der im Theater gebotenen Künstlichkeiten und Maskeraden geht es nach wie vor um maskulines und heroisches, niemals jedoch um „effeminiertes“ Verhalten. Durch die deutliche Trennung von Bühnenrolle und Privatperson leben Leitbilder der Vergangenheit in neuer Form fort.

Abgrenzungsmechanismen anderer Art begegnen uns, sobald tanzende Männer als Stars gefeiert werden. Tänzerstars demonstrieren vir-

tuose, ihrerseits auf ausgesprochen virilen Tanztechniken beruhende Meisterschaft und geben sich nicht zwingend geschlechtskonform, lassen sich jedoch ohne Weiteres außerhalb der gesellschaftlichen Mitte positionieren. Durch ihre Starqualitäten unterscheiden sie sich nachdrücklich vom „normalen“ Mann im Publikum, bestätigen indirekt also mustergültige Männlichkeitsdiskurse.

Dass Ballett noch immer als weibliche Kunst gilt und dass das Dasein als Tänzer mit virilen Auftritten, erklärten Außenseiterpositionen oder kreativer Arbeit hinter den Kulissen entschuldigt wird, zeigt, dass die um 1800 begründete Geist-Körper-Trennung anhaltend Relevanz besitzt. Die Prototypen der passiven, auf körperliche Schönheit und Eleganz reduzierten Frau und des produktiven, auf tatkräftiges Handeln und Körperbeherrschung festgelegten Mannes reichen weit ins 20. und frühe 21. Jahrhundert hinein.

Derlei Differenzen haben Männer und Frauen nicht nur im 19. Jahrhundert zu komplementären Teilen eines Ganzen gemacht. Vermichtlich gegensätzliche Wesenszüge, Eigenschaften und Zuständigkeitsbereiche lassen beide Geschlechter auch zu späteren Zeiten als optimale Ergänzungen erscheinen. Im Rahmen dessen entfalten sich enge Wechselwirkungen. Werden geltende Weiblichkeitsideale infrage gestellt, werden auch bestehende Konzepte von Männlichkeit revidiert. Namentlich die durch die Feminismusbewegungen des 20. Jahrhunderts angestoßenen Umbrüche haben Rückbesinnungen auf patriarchalische Werte provoziert und zugleich alternative, „softe“ Männerbilder auf den Weg gebracht. Doch auch hier geraten Virilität, Macht und Stärke zu relativierenden Gegenpolen: Der Rekurs auf erprobte Männlichkeitsmuster fängt potenzielle Verunsicherungen auf. Choreografische Entsprechungen, nämlich Variationen historischer Tänzerinszenierungen bei gleichzeitigem Festhalten an überlieferten, unorthodoxe Darbietungen legitimierenden Images sind uns im Repertoire der *Ballets Russes* oder in den Arbeiten Maurice Béjarts begegnet.

Nicht zuletzt wirken beständig kultivierte Geschlechterpolaritäten unmittelbar auf sexuelle Normen und Tabus ein. Dass Männern und Frauen zutiefst unterschiedliche, dennoch aber perfekt zusammenspielende Veranlagungen eingeschrieben werden, wertet Heterosexualität zum ungeschriebenen Gesetz auf. Homo- und Bisexualität stehen als

normabweichende Praktiken im Brennpunkt öffentlicher Diskussionen und sind selbst auf Seiten der Homosexuellenbewegung nicht von sogenannter „normaler“ sexueller Orientierung zu lösen: Auch Toleranzapelle und angestrebte Emanzipation nehmen auf zirkulierende Regeln und Prinzipien Bezug. Dass Geschlechterideale des 19. Jahrhunderts relevant geblieben sind, heißt also nicht, dass sie unkritisiert bleiben und ungebrochen weiterleben. Es ergeben sich gleichfalls Reformansätze – und mitunter produktive Umstrukturierungen bewährter Diskurse.

Das Ballett seinerseits setzt an zeittypischen Strömungen und aktuellen Kontroversen um normative Heterosexualität und „normwidrige“ Homosexualität an. Denn wo Tänzer im Rampenlicht stehen, sind Debatten um vorgebliche oder tatsächliche homosexuelle Neigungen nicht weit. Der aus den Geschlechteridealen des 19. Jahrhunderts resultierende Glaube an zwangsläufig schwule Tänzer gewinnt in beständigen Fragen nach Homosexualität und homosexuellen Ballettinhalten Gestalt, bleibt jedoch keineswegs bloßes Klischee. Homosexuelle Tänzer, Tanzschaffende und Kompanieleiter – Waslaw Nijinski, Sergej Diaghilew, Maurice Béjart oder Rudi van Dantzig – zielen auf homosexuelle Zuschauerschichten, reihen sich bisweilen in die Initiativen der Schwulenbewegung ein oder machen Homosexualität zum Thema ihrer Produktionen. Die Arbeit am wohl zentralsten der an Tänzer herangetragenen Vorurteile bringt bewusste, mitunter sehr analytische Auseinandersetzungen mit historischen Grundlagen hervor.

Zum Teil führen Choreografen ihre Tänzer auch ohne ausdrückliche homosexuelle Thematiken zu Pas de deux zusammen. Im 20. Jahrhundert wird mehr und mehr Normalität, was auf der Bühne des 19. Jahrhunderts undenkbar gewesen wäre. Tatsächlich entfalten sich Duette zweier Männer ebenso wie das bewährte Miteinander eines Tänzers und einer Tänzerin in vielseitiger Art und Weise. Paarkonstellationen unterschiedlichster Couleur bilden eine Schnittstelle zwischen Innovation und Tradition. Überlieferte Inszenierungsmuster werden in gleichgeschlechtlich und gemischt besetzten Pas de deux erweitert und verfremdet. Andererseits halten Choreografen im Falle klassischer Mann-Frau-Gruppierungen immer wieder an tanztechnischen und dramaturgischen Kriterien der Vergangenheit fest. Damit zur Schau

gestellte antiquierte Geschlechterideale zu hinterfragen, bleibt dem Publikum, kritischen Rezensenten und analysierenden Tanzwissenschaftlern überlassen.

Männertanz als solcher findet nicht nur in unmittelbaren Körperkontakten zweier oder mehrerer Tänzer, sondern ebenfalls durch die Übernahme weiblich besetzter Rollen und weiblicher Bewegungstechniken zu neuer Form. Tänzer zeigen sich in ursprünglich für Frauen kreierten Partien: im Repertoire der *Ballets Russes*, bei Maurice Béjart oder in den gänzlich umgestalteten *Schwanensee*-Varianten Mats Eks und Matthew Bournes. Keineswegs immer werden solche Auftritte durch betont maskuline Inszenierungen als „vertretbare“ Darbietungen ausgewiesen. Zugleich beherrschen etliche Tänzer die in den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts populär gewordene, nahezu andert-halb Jahrhunderte allein Ballerinen vorbehaltene Spitzentechnik: Von Männern präsentierter Spitzentanz weist allzu selbstverständliche Ballett- und Geschlechterkonventionen als variable Kategorien aus.

Handelt es sich um parodistische Choreografien und Frauenrollen *en travestie*, spielen Spitzentänzer gleichfalls auf Daseinsmodelle jenseits klarer Männlichkeit und Weiblichkeit an. Diese aufgeblendeten Alternativen sind nicht von unserem zweigeschlechtlichen, in den Dekaden um 1800 begründeten Wertesystem zu lösen: auf der Bühne ebenso wenig wie in der Gesellschaft. Wir messen zweideutige, „normwidrige“ Identitäten und Existenzen – Travestien, Transvestien und Transgenderismus, Transsexualität oder Intersexualität – am klassischen Gegenüber von Mann und Frau. Allzu oft stufen wir sie als das außerhalb stehende Andere ein: Indirekt bleiben historisch gewachsene Diskurse präsent.

Bereits Parodien auf das 19. Jahrhundert, Travestien und übersteigerte Darbietungen geschlechtlich kodierter Tanztechniken im Repertoire der *Ballets Trockadero de Monte Carlo*, der *Ballets Grandiva* und der *Ballets Eloelle* kennzeichnen den Spitzentanz und das Ballettvokabular als solches als gekünstelte, zutiefst theatralische Stilformen. Und auch die konzeptionell eingesetzten Verfremdungen in den Arbeiten William Forsythes und Alonzo Kings erweisen sich als „Ästhetik in Performance“. Augenfällige Brüche und Verschiebungen unterstreichen, dass überlieferte Körperbilder und Bewegungsabläufe ausgesprochen

dynamische Praktiken sind: Werden ballettypische Regeln gebrochen und verändert, können auch im Ballett transportierte Männlichkeits- und Weiblichkeitsnormen neu verhandelt werden.

In seiner Gesamtheit setzt der Bühnentanz des 20. und frühen 21. Jahrhunderts auf vielfältige und gleichermaßen ambivalente Art und Weise an den künstlerischen Standards des romantischen und klassischen Balletts an. Mitunter zeigen Choreografen stilistische und tanztechnische Neuerungen, schreiben Tänzern und Tänzerinnen aber dennoch traditionelle Rollenmuster ein – und fallen selbst bei erklärtem innovativem Anspruch in tradierte Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepte zurück. Umgekehrt gelingen Variationen angestammter Ideale mit den Mitteln der Vergangenheit: durch Zitate aus Balletten des 19. Jahrhunderts, durch Tänzer in Spitzenschuhen oder durch Tänzer in historisch weiblichen Parts. Überlieferte Tänzer- und Männerbilder werden gerade durch stilistische Anleihen an das 19. Jahrhundert konterkariert. Weiterhin legen einige Tanzschaffende Arbeiten voller überkommener Geschlechterkonventionen und zugleich Choreografien mit innovativen Ansätzen vor. Nicht zuletzt können Produktionen, die gewisse Grundlagen des 19. Jahrhunderts unkritisch übernehmen, durch breitere gesellschaftliche Diskurse und Diskussionen konstruktive Potenziale entfalten. Letztlich bleibt das einzelne Werk zu analysieren – und die Perspektive von Zuschauern, Rezensenten und Tanzwissenschaftlern einzubeziehen.

Namentlich die Rezeption von Tanz und Ballett ist nicht zu unterschätzen. Umstrukturierungen der in den Jahren um 1800 entstandenen Tänzer- und Männlichkeitsideale gelingen, wenn Bühnenchoreografien, Selbstaussagen von Tanzschaffenden oder Tanzenden und Beurteilungen des Publikums zusammenwirken. Behaupten sich alternative, durch neue Arten des Choreografierens aufgeblendete Männer- und Frauenbilder, dann liegt dies in der Macht der Masse und nicht in den Kompetenzen Einzelner begründet.

Denn letzten Endes sind wir alle Kinder unserer Zeit und unserer Kultur. Laut postmodernem Verständnis bleiben autonomes Handeln und Gestalten lediglich Utopie. So weist Judith Butler darauf hin, dass wir uns zeittypischen Diskursen nicht entziehen, also weder unbeeinflusste Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit noch

selbstbestimmte Identitätsentwürfe ausprägen können: Ein „absichtsvoll und instrumentell vorgehendes Subjekt, das über seine soziale Geschlechtsidentität entscheidet, hat fraglos nicht von Anfang an seine soziale Geschlechtsidentität und versäumt, sich klarzuwerden, daß seine Existenz schon längst *von* der sozialen Geschlechtsidentität entschieden ist.“¹

Im Falle des Balletts ist deutlich geworden, dass Choreografen und Choreografinnen anerkannte Normen, Rollenerwartungen und aus diesen Rollenerwartungen entstehende Alternativen keineswegs nur gezielt und überlegt in ihre Arbeiten einfließen lassen. Im frühen 20. Jahrhundert hat sich das avantgardistische Repertoire der *Ballets Russes* vor dem Hintergrund umfassender künstlerischer, intellektueller und feministischer Zäsuren entfaltet. In den Sechziger- und Siebzigerjahren haben John Cranko und Maurice Béjart trotz erklärter Suche nach Alternativen mancherlei traditionelle Männlichkeits- und Weiblichkeitsideale in Szene gesetzt. Etwa zur selben Zeit haben sich bei Maurice Béjart, Rudi van Dantzig oder *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo* direkte oder indirekte Anbindungen an die Schwulenbewegung offenbart. Und in den Dekaden um die Jahrtausendwende korrespondiert das Schaffen William Forsythes und Alonzo Kings mit zeitgenössischen Denkansätzen rund um die Prozesshaftigkeit und Performativität der uns umgebenden Rahmenbedingungen. Gesellschaftliche Strömungen und Dynamiken brechen sich in der Tanzkunst Bahn, das unwillkürliche Wechselspiel zwischen zirkulierenden (Geschlechter-)Diskursen und künstlerischem Ausdruck wird unmittelbar greifbar.

Wer sich mit den Arbeiten einzelner Choreografen (oder Choreografinnen) und den Darbietungen ihrer Tänzer und Tänzerinnen auseinandersetzt, reflektiert seinerseits unter dem Einfluss bindender Werte und Regeln. Im Zuge dessen reagieren Publikum und Fachwelt auf unterschiedliche Art und Weise auf die Angebote der Bühne. Zuschauer und Zuschauerinnen kritisieren unorthodoxe Inszenierungen in Grund und Boden, lassen lohnende Alternativen zu traditionellen Männlichkeits- und Weiblichkeitsmodellen also ins Leere laufen. Sie urteilen jedoch auch analytisch: Sie erkennen Erweiterungen und

1 Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main, 1997, S. 14.

Verfremdungen überlieferter Rollenideale an oder hinterfragen klassische, nach Art des 19. Jahrhunderts aufbereitete Männer- und Frauenbilder. Nicht zuletzt führt das Publikum Grundsatzdebatten. Insbesondere im Internet entfalten sich durchaus kontroverse Meinungen – und in letzter Konsequenz produktive Auseinandersetzungen.

Entscheidend sind die Diskussionen als solche. Meine Argumentation hat deutlich gemacht, dass beständig über die Repräsentationsformen der Bühne, über Männlichkeit und Weiblichkeit, über angemessene männliche Handlungsräume und über historisch bedingte, untrennbar an Tänzer gekoppelte Stereotype gesprochen und gestritten wird. Hier geraten die Dinge aus dem Takt und in Bewegung: Hier beginnen Brüche mit angestammten Körper- und Geschlechternormen und hier erhalten unkonventionelle Rollenmuster ein Forum. Wenngleich Judith Butler davon spricht, dass wir nicht „absichtsvoll und instrumentell“² über unser Selbstbild entscheiden können und tatsächlich niemand souverän und ungebunden in geltende Diskurse eingreift, haben wir Anteil an potenziellen Umgestaltungen geltender Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepte.

Indem die Bühne Vorbilder und Diskussionsgrundlagen bereitstellt, wirken die Arbeiten einzelner Choreografen oder Choreografinnen und die Darbietungen ihrer Tänzer und Tänzerinnen auf gesellschaftliche Geschlechterkonventionen zurück. Tanztechniken, Dramaturgie und Rollenrepertoire gehen nicht nur aus geltenden Regeln und Werten hervor, sondern stellen Spielräume für Variationen bereit.

Derlei Variationen bleiben an die Paradigmen des 19. Jahrhunderts gebunden, entfalten sich jedoch in vielseitiger Form. Im Verlauf des 20. und frühen 21. Jahrhunderts begegnen uns höchst unterschiedliche Arten des Choreografierens und damit gleichfalls unterschiedlichste Entwürfe von Männlichkeit (oder Weiblichkeit): Anders als im 19. Jahrhundert besitzen theatrale Mittel und idealtypische Männlichkeitsnormen (oder Weiblichkeitsnormen) keine klaren Konturen mehr. Dennoch stellen die in der Vergangenheit begründeten Standards feste Bezugsgrößen dar. Wir denken historische Vorgaben beständig mit. Die stilbildende Ästhetik des romantischen und klassischen Balletts,

2 Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main, 1997, S. 14.

damalige Handlungsräume und Repräsentationsmuster der Geschlechter und die davon abgeleiteten Images des Balletttänzers (oder der Ballerina) werden immer wieder aufgerufen – und innerhalb anhaltender, gleichsam prozesshafter Wiederholungen sowohl zitiert als auch verfremdet.

„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“³, wie Judith Butler in ihr eigenen Akademikerstil notiert. Der Regisseur Darren Aronofsky bringt eine solche inkorrekte Wiederholung ungleich kürzer und einprägsamer auf den Punkt: in seinem Ballettthriller *Black Swan*, in einem Gespräch der ehrgeizigen Tänzerin Nina, ihrer lockeren Kollegin Lily und zwei von Lily gerade erst aufgegebellen jungen Männern namens Tom und Andrew.

„Wow, Ballerinas ... kein Wunder, dass ihr euch so ähnlich seid“, so Tom in ehrlicher (oder gespielter) Bewunderung für beide Frauen. Lily ihrerseits wendet sich vage in Richtung Nina: „Und weißt du, Tom und ‚Jerry‘ hier sind ’n schwules Pärchen.“ Andrews Feststellung, er sei noch nie im Ballett gewesen, lässt sie ihre rauchige, nicht wirklich ernst gemeinte Anspielung ebenso kess korrigieren. „Dann bist du schon mal ganz sicher nicht schwul“: Lily greift zum gängigen Klischee, ballettbegeisterte oder Ballett tanzende Männer seien halbseiden und nicht wirklich männlich – und führt dieses Klischee durch ihr ironisches, von unbestimmtem Spott durchsetzten Aufrufen zugleich ad absurdum. Das zentralste der an Balletttänzer herangetragenen Vorurteile verliert an Substanz: Auf solche Art und Weise verpuffen im 19. Jahrhundert begründete und bis in die unmittelbare Gegenwart kultivierte Stereotype.

3 Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main, 1991, S. 207.

Anhang

Glossar: Fachbegriffe des klassischen Tanzes

Arabesque

Eine der signifikanten Posen des klassischen Tanzes: Das Spielbein wird bei gestrecktem Standbein mindestens auf neunzig Grad nach hinten gehoben und bleibt dabei gestreckt. Der Oberkörper wird in der Regel aufrecht gehalten, die Armhaltung kann variieren: zur Seite, nach oben, nach vorn.

Arabesque penchée

Arabesque, bei der der Oberkörper zum Boden gesenkt wird.

Attitude

Neben der Arabesque eine der signifikanten Posen des klassischen Tanzes: Das Spielbein wird ähnlich der Arabesque nach hinten gehoben, aber im Knie auf neunzig Grad angewinkelt. Das gebeugte Spielbein kann auch vor den Körper geführt werden. Ebenso kann die Armhaltung zur Seite, nach oben oder nach vorn variieren.

Ballon

Die Fähigkeit eines Tänzers, während eines Sprungs den Eindruck zu vermitteln, für einen Moment in der Luft stehen zu bleiben. Der Begriff geht aller Wahrscheinlichkeit nach auf den französischen Tänzer und Choreografen Jean Ballon zurück.

Battement

Das gestreckte Spielbein wird aus einer der fünf Positionen heraus mit der Fußspitze nach vorn, zur Seite oder nach hinten und wieder in die Ausgangsposition zurückgeführt.

Cabriole

Sprungschritt mit gestreckten Beinen: Das Sprungbein schlägt in der Luft gegen das obere Spielbein, das dadurch zusätzliche Höhe gewinnt. Die Landung erfolgt auf dem Sprungbein.

Développé

Das Spielbein wird aus einer der fünf Positionen nach vorn oder zur Seite gehoben: Zunächst im Knie angewinkelt, wird das Bein im Heben gestreckt.

Échappé

Hier schwingt sich die Tänzerin oder der Tänzer mit beiden Füßen gleichzeitig aus einer geschlossenen Position (Erste, Dritte oder Fünfte Position) nach oben und fällt in eine offene Position (Zweite oder Vierte Position) zurück.

