



Selina Hauswirth

Konventionen, Kunstgriffe und Trigger

Ein historiografischer Vergleich von Formen des Crossdressings auf westlichen Ballettbühnen

u^b

^b
UNIVERSITÄT
BERN

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Selina Hauswirth

Konventionen, Kunstgriffe und Trigger

Ein historiografischer Vergleich von Formen des Crossdressings
auf westlichen Ballettbühnen



^b
**UNIVERSITÄT
BERN**

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2022

Impressum

ISBN: 978-3-03917-044-9
DOI: 10.48350/161077

Herausgeber: Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Sari Pamer
Layout Titelei: Sari Pamer



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Text © 2022, Selina Hauswirth

Titelfoto: Entrée des Androgines

Bildnachweis: Daniel Rabel: Entrée des Androgines. 1626, schwarze Tusche, Aquarell, 28,7 x 44 cm, Musée du Louvre Paris. Digitalisiert und zur Verfügung gestellt durch Gallica BnF, gallica.bnf.fr.

Danksagung

Ich bedanke mich herzlich bei Prof. Dr. Christina Thurner für die Betreuungsarbeit, das Vertrauen und die vielen guten Jahre, in denen sie mir als Dozentin, Chefin und Vorbild das Gebiet der Tanzwissenschaft eröffnete.

Ein grosses Dankeschön auch an meine Mitbewohner*innen, die mir als zweite Familie Unterstützung und einen sicheren Hafen boten, wenn ich es brauchte.

Ich danke meinen Eltern, Kerstin und Thomas, die mich stets mit offenen Armen empfangen und dann auch wieder loslassen.

Und ein besonderer Dank geht an Lisa Mösl. Für alles und immer. Juli 2021.

INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNG	5
1. EINLEITUNG	7
2. VERORTUNG	9
2.1. METHODE UND PERSPEKTIVE	9
2.2. BEGRIFFLICHKEITEN	10
2.2.1. <i>Travestie / En travesti</i>	10
2.2.2. <i>Crossdressing</i>	14
2.2.3. <i>Androgynie</i>	15
2.2.4. <i>Konvention, Kunstgriff und Trigger</i>	17
2.2.5. <i>Selbstreflexion</i>	18
2.3. VERBOTE UND KLEIDERORDNUNGEN	18
2.4. GESCHLECHTERMODELLE	24
3. MALE-TO-FEMALE I: DANSEURS EN TRAVESTI	27
3.1. KONTEXT: ANFÄNGE DES BALLETTES	27
3.2. DANSEURS EN TRAVESTI	34
3.2.1. <i>Rollen</i>	36
3.2.2. <i>Kostüme und Geschlechter</i>	37
3.2.3. <i>Zwischenfazit</i>	39
4. FEMALE-TO-MALE I: MARIE SALLÉ	41
4.1. KONTEXT: BALLETTREFORM	41
4.1.1. <i>Spätes 17. und frühes 18. Jahrhundert</i>	41
4.1.2. <i>Spätes 18. Jahrhundert</i>	43
4.2. BEISPIEL: MARIE SALLÉ	44
5. FEMALE-TO-MALE II: DANSEUSES EN TRAVESTI	47
5.1. KONTEXT: 19. JAHRHUNDERT	47
5.1.1. <i>Romantik</i>	48
5.1.2. <i>Spätes 19. Jahrhundert</i>	50
5.2. DANSEUSES EN TRAVESTI I: CORPS DE BALLETT	51
5.3. DANSEUSES EN TRAVESTI II: PARTNERING	54
5.4. ZWISCHENFAZIT	56
6. MALE-TO-FEMALE II: DAS TANZEN EN TRAVESTI DER BALLETS TROCKADERO	58
6.1. KONTEXT: NEW YORK IN DEN 70ERN	58
6.2. LES BALLETS TROCKADERO DE MONTE CARLO	60
6.3. DAS BALLETT ALS GEMEINSCHAFTLICHES PROJEKT	61
6.4. DAS TANZEN <i>EN TRAVESTI</i> DER TROCKS: ZWISCHENFAZIT	62
7. ANDROGYNIE: VON HEXEN UND BÖSEN FEEN	66
7.1. ANDROGYNIE I: MADGE	67
7.2. ANDROGYNIE II: CARABOSSE	69
7.3. ZWISCHENFAZIT UND ANKNÜPFUNGSPUNKTE	71
8. FAZIT UND AUSBLICK	73
9. BIBLIOGRAFIE	76
9.1. LITERATURVERZEICHNIS	76
9.2. STÜCKE / FILME	83
9.3. WEBSITES	83
9.4. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	84