Entrechat

Der Entrechat ist ein Senkrechtsprung aus der Fünften Position, bei dem die Füße in der Luft mehrfach gekreuzt werden. Eine nachgestellte Zahl – Entrechat trois, quatre, cinq, six usw. – gibt die Anzahl der Überkreuzungen an.

Équilibre

Das Gleichgewicht einer Tänzerin oder eines Tänzers. Équilibre steht für vollkommene Körperbeherrschung: für die Fähigkeit, Posen selbst auf Spitze präzise auszubalancieren und so lange wie möglich zu halten.

Fouetté

Eine auf einem Bein ausgeführte Drehung um die Körperachse. Das Spielbein wird vorbereitend etwa im Winkel von neunzig Grad in die Drehrichtung gepeitscht, sodass sich Schwung für die Rotation ergibt.

Grand jété

„Großer“ Vorwärtssprung von einem auf das andere Bein, wobei die Beine bis auf hundertachtzig Grad geöffnet werden: Der Grand jété gleicht einer Flugbewegung.

Grand Pas de deux

Während der einfache Pas de deux lediglich aus einem Entrée und einem Adagio (einer Exposition, bei der der Tänzer seine Partnerin auffordert, und einem von beiden Partnern absolvierten langsamen Teil) besteht, schließt sich im Grand Pas de deux ein Solo des Tänzers, ein Solo der Tänzerin und eine Coda an. Bei der Coda treten erneut zunächst der Tänzer und dann die Tänzerin mit kurzen Solopassagen auf, ehe beide den Pas de deux gemeinsam beenden.

Pas ciseaux

„Scherensprung“: Sprungschritt von beiden Beinen auf ein Bein, wobei die Beine in der Luft zu einer weiten Zweiten Position geöffnet werden.

Pas de bouree

Mehrfacher Schrittwechsel mit Gleichgewichtsverlagerung aus der Fünften Position. Die Schritte sind in der Regel so kurz, dass die Bewegung der Beine kaum zu sehen ist.

Pas de chat

„Katzensprung“: Kleiner Sprung von einem auf das andere Bein. Aus der Fünften Position heraus wird das Spielbein nach dem Absprung mit herangezogenem Unterschenkel nach außen geführt, das Sprungbein folgt in eine vergleichbar angewinkelte Haltung. Die Landung erfolgt auf dem Fuß des Spielbeins, das Sprungbein schließt zur Fünften Position auf. Der Pas de chat bleibt gemeinhin Tänzerinnen vorbehalten.

Pas de poisson

„Fischpose“: Virtuoser Bestandteil des Pas de deux. Die Tänzerin springt mit geschlossenen und gestreckten Beinen in die Arme ihres Partners oder gleitet von seinen Schultern in eine Art Kopfsprung hinab. Ihr Oberkörper und ihre Beine biegen sich rückwärts. Der Tänzer fasst sie unter der Taille und gegebenenfalls am Oberschenkel und hält sie knapp über dem Bühnenboden in der Schwebelage.

Piqué

Ein Stechschritt, bei dem das Spielbein mit durchgedrücktem Knie mit der Fußspitze aufgesetzt wird.

Port de bra

Haltung und Bewegung der Arme. Ähnlich der fünf Fußpositionen gibt es mehrere Armhaltungen.

Pose croisée

Ähnliche Haltung wie in der Pose effacée: Tänzerinnen und Tänzer stehen in schrägem Winkel und mit aufrechtem Oberkörper zum Publikum. Das Spielbein wird aus der Fünften Position heraus nach vorn oder nach hinten geführt und schneidet die Linie des Körpers. Anders als bei der Pose effacée zeigt das jeweils vordere Bein zur Rampe und zum Zuschauersaal hin. Ein Arm wird zur Seite in die Zweite Position und der andere nach oben in die Dritte Position geführt.

Pose effacée

Ähnliche Haltung wie in der Pose croisée: Tänzerinnen und Tänzer positionieren sich im schrägem Winkel und mit aufrechtem Oberkörper, das Spielbein wird aus der Fünften Position heraus nach vorn oder nach hinten geführt und schneidet die Linie des Körpers. Anders als bei der Pose croisée bleibt das vordere Bein weiter vom Publikum entfernt als das hintere Bein. Auch hier wird ein Arm in der Zweiten und der andere in der Dritten Position gehalten: einmal zur Seite und zum anderen nach oben.

Promenade / Führung en promenade

Die Tänzerin steht in einer Arabesque oder einer Attitude. Der Tänzer hält seine Partnerin in der Taille oder an den Händen und dreht sie entweder im Stand um ihre eigene Achse oder geht um sie herum und dreht sie mit sich.

Relevé

Aufrichten von der Fußsohle auf halbe oder ganze Spitze.

Relevé passé

Tänzer richten sich auf dem Standbein von der Fußsohle auf halbe Spitze auf, Tänzerinnen erheben sich auf volle Spitze. Der Fuß des Spielbeins wird an das Knie des Standbeins heran- und wieder zu Boden geführt.

Révérence

„Verbeugung“, mit der Soli, Pas de deux und Gruppentänze schließen und die dem Publikum Gelegenheit zum Szenenapplaus verschafft. Sie kann in unterschiedlichen Varianten ausgeführt werden: stehend oder kniend, mit aufrechtem oder tief geneigtem Oberkörper und mit unterschiedlicher Position der Arme. Mit *Références* bedanken sich Tänzerinnen und Tänzer nach dem Ende des Trainings gleichfalls bei ihren Ballettmeistern.

Rond de jambe

Aus einer der fünf Positionen heraus beschreibt das gestreckte Spielbein mit der Fußspitze einen kleinen Kreis oder Halbkreis auf dem Boden oder in der Luft.

Soubresaut

Senkrechtsprung aus der Fünften Position, wobei beide Beine in der Luft nach hinten gebogen werden. Die Landung erfolgt wiederum in der Fünften Position.

Temps levé

Senkrechtsprung auf einem Bein. Das Sprungbein bleibt gestreckt, das Spielbein kann an den Knöchel des Sprungbeins angelegt oder in der Arabesque fixiert werden. Auch Posenwechsel, beispielsweise die Öffnung des Spielbeins nach vorn, sind möglich.

Tour en l'air

Senkrechtsprung, wobei sich der Körper in der Luft einmal oder mehrfach (*Double tour en l'air*, *Triple tour en l'air*) um die eigene Achse dreht. Dieser Sprung bleibt gemeinhin Tänzern vorbehalten.

Werkverzeichnis

Ebenso wie im Manuskript wurden gemeinhin ins Deutsche übertragene Titel französischer, russischer, englischer, amerikanischer oder dänischer Ballette übersetzt und alle übrigen Produktionen unter ihren originalen Namen gelistet. Unterschiedliche Fassungen derselben Stücke beginnen mit der Uraufführung und sind chronologisch geordnet.

À Force de partir, je suis resté chez moi

Uraufführung am 10. Dezember 1988; Halle des Fêtes du Palais de Beaulieu Lausanne; *Béjart Ballet Lausanne*

Musik: Gustav Mahler

Choreografie: Maurice Béjart

Agon

Uraufführung am 1. Dezember 1957, City Center for Music and Drama; *New York City Ballet*

Musik: Igor Strawinsky, *Agon. Ballet for twelve dancers*

Choreografie: George Balanchine

Alfred le Grand: Heroisch-pantomimisches Ballett in drei Aufzügen

Uraufführung der Erstfassung am 24. April 1820; Kärntnertheater Wien

Premiere einer Zweitfassung am 18. September 1822; Opéra de Paris, Salle de la Rue Le Peletier

Musik: Wenzel Robert Graf von Gallenberg, für die Pariser

Zweitfassung ergänzt und bearbeitet von Alexandre Louis Gustave Dugazon

Libretto und Choreografie: Jean Pierre Aumer

Alien A(c)tion

Uraufführung am 19. Dezember 1992; Städtische Bühnen
Frankfurt am Main, Opernhaus; *Ballett Frankfurt*
Musik: Arnold Schönberg, Thom Willems
Computerprogramm: David Kern
Video: Sean Toren, Steven Valk
Choreografie: William Forsythe

Alma ou La Fille du Feu: Ballett in vier Bildern

Uraufführung am 23. Juni 1842; Her Majesty's Theatre London
Musik: Michael Costa
Libretto: André Jean-Jacques Deshayes
Choreografie: Jules Perrot unter Mitarbeit von André Jean-Jacques
Deshayes und Fanny Cerrito

Apollon Musagète: Ballett in zwei Bildern

Uraufführung am 12. Juni 1928; Théâtre Sarah Bernhardt Paris;
Les Ballets Russes de Serge Diaghilev
Musik: Igor Strawinsky
Choreografie: George Balanchine

Artifact: Choreografie in vier Teilen

Uraufführung am 5. Dezember 1984; Städtische Bühnen Frankfurt
am Main, Opernhaus; *Ballett Frankfurt*
Musik: Johann Sebastian Bach, Eva Crossman-Hecht
Texte und Choreografie: William Forsythe

Ballet de Fêtes de Bacchus: Ballet de cour

Aufführungen am 2. und 4. Mai 1651; Palais Royal, Paris
Libretto: Isaac de Benserade
Musik und Choreografie: unbekannt

Ballet de Flore: Ballet de cour

Erstaufführung am 13. Februar 1669; Grand Salon du Palais des Tuileries, Paris

Musik: Jean Baptiste Lully

Libretto: Isaac de Benserade

Choreografie: unbekannt

Ballet de la Nuit: Ballet de cour in vier Teilen

Erstaufführung am 23. Februar 1653; Salle du Petit Bourbon, Paris

Musik: Louis de Mollier, Michel Mazuel, Jean Baptiste Lully [?]

Vokalmusik: Jean de Cambefort, François de Chancy, Jean-Baptiste Boësset Sieur de Dehault

Libretto: Isaac de Benserade

Choreografie: unbekannt

Ballet des Muses: Ballet de cour

Aufführung am 2. Dezember 1666; Château de Saint-Germain-en-Laye

Musik: Jean Baptiste Lully

Libretto: Isaac de Benserade

Choreografie: Pierre Beauchamp

Ballet des Saisons: Ballet de cour

Aufführung am 23. Juli 1661; Château de Fontainebleau

Musik: Jean Baptiste Lully

Libretto: Isaac de Benserade

Choreografie: unbekannt

Behind the China Dogs

Uraufführung am 7. Mai 1988; New York; *New York City Ballet*

Musik: Leslie Stuck

Choreografie: William Forsythe

Bhakti: Ballett in drei Szenen

Uraufführung am 26. Juli 1968; Palais des Papes, Avignon; *Ballet du XXe Siècle*

Musik: klassische Hindu-Musik, Kompositionen Ravi Shankars

Libretto und Choreografie: Maurice Béjart

Boléro [I]

Uraufführung am 10. Januar 1961; Théâtre de la Monnaie, Brüssel; *Ballet du XXe Siècle*

Musik: Maurice Ravel, *Boléro*

Choreografie: Maurice Béjart

Besetzung: Solistin und männliches Corps de ballet

Boléro [II]

Premiere am 16. Januar 1979; Palais des Sports, Paris; *Ballet du XXe Siècle*

Musik: Maurice Ravel, *Boléro*

Choreografie: Maurice Béjart

Besetzung: Solist und weibliches Corps de ballet

Boléro [III]

Premiere am 9. Juni 1979; Opéra de Paris, Palais Garnier; *Ballet du XXe Siècle*

Musik: Maurice Ravel, *Boléro*

Choreografie: Maurice Béjart

Besetzung: Solist und männliches Corps de ballet

Brézilia, ou la Tribu des Femmes: Ballett in einem Akt

Uraufführung am 8. April 1835; Opéra de Paris, Salle de la Rue Peletier

Musik: Wenzel Robert Graf von Gallenberg

Libretto: unbekannt

Choreografie: Filippo Taglioni

Cakewalk

Uraufführung am 12. Juni 1951; City Center of Music and Drama,
New York; *New York City Ballet*

Musik: Louis Moreau Gottschalk (Adaption und Orchestrierung:
Hershy Kay)

Choreografie: Ruthanna Boris

Ce que l'Amour me dit [I]: Ballett in drei Teilen

Uraufführung am 24. Dezember 1974; Opéra de Monte Carlo;
Ballet du XXe Siècle

Musik: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 3* (Vierter, Fünfter und
Sechster Satz)

Choreografie: Maurice Béjart

Ce que l'Amour me dit [II]: Programm in zwölf Teilen – *L'art du Pas de deux*

Uraufführung am 9. Dezember 1994; Salle Métropole, Lausanne;
Béjart Ballet Lausanne

Musik: Kronos Quartet, japanische Staatsmusiken, Wolfgang
Amadeus Mozart, Richard Wagner, Anton von Webern, Richard
Heuberger, Arnold Schönberg, Johann Strauss, Gustav Mahler,
Johann Sebastian Bach, Maurice Ravel, Duke Ellington

Choreografie: Maurice Béjart

Chopiniana: Klassisches Ballett in einem Akt (revidierte Fassung:
siehe *Les Sylphides*)

Uraufführung am 10./23. Februar 1907 (Julianischer/Gregoria-
nischer Kalender); Marientheater St. Petersburg

Musik: Frédéric Chopin, *Polonaise A-Dur* / *Nocturne F-Dur* /
Mazurka cis-moll / *Tarantelle As-Dur* (Arrangement: Alexander
Glasunow)

Idee und Choreografie: Michail Fokin

Cléopâtre: Ballett in einem Akt

Premiere am 4. Juni 1909; Théâtre du Châtelet, Paris; *Les Ballets Russes de Serge Diaghilev*

Musik: Anton Arenski, Sergej Tanejew, Nikolai Rimski-Korsakow, Michail Glinka, Alexander Glasunow, Modest Mussorgski

Libretto und Choreografie: Michail Fokin

Eine erste Fassung kam am 24. Februar/8. März 1908 (Julianischer/Gregorianischer Kalender) am Marientheater St. Petersburg und unter dem Titel Ägyptische Nächte heraus. Diese Choreografie stammt ebenfalls von Michail Fokin.

Concerto Barocco [I]

Uraufführung am 27. Juni 1941; Teatro Municipal, Rio de Janeiro; *American Ballet Caravan*

Musik: Johann Sebastian Bach, *Violinkonzert d-moll*

Choreografie: George Balanchine

Concerto Barocco [II]

Uraufführung am 11. Oktober 1948; City Center of Music and Drama, New York; *New York City Ballet*

Musik: Johann Sebastian Bach, *Violinkonzert d-moll*

Choreografie: George Balanchine

Constellation

Uraufführung am 19. Oktober 2012; LAM Research Theater (Yerba Buena Center of the Arts), San Francisco; *Alonzo King LINES Ballet*

Musik: Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, Richard Strauss (Arrangement: Leslie Struck und Ben Juodyalkis)

Choreografie: Alonzo King

Coppélia ou La Fille aux Yeux d'Émail: Ballett in zwei Akten und drei Bildern

Uraufführung am 25. Mai 1870, Opéra de Paris, Salle de la Rue Le Peletier

Musik: Léo Delibes

Libretto: Charles Nuitter, Arthur Saint-Léon

Choreografie: Arthur Saint-Léon

David and Goliath

Uraufführung am 6. Oktober 1975; The Place, London; *London Contemporary Dance Theatre*

Musik: Carl Davis

Choreografie: Robert North, Wayne Sleep

David Triomphant

Uraufführung am 15. Dezember 1936; Opéra de Paris, Salle Garnier

Musik: Claude Debussy, Modest Mussorgski

Libretto und Choreografie: Sergej Lifar

Decreation

Uraufführung am 27. April 2003; Bockenheimer Depot, Frankfurt am Main; *Ballett Frankfurt*

Musik: David Morrow

Video: Philipp Bußmann

Choreografie: William Forsythe

Der Dämon [I]: Tanzpantomime in zwei Bildern

Uraufführung am 1. Dezember 1923; Landestheater Darmstadt

Musik: Paul Hindemith, *Der Dämon*

Libretto: Max Krell

Choreografie und Inszenierung: Nini Willenz, Albrecht Joseph

Der Dämon [II]

Premiere am 20. Dezember 1998; Staatsoper Unter den Linden
Berlin

Musik: Paul Hindemith, *Der Dämon*

Choreografie: Mark Baldwin

Der Nussknacker [I]: Ballett-Feerie in zwei Akten und drei Bildern

Uraufführung am 6./18. Dezember 1892 (Julianischer/Gregorianischer Kalender); Marientheater St. Petersburg

Musik: Peter Tschaikowski

Libretto: Marius Petipa, Iwan Wsewoloschski

Choreografie: Lew Iwanow

Der Nussknacker [II]: siehe *Nutcracker*!*Der sterbende Schwan*: Pas seul

Uraufführung am 9./22. Dezember 1907 (Julianischer/Gregorianischer Kalender); Marientheater St. Petersburg

Musik: Camille Saint-Saëns, *Le Cygne* aus *Le Carnaval des animaux*

Idee und Choreografie: Michail Fokin

Der Widerspenstigen Zähmung: Ballett in zwei Akten

Uraufführung am 16. März 1969; Württembergisches Staatstheater
Stuttgart

Musik: Kurt-Heinz Stolze nach Klaviersonaten Giuseppe Domenico Scarlattis

Libretto und Choreografie: John Cranko

Die Große Messe

Uraufführung am 14. Februar 1998; Oper Leipzig; *Leipziger Ballett*

Musik: Wolfgang Amadeus Mozart, *Große Messe in c-moll*

Choreografie: Uwe Scholz

Die Tischgenossen

Uraufführung am 15. Juni 1958; Königliches Theater, Den Haag;

Het Nederlands Ballet

Musik: Béla Bartók

Choreografie: Rudi van Dantzig

Die Tochter des Pharao: Ballett in einem Prolog, drei Akten und neun Szenen

Uraufführung am 18./30. Januar 1862 (Julianischer/Gregorianischer Kalender); Bolschoi-Theater St. Petersburg

Musik: Cesare Pugni

Libretto: Jules Henry Vernoy Marquis de Saint-Georges, Marius Petipa

Choreografie: Marius Petipa

Divertimento No. 15

Uraufführung am 31. Mai 1956; American Shakespeare Theatre, Stratford/Connecticut; *New York City Ballet*

Musik: Wolfgang Amadeus Mozart, *Divertimento Nr. 15 in B-Dur* (Fünfter und Sechster Satz)

Choreografie: George Balanchine

Don Quichotte: Ballett in vier Akten und acht Szenen

Uraufführung am 14./26. Dezember 1869 (Julianischer/Gregorianischer Kalender); Bolschoi-Theater St. Petersburg

Musik: Ludwig Minkus

Libretto und Choreografie: Marius Petipa

Dornröschen [I]: Ballett-Feerie in einem Prolog und drei Akten

Uraufführung am 3./15. Januar 1890 (Julianischer/Gregorianischer Kalender); Marientheater St. Petersburg

Musik: Peter Tschaikowski

Libretto: Iwan Wsewoloschski, Marius Petipa

Choreografie: Marius Petipa

Dornröschen [II]

Premiere am 2. Juni 1996; Hamburgische Staatsoper; *Hamburg Ballett*

Musik: Peter Tschaikowski

Libretto und Choreografie: Mats Ek

Dornröschen [III]: siehe *Sleeping Beauty. A Gothic Romance*

Eidos: Telos: Choreografie in zwei Teilen

Uraufführung am 28. Januar 1995; Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Opernhaus; *Ballett Frankfurt*

Musik: Thom Willems in Zusammenarbeit mit Maxim Franke und Joel Ryan

Texte: William Forsythe nach Roberto Calasso

Choreografie: William Forsythe in Kooperation mit dem Ensemble des *Balletts Frankfurt* (unter Verwendung von *Self Meant to Govern* als Teil I)

Episodes: Ballett in zwei Teilen

Uraufführung am 14. Mai 1959; City Center of Music and Drama, New York; *New York City Ballet*

Musik: Anton Webern, *Passacaglia* / *Sechs Stücke* / *Symphonie* / *Fünf Stücke* / *Konzert* / *Variationen* / *Fuga (Ricercata) a sei voci* (Arrangement nach Johann Sebastian Bachs *Das Musikalische Opfer*)

Choreografie: Martha Graham (Erster Teil), George Balanchine (Zweiter Teil)

Firsttext

Uraufführung am 27. April 1995; Royal Opera House London; Royal Ballet

Musik: Thom Willems

Choreografie: William Forsythe, Dana Caspersen, Antony Rizzi

France/Dance

Uraufführung am 14. Dezember 1983; Opéra Comique, Paris;
 Ballett der Pariser Oper
 Musik: Johann Sebastian Bach, *Die Kunst der Fuge*
 Choreografie: William Forsythe

Gänge: Ein Stück über Ballett

Uraufführung der Erstfassung am 25. Februar 1982; Zirkustheater
 Scheveningen, Den Haag; *Nederlands Dans Theater*
 Premiere einer zweiten Fassung am 27. Februar 1983; Städtische
 Bühnen Frankfurt am Main, Opernhaus; *Ballett Frankfurt*
 Musik: Thomas Jahn
 Choreografie: William Forsythe

Gemma

Uraufführung am 31. Mai 1854, Opéra de Paris, Salle de la Rue Le
 Peletier
 Musik: Niccolò Gabrielli
 Libretto: Théophile Gautier
 Choreografie: Fanny Cerrito

Giselle [I]: Fantastisches Ballett in zwei Akten

Uraufführung am 28. Juni 1841; Opéra de Paris, Salle de la Rue Le
 Peletier
 Musik: Adolphe Adam
 Libretto: Théophile Gautier, Jules Henry Vernoy Marquis de
 Saint-Georges
 Choreografie: Jean Coralli, Jules Perrot

Giselle [II]: Tanzstück in zwei Akten

Premiere am 6. Juli 1982; Königliches Opernhaus Stockholm;
Cullberg Ballett
 Musik: Adolphe Adam (Schallplattenaufnahme)
 Libretto und Choreografie: Mats Ek

Herman Schmerman

Uraufführung am 28. Mai 1992; New York; *New York City Ballet*

Musik: Thom Willems

Choreografie: William Forsythe

Die Choreografie wurde am 26. September 1992 für das *Ballett Frankfurt* in die Produktion *Herman Schmerman Pas* eingefügt.

Highland Fling. A Romantic Wee Ballet

Premiere am 26. April 1994; The Arnolfini – Centre for Contemporary Arts, Bristol; *Adventures in Motion Pictures*

Musik: Hermann Severin Løvenskjold

Libretto und Choreografie: Matthew Bourne

Icare: Légende chorégraphique in einem Akt

Uraufführung am 9. Juli 1935; Opéra de Paris, Salle Garnier

Musik: Sergej Lifar in Zusammenarbeit mit Arthur Honegger und Joseph-Étienne Szyfer

Libretto und Choreografie: Sergej Lifar

Ikarus: Ballett in zwei Akten

Uraufführung am 29. Mai 1971; Bolschoi-Theater Moskau

Musik: Sergej Slonimsky

Libretto: Juri Slonimsky

Choreografie: Wladimir Wassilijew

Illusionen – Wie Schwanensee: Ballett in drei Akten

Uraufführung am 2. Mai 1976; Hamburgische Staatsoper;

Hamburg Ballett

Musik: Peter Tschaikowski

Libretto und Choreografie: John Neumeier („Zweite Erinnerung“ nach Lew Iwanow, Grand Pas de deux der „Dritten Erinnerung“ nach Marius Petipa)

In the Middle, Somewhat Elevated

Uraufführung am 30. Mai 1987; Opéra de Paris, Palais Garnier;
 Ballett der Pariser Oper
 Musik: Thom Willems in Zusammenarbeit mit Leslie Stuck
 Choreografie: William Forsythe

Iwan der Schreckliche: Ballett in zwei Akten

Uraufführung am 20. Februar 1975; Bolschoi-Theater Moskau
 Musik: Sergej Prokofjew
 Libretto und Choreografie: Juri Grigorowitsch

Kaleidoscope

Uraufführung am 18. Dezember 1952; City Center of Music and
 Drama, New York; *New York City Ballet*
 Musik: Dmitri Kabalewski
 Choreografie: Ruthanna Boris

Kleines Requiem: Ballett für drei Tänzerinnen und vier Tänzer

Uraufführung am 14. November 1996; Lucent-Tanztheater, Den
 Haag; *Nederlands Dans Theater*
 Musik: Henryk Mikolaj Górecki, *Kleines Requiem für eine Polka*
 Choreografie: Hans van Manen

La Bayadère: Ballett in vier Akten und sieben Bildern

Uraufführung am 23. Januar/4. Februar 1877 (Julianischer/Gregorianischer Kalender); Bolschoi-Theater St. Petersburg
 Musik: Ludwig Minkus
 Libretto: Sergej Chudekow, Marius Petipa
 Choreografie: Marius Petipa

La Fille du Danube: Ballettpantomime in zwei Akten und vier Bildern

Uraufführung am 21. September 1836; Opéra de Paris, Salle de la
 Rue Le Peletier
 Musik: Adolphe Adam
 Libretto: Eugène Desmares
 Choreografie: Filippo Taglioni

La Jolie Fille de Gand: Ballett-Pantomime in drei Akten und neun Bildern

Uraufführung am 22. Juni 1842; Opéra de Paris, Salle de la Rue Le Peletier

Musik: Adolphe Adam

Libretto: Jules Henry Vernoy Marquis de Saint-Georges, François Decombe

Choreografie: François Decombe

La Peri: Fantastisches Ballett in zwei Akten

Uraufführung am 17. Juli 1843; Opéra de Paris, Salle de la Rue Le Peletier

Musik: Friedrich Burgmüller

Libretto: Théophile Gautier

Choreografie: Jean Coralli

L'Après-midi d'un Faune: Choreografisches Bild in einem Akt

Uraufführung am 29. Mai 1912; Théâtre du Châtelet, Paris;

Les Ballets Russes de Serge Diaghilev

Musik: Claude Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un Faune*

Libretto und Choreografie: Waslaw Nijinsky

La Sylphide [I]: Ballett in zwei Akten

Uraufführung am 12. März 1832; Opéra de Paris, Salle de la Rue Le Peletier

Musik: Jean Schneitzhoeffter

Libretto: Adolphe Nourrit, Filippo Taglioni

Choreografie: Filippo Taglioni

La Sylphide [II]: siehe *Highland Fling*

La Tentation de Saint Antoine

Uraufführung am 11. März 1967; Théâtre de France-Odéon, Paris;

Compagnie Renaud-Barrault

Musik: Pierre Henry, Maurice Béjart

Choreografie: Maurice Béjart

La Volière, ou les Oiseaux de Boccace: Ballettpantomime in einem Akt
Uraufführung am 5. Mai 1838; Opéra de Paris, Salle de la Rue Le Peletier

Musik: Casimir Gide

Libretto: Eugène Scribe

Choreografie: Thérèse Elssler

Le Baiser de la Fée [I]: Ballett-Allegorie in vier Szenen
Uraufführung am 27. April 1937; Metropolitan Opera, New York;
American Ballet

Musik und Libretto: Igor Strawinsky

Choreografie: George Balanchine

Le Baiser de la Fée [II]: Ballett-Allegorie in vier Szenen
Premiere am 28. November 1950; City Center of Music and
Drama, New York; *New York City Ballet*

Musik und Libretto: Igor Strawinsky

Choreografie: George Balanchine

Le Chant du Compagnon Errant: Ballett für zwei Tänzer
Uraufführung am 11. März 1971; Forest National, Brüssel; *Ballet
du XXe Siècle*

Musik: Gustav Mahler, *Lieder eines fahrenden Gesellen*

Libretto und Choreografie: Maurice Béjart

Le Chant du Rossignol [I]: Choreografisches Gedicht in einem Akt
Uraufführung am 2. Februar 1920; Opéra de Paris, Palais Garnier;
Les Ballets Russes de Serge Diaghilev

Musik: Igor Strawinsky, überarbeitete Fassung der Oper *Le
Rossignol*

Choreografie: Léonide Massine

Le Chant du Rossignol [II]

Premiere am 16. Oktober 1998; The Point Theatre, Eastleigh;

Mark Baldwin Dance Company

Musik: Igor Strawinsky

Choreografie: Mark Baldwin

Le Corsaire [I]: Ballett-Pantomime in drei Akten und fünf Bildern

Uraufführung am 23. Januar 1856; Opéra de Paris, Salle de la Rue

Le Peletier

Musik: Adolphe Adam

Libretto: Jules Henry Vernoy Marquis de Saint-Georges

Choreografie: Joseph Mazilier

Le Corsaire [II]: Ballett-Pantomime in drei Akten, im Dritten Akt um den Grand Pas *Le Jardin animé* ergänzt

Premiere am 25. Januar/6. Februar 1868 (Julianischer/Gregorianischer Kalender); Bolschoi-Theater St. Petersburg

Musik: Adolphe Adam

Musik des Grand Pas *Le Jardin animé*: Léo Delibes

Choreografie: Marius Petipa

Le Cygne

Uraufführung am 22. Oktober 1965; Théâtre de la Monnaie,

Brüssel; *Ballet du XXe Siècle*

Musik: traditionelle Hindu-Musik

Libretto und Choreografie: Maurice Béjart

Leda: Pas de deux

Uraufführung am 19. Dezember 1978; Théâtre de la Monnaie,

Brüssel; *Ballet du XXe Siècle*

Musik: traditionelle japanische Musik

Choreografie: Maurice Béjart

Léda et le Cygne: Pas de deux – Bestandteil des Balletts *Ma Pavlova*
 Uraufführung am 10. Oktober 1986; Gran Teatre del Liceu, Barcelona; *Ballet National Marseille*
 Musik: Johann Sebastian Bach
 Choreografie: Roland Petit

Le Diable Amoureux: Ballett-Pantomime in drei Akten und acht Szenen
 Uraufführung am 23. September 1840; Opéra de Paris, Salle de la Rue Le Peletier
 Musik: François Benoist, Napoléon-Henri Reber
 Libretto: Jules Henry Vernoy Marquis de Saint-Georges
 Choreografie: Joseph Mazilier

Le Diable Boiteux: Ballett-Pantomime in drei Akten und zehn Szenen
 Uraufführung am 1. Juni 1836; Opéra de Paris, Salle de la Rue Le Peletier
 Musik: Casimir Gide
 Libretto: Edmond Burat de Gurgy, Adolphe Nourrit
 Choreografie: Jean Coralli

Le Fils Prodigue: Ballett in drei Bildern
 Uraufführung am 21. Mai 1929; Théâtre Sarah Bernhardt, Paris;
Les Ballets Russes de Serge Diaghilev
 Musik: Sergej Prokofjew, *L'Enfant Prodigue*
 Libretto: Boris Kochno
 Choreografie: George Balanchine

Le Grand Pas de deux
 Uraufführung am 31. Dezember 1999; Württembergisches Staatstheater Stuttgart
 Musik: Giacomo Rossini, *La gazza ladra* (Ouvertüre)
 Konzept und Choreografie: Christian Spuck

Le Jeune Homme et la Mort: Ballett in zwei Bildern

Uraufführung am 25. Juni 1946; Théâtre des Champs Elysées,
Paris

Musik: Johann Sebastian Bach, *Passacaglia für Orgel c-moll*

Libretto: Jean Cocteau

Choreografie: Roland Petit

L'Enlèvement des Sabines: Historische Ballettpantomime in drei Akten

Uraufführung am 25. Juni 1811; Opéra de Paris, Salle Montansier

Musik: Henry-Montan Berton

Libretto: unbekannt

Choreografie: Louis-Jacques Milon

Le Papillon: Ballettpantomime in einem Akt und vier Bildern

Uraufführung am 26. November 1860; Opéra de Paris, Salle de la
Rue Le Peletier

Musik: Jacques Offenbach

Libretto: Jules Henry Vernoy Marquis de Saint-Georges, Marie
Taglioni

Choreografie: Marie Taglioni

Le Pavillon d'Armide: Ballett in einem Akt

Uraufführung der Erstfassung am 12./25. November 1907 (Julia-
nischer/Gregorianischer Kalender); Marientheater St. Petersburg

Premiere einer Zweitfassung am 19. Mai 1909; Théâtre du Châte-
let, Paris; *Les Ballets Russes de Serge Diaghilev*

Musik: Nikolai Tscherepnin, *Le Pavillon d'Armide*

Libretto: Alexandre Benois

Choreografie: Michail Fokin

Le Sacre du Printemps [I]: „Szenen aus dem heidnischen Russland“ in zwei Teilen

Uraufführung am 29. Mai 1913; Théâtre des Champs-Élysées,
Paris; *Les Ballets Russes de Serge Diaghilev*
Musik: Igor Strawinsky, *Le Sacre du Printemps*
Libretto: Igor Strawinsky, Nikolas Roerich
Choreografie: Waslaw Nijinski

Le Sacre du Printemps [II]: Ballett in drei Teilen

Uraufführung am 8. Dezember 1959; Ballett des Théâtre de la
Monnaie, Brüssel
Musik: Igor Strawinsky, *Le Sacre du Printemps*
Choreografie: Maurice Béjart

Les Créatures de Prométhée

Uraufführung am 30. Dezember 1929; Opéra de Paris, Salle
Garnier
Musik: Ludwig van Beethoven, *Die Geschöpfe des Prometheus*
Choreografie: Sergej Lifar

Les Éléments: Ballett-Divertissement in drei Bildern

Uraufführung am 26. Juni 1847; Her Majesty's Theatre, London
Musik: Jean Baptiste Nadaud nach Giovanni Bajetti
Libretto und Choreografie: Jules Perrot

Les Fêtes Vénitiennes: Opéra-Ballet

Uraufführung der Erstfassung am 17. Juni 1710; Opéra de Paris,
Palais Royale
Premiere einer Zweitfassung am 14. Oktober 1710; Opéra de Paris,
Palais Royale
Musik: André Campra
Libretto: Antoine Danchet
Choreografie: Louis Pécourt

Les Patineurs: Ballett-Divertissement in einem Akt

Uraufführung am 16. Februar 1937; Sadler's Wells Theatre,
London

Musik: Giacomo Meyerbeer, Auszüge aus *Le Prophète* und *L'Etoile
du nord*

Choreografie: Frederick Ashton

Le Spectre de la Rose: Choreografie in einem Akt

Uraufführung am 19. April 1911; Théâtre de Monte Carlo; *Les
Ballets Russes de Serge Diaghilev*

Musik: Carl Maria von Weber, *Aufforderung zum Tanz*

Libretto: Jean-Louis Vaudoyer

Choreografie: Michail Fokin

Les Sylphides: Klassisches Ballett in einem Akt (Erstfassung: siehe
Chopiniana)

Uraufführung am 2. Juni 1909; Théâtre du Châtelet, Paris; *Les
Ballets Russes de Serge Diaghilev*

Musik: Frédéric Chopin, *Prélude A-Dur* / *Nocturne As-Dur* / *Valse
Ges-Dur* / *Mazurka D-Dur* / *Mazurka C-Dur* / *Valse cis-moll* /
Valse Es-Dur

Idee und Choreografie: Michail Fokin

Le Triomphe de l'Amour: Ballett anlässlich der Eheschließung des

Grand Dauphin Ludwig mit Marianne Christine von Bayern

Aufführung am 21. Januar 1681; Château de Saint-Germain-en-
Laye

Musik: Jean-Baptiste Lully

Libretto: Philippe Quinault, Isaac de Benserade

Choreografie: Pierre Beauchamp

L'Oiseau de Feu [I]: Fantastisches Ballett in einem Akt

Uraufführung am 25. Juni 1910; Opéra de Paris, Salle Garnier; *Les
Ballets Russes de Serge Diaghilev*

Musik: Igor Strawinsky, *L'Oiseau de feu*

Libretto und Choreografie: Michail Fokin

L'Oiseau de Feu [II]: Ballett für eine Tänzerin und zwei Tänzer

Premiere: 1950; Königliches Opernhaus Stockholm

Musik: Igor Strawinsky, *L'Oiseau de feu*

Choreografie: Maurice Béjart

L'Oiseau de Feu [III]: Ballett für eine Tänzerin und einen Tänzer

Premiere: 1964; Théâtre de la Monnaie, Brüssel; *Ballet du XXe Siècle*

Musik: Igor Strawinsky, *L'Oiseau de feu*

Choreografie: Maurice Béjart

L'Oiseau de Feu [IV]: Ballett für zwei Tänzer

Premiere am 31. Oktober 1970; Palais des Sports, Paris; Ballett der Opéra de Paris

Musik: Igor Strawinsky, *L'Oiseau de feu*

Choreografie: Maurice Béjart

Ma Pavlova: siehe *Léda et le Cygne*

Marguerite and Armand: Ballett in einem Akt (Prolog und vier Bilder)

Uraufführung am 12. März 1963; Royal Opera House London

Musik: Franz von Liszt, *La lugubre gondola* / *Klaviersonate h-moll*

Libretto und Choreografie: Frederick Ashton

Mars et Vénus, ou les Filets de Vulcain: Ballett in vier Akten und fünf Szenen

Uraufführung am 29. Mai 1826; Opéra de Paris, Salle de la Rue Le Peletier

Musik: Jean Schneitzhoeffter

Libretto: Eugène Scribe

Choreografie: Jean-Baptiste Blache

Medea: Ballett in fünf Bildern

Uraufführung am 31. Oktober 1950; Riksteatern, Gävle/Schweden;

Cullberg Ballett

Musik: Béla Bartók

Libretto und Choreografie: Birgit Cullberg

Metaphern: Ballett für zwei Solopaare, sechs Tänzerinnen und zwei Tänzer

Uraufführung am 6. Dezember 1965; Königliches Theater,

Den Haag; *Nederlands Dans Theater*

Musik: Daniel Jean Yves Lesur („Daniel-Lesur“), *Variations pour piano et orchestre à cordes*

Choreografie: Hans van Manen

Meyer

Uraufführung am 19. April 2013; LAM Research Theater

(Yerba Buena Center of the Arts), San Francisco; *Alonzo King*

LINES Ballet

Musik: Edgar Meyer

Choreografie: Alonzo King

Monument für einen gestorbenen Jungen: Ballett in zwölf Szenen

Uraufführung am 19. Juni 1965; Stadttheater Amsterdam

Musik: Jan Boerman, *Alchemie*

Schnitte und Wiederholungen in der elektronischen Komposition: Rudi van Dantzig

Libretto und Choreografie: Rudi van Dantzig

M-Piece: Solo für einen Tänzer

Uraufführung am 16. Oktober 1998; The Point Theatre, Eastleigh

Musik: Roxanna Panufnik

Choreografie: Mark Baldwin

Narcisse: Mythologisches Gedicht in einem Akt

Uraufführung am 26. April 1911; Théâtre de Monte-Carlo; *Les*

Ballets Russes de Serge Diaghilev

Musik: Nikolai Tscherepnin, *Narcisse et Echo*

Choreografie: Michail Fokin

Nightlight

Uraufführung am 31. März 2010 als Bestandteil des Ballett-
abends *Breiner / Lee / Volpi (Letters of others, Nightlight, Big Blur)*;

Württembergisches Staatstheater Stuttgart

Musik: Hildur Gudnadottír, Zoë Keating, Frank Henne

Choreografie: Douglas Lee

Notre Faust: Ballett in zwei Teilen

Uraufführung am 12. Dezember 1975; Théâtre de la Monnaie,
Brüssel; *Ballet du XXe Siècle*

Musik: Johann Sebastian Bach, Riccardo Drigo, Pierre Henry,
Pierre Schaeffer, Harry Warren, Al Dubin, argentinische Tango-
musik

Libretto und Choreografie: Maurice Béjart

Nutcracker!