1. Einleitung

Am 24. März 2021 feierte das Ballett *Orlando* von Christian Spuck im Bolschoi-Theater in Moskau Premiere.¹ Eine Ballett-Adaption des berühmten Romans von Virginia Woolf aus dem Jahr 1928, in dem die Hauptfigur einen Geschlechtswechsel über Nacht durchlebt.² Die Meldungen über diese Premiere interessierten mich während meiner Recherche für diese Arbeit aus zwei unterschiedlichen Gründen. Einerseits war es überraschend, dass an gewissen Orten Tanzaufführungen überhaupt stattfinden konnten, während in der Schweiz aufgrund des bundesweiten Lockdowns wegen der Corona-Krise alle Kulturorte von November 2020 bis April 2021 geschlossen bleiben mussten. Andererseits zeigt folgendes Zitat aus einer kurzen Kritik, warum mich diese Inszenierung interessierte:

Ein leichter Schreck gleich zu Beginn: Elisabeth die Erste, die Königin von England, ist ... ein Mann! Aber der Schreck lässt schnell nach, denn wir sehen keine Dragqueen, die im royalen Gewand auf die Bühne tritt, keinen Klamauk und keine Parodie, sondern die würdige Verkörperung einer starken Frau, einer Königin, die den jungen androgynen Dichter Orlando liebt. [...] In einem Land, das auf traditionelle, ja konservative Werte setzt, in dem das Wort Geschlechtsumwandlung für viele ein Schimpfwort ist, in dem 43 Prozent der Einwohner laut einer Studie von 2020 sich bereits durch die bloße Existenz von Transfrauen und -männern beleidigt fühlen, in diesem Land wirkt die Geschichte von der zauberhaften Verwandlung des jungen Orlando in eine Frau fast wie eine Provokation.³

Im Zitat werden einige Prämissen deutlich: So ist es ein Schreck, wenn auf der Tanzbühne eine weibliche Rolle (Elisabeth I.) durch einen männlichen Tänzer verkörpert wird. Ebenfalls wird eine deutliche Unterscheidung getroffen zwischen einer *Dragqueen* und mit ihr verbundenem *Klamauk* und der *würdigen Verkörperung* einer Rolle. Dass die Tradition von Crossdressing seit Beginn der Ballettgeschichte besteht, wird hier keineswegs angedeutet. Dementsprechend wird auch angenommen, diese Praxis würde gerade in Russland eine besondere Provokation darstellen. Dass jedoch bereits 1890 in der Uraufführung von Marius Petipas *Dornröschen*, das als einer der russischen Ballettklassiker schlechthin gilt, ein Mann in der Rolle einer Fee auftrat und dies als Tradition fortgeführt wurde, wird auch ausgelassen. Die Frage, warum diese Geschlechterüberschreitungen auf der Ballettbühne teilweise als unkommentierte Konventionen und andererseits als subversive Provokationen angesehen werden, ist einer der Ausgangspunkte dieser Arbeit. Crossdressing ist nicht nur eine soziale Praxis, sondern wird im Verlauf der westlichen Theater-, Tanz- und Opern-Geschichte auf unterschiedliche Art und Weise als Bühnenstrategie eingesetzt. Diese Inszenierung von Geschlecht lässt sich verbinden mit Performanz-Theorien der queer_feministischen Strömungen der letzten Jahrzehnte. Während diese Praxis in der Theaterwissenschaft bereits zahlreiche Analysen erfuhr, existiert noch keine übergreifende Darstellung dieser Phänomene im Bereich des Balletts. Ich habe mir zum Ziel gesetzt, mit der vorliegenden Arbeit einen Schritt in Richtung der Schliessung dieser Lücke anzutreten. Dabei stehen die folgenden Fragestellungen im Fokus: Welche Formen von Geschlechterüberschreitungen gibt es auf der westlichen Ballettbühne? Handelt es sich ausschliesslich um binäre Phänomene oder gibt es auch nonbinäre Varianten? Inwiefern kann der performative Geschlechterwechsel als