Premiere am 26. August 1992; King's Theatre, Edinburgh; *Opera*
North und *Adventures in Motion Pictures*

Musik: Peter Tschaikowski

Libretto: Martin Duncan, Matthew Bourne

Choreografie: Matthew Bourne

Ondine ou La Naiade: Großes Ballett in sechs Bildern

Uraufführung am 22. Juni 1843; Her Majesty's Theatre, London

Musik: Cesare Pugni

Libretto und Choreografie: Jules Perrot

Onegin: Ballett in drei Akten und sechs Bildern

Uraufführung der Erstfassung am 13. April 1965; Württembergisches Staatstheater Stuttgart

Premiere einer Zweitfassung am 27. Oktober 1967; Württembergisches Staatstheater Stuttgart

Musik: Kurt-Heinz Stolze nach Peter Tschaikowski

Libretto und Choreografie: John Cranko

Opus 100 – für Maurice: Pas de deux für zwei Tänzer

Uraufführung am 20. Dezember 1996; Têâtre Métropole, Lausanne; Solisten des *Hamburg Ballett*

Musik: Simon & Garfunkel

Texte: Auszüge aus Eugene Ionescos *Die Stühle*

Choreografie: John Neumeier

Orphée

Uraufführung am 17. September 1958; Théâtre Royal, Liège; Ballett des Théâtre de Paris

Musik: Pierre Henry

Choreografie: Maurice Béjart

Orpheus: Ballett in drei Bildern

Uraufführung am 28. April 1948; City Center of Music and Drama, New York; *New York City Ballet*

Musik: Igor Strawinsky

Libretto und Choreografie: George Balanchine

Paquita [I]: Ballett-Pantomime in zwei Akten und drei Bildern

Uraufführung am 1. April 1846; Opéra de Paris, Salle de la Rue Le Peletier

Musik: Edouard Marie Ernest Delvedez

Libretto: Paul Henri Foucher, Joseph Mazilier

Choreografie: Joseph Mazilier

Paquita [II]: Ballett-Pantomime in zwei Akten und drei Bildern, im Ersten Akt um einen Pas de trois und im Schlussbild um einen Grand Pas ergänzt

Premiere am 27. Dezember 1881/8. Januar 1882 (Julianischer/Gregorianischer Kalender); Bolschoi-Theater St. Petersburg
Musik: Edouard Marie Ernest Delvedez
Musik der neuen Nummern: Ludwig Minkus
Choreografie: Marius Petipa

Pas de Quatre: Ballett-Divertissement

Uraufführung am 12. Juli 1845; Her Majesty's Theatre, London
Musik: Cesare Pugni
Choreografie: Jules Perrot
Besetzung: Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Lucile Grahn

Pas./Parts

Uraufführung am 31. März 1999; Opéra de Paris, Palais Garnier;
Ballett der Pariser Oper
Musik: Thom Willems
Choreografie: William Forsythe

Persée et Andromède: Ballettpantomime in drei Akten

Uraufführung am 8. Juni 1810; Opéra de Paris, Salle Montansier
Musik: Etienne Nicolas Méhul
Libretto: unbekannt
Choreografie: Pierre Gardel

Pétrouschka: Burleske in vier Bildern

Uraufführung am 13. Juni 1911; Théâtre du Châtelet, Paris; *Les Ballets Russes de Serge Diaghilev*
Musik: Igor Strawinsky
Libretto: Igor Strawinsky, Alexandre Benois
Choreografie: Michail Fokin

Piano Piece: Ballett für drei Tänzerinnen und vier Tänzer

Uraufführung am 9. November 2013 als Bestandteil des Ballett-abends *Drei Farben: Tanz. Choreographien von William Forsythe, Alexander Ekmann und Douglas Lee (The Vertiginous Thrill of Exactitude, Cacti, Piano Piece)*; Theater Dortmund, Opernhaus
Musik: Jurriaan Andriessen, Frank Henne, Chiel Meijering,
Jeroen van Veen, Franz Schubert
Choreografie: Douglas Lee

Psalmensinfonie: Ballett in drei Teilen

Uraufführung am 24. November 1978; Zirkustheater Schevenin-gen, Den Haag; *Nederlands Dans Theater*
Musik: Igor Strawinsky, *Symphonie de psaumes*
Choreografie: Jiří Kylián

Raymonda: Ballett in drei Akten, vier Bildern und einer Apotheose

Uraufführung am 7./19. Januar 1898 (Julianischer/Gregorianischer Kalender); Marientheater St. Petersburg
Musik: Alexander Glasunow
Libretto: Lidija Paschkowa, Iwan Wsewoloschski, Marius Petipa
Choreografie: Marius Petipa

Refraction

Uraufführung am 23. Oktober 2009; Novellus Theater (Yerba Buena Center of the Arts), San Francisco; *Alonzo King LINES Ballet*
Musik: Jason Moran
Choreografie: Alonzo King

Robert le Diable: Oper in fünf Akten und sechs Bildern

Uraufführung am 21. November 1831; Opéra de Paris, Salle de la Rue Le Peletier
Musik: Giacomo Meyerbeer
Libretto: Eugène Scribe
Choreografie des Nonnenbacchanals (Dritter Akt/zweites Bild):
Filippo Taglioni

Romeo und Julia [I]: Ballett in drei Akten

Uraufführung am 2. Dezember 1962; Württembergisches Staatstheater Stuttgart

Musik: Sergej Prokofjew

Libretto und Choreografie: John Cranko

Romeo und Julia [II]: Ballett in drei Akten

Uraufführung am 9. Februar 1965; Royal Opera House London

Musik: Sergej Prokofjew

Choreografie: Kenneth MacMillan

Sarkasmen: Pas de deux

Uraufführung am 28. Dezember 1981; Amsterdam; *Niederländisches Nationalballett*

Musik: Sergej Prokofjew, *Sarkasmen. Fünf Stücke für Klavier*

Choreografie: Hans van Manen

Schéhérazade [I]: Choreografisches Drama in einem Akt

Uraufführung am 4. Juni 1910; Opéra de Paris, Salle Garnier; *Les Ballets Russes de Serge Diaghilev*

Musik: Nikolai Rimski-Korsakow, Auszüge aus *Scheherazade*

Libretto: Alexander Benois, Leon Bakst

Choreografie: Michail Fokin

Scheherazade [II]

Uraufführung am 9. Dezember 2009; Grimaldi Forum Theater, Monte Carlo; *Alonzo King LINES Ballet*

Musik: Zakir Hussain

Choreografie: Alonzo King

Schwanensee [I]: Ballett in vier Akten

Uraufführung am 20. Februar/4. März 1877 (Julianischer/Gregorianischer Kalender); Bolschoi-Theater Moskau

Musik: Peter Tschaikowski

Libretto: Wladimir Begitschew, Wassily Geltzer

Choreografie: Julius Wenzel Reisinger

Schwanensee [II]: Zweiter Akt

Gala-Aufführungen am 17. und 22. Februar/1. und 6. März 1894
(Julianischer/Gregorianischer Kalender); Marientheater St. Petersburg

Musik: Peter Tschaikowski

Choreografie: Lew Iwanow

Schwanensee [III]: Ballett in drei Akten und vier Szenen

Premiere am 15./27. Januar (Julianischer/Gregorianischer
Kalender) 1895; Marientheater St. Petersburg

Musik: Peter Tschaikowski

Libretto: Modest Tschaikowski nach Wladimir Begitschew und
Wassily Geltzer

Choreografie: Marius Petipa (Erster Akt/erste Szene, Zweiter Akt
mit Ausnahme des Ungarischen und Venezianischen Tanzes), Lew
Iwanow (Erster Akt/zweite Szene, Zweiter Akt: Ungarischer und
Venezianischer Tanz, Dritter Akt)

Schwanensee [IV]: siehe *Illusionen – Wie Schwanensee**Schwanensee* [V]: Ballett in vier Akten

Premiere am 10. November 1987; Umeå/Schweden; *Cullberg
Ballett*

Musik: Peter Tschaikowski

Choreografie: Mats Ek

Schwanensee [VI]: siehe *Swan Lake**Self Meant to Govern* (siehe gleichfalls: *Eidos: Telos*)

Uraufführung am 2. Juli 1994; Städtische Bühnen Frankfurt am
Main, Opernhaus; *Ballett Frankfurt*

Musik: Thom Willems in Zusammenarbeit mit Maxim Franke

Choreografie: William Forsythe

Septet: A Ballet for Seven Dancers on a Theme of Submission

Uraufführung am 26. April 2012 als Bestandteil des Programms
Off the Floor: Creations in Studio K; Ballet Studio K, Tulsa; *Tulsa Ballet*

Musik: Dustin O'Halloran und Simeon ten Holt
 Choreografie: Douglas Lee

Séraphita

Uraufführung am 18. Oktober 1973; Théâtre de la Monnaie, Brüssel; *Ballet du XXe Siècle*

Musik: Wolfgang Amadeus Mozart
 Libretto und Choreografie: Maurice Béjart

Serenade [I]

Uraufführung am 10. Juni 1934; Landhaus von Felix Moritz Warburg, White Plains bei New York; Eleven der *School of American Ballet*

Musik: Peter Tschaikowski, *Serenade für Streicher in C-Dur*
 Choreografie: George Balanchine

Serenade [II]

Premiere am 1. März 1935; Adelphi Theatre New York, School of American Ballet; Eleven der *School of American Ballet*

Musik: Peter Tschaikowski, *Serenade für Streicher in C-Dur*
 Choreografie: George Balanchine

She was Black

Uraufführung: 1995; *Cullberg Ballett*
 Musik: Henryk M. Górecki
 Choreografie: Mats Ek

Sinfonietta: Ballett in fünf Teilen

Uraufführung am 9. Juni 1978; Gaillard Municipal Auditorium, Charleston; *Nederlands Dans Theater*

Musik: Leoš Janáček
 Choreografie: Jiří Kylián

Sleeping Beauty. A Gothic Romance

Premiere am 5. November 2012; Theatre Royal, Plymouth; *New Adventures*

Musik: Peter Tschaikowski

Libretto und Choreografie: Matthew Bourne

Sous Apparence

Uraufführung am 31. Oktober 2012; Opéra de Paris, Palais Garnier; Ballett der Pariser Oper

Musik: Anton Bruckner, Morton Feldman, György Ligeti

Choreografie: Marie-Agnès Gillot

Spartacus: Ballett in drei Akten, zwölf Szenen und neun Monologen

Uraufführung am 9. April 1968; Bolschoi-Theater Moskau

Musik: Aram Chatschaturjan

Libretto: Nikolai Wolkow

Choreografie: Juri Grigorowitsch

Stars and Stripes: Ballet in Five Campaigns

Uraufführung am 17. Januar 1958; City Center of Music and Drama, New York; *New York City Ballet*

Musik: John Philip Sousa (Adaption und Orchestrierung: Hershy Kay)

Choreografie: George Balanchine

Swan Lake: Ballett in einem Prolog und vier Akten

Premiere am 9. November 1995; Sadler's Wells Theatre, London; *Adventures in Motion Pictures*

Musik: Peter Tschaikowski

Libretto und Choreografie: Matthew Bourne

Symphonie pour un Homme Seul

Uraufführung am 26. Juli 1955; Théâtre de l'Étoile, Paris; *Les Ballets de l'Étoile*

Musik: Pierre Henry und Pierre Schaeffer, *Symphonie pour un homme seul*

Choreografie: Maurice Béjart

The Dog Is Us

Uraufführung am 11. Juni 1994; Deutsche Oper Berlin

Musik: Carl Stalling, David Shea, Shocklee Brothers

Choreografie: Karole Armitage

The Four Temperaments: Ballett in fünf Teilen

Uraufführung am 20. November 1946; Central High School of Needle Trades; *New York City Ballet*

Musik: Paul Hindemith, *Thema mit vier Variationen: Die vier Temperamente für Klavier und Streichorchester*

Choreografie: George Balanchine

The Loss Of Small Detail [I]:

Uraufführung am 4. April 1987; Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Opernhaus; *Ballett Frankfurt*

Musik: Thom Willems

Film: Rüdiger Geissler

Texte: William Forsythe, David Levin, Patrick Primavesi

Choreografie: William Forsythe

The Loss Of Small Detail [II]:

Premiere am 11. Mai 1991; Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Opernhaus; *Ballett Frankfurt*

Musik: Thom Williams

Film: William Forsythe, Helga Funderl, Fiona Léus

Texte: William Forsythe, Yukio Mishima, Jerome Rothenberg

Choreografie: William Forsythe

The Vertiginous Thrill of Exactitude

Uraufführung am 20. Januar 1996; Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Opernhaus; *Ballett Frankfurt* (letzter Teil des sechsteiligen Ballettabends *Six Counter Points*)

Musik: Franz Schubert, *Symphonie Nr. 9 C-Dur (Allegro Vivace)*

Choreografie: William Forsythe

Triade

Uraufführung am 19. Januar 1972; Royal Opera House, London

Musik: Sergej Prokofjew, *Violinkonzert Nr. 1*

Choreografie: Kenneth MacMillan

Troy Game

Uraufführung am 3. Oktober 1974; The Place, London; *London Contemporary Dance Theatre*

Musik: brasilianische Batucada, Bob Downes

Choreografie: Robert North

Twilight: Ballett für eine Tänzerin und einen Tänzer

Uraufführung am 20. Juni 1972; Schouwbourg, Rotterdam;

Niederländisches Nationalballett

Musik: John Cage

Choreografie: Hans van Manen

Webern Opus 5: Pas de deux in fünf Sätzen

Uraufführung am 26. März 1966; Théâtre de la Monnaie, Brüssel;
Ballet du XXe Siècle

Musik: Anton von Webern, *Fünf Sätze für Streichquartett*

Libretto und Choreografie: Maurice Béjart

Will o' the Wisp

Uraufführung am 13. Januar 1953; City Center of Music and Drama, New York; *New York City Ballet*

Musik: Virgil Thomson und Filmmusik aus *Louisiana Story*

Choreografie: Ruthanna Boris

Woundwork I

Uraufführung am 31. März 1999; Opéra de Paris, Palais Garnier;
 Ballett der Pariser Oper
 Musik: Thom Willems
 Choreografie: William Forsythe

Writing Ground

Uraufführung am 12. Juli 2010; Casino de Monte Carlo; *Les Ballets de Monte Carlo*
 Musik: frühe Kirchenmusik (jüdische, christliche, muslimische und buddhistische Tradition)
 Libretto: Colum McCann
 Choreografie: Alonzo King

Zingaro: Oper in einem Prolog und zwei Akten

Uraufführung am 29. Februar 1840; Théâtre de la Renaissance, Paris
 Musik: Uranio Fontana
 Libretto: Thomas Sauvage
 Choreografie: Jules Perrot

Filmografie

Am Wendepunkt (Originaltitel: *The Turning Point*)

1977: *Hera Productions* und *Twentieth Century Fox*

Regie: Herbert Ross

Drehbuch: Arthur Laurents

Produktion: Herbert Ross, Arthur Laurents

Hauptrollen: Anne Bancroft (Emma Jacklin), Shirley MacLaine (Deedee Rodgers), Leslie Browne (Emilia Rodgers), Michail Baryschnikow (Yuri)

Billy Elliot. I will dance (Originaltitel: *Billy Elliot*)

2000: *Working Title Films* und *BBC Films*

Regie: Stephen Daldry

Choreografie: Peter Darling

Drehbuch: Lee Hall

Produktion: Greg Brenman, Jonathan Finn

Hauptrollen: Jamie Bell (Billy Elliot), Julie Walters (Georgia Wilkinson), Gary Lewis (Jackie Elliot), Adam Cooper (Billy Elliot, fünfundzwanzigjährig)

Black Swan (Originaltitel: *Black Swan*)

2010: *Fox Searchlight Pictures*, *Protozoa Pictures* und *Phoenix Pictures*

Regie: Darren Aronofsky

Choreografie: Benjamin Millepied

Drehbuch: Mark Heyman, Andrés Heinz, John McLaughlin

Produktion: Scott Franklin, Mike Medavoy, Arnold Messer, Brian Oliver

Hauptrollen: Natalie Portman (Nina Sayers), Mila Kunis (Lily), Vincent Cassel (Thomas Leroy), Barbara Hershey (Erica Sayers), Winona Ryder (Beth Macintyre)

Company Business (Originaltitel: *Company Business*)1991: *Pathé Entertainment*

Regie und Drehbuch: Nicholas Meyer

Produktion: Steven-Charles Jaffe

Hauptrollen: Gene Hackman (Sam Boyd), Michail Baryschnikow (Piotr Iwanowitsch Gruschenko), Kurtwood Smith (Elliot Jaffe), Terry O'Quinn (General Pierce Grissom)

Das Kabinett des Dr. Ramirez (Originaltitel: *The Cabinet of Dr. Ramirez*)1991: *Media Scope, Mod Films und Paladin Films*

Regie und Drehbuch: Peter Sellars

Produktion: Eberhard Scheele, David Lynch, Rainer Mockert

Hauptrollen: Michail Baryschnikow (Cesar), Joan Cusack (Cathy), Peter Gallagher (Matt), Ron Vawter (Dr. Ramirez)

Die Vögel (Originaltitel: *The Birds*)1963: *Universal Pictures*

Regie und Produktion: Alfred Hitchcock

Drehbuch: Even Hunter

Hauptrollen: Tippi Hedren (Melanie Daniels), Rod Taylor (Mitch Brenner), Jessica Tandy (Lydia Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth)

Giselle. Die Tänzer (Originaltitel: *Dancers*)1987: *Golan-Globus Productions und Hera/Baryshnikov Productions*

Regie: Herbert Ross

Drehbuch: Sarah Kernochan

Produktion: Menahem Golan, Yoram Globus

Hauptrollen: Michail Baryschnikow (Tony), Alessandra Ferri (Francesca), Leslie Browne (Nadine)

Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt
1971: Bavaria Atelier GmbH und Westdeutscher Rundfunk

Regie: Rosa von Praunheim

Drehbuch: Rosa von Praunheim, Martin Dannecker, Sigurd Wurl

Produktion: Werner Kließ

Hauptrollen: Bernd Feuerhelm (Daniel), Berryt Bohlen
(Clemens), Ernst Kuchling (Der Reiche)

Sex and the City (Originaltitel: *Sex and the City*)

Fernsehserie in sechs Staffeln und vierundneunzig Episoden:

Darren Star Productions, Home Box Office (HBO) und Sex and the City Productions

Erstausstrahlung in den USA: 7. Juni 1998 bis 22. Februar 2004

Erstausstrahlung in Deutschland: 18. September 2001 bis 14.

Dezember 2004

Hauptrollen: Sarah Jessica Parker (Carrie Bradshaw), Kim Cattral
(Samantha Jones), Kristin Davis (Charlotte York), Cynthia Nixon
(Miranda Hobbes), Chris Noth (Mr. Big), Michail Baryschnikow
(Aleksandr Petrovsky)

Tootsie (Originaltitel: *Tootsie*)

1982: *Columbia Pictures, Mirage Enterprises, Punch Productions und Delphi Films*

Regie: Sydney Pollack

Drehbuch: Larry Gelbart, Don McGuire, Murray Schisgal

Produktion: Sydney Pollack, Dick Richards, Charles Evans

Hauptrollen: Dustin Hoffman (Michael Dorsey/Dorothy
Michaels), Jessica Lange (Julie Nichols), Charles Durning
(Les Nichols), Teri Garr (Sandy), Bill Murray (Jeff Slater)

White Nights. Die Nacht der Entscheidung (Originaltitel: *White Nights*)
1985: *Columbia Pictures, Delphi IV Productions und New Vision Pictures*

Regie: Taylor Hackford

Drehbuch: James Goldman, Eric Hughes

Produktion: Taylor Hackford, William S. Gilmore

Hauptrollen: Michail Baryschnikow (Nikolai „Kolya“ Rodchenko), Gregory Hines (Raymond Greenwood), Isabella Rossellini (Darja Greenwood), Jerzy Skolimowski (General Chaiko), Helen Mirren (Galina Iwanowa)

Bibliografie

Lexika

- Bremser, Martha/Larraine, Nicholas/Shrimpton, Leanda (Hrsg.): *International Dictionary of Ballet*. Band I und II: Detroit/London/Washington, 1993.
- Cohen, Selma Jeanne (Hrsg.): *International Encyclopedia of Dance*. Band I bis VI: Oxford/New York, 1998.
- Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Piper's Enzyklopädie des Musiktheaters*. Band I bis VI, Registerband: München/Zürich, 1986–1997.
- Meyer, Joseph (Hrsg.): *Das Große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände*. Band XII: Hildburghausen/Amsterdam/Paris/Philadelphia, 1848.

Monografien, Aufsätze und Artikel

- Adair, Christy: *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. Houndmills/Basingstoke/Hampshire/London, 1992.
- Afanasjew, Nick/Hollweg, Petra/Lehmkuhl, Frank/Schattauer, Göran/Witt, Christian/Wolfgruber, Axel: *Robert Enke. Tragödie des Totschweigens*. In: *FOCUS*. Nummer 47/16. November 2009, S. 146–151.
- Albers, Regina/Hollweg, Petra/Kunz, Martin/Kraus, Maike/Sanides, Silvia: *Dunkelheit im Rampenlicht*. In: *FOCUS*. Nummer 47/16. November 2009, S. 154–158.
- Aldrich, Robert (Hrsg.): *Gleich und anders. Eine globale Geschichte der Homosexualität*. Hamburg, 2007.
- Amort, Andrea (Hrsg.): *Nurejew und Wien. Ein leidenschaftliches Verhältnis*. Wien, 2003.
- Assemblée nationale (Hrsg.): *Journal officiel, 19. juillet 1960: Assemblée nationale. Constitution du 4 octobre 1958, 1re législature. 2e session ordinaire de 1959–1960. Compte rendu integral – 60e séance. 2e séance du lundi 18 juillet 1960*: archives.assemblee-nationale.fr/1/cri/1959-1960-ordinaire2/060.pdf.
- Astier, Régine: *Pierre Beauchamps and the Ballets de Collège*. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 6. Jahrgang, Nummer 2/1983, S. 138–163.

- Balanchine, George: „*Sie tanzen vielleicht aus Freude am Tanzen*“. In: Wolgina, Lydia/Pietzsch, Ulrich: *Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen. 20. Jahrhundert*. Berlin, 1977, S. 227–243.
- Balanchine, George: *Balanchine's New Complete Stories of the Great Ballets*. Herausgegeben von Francis Mason. Garden City/New York, 1968.
- Balanchine, George: *Marginal Notes on the Dance*. In: Sorell, Walter (Hrsg.): *The Dance Has Many Faces*. New York/London, 1966, S. 93–102.
- Balanchine, George/Mason, Francis: *101 Stories of the Great Ballets*. New York/London/Toronto/Sidney/Auckland, 1989.
- Balanchine, George/Nabokov, Ivan/Carmichael, Elizabeth: *Balanchine. Ein Interview*. In: Kogler, Horst: *Balanchine. Interview. Balanchine – 60 Jahre. Balanchine und Strawinsky – Eine kongeniale Werkfolge*. Aus: *Die Tanzarchiv-Reihe*. Band 1. Herausgegeben von Kurt Peters. Hamburg, 1964, S. 5–19.
- ballett international/Cohen, Robert/Morrice, Norman/North, Robert: *Trends in British Ballet. Discussion*. In: *ballett international*. Oktober 1983, S. 26–33.
- Balzac, Honoré de: *Physiologie der Ehe oder Eklektische Betrachtungen über eheliches Glück und Unglück*. Krefeld, 1951.
- Balzac, Honoré de: *Séraphita*. Wien, 1922.
- Banes, Sally: *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. London/New York, 1998.
- Baryschnikow, Michail/Sorge, Helmut: „*Einen Idioten mache ich aus mir nicht*“. Ballettänzer Michail Baryschnikow über die sowjetische Heimat, seine Arbeit und Zukunftshoffnungen. In: *Der Spiegel*, Nummer 8/1989; 20. 2. 1989, S. 220–225.
- Bauer, Robin/Hoernes, Josch/Woltersdorff, Volker (Hrsg.): *Unbeschreiblich männlich. Heteronormativitätskritische Perspektiven*. Hamburg, 2007.
- Bauer, Werner T.: *Die Rechte Homosexueller im europäischen Vergleich*. Herausgegeben von der Österreichischen Gesellschaft für Politikberatung und Politikentwicklung. Wien, Januar 2014.
- Beaumont, Cyril W.: *Gaetano and Auguste Vestris in English Caricature*. In: *Ballet*. 5. Jahrgang, Nummer 3/März 1948, S. 19–29.
- Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek, 1999.

- Bebel, August: *Die Frau und der Sozialismus*. In: ders.: *Ausgewählte Reden und Schriften*. Bd. X: München/London/Paris, 1996. S. 5–199.
- Béjart, Maurice: *Ein Augenblick in der Haut eines anderen. Memoiren*. München, 1980.
- Béjart, Maurice: *Eine verschlüsselte Autobiographie* (24. Januar 1971). In: Wolgina, Lydia/Pietzsch, Ulrich (Hrsg.): *Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen. 20. Jahrhundert*. Berlin, 1977, S. 244–251.
- Béjart, Maurice/Pachnicke, Jeanne: *Spectacle Total: Interview mit dem französischen Choreographen Maurice Béjart*. In: *Sonntag*, Nummer 22, 31. 5. 1987, S. 11.
- Béjart, Maurice/Trökes, Manuel: *Auf der Suche nach dem verlorenen Theater. Interview mit Maurice Béjart in Paris*. In: *Ballett-Journal/Das Tanzarchiv. Zeitung für Tanzpädagogik und Ballett-Theater*. 33. Jahrgang, Nummer 3/1. Juni 1985, S. 40–43.
- Benthien, Claudia/Stephan, Inge (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien, 2003.
- Bereswill, Mechthild/Meuser, Michael/Scholz, Sylka (Hrsg.): *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. Münster, 2007.
- Berger, Christiane: *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*. Bielefeld, 2006.
- Berghahn, Sabine: *Verfassungsrecht und Verfassungswandel: Interpretationen zu Art. 3 und 6 des Grundgesetzes*. In: Baer, Susanne/Lepperhoff, Julia (Hrsg.): *Gleichberechtigte Familien? Wissenschaftliche Diagnosen und politische Perspektiven*. Bielefeld, 2007, S. 44–68.
- Berghahn, Sabine: *Der Ritt auf der Schnecke. Rechtliche Gleichstellung in der Bundesrepublik Deutschland*. In: Koreuber, Mechthild/Mager, Ute (Hrsg.): *Recht und Geschlecht. Zwischen Gleichberechtigung, Gleichstellung und Differenz*. Baden Baden, 2004, S. 59–78.
- Beuys, Barbara: *Die neuen Frauen – Revolution im Kaiserreich. 1900–1914*. München, 2014.
- Bie, Oscar: *Der Tanz*. Berlin, 1915.
- Bieling, Tom: *Gender Puppets. Geschlechterinszenierung anhand der nonverbalen Kommunikation von Schaufensterpuppen*. Berlin, 2008.

- Biermann, Christoph/Bredow, Rafaela von/Brinkbäumer, Klaus/Gilbert, Cathrin/Grossekathöfer, Maik/Hacke, Detlef/Lakotta, Beate/Meyer, Cordula/Pfeil, Gerhard/Thadeusz, Frank/Verbeet, Markus: „*Er hielt sich nicht mehr aus.*“ *Seine Frau konnte ihm nicht helfen und auch nicht sein Vater. Der Nationaltorwart Robert Enke ging in den Tod aus Angst vor dem Leben.* In: *DER SPIEGEL*. Nummer 47/16. November 2009, S. 144–159.
- Bischofskonferenz Deutschlands u. a. (Hrsg.): *Die Bibel. Altes und Neues Testament* (Einheitsübersetzung). Stuttgart, 1980.
- Bland, Alexander: *The Nureyev Image*. London, 1976.
- Blaschke, Ronny: *Ende des Versteckspiels. Alle Welt zollt dem Coming-out von Thomas Hitzlsperger Respekt. Aber dies ist nur der Schritt eines Einzelnen. Was unternehmen die Vereine, um veraltete Rollenbilder auszusortieren?* In: *DIE ZEIT*. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur. Nummer 4, 16. Januar 2014, S. 18.
- Bly, Robert: *Eisenhans. Ein Buch über Männer*. München, 1991.
- Boehn, Max von: *Der Tanz*. Berlin, 1925.
- Bournonville, August: *Letters on Dance and Choreography*. Übersetzt und kommentiert von Knud Arne Jürgensen. London, 1999.
- Boxberger, Edith: „*I want to be hypnotized*“. *Paradigmenwechsel im Tanz: Über William Forsythe und das Ballett Frankfurt, über Jan Fabre und Saburo Teshigawara.* In: *ballett international/tanz aktuell*, Februar 1994, S. 28–32.
- Böhme, Fritz: *Tanzkunst*. Dessau, 1926.
- Bönt, Ralf: *Das entehrte Geschlecht. Ein notwendiges Manifest für den Mann*. München, 2012.
- Brandstetter, Gabriele: *Defigurative Choreographie: Von Duchamp zu William Forsythe*. In: Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar, 1997, S. 598–623.
- Braun, Rudolf/Gugerli, David: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*. München, 1993.
- Bregenstroth, Lars: *Tipps für den modernen Mann. Männlichkeit und Geschlechterverhältnis in der Men's Health*. Münster/Hamburg/London, 2003.

- Brug, Manuel: *Coming-out am Schwanensee. Matthew Bournes radikal grandiose Ballettneudeutung endlich in Deutschland*. In: *Die Welt*, 8. April 2000, S. 31.
- Buckle, Richard: *Nijinsky*. London, 1971.
- Bund, Kerstin: *Tod eines Managers. Vor vier Monaten nahm sich der frühere Siemens-Finanzchef und einstige Vorzeigemanager Heinz-Joachim Neubürger das Leben. Wie konnte es so weit kommen? Eine Rekonstruktion*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 23, 3. Juni 2015, S. 26–27.
- Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierungen des Sonnenkönigs*. Berlin, 2001.
- 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.
- Burt, Ramsay: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London/ New York, 1996.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main, 1997.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main, 1991.
- Bülow, Ulrike von: *New Yorker Geschichten: Dance and the City*. Beitrag vom 3. 4. 2008, *stern.de*:
www.stern.de/lifestyle/leute/new-yorker-geschichten-dance-and-the-city-615375.html.
- Calmette, Gaston: *Un Faux Pas*. In: *Le Figaro*, 30. 5. 1912, S. 1.
- Campe, Joachim Heinrich: *Väterlicher Rath für meine Töchter. Ein Gegenstück zum Theophron. Der erwachsenen weiblichen Jugend gewidmet*. Braunschweig, 1796.
- Carter, Alexandra (Hrsg.): *The Routledge Dance Studies Reader*. London/ New York, 1998.
- Carter, Robert: *Talking Point. This month, Robert Carter from Les Ballets Trockadero de Monte Carlo reveals how he prepares to portray a ballerina*. In: *Dancing Times*, März 2011, S. 12.

- Casanova, Giacomo (Chevalier de Seingalt): *Geschichte meines Lebens. Mit einem Essay von Ricardo Fernández de la Reguera „Don Juan und Casanova“*. Herausgegeben und eingeleitet von Erich Loos. Erstmals nach der Urfassung ins Deutsche übersetzt von Heinz von Sauter. Band III: Frankfurt am Main/Berlin, 1985.
- Christen, Regina: *Dieser einzigartige Augenblick, wenn ... Mikhail Baryshnikov im Gespräch mit Regina Christen*. In: *ballett international/tanz aktuell*. Mai 1994, S. 10–11.
- Christout, Marie-Françoise: *Le Ballet de Cour de Louis XIV. 1643–1672. Mises en Scène*. Paris, 1967.
- Clarke, Mary/Crisp, Clement: *Tänzer*. Köln, 1985.
- 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.
- Cohen, Selma Jeanne (Hrsg.): *Dance Perspectives 40*, Winter 1969: *The Male Image. With an Introduction by Ray L. Birdwhistell*.
- Connell, Robert W.: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Opladen, 1999.
- Corneau, Guy: *Abwesende Väter – Verlorene Söhne. Die Suche nach der männlichen Identität*. Solothurn/Düsseldorf, 1993.
- Craig Leeds, Maxine: *Sorry I don't dance. Why Men Refuse to Move*. Oxford/New York, 2014.
- Cranko, John: *Bewegung und Musik*. In: Wolgina, Lydia/Pietzsch, Ulrich: *Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen. 20. Jahrhundert*. Berlin, 1977, 262–274.
- Cranko, John: *Über den Tanz. Gespräche mit Walter Erich Schäfer*. Frankfurt am Main, 1974.
- Croce, Arlene: *Writing in the dark, dancing in the New Yorker*. New York, 2000.
- Crompton, Sarah: *Mikhail Baryshnikov: „Everything in Russia is a damn soap opera“*. Beitrag vom 3. Juli 2013, Onlineportal des *Telegraph*: www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/10133374/Mikhail-Baryshnikov-Everything-in-Russia-is-a-damn-soap-opera.html.

- Dahms, Sibylle: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München, 2010.
- Daly, Ann: *The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers*. In: dies.: *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*. Middletown/Connecticut, 2002, S. 279–288. Ebenfalls in: *TDR: The Drama Review*. 31. Jahrgang. Nummer 1/Frühjahr 1987, S. 8–21.
- 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.
- Daniels, Justus von: *Von wegen Teilzeit. Unternehmen bieten lieber Kitas an*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 27, 26. Juni 2014, S. 69.
- Darb O'Sullivan, Tina: *Male dominance in Bourne's Swan Lake is defining feature*. In: *Irish Examiner*, 24. Februar 2014.
- Davis, Flora: *Moving the Mountain. The Women's Movement in America Since 1960*. New York, 1991.
- Dempster, Elizabeth: *Women Writing the Body: Let's Watch a Little How She Dances*. In: Goellner, Ellen W./Murphy, Jacqueline Shea (Hrsg.): *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick/New Jersey, 1994, S. 21–38.
- Desmond, Jane C. (Hrsg.): *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*. Madison, 2001.
- Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik (Hrsg.): *Festschrift Deutscher Tanzpreis 1994 – Maurice Béjart. Anlässlich der Verleihung des Deutschen Tanzpreises am 19. März 1994 im Aalto-Theater Essen*. Essen, 1994.
- Diaghilew, Sergej: À Propos d'un Faune. In: *Le Figaro*, 31. 5. 1912, S. 1.
- Diözese Rottenburg-Stuttgart/Erzdiözese Freiburg/Evangelische Kirche in Baden/Evangelische Kirche in Württemberg: *Umstrittener neuer Bildungsplan: Kirchen mit Land im Gespräch. „Leitprinzipien“ des Bildungsplans stoßen bei den christlichen Kirchen auf Kritik*. Pressemitteilung vom 10. Januar 2014.

- Dornhof, Dorothea: *Inszenierte Perversionen. Geschlechterverhältnisse zwischen Pathologie und Normalität um die Jahrhundertwende*. In: Hornscheidt, Antje/Jähnert, Gabriele/Schlichter, Annette (Hrsg.): *Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*. Opladen/Wiesbaden, 1998, S. 253–277.
- Draeger, Volkmar: *Double Demons. Berlin State Opera Ballet. Staatsoper Unter den Linden Berlin. December 20, 1998*. In: *Dance Magazine*. April 1999, S. 86–87.
- Dreyse, Miriam: *Cross Dressing. Zur (De)Konstruktion von Geschlechtsidentität im zeitgenössischen Theater*. In: Oster, Martina/Ernst, Waltraud/Gerards, Marion (Hrsg.): *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst*. Berlin, 2010, S. 36–47.
- Duby, Georges/Perrot, Michelle (Hrsg.): *Geschichte der Frauen*. Band V: *20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Françoise Thébaud. Frankfurt am Main/New York, 1995.
- Duby, Georges/Perrot, Michelle (Hrsg.): *Geschichte der Frauen*. Band IV: *19. Jahrhundert*. Herausgegeben von Geneviève Fraisse und Michelle Perrot. Frankfurt am Main/New York, 1994.
- Dupuy, Dominique: *Der Tänzer, dieses merkwürdige Wesen*. In: *ballett international / zeitgeist handbook '93*. Januar 1993, S. 14–19.
- EGG. the arts show: *Interview with Paul Ghiselin*:
www.pbs.org/wnet/egg/219/trockadero/interview_content_2.html.
- Eggeling, Tatjana: *Homosexualität und Fußball – ein Widerspruch?* In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Homosexualität. Aus Politik und Zeitgeschichte*. 15–16/2010: 12. April 2010, S. 20–26.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*. Frankfurt am Main, 1999.
- Elsässer, Jürgen: *Eurovision: Statt Ekel-Wurst – ich will Lena zurück*. Beitrag vom 11. Mai 2014:
juergenelsaesser.wordpress.com/2014/05/11/eurovision-statt-ekel-wurst-ich-will-lena-zurueck.

- Emcke, Carolin/Müller-Wirth, Moritz/Hitzlsperger, Thomas: „*Homosexualität wird im Fußball ignoriert. „Als erster prominenter deutscher Fußballprofi bekennt sich der frühere Nationalspieler Thomas Hitzlsperger. Er begründet sein jahrelanges Schweigen, spricht über „schwule Pässe“, dumme Sprüche in der Kabine und die Frage, ob homosexuelle Fußballer ihre Karriere gefährden.* In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 3, 9. Januar 2014, S. 16–17.
- Erhart, Walter/Herrmann, Britta: *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart/Weimar, 1997.
- Eugenides, Jeffrey: *Middlesex*. Reinbek, 2003.
- Euripides: *Helena*. In: ders.: *Tragödien*. Vierter Teil: *Elektra, Helena, Iphigenie im Land der Taurer, Ion*. Griechisch und Deutsch. Herausgegeben von Dietrich Ebener. Berlin, 1977, S. 118–233.
- Evert, Kerstin: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und neue Technologien*. Würzburg, 2003.
- Fabry, Monika/Ek, Mats: *Ich krieche nicht in anderer Leute Köpfe. Interview mit Mats Ek*. In: *Hamburger Abendblatt*, 10. Juni 1989.
- Farber, Stephen: *Bourne's „Swan Lake“: An Ill-Fated Flight. At heart, the staging is a brilliant but archaic tableau of gay men dying in agony for daring to love*. In: *Los Angeles Times*, 1. Juni 1997, S. 50.
- Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hrsg.): *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*. München, 1997.
- Feinberg, Leslie: *Rainbow Solidarity in Defense of Cuba*. New York, 2009.
- Feinberg, Leslie: *Träume in den erwachenden Morgen. Stone Butch Blues*. Berlin, 2003.
- Feinberg, Leslie: *Trans Liberation. Beyond Pink or Blue*. Boston, 1998.
- Feinberg, Leslie: *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to RuPaul* / *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*. Boston, 1996.
- Feinberg, Leslie: *Transgender Liberation. A Movement Whose Time Has Come*. New York, 1992.
- Fenske, Uta/Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Ambivalente Männlichkeit(en). Maskulinitätsdiskurse aus interdisziplinärer Perspektive*. Opladen/Berlin/Toronto, 2012.