¹ Orlando Ballett in zwei Akten nach dem Roman von Virginia Woolf. Choreografie: Christian Spuck, Bolschoi Theater, Premiere: 24.03.2021.

² Woolf, Virginia: Orlando. A Biography. London 1928.

³ Rescheto, Juri: Ballett «Orlando». Geschlechtertausch am Bolschoi. In: Deutsche Welle, 26.03.2021, <https://www.dw.com/de/ballett-orlando-geschlechtertausch-am-bolschoi/a-57014746>, 19.05.2021.

subversive Praxis gelesen werden? Inwiefern lassen sich Personen und Phänomene der trans*-Historiografie damit verknüpfen?

Diese Arbeit hat nicht den Anspruch, die Praxis des Crossdressings auf westlichen Ballettbühnen umfassend darzustellen. Stattdessen werden exemplarische Phänomene aus der Tanzhistorie kontextualisiert und analysiert. Dabei soll die These überprüft werden, dass sich die Formen des Crossdressings auf westlichen Ballettbühnen in ihrem Potenzial zur Subversion massgeblich unterscheiden, je nachdem ob binäre oder nonbinäre Formen praktiziert wurden / werden. Es wird angenommen, dass nonbinäre Formen eher zu einem Potenzial der Subversion neigen als binäre Varianten.

2. Verortung

2.1. Methode und Perspektive

Die vorliegende Arbeit ist zu verorten in der Tanzhistoriografie. Es sollen fünf exemplarische Phänomene des Crossdressings auf westlichen Ballettbühnen verglichen werden. Untersucht werden 1. die *Danseurs en travesti* des *Ballet de Cour*, 2. die skandalöse Darstellung des Cupido durch Marie Sallé im 18. Jahrhundert, 3. die *Danseuses en travesti* der Romantik und Klassik, 4. das Tanzen *en travesti* der Ballets Trockadero Ende des 20. Jahrhunderts und 5. die Darstellung von Hexen und Feen *en travesti* als potenziell androgyne Rollen (19. und 21. Jahrhundert). Für dieses Vorhaben wird die Methode des historiografischen Vergleichs angewendet. Die Phänomene werden eingeteilt in die Kategorien: *male-to-female*, *female-to-male* und *Androgynie*. In einem ersten Schritt sollen Begrifflichkeiten geklärt und Kontexte untersucht werden, die für die Analyse relevant sind. Die diachron ausgewählten Phänomene sollen dabei keine verallgemeinernde Funktion erfüllen im Sinne einer Typologie, sondern bieten fünf exemplarische Einblicke in die Varianten des Crossdressings westlicher Ballettbühnen. Dabei werden nach Möglichkeit Verbindungen zu historischen Phänomenen der Trans Studies gezogen. Insofern soll die vorliegende Arbeit nicht nur eine Lücke der Tanzgeschichtsschreibung schliessen, sondern auch für Trans Studies Anknüpfungspunkte bieten.