- Fentloh, Frauke: *Unisex-Couture. Halb Mann, halb Frau, ganz Mode. Rad Hourani ist der erstaunlichste Neuling im Kreis der Pariser Haute Couture: Die Mode des Designers ist weder männlich noch weiblich, sondern stets bestechend klar.* Beitrag vom 1. April 2014, Onlineportal der ZEIT: www.zeit.de/lebensart/mode/2014-04/rad-hourani-paris-chambre-syn-dicale.
- Finke, Bastian/Konradi, Moritz: *MANEO-Report 2015*. Berlin, Mai 2016.
- Fischer, Eva-Elisabeth: *Maurice Béjart. Der Nachruf auf den Meister der Versöhnung.* In: *ballett international/tanz aktuell*. Januar 2008, S. 4–13.
- Fisher, Jennifer: *Make it Maverick: Rethinking the „Make it Macho“ Strategy for Men in Ballet.* In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 30. Jahrgang, Nummer 1/2007, S. 45–66.
- Fisher, Jennifer: *His Wings of Desire. Adam Cooper leaps into a new category of dance fame by hanging up his Princely slippers for the mask of the Swan – and fans respond. Special to the Times.* In: *Los Angeles Times*, 2. Mai 1997.
- Fisher, Jennifer/Shay, Anthony (Hrsg.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities across Borders*. Oxford, 2009.
- Flaschka, Horst: *Goethes „Werther“. Werkkontextuelle Beschreibung und Analyse.* München, 1987.
- Fleming, Bruce E.: *Something for Everyone to Dislike.* In: ders.: *Sex, Art, and Audience. Dance Essays*. New York, 2000, S. 22–30.
- Fleming-Markarian, Margaret: *Symbolism in Nineteenth-Century Ballet. Giselle, Coppélia, The Sleeping Beauty and Swan Lake.* Oxford/Bern/Berlin/Brüssel/Frankfurt am Main/New York/Wien, 2012.
- Fokin, Michail: *Gegen den Strom. Erinnerungen eines Ballettmeisters.* Berlin, 1974.
- forsa: Gesellschaft für Sozialforschung und statistische Analysen mbH (Hrsg.): *Wenn Eltern die Wahl haben. Eine repräsentative forsa-Studie im Auftrag von Eltern.* Berlin, 9. April 2013.
- Forster, Edgar J.: *Unmännliche Männlichkeit. Melancholie, „Geschlecht“, Verausgabung.* Wien/Köln/Weimar, 1998.
- Forster, Edgar J.: *Melancholie und Männlichkeit. Über männliche Leidensgeschichten.* In: Angerer, Marie-Luise (Hrsg.): *The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten.* Wien, 1995, S. 69–90.

- Forsythe, William/Odenthal, Johannes: *Ein Gespräch mit William Forsythe, geführt anlässlich der Premiere „As a garden in this Setting“, Dezember 1993.* In: *ballett international/tanz aktuell*, Februar 1994, S. 33–37.
- Forsythe, William/Servos, Norbert: *Interview mit William Forsythe.* In: *tanz aktuell. Zeitschrift für Theater und Tanz.* 4. Jahrgang: Juli/August 1989, S. 4–8.
- Forsythe, William/Wesemann, Arnd: *William Forsythe im Gespräch mit Arnd Wesemann: „Das ist ja die Natur aller veränderlichen Dinge: daß sie sich ändern lassen“.* In: Pierer, Heinrich von/Oetinger, Bolko von (Hrsg.): *Wie kommt das Neue in die Welt?* München/Wien, 1997, S. 259–264.
- Forsythe, William/ZKM: Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe/Deutsches Tanzarchiv Köln (Hrsg.) *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye.* Ostfildern, 1999/2012.
- Foster, Susan Leigh: *The ballerina's phallic pointe.* In: dies. (Hrsg.): *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power.* London/New York, 1996, S. 1–23.
- Foucault, Michel: Über Hermaphroditismus. Der Fall Barbin. Frankfurt am Main, 1998.
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit.* Erster Band: *Der Wille zum Wissen.* Frankfurt am Main, 1983.
- Foulkes, Julia L.: *Modern Bodies. Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey.* Chapel Hill/London, 2002.
- Franco, Mark: *Double Bodies. Androgyny and Power in the Performances of Louis XIV.* In: *The Drama Review. The Journal of Performance Studies.* 38. Jahrgang; Nummer 4/Winter 1994, S. 71–82.
- Franco, Mark: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body.* Cambridge, 1993.
- Frater, Sarah: *Laughter and joy from men in tights.* In: *London Evening Standard*, 17. September 2008.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung.* Frankfurt am Main, 2000.
- 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.
- Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballettanz. Jahrbuch 2004: forsythe. bill's universe.*

- Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballettanz*. Jahrbuch 2002: *hall of fame*.
- Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): *ballett international/tanz aktuell*. August 1998 (Heft 8/9): *Tanz der Geschlechter*.
- Frisch, Max: *Homo Faber*. Frankfurt am Main, 2011.
- Frisch, Max: *Stiller*. Frankfurt am Main, 2011.
- Gall, Ulrike: *Weibliche Personifikationen in Allegorien des Industriezeitalters. Motivhistorische Studien zu Kontinuität und Wandel bildlicher Verkörperungen 1870–1912*. Konstanz, 1999.
- Garafola, Lynn: *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet*. In: Dils, Ann/Cooper Albright, Ann (Hrsg.): *Moving History, Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Middletown/Connecticut, 2001, S. 210–217.
- Garafola, Lynn (Hrsg.): *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Middletown/Connecticut, 1997.
- Garafola, Lynn: *Diaghilev's Ballets Russes*. New York/Oxford, 1989.
- Garafola, Lynn/Norman Baer, Nancy van: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven/London, 1999.
- Gard, Michael: *Men who Dance. Aesthetics, Athletics and the Art of Masculinity*. New York, 2006.
- 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.
- Garske, Rolf/Ek, Mats: *Searching for a New Complexity | Auf der Suche nach neuer Komplexität. Interview with/mit Mats Ek*. In: *ballett international*. März 1989, S. 16–21.
- Garski, Brigitte: *Höfische und theatralische Tänze am Hof Ludwigs XIV. Der aristokratische Stil*. In: Marx, Hans Joachim (Hrsg.): *Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium*. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1994 bis 1997. Laaber, 1998, S. 43–54.
- Gay-White, Pamela: *Béjart and Modernism. Case Studies in the Archetype of Dance*. New Orleans, 2006.

- Gebauer, Gunter: *Fußball: Theater der Grausamkeit. Der Sport-Philosoph Gunter Gebauer über den Freitod des Fußball-Torwarts Robert Enke*. Beitrag vom 31. Dezember 2009, Onlineportal des SPIEGEL: www.spiegel.de/sport/fussball/fussball-theater-der-grausamkeit-a-667285.html.
- Geitel, Klaus: *Berlin. Das ist für mich die Stadt Marlene Dietrichs*. In: *Die Welt*, 17. 12. 1988.
- Geitel, Klaus: *Der Tänzer Rudolf Nurejew. Zweiundzwanzig Anmerkungen*. Berlin, 1967.
- Geitel, Klaus: *Der Tänzer heute*. Berlin, 1964.
- Gilbert, Cathrin/Hermann, Hans-Dieter: *Der Kopf-Coach*. Interview mit dem betreuenden Psychologen der deutschen Fußballnationalmannschaft in: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 26, 20. Juni 2013, S. 20.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werthers*. Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787. In: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band VIII: *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*. In Zusammenarbeit mit Christoph Brecht herausgegeben von Waltraud Wiethölder. Frankfurt am Main, 1994, S. 9–267.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band XIV: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Herausgegeben von Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main, 1986.
- Goldner, Nancy: *Who Cares About Choreography When You Can Jump Like Baryshnikov*. In: *The Village Voice*, 12. Juli 1976, S. 123–125.
- Gooch, Williams S./Trevino, Victor: *Interview*. Beitrag für das Portal *New York Cool*: www.newyorkcool.com/archives/2007/May/interview_Victor_Trevino.htm.
- Grigorowitsch, Juri/Vanslow, Victor V.: *The authorized Bolshoi Ballet Book of Spartacus*. Neptune City/New Jersey, 1990.
- Großherzogthum Berg: *Napoleons Gesetzbuch* / Grand-Duché de Berg: *Code Napoléon*. Düsseldorf, 1810. Reprint: Frankfurt am Main, 1982.
- Gude, Hubert/Kind, Martin: „*Ein Gefühl der Ohnmacht*“. In: *FOCUS*. Nummer 47/16. November 2009, S. 152.

- Guest, Ivor: *The Paris Opéra Ballet*. Alton, 2006.
- Guest, Ivor: *Ballet under Napoleon*. Alton, 2002.
- Guest, Ivor (Hrsg.): *Gautier on Dance*. London, 1986.
- Guest, Ivor: *The Romantic Ballet in Paris*. London, 1966.
- Guest, Ivor: *The Dancer's Heritage. A Short History of Ballet*. Harmondsworth, 1960.
- 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.
- Hanna, Judith Lynne: *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago/London, 1988.
- Hark, Sabine: *Parodistischer Ernst und politisches Spiel. Zur Politik der GeschlechterParodie*. In: Hornscheidt, Antje/Jähnert, Gabriele/Schlichter, Annette (Hrsg.): *Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*. Opladen/Wiesbaden, 1998, S. 115–139.
- Hartewig, Wibke: *Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes*. München, 2007.
- Hartwig, Sonja: „Wir sind keine faulen Schweine“. Millionen Deutsche sind depressiv, doch in der Arbeitswelt ist die Krankheit ein Tabu. Wie überlebt ein Betroffener im täglichen Kampf? In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 41, 1. Oktober 2014, S. 34.
- Hausen, Karin: *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*. In: Conze, Werner (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Stuttgart, 1976, S. 363–393.
- Hecht, Thomas: *The Phallic Swan Lake: A Semiotic Appraisal of Matthew Bourne's Swan Lake*. In: *Theatre Arts Journal. Studies in Scenography and Performance*. 1. Jahrgang, Nummer 1/Herbst 2009, S. 60–75.
- Heidel, Ulf/Micheler, Stefan/Tuider, Elisabeth (Hrsg.): *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hamburg, 2001.
- Heinick, Angelika: *Der Gott soll noch einmal leben. Nurejew tanzt Nijinskis Glanzrollen in Paris*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 6, 5. Februar 1982, S. 42.

- Hek, Alexandra Martine de: *Homophobie im Fußballsport*. In: dies./Kampmann, Christine/Kosmann, Marianne/Rüßler, Harald: *Fußball und der die das Andere. Ergebnisse aus einem Lehrforschungsprojekt*. Freiburg, 2011, S. 68–121.
- Herrn, Rainer: *Magnus Hirschfelds Geschlechterkosmos: Die Zwischenstufentheorie im Kontext hegemonialer Männlichkeit*. In: Brunotte, Ulrike/Herrn, Rainer (Hrsg.): *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*. Bielefeld, 2008, S. 173–196.
- Hickethier, Knut: *Protestkultur und alternative Lebensformen*. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 60er Jahre*. München, 2003, S. 11–30.
- Hinrichs, Carl: *Zur Selbstauffassung Ludwigs XIV. in seinen Mémoires*. In: Hinrichs, Ernst (Hrsg.): *Absolutismus*. Frankfurt am Main, 1986, S. 97–115.
- Hippmann, Cornelia: *Das Männerbild in der Zeitschriften- und Fernsehwerbung*. Leipzig, 2007.
- Hoffmann, E. T. A.: *Der Sandmann*. Herausgegeben von Rudolf Drux. Stuttgart, 2003.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Nijinskys „Nachmittag eines Fauns“*. In: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa III*. Herausgegeben von Herbert Steiner. Frankfurt am Main, 1952, S. 145–148.
- Hohenadel, Kristin: *Guys and Swans. Matthew Bourne and his mainly male birds brace for the American debut of their controversial ‚Swan Lake‘. They can’t smoke inside on breaks, but they can go to Venice Beach on down time*. In: *Los Angeles Times*, 20. April 1997.
- Hollander, Anne: *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*. München, 1997.
- Hollstein, Walter: *Nicht Herrscher, aber kräftig. Die Zukunft der Männer*. Hamburg, 1988.
- Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850*. München, 1996.
- Horsten, Christina: *Tanzen hält Mikhail Baryshnikov fit. Der ebenso gefeierte wie vielseitige Balletttänzer feiert seinen 65. Geburtstag*. Beitrag vom 27. Januar 2013, Onlineportal der Mediengruppe Main-Post (mainpost.de): www.mainpost.de/ueberregional/kulturwelt/kultur/Tanzen-haelt-Mikhail-Baryshnikov-fit;art3809,7264929.

Hörnlein, Katrin/Schmitt, Stefan/Scholter, Judith: *Die Zweimonatsväter. Das Elterngeld schafft nicht mehr Gleichberechtigung. Woran liegt das? | „Es entstehen neue Konflikte“. Warum fallen Männer und Frauen in alte Rollen zurück, wenn das erste Kind geboren ist? Ein Gespräch mit dem Soziologen Michael Meuser.* In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur.* Nummer 23, 28. Mai 2014, S. 31–32.

Hughes, Shelagh/Bourne Matthew: *Matthew Bourne on the casting of Swan Lake:*
www.willkemp.org/swanlake_interview.

Hunt, Mary Ellen: *Cullberg Ballet. „Swan Lake“. San Francisco Performances, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, CA.* Veröffentlicht am 23. Oktober 2002, *criticaldance forum & ballet-dance magazine:*
www.criticaldance.com/reviews/2002/cullberg_swanlake-021023.html.

Hutchinson Guest, Ann/Jeschke, Claudia: *Nijinsky's Faune restored. A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score L'Après-midi d'un Faune and his Notation System.* Philadelphia, 1991.

Hügel, Hans-Otto: „Weißt du wieviel Sterne stehen?“ *Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars.* In: ders.: *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärkultur.* Köln, 2007, S. 148–168.

Jackson, George: *Béjart und die neue Choreographie.* In: Koegler, Horst (Hrsg.): *Ballett 1971. Chronik und Bilanz des Ballettjahres.* Velber, 1971, S. 52–59.

Jacob, Jutta/Stöver, Heino (Hrsg.): *Männer im Rausch. Konstruktionen und Krisen von Männlichkeiten im Kontext von Rausch und Sucht.* Bielefeld, 2009.

Jacobi, Juliane/Klausmann, Christina/Landweer, Hilge/Opitz, Claudia/Othmer-Vetter, Regine/Rumpf, Mechthild/Stuby, Anna Maria/Wischermann, Ulla (Hrsg.): *Feministische Studien.* 11. Jahrgang, Heft 2/November 1993: *Kritik der Kategorie „Geschlecht“.*

Jagose, Annamarie: *Queer Theory. Eine Einführung.* Berlin, 2001.

Jagow, Bettina von: *Ironische Dekomposition und dekonstruktive Defiguration der Geschlechterrollen im klassischen Tanz. Hans van Manen und William Forsythe.* In: Karentzos, Alexandra/Käufer, Birgit/Sykora, Katharina (Hrsg.): *Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter.* Marburg, 2002, S. 68–78.

- Jahrmärker, Manuela: *Die Ballettpantomimen von Eugène Scribe*. Feldkirchen, 1999.
- Jeschke, Claudia: *Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers durch den Körper*. In: Dahms, Sibylle/Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*. Kongreßbericht Salzburg 1994. Innsbruck/Wien, 1996, S. 85–105.
- Jeschke, Claudia/Berger, Ursel/Zeidler, Birgit (Hrsg.): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*. Berlin, 1997.
- Jeschke, Claudia/Haitzinger, Nicole/Deutsches Theatermuseum München (Hrsg.): *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes, 1909–1929. Russische Bildwelten in Bewegung*. Leipzig, 2009.
- Johnson, Robert: *Startänzer: Michail Baryschnikow und ... Meg Stuarts „Remote“ in New York*. In: *ballett international/tanz aktuell*. Mai 1997, S. 54–55.
- Jordan, Stephanie: *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. London, 2000.
- Jowitt, Deborah: *Time and the Dancing Image*. Berkeley/Los Angeles, 1989.
- Juhasz, Suzanne: *Queer Swans: Those Fabulous Avians in the Swan Lakes of Les Ballets Trockadero and Matthew Bourne*. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 31. Jahrgang, Nummer 1/2008, S. 54–83.
- Jürgensen, Knud Arne: *The Bournonville Tradition. The first fifty years, 1829–1879*. Band I und II: London, 1997.
- Jürgensen, Knud Arne/Guest, Ann Hutchinson (Hrsg.): *Robert le Diable. The Ballet of the Nuns*. Amsterdam, 1997.
- Kalle, Matthias: *SIEGEN mit STIL – warum MUHAMMAD ALI ein Vorbild ist*. In: Zeitverlag Gerd Bucerius (Hrsg.): *ZEIT MANN. Über sich selbst lachen ist männlich. 33 gute Nachrichten für den Mann von heute – und 3 schlechte für den Mann von gestern*. Beilage der ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur. Nummer 14, 27. März 2014, unpaginiert.
- Kant, Marion (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge, 2007.
- Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Stuttgart, 1992.
- Kavanagh, Julie: *Nurejew. Die Biographie*. Berlin, 2008.

- Kerkenrath, Lutz: *Böse Mädchen kommen in die Chefetage. Strategien für mehr Durchsetzungsvermögen*. München, 2012.
- Kieser, Klaus/van Manen, Hans: *Mehr als schöne Schritte. Ein Gespräch mit Hans van Manen*. In: *tanzdrama*. Nummer 65, Heft 4/2002, S. 22–24.
- King, Alonzo/Klarin, Becca: *Dance Flash: An Interview with Alonzo King*. Beitrag vom 21. Oktober 2009. Onlineportal *The San Francisco Appeal*: sfappeal.com/2009/10/dance-flash-alonzo-king-lines-ballet.
- King, Alonzo/Pflaumer, Andrea: *Saved by a Woman: Alonzo King Re-Interprets Scheherazade*. Beitrag vom 12. Oktober 2010, Onlineportal *ConvoZine*: convozine.com/2519-andrea-pflaumer/7423.
- King, Alonzo/Roseman, Janet Lynn: *Alonzo King*. In: Roseman, Janet Lynn: *Dance Masters. Interviews with Legends of Dance*. New York/London, 2001, S. 110–133.
- Kirstein, Lincoln: *Nijinsky Dancing. With Essays by Jacques Rivière and Edwin Denby*. London, 1975.
- Kisselgoff, Anna: *Dance Must Have Great Social Interest. Interview with Rudi van Dantzig*. In: *The New York Times*, 7. November 1976, S. D16.
- Klöppel, Ulrike: *XXoXY ungelöst. Hermaphroditismus, Sex und Gender in der deutschen Medizin. Eine historische Studie zur Intersexualität*. Bielefeld, 2010.
- Knaths, Marion: *Spiele mit der Macht. Wie Frauen sich durchsetzen*. München, 2009.
- Koegler, 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. 231–238. Ebenfalls in: *tanzdrama*. Nummer 44/45, Heft 1/1999, S. 8–13.
- Kolesch, Doris: *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV*. Frankfurt am Main, 2006.
- Kopelson, Kevin: *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*. Stanford, 1997.
- Kourlas, Gia: *Cast away. Douglas Lee makes his choreographic debut at NYCB*. Beitrag vom 22. Januar 2009 für das Onlineportal *TimeOut New York*: www.timeout.com/newyork/dance/cast-away.
- Kourlas, Gia: *Dance Review. Heroines of Ballet, Heroically Funny*. In: *The New York Times*, 21. Dezember 2008.

- Kourlas, Gia: *The Biggest Toe Shoes in Town*. In: *The New York Times*, 19. Dezember 2004.
- Kowitz, Dorit/Pletter, Roman/Teuwsen, Peer: *Manager unter Druck. Wieder nahmen sich zwei Topmanager das Leben. Konzernlenker sagen es, Studien belegen es: Das Leben der Chefs wird härter*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 7, 6. Februar 2014, S. 21.
- Krabel, Jens/Stuve, Olaf (Hrsg.): *Männer in „Frauen-Berufen“ der Pflege und Erziehung*. Opladen, 2006.
- Kraß, Andreas (Hrsg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt am Main, 2003.
- Kronsbein, Joachim: *Trauriger Gott. Er war der erste Popstar des Balletts. Eine neue Biographie beschreibt Tanz-Legende Rudolf Nurejew als „wildes Tier“ – auf der Bühne und im Bett*. In: *Der Spiegel*. Heft 53/1998, S. 150.
- Köllinger, Bernd: „Schwanensee“ – ein unbekanntes Ballett. In: ders. *Tanztheater. Tom Schilling und die zeitgenössische Choreographie. Sieben Studien*. Berlin, 1983, S. 107–119.
- Kuni, Verena: „Ist hier etwa Weibsvolk anwesend?“ Ein Vorschlag, weibliche Männlichkeit und männliche Weiblichkeit (als) feministisch zu vereinnehmen. In: Strunk, Marion (Hrsg.): *Gender Game*. Tübingen, 2002, S. 180–201.
- Kühne, Thomas (Hrsg.): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Frankfurt am Main, 1996.
- Kümmel, Peter: *Europas bärtige Königin. Wie verteidigt der Westen seine Werte? Indem er die unvergleichliche Kunstfigur Conchita Wurst den European Song Contest gewinnen lässt*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 21, 15. Mai 2014, S. 57.
- Lacan, Jacques: *Die Bedeutung des Phallus*. In: ders.: *Schriften*. Band II: Herausgegeben von Norbert Haas. Freiburg, 1975, S. 119–132.
- Lang, Claudia: *Intersexualität. Menschen zwischen den Geschlechtern*. Frankfurt am Main, 2006.
- Lanz, Isabella: *Van Manen ontroert met dramatisch en troostrijk requiem*. Beitrag vom 16. November 1996, Onlineportal *De Volkskrant*: www.volkskrant.nl/dossier-dans/van-manen-ontroert-met-dramatisch-en-troostrijk-requiem~a416750.

- Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main/New York, 1992.
- La Rocco, Claudia: *Bathing Their Lashes Won't Do It At All. They've Got Big Tutus to Fill. Les Ballets Trockadero de Monte Carlo at the Joyce*. In: *The New York Times*, 21. Dezember 2012.
- Lee, Douglas/Abegg, Tilmann: *Choreograf Lee: Die Tänzer sind das Klavier*. Beitrag vom 26. Oktober 2013, Onlineportal der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung (WAZ)*: www.derwesten.de/staedte/dortmund/choreograf-lee-die-taenzer-sind-das-klavier-id8604279.html.
- Lee, Douglas/Karabelas, Alexandra: *Im Balanceakt. Douglas Lee über sein Leben zwischen Berlin und der Welt der Balletthäuser*. Beitrag vom 17. Februar 2014, Onlineportal tanznetz.de: www.tanznetz.de/blog/26242/im-balanceakt.
- Lehmann, Andreas/Daniels, Justus von: *Ich habe es versucht. Väter reduzieren selten ihre Arbeitszeit für die Familie. Warum? Andreas Lehmann erzählt, wie er am eigenen Anspruch fast gescheitert wäre*. Aufgezeichnet von Justus von Daniels. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 27, 26. Juni 2014, S. 69.
- Leibfried, Dirk/Erb, Andreas: *Das Schweigen der Männer. Homosexualität im deutschen Fußball*. Göttingen, 2011.
- Lemke-Matwey, Christine: *Lisa liebt Leslie, Leo liebt Lars. Warum ist plötzlich Homophobie wieder ein Talkshow-Thema? Die gesellschaftliche Mitte ist verunsichert und fürchtet das eigene Verschwinden*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 9, 20. Februar 2014, S. 46.
- Lenz, Ilse: *Frauenbewegungen: Zu den Anliegen und Verlaufsformen von Frauenbewegungen als sozialen Bewegungen*. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden, 2010, S. 867–877.
- Lenz, Ilse (Hrsg.): *Die Neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung*. Wiesbaden, 2008.
- Lewis, Flora: *To Balanchine, Dance Is Woman – and His Love. Special to the New York Times*. In: *The New York Times*, 6. 10. 1976, S. 45/S. 84.
- Liban, Laurence: *Mâles en pointe*. In: *L'Express*. Nummer 3194/19. September 2012, S. 128–129.

- Lieven, Prince Peter: *The Birth of the Ballets-Russes*. New York, 1973.
- Limbach, Jutta/Willutzki, Siegfried: *Die Entwicklung des Familienrechts seit 1949*. In: Nave-Herz, Rosemarie (Hrsg.): *Kontinuität und Wandel der Familie in Deutschland. Eine zeitgeschichtliche Analyse*. Stuttgart, 2002, S. 7–43.
- Lowry, Stephen/Korte, Helmut: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart/Weimar, 2000.
- Löffler, Constanze/Wagner, Beate/Wolfersdorf, Manfred: Männer weinen nicht. Depression bei Männern. *Anzeichen erkennen, Symptome behandeln, Betroffene unterstützen*. München, 2012.
- Lützeler, Paul Michael (Hrsg.): *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*. Tübingen, 2000.
- Macaulay, Alastair (Hrsg.): *Matthew Bourne and his Adventures in Motion Pictures. In Conversation with Alastair Macaulay*. London/New York, 1999.
- Maletke, Klaus: *Die Bourbonen*. Band III: *Von Ludwig XVIII. bis zu Louis Philippe. 1814–1848*. Stuttgart, 2009.
- Maletke, Klaus: *Die Bourbonen*. Band I: *Von Heinrich IV. bis Ludwig XIV. 1589–1715*. Stuttgart, 2008.
- Mallarmé, Stéphane: *Ballets / Ballette*. In: Brandstetter, Gabriele/Ochaim, Brygida Maria: *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg, 1989, S. 202–213.
- Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt am Main, 2011.
- 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.
- Mason, Francis: *I Remember Balanchine. Recollections of the Ballet Master by Those Who Knew Him*. New York/London/Toronto/Sidney/Auckland, 1991.
- Matussek, Matthias: *Ich bin wohl homophob. Und das ist auch gut so*. Beitrag vom 12. Februar 2014, Onlineportal *DIE WELT*: www.welt.de/debatte/kommentare/article124792188/Ich-bin-wohl-homophob-Und-das-ist-auch-gut-so.html.

- Mayer, Hans: *Außenseiter*. Frankfurt am Main, 1981.
- Maynard, Olga: *Baryshnikov talks to Olga Maynard*. In: *Dance Magazine*. Oktober 1974, S. 58–65.
- Meglin, Joellen A./Matluck Brooks, Lynn: *Where Are All the Women Choreographers in Ballet?* In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 35. Jahrgang, Nummer 1/2012, S. 1–7.
- Meisner, Nadine: *Dance. The one man who really gets the point*. Beitrag vom 30. Oktober 1998, *The Independent*:
www.independent.co.uk/arts-entertainment/dance-the-one-man-who-really-gets-the-point-1181505.html.
- Mika, Bascha: *Die Feigheit der Frauen. Rollenfallen und Geiselmentalität. Eine Streitschrift wider den Selbstbetrug*. München, 2011.
- Mill, John Stuart/Taylor Mill, Harriet/Taylor, Helen: *Die Hörigkeit der Frau*. Frankfurt am Main, 1991.
- Modler, Peter: *Das Arroganz-Prinzip. So haben Frauen mehr Erfolg im Beruf*. Frankfurt am Main, 2012.
- Monnais, Édouard M.: *Éphémérides universelles, ou Tableaux religieux, politique, littéraire, scientifique et anecdotique*. Neunter Band, September 1832. Reprint: Paris, 1834.
- Möbius, Paul Julius: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*. Halle, 1900.
- Musäus, Johann Karl August: *Der geraubte Schleier*. In: ders.: *Märchen und Sagen*. Weimar/Berlin, 1981, S. 152–177.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Band I: Herausgegeben von Adolf Frisé. Hamburg 1967.
- Mühling, Jens/Wahba, Annabel/Semionowa, Polina: *„Ich verbrauche 120 Schuhe im Jahr“. Sie tanzt, seitdem sie drei ist. Polina Semionova ist der Star unter Berlins Ballettinnen. Aber ihr eigenes Kind würde sie nie ins Ballett geben*. In: *Der Tagesspiegel*, 10. 4. 2006:
www.tagesspiegel.de/zeitung/ich-verbrauche-120-schuhe-im-jahr/701116.html.
- Müller, Hedwig: *Von der äußeren zur inneren Bewegung. Klassische Ballerina – moderne Tänzerin*. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Die Schauspielerinnen. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt am Main/Leipzig, 2000, S. 321–341.

- Müller, Valérie/Rustler, Kinga: Ösi-Sieg in Kopenhagen. Fünf Gründe, warum die Drag-Diva Conchita Wurst den ESC dominierte. Beitrag vom 11. Mai 2014, Onlineportal des *FOCUS*: www.focus.de/kultur/musik/eurovision-song-contest/esc-2014-eurovision-song-contest-conchita-wurst-kopenhagen-fuenf-gruende-warum-conchita-wurst-den-esc-gewinnen-kann_id_3824863.html.
- Näslund, Erik: *Mehr als die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Mats Ek und sein Versuch, für das Ballett eine neue Form zu finden*. In: Orell Füssli + Friedrich Verlag/Regitz, Hartmut/Koegler, Horst (Hrsg.): *Ballett 1983. Chronik und Bilanz des Ballettjahres*. Zürich, S. 66–68.
- Nebe, Alexander: „Familie ist da, wo Liebe wohnt!“ In: *Gala*. Nummer 24, 5. Juni 2014, S. 36–37.
- Nectoux, Jean-Michel (Hrsg.): *Nijinsky. Prélude à l'après-midi d'un faune*. London, 1990.
- Needham, Maureen: *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661 – A Commentary and Translation*. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 20. Jahrgang, Nummer 2/1997, S. 173–190.
- Negendanck, Elisabeth: *Das so genannte Steuersplitting*. In: *EMMA. Zeitschrift für Frauen von Frauen*. Nummer 2/Februar 1979, S. 29.
- Neu, Joschi: *Wenn Achill tanzt ... Männlicher Bühnentanz. Vom Mythos zum Markenzeichen*. Stuttgart, 2002.
- Nijinska, Bronislava: *Early Memoirs. Translated and Edited by Irina Nijinska and Jean Rawlinson. With an Introduction by and in Consultation with Anna Kisselgoff*. New York, 1981.
- Nijinsky, Romola: *Nijinsky. Der Gott des Tanzes*. Frankfurt am Main, 1981.
- Nijinsky, Waslaw: *Tagebücher. Die Tagebuchaufzeichnungen in der Originalfassung*. Frankfurt am Main/Leipzig, 1998.
- Novack, Cynthia J.: *Ballet, Gender and Cultural Power*. In: Thomas, Helen (Hrsg.): *Dance, Gender and Culture*. New York, 1995, S. 34–48.
- Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst*. Neu editiert und kommentiert von Ralf Stabel. Leipzig, 2010.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild: *La Sylphide, oder: verschleierte Phantasmagorien*. In: Dahms, Sibylle/Jahrmärker, Manuela/Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): *Meyerbeers Bühne im Gefüge der Künste*. Feldkirchen, 2002, S. 283–304.

- Oberzaucher-Schüller, Gunhild/Moeller, Hans (Hrsg.): *Meyerbeer und der Tanz*. Feldkirchen, 1998.
- ohne Verfasser: *Ehegattensplitting: Die Zeit ist abgelaufen!* Beitrag vom 12. Februar 2010, Onlineportal der Heinrich Böll Stiftung/Gerda Werner Institut (Feminismus und Geschlechterdemokratie): www.gwi-boell.de/de/ehgattensplitting-die-zeit-ist-abgelaufen.
- ohne Verfasser: *Berliner Verbindungen. Mark Baldwin und Bart De Block*. In: *Vivace. Journal der Staatsoper Unter den Linden*. November/Dezember 1998/99, S. 7.
- ohne Verfasser: *Radikaler Erneuerer des Balletts. William Forsythe kommt mit seiner Truppe nach München*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27. Februar 1996.
- ohne Verfasser: *Ballett: Baryschnikow auf dem Thron*. In: *Der Spiegel*, Nummer 23/2, Juni 1975, S. 119–120.
- ohne Verfasser: *Ballett. Aus der Jugendzeit*. In: *Der Spiegel*, Nummer 26/19, Juni 1972, S. 127.
- Ortner, Sherry B.: *Is Female to Male as Nature Is to Culture?* In: Rosaldo, Michelle Zimbalist/Lamphere, Louise (Hrsg.): *Women, Culture, and Society*. Stanford, 1974, S. 67–87.
- Ostwald, Peter: „*Ich bin Gott*.“ *Waslaw Nijinski – Leben und Wahnsinn*. Hamburg, 1997.
- Ovid: *Metamorphosen*. In deutsche Prosa übertragen sowie mit einem Nachwort von Michael von Albrecht. München, 1994.
- Parry, Jann: *Interview. Paul Ghiselin aka Ida Nevasayneva. Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*. In: *Ballet.co Magazine*. April/Mai 2011: www.ballet.co.uk/magazines/yr_11/apr11/interview-paul-ghiselin.htm.
- Peto, Michael/Bland, Alexander: *The Dancer's World*. New York, 1963.
- Petrov, Oleg: *Russian Ballet and its Place in Russian Artistic Culture of the Second Half of the Nineteenth Century: The Age of Petipa*. In: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 15. Jahrgang, Nummer1/1992, S. 40–58.
- Pfister, Xaver: *Masken des Männlichen. Die Geschichte einer Depression*. Freiburg, 2006.
- Philip, Richard/Whitney, Mary: *Danseur. The Male in Ballet*. New York, 1977.

- Pikula, Joan: *Sex and Death: The Lush World of Béjart*. In: *Dance Magazine*. Januar 1984, S. 54–60.
- Pöhner, Ralph/Teuwsen, Peer: *Freitod in der Chefetage. Die Selbstmorde in der Schweiz zeigen: Das öffentliche Bild vom Leben der Topmanager ist allzu klischeehaft*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 37, 5. September 2013, S. 23.
- Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, 2006.
- Pritchard, Jane (Hrsg.): *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909–1929*. London, 2010.
- Prüfer, Tillmann: *Wann ist der Mann ein Mann? Die Mode verteilt die Rollen neu. Das Lebensgefühl*. In: *ZEIT Magazin*. Nummer 8, 17. Februar 2011, S. 21.
- Prüfer, Tillmann: *Andrej Pejic: „Als Frau bin ich sexy, als Mann schlicht“*. *Das Model*. In: *ZEIT Magazin*. Nummer 8, 17. Februar 2011, S. 43.
- Raether, Elisabeth/Stelzer, Tanja: *Das geschwächte Geschlecht. Männer sind öfter krank als Frauen, trinken mehr Alkohol, werden eher arbeitslos – oder arbeiten sich zu Tode. Sie halten mit dem gesellschaftlichen Wandel nicht mehr Schritt. Ist es Zeit für eine Männerbewegung?* In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 2, 2. Januar 2014, S. 11–13.
- Ralph, Richard: *The Life and Works of John Weaver. An account of his life, writings and teatrical productions, with an annotated reprint of his complete publications*. London, 1985.
- Rauchut, Franziska: *Wie queer ist Queer? Sprachphilosophische Reflexionen zur deutschsprachigen akademischen „Queer“-Debatte*. Königstein/Taunus, 2008.
- Real, Terrence: *Mir geht's doch gut. Männliche Depressionen – warum sie so oft verborgen bleiben, woran man sie erkennt und wie man sie heilen kann*. Bern/München/Wien, 1999.
- Rebling, Eberhard (Hrsg.): *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*. Berlin, 1975.
- Regitz, Hartmut: *Das Beispiel Balanchine. Hartmut Regitz im Gespräch mit Hans van Manen, Kevin O'Day, William Forsythe und Heinz Spoerli*. In: *ballettanz*, Januar 2004, S. 28–30.

- Regitz, Hartmut (Hrsg.): *Jahrbuch Ballett 1987. Männlich – weiblich*. Zürich/Berlin, 1987.
- Reuter, Julia: *Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Bielefeld, 2011.
- Rodgers, Rod A.: *Men and the Dance: Why do we question the image?* In: *Dance Magazine*. Juni 1966, S. 35–36.
- Rodin, Auguste: *La Rénovation de la Danse. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Nijinski*. In: *Le Matin*, 30.5.1912, S. 1.
- 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.
- Rother, Birgit A.: *Umstritten und verehrt. Zum 20. Todestag von Rudolf Nurejew*. In: *Oper und Tanz. Zeitschrift der VdO für Opernchor und Bühnentanz*. 54. Jahrgang, Ausgabe 1: Januar/Februar 2013, S. 13.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Emile oder Über die Erziehung*. Stuttgart, 2001.
- Roßbach, Nikola: *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914*. Bielefeld, 2006.
- Rubidge, Sarah: *Decoding Dance. Dance's Hidden Political Agenda / Tanz entschlüsseln. Das verborgene politische Anliegen*. In: *ballett international / zeitgeist handbook*. Nummer 1/1990, S. 83–91.
- Rutenberg, Jürgen von: *Männer, lasst euch helfen. Endlich trauen sich die Männer, zu einem Psychotherapeuten zu gehen. Was geschieht da mit ihnen? Eine Reise in eine verborgene Gefühlswelt*. In: *ZEIT Magazin*. Nummer 36, 25. August 2016, S. 20–29.
- Sager, Peter: *Tanja Ballerina: Tanzen lernen an der Newa*. In: *ZEIT Magazin* vom 17. März 1989. Reprint in: Willeke, Stefan/Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG (Hrsg.): *Die besten Reportagen aus 65 Jahren ZEIT-Geschehen*. Hamburg, 2011, S. 118–127.
- Sanides, Silvia/Wexler, David: *Die männliche Maske. Hinter Aggression und Arbeitswut steckt oft Traurigkeit. Starke Männer leiden doppelt*. In: *FOCUS*. Nummer 47/16. November 2009, S. 158–159.
- Schade, Sigrid/Wagner, Monika/Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*. Köln/Weimar/Wien, 1994.