Da die Quellenlage insbesondere bei den historischen Phänomenen aus dem 17.–19. Jahrhundert beim transitorischen Gegenstand des Tanzes eine prekäre ist, kann in der vorliegenden Arbeit keine Analyse einzelner Aufführungen geleistet werden. Stattdessen werden tanzwissenschaftliche Publikationen, die selbst auf Primärquellen wie Libretti, Tanztraktate, Kritiken, Skizzen und Illustrationen verweisen, zur Hilfe genommen. Um indessen zeitgenössische Phänomene nicht zu priorisieren, wird auch da hauptsächlich mit tanzwissenschaftlichen Publikationen und Eigen- (Werbevideos und Podcasts der Tanzbühnen) sowie Fremdbeschreibungen (Kritiken) gearbeitet.

Im Rahmen dieser Arbeit wird eine queer_feministische, gendertheoretische Perspektive eingenommen. Hier beziehe ich mich auf die performative Gender-Theorie nach Judith Butler, die die soziale Konstruiertheit von Geschlecht im weiteren Sinne etabliert und auch die Trennung von *sex* und *gender* in Frage stellt.⁴ Gemäss Butlers *Gender Trouble* gibt es keinen geschlechtlichen Körper (*sex*) als vordiskursive Grösse, sondern auch dieser wird erst durch die Geschlechtsidentität (*gender*) hervorgebracht.⁵ Performanz meint (verkürzt gesagt) eine kulturelle Praktik, die durch Wiederholung von Akten Wirklichkeiten herstellt:

Such acts, gestures, enactments, generally constructed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality.⁶

⁴ Dies wurde wiederum von einigen feministischen Theoretiker*innen kritisiert, so z. B. Duden, Barbara: Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument. In: Feministische Studien 11, 2/1993, S. 24–33.

⁵ Vgl. Lazardzig, Jan; Tkaczyk Viktoria u. Warstat, Matthias: Theaterhistoriografie. Eine Einführung. Tübingen 2012, S. 65.

⁶ Butler, Judith: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity [1990]. New York 1999, S. 173. Hervorhebungen i. Orig.

Im Rahmen dieser Performanz-Theorie nennt Butler Drag als Beispiel für eine Praxis, die subversiv wirken kann. In der nachfolgenden Publikation *Bodies that matter*⁷ präzisiert Butler, dass Drag nicht an sich bereits subversiv sei, sondern dieses Potenzial je nach Performance ausgeschöpft werde oder nicht. Subversive Drag funktioniere als eine Parodie auf das Konzept eines fixierten, originalen Geschlechts an sich und nicht als eine Parodie eines «echten» Geschlechts.⁸ Im Folgenden soll das Konzept von Drag und andere Begrifflichkeiten näher definiert werden, um diese als Analysekategorien für die Arbeit nutzbar zu machen.

2.2. Begrifflichkeiten

Ich beschäftige mich mit einer Thematik, die sowohl in der Tanzwissenschaft als auch in Gender- und Trans-Studies zu verorten ist. Umso wichtiger ist es, Begrifflichkeiten zu klären, ein- und abzugrenzen und die Forschungstraditionen und Perspektiven, auf die ich mich berufe, offenzulegen. Formen der Geschlechterüberschreitung auf den westlichen Ballettbühnen können mit verschiedenen Begriffen beschrieben werden. Ich stütze mich in der Analyse insbesondere auf Konzepte von *Crossdressing*, *Travestie / en travesti* und *Androgynie*.

2.2.1. Travestie / En travesti

Der Begriff der *Travesti* (frz.) oder Travestie beschreibt in der Ballettgeschichte eine Bühnenpraxis, die auf eine langjährige Tradition zurückblicken kann. Tanzwissenschaftlerin Janine Schulze definiert *travesti* im *Großen Tanzlexikon* folgendermassen:

Im Laufe der Tanzgeschichte lässt sich das Phänomen der «danse en travesti» (frz. «travesti»: verkleidet) vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart verfolgen. Gemeint ist hier ein Wechsel der Geschlechterrollen, ein Crossdressing, bei dem entweder Männer Frauenrollen oder Frauen Männerrollen übernehmen.⁹

Zudem wird beschrieben, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts, also während der Etablierung der Tanzkunst als professioneller Bühnenkunst unter Louis XIV, vor allem Männer die Rollen von Frauen verkörperten und erst ab 1660 auch weibliche Tänzerinnen auf der Hofbühne standen.¹⁰ Mit dem Romantischen Ballett im 19. Jahrhundert und dem Siegeszug der Ballerina, seien männliche Tänzer schliesslich fast gänzlich verdrängt worden und die Tänzerinnen hätten beinahe alle Rollen *en travesti* übernommen. Es ist deutlich, dass in dieser Definition von einem binären Geschlechtermodell ausgegangen wird, wenn davon gesprochen wird, dass Männer Frauenrollen oder Frauen Männerrollen übernehmen.¹¹ Auch im Theater gibt es eine langjährige Tradition von Travestie, die im *Metzler Lexikon Theatertheorie* von Daniel Schreiber erläutert wird:

Travestien sind im Sinne einer äußeren, geschlechtsübergreifenden Maskerade, d.h. der Aneignung von kulturell codierten Zeichen des anderen Geschlechts, insbesondere von

⁷ Vgl. Butler, Judith: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*. London u. New York 1993(a).

⁸ Vgl. ebd., S. 125.

⁹ Schulze, Janine: Travestie. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, 646–647, hier S. 646.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ In der vorliegenden Arbeit wird eine Kombination aus geschlechtergerechter Sprache mit Gender-Sternchen und einer binären Sprache verwendet. Dabei soll jeweils unterschieden werden, ob es sich um historische Konzeptionen von Mann und Frau handelt, oder um reale Personen, die sich als non-binär oder agender definieren / definiert haben könnten.

Kleidung, Gesten und Sprechweisen, ein grundlegender, historischer Bestandteil der Schauspielkunst.¹²

Im Folgenden geht Schreiber auf die Geschichte der Travestie im Theater in Verbindung mit Karneval-Traditionen ein und auf die elisabethanische Praxis der *boy actors* in England.¹³ Bereits in beiden kurzen Beiträgen wird eine Problematik ersichtlich, die sich durch die Beschäftigung mit diesen Themen zieht: Die Begriffe *Travestie* und *Crossdressing* werden oftmals synonym verwendet. So wird in der Definition von Schulze das Crossdressing zur Verdeutlichung als «ein Wechsel der Geschlechterrollen, ein Crossdressing»¹⁴ aufgeführt und zu Beginn des Artikels im Metzler-Lexikon wird gleich eine Übersetzung angeboten: «ital. *travestire*: verkleiden; engl. *cross-dressing*»¹⁵. Kurz darauf macht Schreiber aber eine Unterscheidung fest, so sei im Crossdressing in der Schauspielkunst häufig ein «performativer Fokus auf das Komische ausschlaggebend»¹⁶. Diese Distinktion relativiert er wieder, wenn er auf die Begrifflichkeit von Crossdressing aus dem Fokus der Gender-Studies eingeht:

Cross-dressing aus der Perspektive der anti-essentialistischen Gender-Theorie verweist also performativ auf die kulturelle Herstellbarkeit von Geschlecht und etabliert Gender damit als ein Produkt von Diskursen. Von daher sind hier *Cross-dressing* und transvestitische Maskerade im Wesentlichen, ähnlich wie für Bachtin, ein Element, das die traditionelle Kultur subvertiert.¹⁷

In diesem Lexikoneintrag wird zusätzlich zu Travestie auch mit *transvestitisch* gearbeitet. Dies zeigt die Vermischung dieser Begriffe im akademischen Diskurs. In der vorliegenden Arbeit sollen diese Konzepte jedoch voneinander abgegrenzt werden. So beziehe ich mich beim Begriff *en travesti* auf die spezifische Form des binären Crossdressings der *Danseuses / danseurs en travesti* in der Tradition des Balletts, wie weiter oben im Tanzlexikon definiert und in den Kapiteln 3, 5 und 6 genauer erläutert wird. *Travestie* soll hier dazu genutzt werden, um die vergleichbare Bühnenpraxis im Theaterbereich zu beschreiben. Crossdressing verstehe ich weit gefasst sowohl als Praxis der Bühnenkunst als auch als soziale Praxis. Crossdressing fungiert also in dieser Arbeit als Umbrella Term, unter den auch die Praxis des Tanzens *en travesti* fällt. An dieser Stelle muss zudem gesagt werden, dass sich der hier verwendete Begriff des Tanzens *en travesti* abgrenzt von der Travestie als literarisches und dramatisches Textverfahren¹⁸ sowie von der Praxis der *Travesti* in Brasilien und weiteren Teilen Südamerikas.¹⁹

¹² Schreiber, Daniel: Travestie. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2005, S. 373–375, hier S. 374.

¹³ Vgl. ebd. Zum Crossdressing bei Shakespeare im elisabethanischen England vgl. Parker, Courtney Bailey: Spectrum of Shakespearean Crossdressing. The Art of Performing Women. London 2020.

¹⁴ Schulze 2016, S. 646.

¹⁵ Schreiber 2005, S. 373. Hervorhebungen i. Orig.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd. Hervorhebungen i. Orig.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ In seiner Publikation *Trans Studies* zitiert Persson Perry Baumgartinger Carsten Balzers Definition der Travesti: «Travesti = (bras.) Subkulturelle Selbstbezeichnung für Transgender mit ursprünglich männlicher Zuordnung, die ähnlich den Transgendered, auf selbstbestimmte Art und Weise ihre geschlechtliche Identität leben und definieren sowie ihre Körper modifizieren, meist mittels der Einnahme weiblicher Hormone und der Injektion von Silikon. Dadurch entsteht eine Varianz unterschiedlicher travesti-Identitäten.» Balzer zit. in Baumgartinger, Persson Perry: *Trans Studies*. Historische, begriffliche und aktivistische Aspekte. Wien 2017 (= Challenge Gender, Bd. 6), S. 61.

Auch der Begriff *Drag* wird immer wieder in Definitionen synonym verwendet mit Travestie oder Crossdressing.²⁰ In dieser Arbeit wird Drag als Subkategorie der Travestie / *travesti* verwendet. Drag stellt somit eine besondere Performance-Praxis dar, bei der Personen eine (über-)stilisierte Geschlechterinszenierung vornehmen, die durch Make-Up, Kleidung, Stimme und Bewegung markiert wird.²¹ Als Dragking (*female-to-male*) oder Dragqueen (*male-to-female*) wird meist eine feste Rolle etabliert, die einen eigenen Namen erhält, unter dem der*die Künstler*in wiederholt auftritt, wie z. B. RuPaul, Olivia Jones oder Spikey van Dikey. Ob und inwiefern Drag Performances als subversive Praxis gelten, hat in der Wissenschaft seit dem Erscheinen von Butlers gendertheoretischen Schriften interdisziplinär zu Debatten geführt.²² Wie bereits etabliert wurde, spricht Butler der Drag Performance ein subversives Potenzial zu:

Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn, and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation. If this is true, it seems, there is no original or primary gender that drag imitates, but *gender is a kind of imitation for which there is no original*; in fact it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an *effect* and consequence of the imitation itself.²³

Gleichzeitig gäbe es aber keine «necessary relation between drag and subversion»²⁴. Zu diesem Schluss kommen auch andere Theoretiker*innen, die Drag Performances als eine Praxis sehen, die soziale und politische Konzepte von Geschlecht nicht oder nur teilweise aufbrechen können, wie z. B. in den Artikeln von S. P. Schacht²⁵ oder Colleen Ayoup und Julie Podmore²⁶ ersichtlich wird. Dabei wird Drag gar als misogyne Praxis gewertet, indem Drag Queens nicht jene Geschlechtshierarchie in Frage stellen, die das Männliche gegenüber dem Weiblichen favorisiere, sondern sie würden einzig die Hierarchie von Männlichkeit, die heterosexuelle Männer im Vergleich zu homosexuellen Männern privilegiert, hinterfragen.²⁷ In der vorliegenden Arbeit wird die Drag Praxis der Kompanie *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo* in Kapitel 6 auf ihr subversives Potenzial hin befragt. Es wird jedoch, und hier folge ich Butler, davon ausgegangen, dass Drag Performances ein subversives Potenzial in sich tragen, das jedoch nicht zwingend zur Anwendung kommen muss.

²⁰ Vgl. Sozialpädagogisches Fortbildungsinstitut Berlin-Brandenburg u. Bildungsinitiative Queerformat (Hg.): Geschlechtliche und sexuelle Vielfalt in der pädagogischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen - Handreichung für Fachkräfte der Kinder- und Jugendhilfe. Berlin, 2012, https://www.genderdiversitylehre.fu-berlin.de/toolbox/_content/pdf/Glossar-von-Queerformat_Queerhistorymonth.pdf, 27.04.2021. oder Drag/Travestie, 100% Mensch, Online Lexikon, <https://100mensch.de/lexikon/travestie-drag/>, 07.05.2021.

²¹ Vgl. Egner, Justine u. Maloney, Patricia: «It Has No Color, It Has No Gender, It's Gender Bending». Gender and Sexuality Fluidity and Subversiveness in Drag Performance. In: Journal of Homosexuality, Vol. 63, 7/2016, S. 875–903, hier S. 902.

²² Eine Übersicht über die Argumentationen der unterschiedlichen Publikationen liefern Egner und Maloney in ihrer Untersuchung von Drag Performances mit dem Fokus auf die Beziehung der Performenden und deren Publikum. Vgl. Egner u. Maloney 2016, S. 878f.

²³ Butler, Judith: Imitation and Gender Insubordination. In: Abelove, Henry; Barale, Michèle Aina u. Halperin, David M. (Hg.): The Lesbian and Gay Studies Reader. London u. New York 1993(b), S. 307–320, hier S. 313. Hervorhebungen i. Orig.

²⁴ Butler 1993(a), S. 125.

²⁵ Vgl. Schacht, S. P.: Four renditions of doing female drag: Feminine appearing conceptual variations of a masculine theme. In: Gagné, P. u. Tewksbury, R. (Hg.): Gendered Sexualities. Bingley 2005 (= Advances in Gender Research, Bd. 6), S. 157–180.

²⁶ Vgl. Ayoup, Colleen u. Podmore, Julie: Making Kings. In: Journal of Homosexuality, Vol. 43, 3–4/2003, S. 51–74.

²⁷ Vgl. Egner u. Maloney 2016, S. 879.

Ebenfalls soll an dieser Stelle der Begriff *Transvestit* problematisiert werden. In zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen vor den 2000ern²⁸ wird *Transvestit* relativ unreflektiert auf eine Bühnenpraxis angewendet. Dabei gerät die schwierige Begriffsgeschichte aus dem Blickfeld. Der Begriff *Transvestismus* oder *Transvestit* ist ein lateinisches Kompositum von *trans* – darüber hinaus – und *vestire* – kleiden. Das Gender Glossar von Queer Format (2012) erläutert den Begriff wie folgt:

Transvestismus, auch Transvestitismus oder Cross-Dressing genannt, bezeichnet das Tragen gegengeschlechtlicher Kleidung. Die meisten Transvestiten sind heterosexuelle Männer; sie identifizieren sich nicht als Frauen, sondern als Männer, die in begrenztem Umfang eine weibliche Inszenierung bevorzugen. Transvestismus bezieht sich also auf die Verhaltensebene, nicht auf die