- Schaefer, Stephen: *Bourne to be wild. Matthew Bourne's Swan Lake may look gay, but the British choreographer says there's more to it than meets the eye.* In: *The Advocate*. 27. Oktober 1998, S. 69.
- Schikowski, John: *Geschichte des Tanzes*. Berlin, 1926.
- Schirmer, Uta: *Geschlecht anders gestalten. Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten*. Bielefeld, 2010.
- Schlegel, August Wilhelm von: *Pygmalion*. In: ders.: *Sämmtliche Werke*. Erster Band: *Poetische Werke. Erster Theil. 1.-3. Buch. Vermischte Gedichte, Lieder, Romanzen, Sonette*. Herausgegeben von Eduard Böcking. Leipzig, 1846, S. 38–48. Reprint: Hildesheim/New York, 1971.
- Schmale, Wolfgang: *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000)*. Wien/Köln/Weimar, 2003.
- Schmidt, Jochen: *Zur höheren Ehre des tanzenden Mannes. Das Bêjart Ballett Lausanne auf seiner ersten Deutschland-Tournee*. In: *Frankfurter Allgemeine*, 17. 1. 1989.
- Schmidt, Melanie: *Maurice Bêjart. Balancen der Antithese. Körperbilder des Energetischen im Ballett des xx. Jahrhunderts*. Heidelberg, 2008.
- Schmidt, Melanie: *Tanz in zwei Dimensionen: Das Konzept des performativen Körpertableaus in Nijinskys L'Après-midi d'un Faune*. In: Erstić, Marijana/Schuh, Gregor/Schwan, Tanja (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld, 2005, S. 141–163.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *Mann und Weib – Weib und Hampelmann. Ein verräterisches Bildmotiv in Karikatur und Kulturindustrie um 1900*. In: Barta, Ilsebill/Breu, Zita/Hammer-Tugendhat, Daniela/Jenni, Ulrike/Nierhaus, Irene/Schöbel, Judith (Hrsg.): *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin, 1987, S. 366–390.
- Schneider, Frank/Gilbert, Cathrin/Kammertöns, Hanns-Bruno: *„Viele leben den Kick“. Der Psychiater Frank Schneider behandelt Sportler, die an Angstzuständen, Depression oder Alkoholsucht leiden. Zum Auftakt der Rückrunde ein Gespräch über die seelische Robustheit von Fußballspielern und die Einsamkeit des Trainers*. In: *DIE ZEIT. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*. Nummer 5, 29. Januar 2015, S. 18.
- Schoenfeldt, Susanne: *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1997.

- 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.
- Scholl, Tim: *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*. London/New York, 1994.
- Schroedter, Stephanie: *Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*. Würzburg, 2004.
- Schultz, Uwe: *Der Herrscher von Versailles. Ludwig XIV. und seine Zeit*. München, 2006.
- Schulze, Hendrik: *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual*. Hildesheim/Zürich/New York, 2012.
- Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999.
- 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.
- Schulze, Janine: *Erinnerungsspuren – Auf der Suche nach einem gender-spezifischen Körpergedächtnis im Tanz*. In: Öhlschläger, Claudia/Wiens, Birgit (Hrsg.): *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin, 1997, S. 219–234.
- Schurtz, Heinrich: *Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft*. Bremen, 1902.
- Schwartz, Selby: *The Dying Swan. How Les Ballets Trockadero de Monte Carlo Solve the Problem of the Aging Ballerinas*. In: *Ballet-Dance Magazine*. Mai 2012: www.ballet-dance.com/201105/DyingSwanMay2012.html.
- Schweizer, Katinka/Richter-Appelt, Hertha (Hrsg.): *Intersexualität kontrovers. Grundlagen, Erfahrungen, Positionen*. Gießen, 2012.
- Segal, Lewis: *Cullberg Ballet brings whimsy, sophistication to „Swan Lake“*. *Stockholm troupe adds contemporary insight to the choreography of Mats Ek, known for blending classical and modern movements*. In: *Los Angeles Times*, 21. Oktober 2002.

- Shawn, Ted: *One Thousand And One Night Stands*. In Zusammenarbeit mit Gray Poole. New York, 1979.
- Shawn, Ted: *Open Letter*. In: *Dance Magazine*. Juli 1966, S. 16–17, S. 76.
- Shawn, Ted: *Dance we must*. London, 1946.
- Sick, Helma (in Zusammenarbeit mit Heide Härtel-Herrmann, Frauenfinanzdienst Köln): *Hausfrauen-Ehe: Wann ist endlich Schluss mit diesem Privileg? Schon oft diskutiert, nie wirklich angepackt: die Abschaffung staatlicher Subventionen für Ehepaare mit klassischer Rollenverteilung*. In: *Brigitte*. Nummer 9/6. April 2011, S. 124–125.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit reflektieren: William Forsythe*. In: ders.: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld, 2006, S. 233–316.
- Siegmund, Gerald: *William Forsythe. Denken in Bewegung*. Berlin, 2004.
- Smith, Marian: *The disappearing danseur*. In: *Cambridge Opera Journal*. 19. Jahrgang/Nummer 1; März 2007, S. 33–57.
- Smith, Marian: *Ballet and Opera in the Age of Giselle*. Princeton/Oxford, 2000.
- Solomons, Gus: *Bart De Block: Getting the Pointe*. In: *Dance Magazine*. September 1996, S. 76–79.
- Sorell, Walter: *Kulturgeschichte des Tanzes. Der Tanz im Spiegel der Zeit*. Wilhelmshaven, 1995.
- Spångberg, Mårten: *Die psychologischen Dimensionen des klassischen Tanzes. Zum Werk des schwedischen Choreographen Mats Ek. Ein Porträt*. In: *ballett international/tanz aktuell*. März 1996, S. 40–45.
- Spickernagel, Ellen: *Vom Aufbau des großen Unterschieds. Der weibliche und männliche Körper und seine symbolischen Formen*. In: Barta, Ilsebill/Breu, Zita, Hammer-Tugendhat, Daniela/Jenni, Ulrike/Nierhaus, Irene/Schöbel, Judith (Hrsg.): *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin, 1987, S. 107–114.
- Stankewitz, Nico/Schulze, Tim: *Depressionen im Leistungssport: Profis bis zur Selbstaufgabe*. Beitrag vom 12. November 2009, Onlineportal des *stern*: www.stern.de/sport/fussball/depressionen-im-leistungssport-profis-bis-zur-selbstaufgabe-1521393.html.
- Stoneley, Peter: *A Queer History of the Ballet*. London/New York, 2007.

- Strobel, Ricarda: *Die neue Frauenbewegung*. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 70er Jahre*. München, 2004, S. 259–272.
- Stängle, Gabriel: *Zukunft – Verantwortung – Lernen: Kein Bildungsplan 2015 unter der Ideologie des Regenbogens*:
www.openpetition.de/petition/online/zukunft-verantwortung-lernen-kein-bildungsplan-2015-unter-der-ideologie-des-regenbogens.
- Sulcas, Roslyn: *William Forsythe: Channels for the Desire to Dance*. In: *Dance Magazine*. September 1995, S. 52–59.
- Sulcas, Roslyn: *William Forsythe: The Poetry of Disappearance and the Great Tradition*. In: *Dance Theatre Journal. Magazine of Dance and Related Arts*. Nummer 1/Sommer 1991, S. 4–7/S. 32–33.
- Swinson, Cyril: *Great Male Dancers*. London, 1964.
- Terpis, Max: *Tanz und Tänzer*. Zürich, 1946.
- Terry, Walter: *Great Male Dancers of the Ballet*. London, 1978.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. Band I und II: München/Zürich, 2000.
- Thierse, Wolfgang/Kapern, Peter: *Homosexualität in Deutschland*. „Ängste überwindet man nicht durch Beschimpfungen.“ *Wolfgang Thierse im Gespräch mit Peter Kapern*. Gesendet am 10. Februar 2014, Deutschlandfunk. Archiviert unter:
www.deutschlandfunk.de/homosexualitaet-in-deutschland-aengste-ueberwindet-man.694.de.html?dram:article_id=277068.
- Thiessen, Rudi: *„It's only rock'n'roll but I like it“*. *Kult und Mythos einer Protestbewegung*. Berlin, 1981.
- Thomas, Rachel: *The Male Virtuoso. A look at the development of the male dancer*:
www.roh.org.uk/news/the-male-virtuoso.
- Tims, Anna/Bourne, Matthew/Brotherstone, Lez: *How we made Matthew Bourne's Swan Lake. Matthew Bourne and designer Lez Brotherston explain why they cast male dancers as the swans in their acclaimed reimagining of Tchaikovsky's famous ballet*. Beitrag vom 14. Oktober 2014, Onlineportal des *Guardian*:
www.theguardian.com/stage/2013/oct/14/how-we-made-matthew-bourne-swan-lake.
- Tolstoi, Leo N.: *Anna Karenina*. München, 1997.

- Tracy, Robert/DeLano, Sharon: *Balanchine's Balletinas. Conversations with the Muses*. New York, 1983.
- Vigée-Lebrun, Élisabeth: *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*. Übersetzt von Lionel Strachey. London, 1904.
- Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart, 2013.
- Voltaire: *Le temple du goût*. Critical edition by O. R. Taylor. In: Mason, Haydn (Hrsg.): *Les Œuvres complètes de Voltaire | The Complete Works of Voltaire*. Band 9: 1732–1733. Oxford, 1999, S. 25–256.
- Vorderstemann, Karin: „Ausgelitten hast du – ausgerungen ...“ *Lyrische Wertheriaden im 18. und 19. Jahrhundert*. Heidelberg, 2007.
- Walter, Natasha: *Living Dolls. Warum junge Frauen heute lieber schön als schlau sein wollen*. Frankfurt am Main, 2011.
- Walters, Margaret: *Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte*. Berlin, 1979.
- Walther-Ahrens, Tanja: *Seitenwechsel. Coming-out im Fußball*. Gütersloh, 2011.
- Warner, Marina: *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*. Reinbek, 1989.
- Watson, Peter: *Nurejew. Die Biographie*. Düsseldorf/München, 1995.
- Watts, Graham: *Why it's HOT to TROCK – 5 Les Ballets Trockadero de Monte Carlo ballerinas reveal all*. Beitrag vom 23. Januar 2013, Onlineportal *DanceTabs*:
dancetabs.com/2013/01/why-its-hot-to-trock-5-les-ballets-trockadero-de-monte-carlo-ballerinas-reveal-all.
- Watts, James D.: *Tulsa Ballet introduces the work of Douglas Lee*. Beitrag vom 29. April 2012, Onlineportal der *Tulsa World*:
m.tulsaworld.com/scene/artsandentertainment/tulsa-ballet-introduces-the-work-of-douglas-lee/article_dfd64771-b1dd-5d1a-8adc-7fe548179b1c.html?mode=jqm.
- Weaver, John: *An Essay towards an History of Dancing*. London, 1712. Reprint in: Ralph, Richard: *The Life and Works of John Weaver. An account of his life, writings and teatrical productions, with an annotated reprint of his complete publications*. London, 1985, S. 391–672.
- Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main/New York, 2002.

- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien/Leipzig, 1903.
- Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main, 1994.
- Weisser, Friedrich: *Pygmalion*. In: ders.: *Romanzen und erzählende Gedichte, Fabeln und Anekdoten*. Berlin, 1823, S. 66–68.
- Wenk, Silke: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln/Weimar/Wien, 1996.
- Wiethölter, Waltraud: *Kommentar: Die Leiden des jungen Werthers (Erste und Zweite Fassung)*. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band VIII: *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*. In Zusammenarbeit mit Christoph Brecht herausgegeben von Waltraud Wiethölter. Frankfurt am Main, 1994, S. 909–972.
- Wiley, Roland John: *A Context for Petipa*. In: *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*. 21. Jahrgang, Nummer 1/Sommer 2003, S. 42–52.
- Wiley, Roland John: *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Oxford/New York, 1997.
- Wiley, Roland John: *The Life and Ballets of Lev Ivanov. Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*. Oxford/New York, 1997.
- Wiley, Roland John: *A Century of Russian Ballet. Documents and Eyewitness Accounts, 1810–1910*. Oxford, 1990.
- Willers, Anke: *Eltern, seid wählerisch!* In: *Eltern*. Mai/2013, S. 62–67. Ebenfalls in *Eltern family*. Mai/2013, S. 48–53.
- Woitas, Monika: *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*. Herbolzheim, 2004.
- Wündrich, Bettina: *Einsame Spitze? Warum berufstätige Frauen glücklicher sind*. Reinbek, 2011.
- Youskewitsch, Igor: *Masculinity in Dance*. In: *Ballet Review*. 9. Jahrgang, Nummer 3/Herbst 1981, S. 90–91.
- Zamponi, Linda: *Skandalstar?* Illustrierte Beilage der österreichischen Tageszeitung *Kurier* vom 17. 10. 1964, Titelseite.
- Zehrer, Klaus Cäsar: *Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der „Neuen Frankfurter Schule“*. Osnabrück, 2002.

Zips, Astrid: *Jobcoaching für Frauen. Wie Sie bekommen, was Sie wollen, und behalten, was Sie haben.* Wien, 2002.

Zur Lippe, Rudolf: *Hof und Schloss – Bühne des Absolutismus.* In: Hinrichs, Ernst (Hrsg.): *Absolutismus.* Frankfurt am Main, 1986, S. 138–161.

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

Programmhefte

Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik (Hrsg.): *Gala zur Verleihung des Deutschen Tanzpreises 1994.* Aalto-Opernhaus Essen, 19. März 1994.

Hamburgische Staatsoper (Hrsg.): *Illusionen – Wie Schwanensee.* Spielzeit 2009/10: April 2010.

Oper Frankfurt (Hrsg.): *Gänge. Ein Stück über Ballett.* Spielzeit 1982/83: 27. Februar 1983.

Staatsoper Unter den Linden Berlin (Hrsg.): *Der Dämon. Josephs Legende.* Spielzeit 1998/99.

Staatsoper Unter den Linden Berlin (Hrsg.): *Die Welt der Ballets Russes: Les Sylphides, Le Spectre de la Rose, Der Sterbende Schwan, L'Après-midi d'un Faune, Les Noces.* Spielzeit 1996/97.

Staatsoper Wien (Hrsg.): *Dornröschen* (Petipa, Nurejew, Tschaikowski). Spielzeit 1980/81: 15. Oktober 1980.

Staatsoper Wien (Hrsg.): *Schwanensee* (Nurejew, Iwanow/Petipa, Tschaikowski). Spielzeit 1977/78: 3. Dezember 1977.

Theater und Philharmonie Essen GmbH (Hrsg.): *Ballettabend. D. C.: Ballett von Nils Christie, Musik von Igor Strawinsky. Twilight: Ballett von Hans van Manen, Musik von John Cage. Der wunderbare Mandarin: Ballett nach Menyhért Lengyel von Heidrun Schwaarz, Musik von Béla Bartók.* Spielzeit 1993/94.

Württembergisches Staatstheater Stuttgart (Hrsg.): *Schwanensee.* Spielzeit 1964/65: 31. Mai 1965.

Websites: Ballettkompanien

Alonzo King LINES Ballet:

www.linesballet.org

Béjart Ballet Lausanne:

www.bejart.ch

Les Ballets Eloelle:

balletlol.com

Les Ballets Grandiva:

www.balletsgrandiva.com

Les Ballets Trockadero de Monte Carlo:

www.trockadero.org

New Adventures:

new-adventures.net

New York City Ballet:

www.nycballet.com

Websites: Tänzer und Choreografen

Bart De Block:

www.bartdeblock.com

Béjart. Fondation Maurice Béjart:

www.maurice-bejart.ch

Rudolf Nureyev Foundation:

www.nureyev.org

Stichting Hans van Manen:

www.hansvanmanen.com

The George Balanchine Foundation: Balanchine Catalogue:

www.balanchine.org/balanchine/03/balanchinecataloguenew.html

William Forsythe:

www.williamforsythe.de

Websites: YouTube

Ballets Trockadero:

www.youtube.com/watch?v=gsgACwdWCVo

Carla Fracci as Giselle:

www.youtube.com/watch?v=NeO2evl8az8

Classical Ballet – Matthew Bourne – Swan Lake (1996) – part I:

www.youtube.com/watch?v=q4LDNlc_AQI

Dame Margot Fonteyn David Blair – Act 3, 'The Sleeping Beauty' (1963):

www.youtube.com/watch?v=ROQsr1JVy_Q

Grand Pas Classique – Sylvie Guillem e Elizabeth Platel – Two Variations (Ballet):

www.youtube.com/watch?v=Cv9Yms5Q3Gg

In the Middle, Somewhat Elevated:

www.youtube.com/watch?v=vHCUpeEEqPSU

In the Middle Somewhat Elevated – Marta Romagna, Roberto Bolle, Zinaida Yanowsky:

www.youtube.com/watch?v=NghGmjtxeak

Le Grand Pas de Quatre 1/2 – Les Ballets Trockadero:

www.youtube.com/watch?v=hSuXuGOkfQE

Le Grand Pas de Quatre 2/2 – Les Ballets Trockadero new:

www.youtube.com/watch?v=xgTnwwFQGPI

Les Ballets Trockadero: Go for Barocco 1/2:

www.youtube.com/watch?v=aIQyZoiPeFA

Les Ballets Trockadero: Go for Barocco 2/2:

www.youtube.com/watch?v=g5Onx_kqKcg

Male Dancers | Ep. 8 | city.ballet:

www.youtube.com/watch?v=6akNo-m4AnU

Mats Ek's Swan Lake 01 of 11:

www.youtube.com/watch?v=TnEa2ApJmzM

Matthew Bourne's Swan Lake:

www.youtube.com/watch?v=FvZO-UYsehs

Matthew Bourne's Swan Lake 1:

www.youtube.com/watch?v=Hv_J9NVraKY

Matthew Bourne's Swan Lake 2:

www.youtube.com/watch?v=y_n-VIwgXC4

Mikhail Baryshnikov in Giselle:

www.youtube.com/watch?v=N8__iRsgG_A

Original – Polina Semionova (HD – Ballet – H. Grönemeyer – instrumental):

www.youtube.com/watch?v=UaO7bS5Ky6M

Romeo & Juliet: Pas de deux (featuring Suzanne Farrell):

www.youtube.com/watch?v=k997fqkXyoo

Rudolf Nureyev Solo Debut on American TV 1963:

www.youtube.com/watch?v=Ag_r-_lPvJ8

Svetlana Zakharova and Roberto Bolle@Swan Lake:

www.youtube.com/watch?v=e6xhKxDGWqo

Svetlana Zakharova Swan Lake:

www.youtube.com/watch?v=cpskoGPEIrU

Swan Lake, Nureyev:

www.youtube.com/watch?v=I7Ak4MGYmvw

Swan Lake. Park Scene Part 1:

www.youtube.com/watch?v=iQxgNNJZXkE

Sylvie Guillem (special Don Quixote variation):

www.youtube.com/watch?v=KMTV4SO6K4o

Tchaikowsky – Swan Lake, Act 4 – Pas de deux Rudolf Nureyev – Margot Fonteyn, 1966:

www.youtube.com/watch?v=qG7JvpPGdEU

The Loss Of Small Detail – William Forsythe:

www.youtube.com/watch?v=cJx_nB5LdLQ

Websites: Sonstiges

Brigitte.de:

www.brigitte.de

EMMA. Das politische Magazin für Menschen:

www.emma.de

frauTV:

www.wdr.de/fernsehen/frau-tv

freundin. Für uns ist alles drin:

www.freundin.de

Men's Health:

www.menshealth.de

Parfümerie Douglas GmbH:

www.douglas.de/douglas/David-Beckham/index_bo659.html

Pick Up Forum: Wie kann ich männlicher werden:

www.pickupforum.de/topic/113183-wie-kann-ich-maennlicher-werden

Proxer.Me. Forum, THEMA: Männlichkeit:

proxer.me/forum/80-archiv-sonstiges/143339-maennlichkeit

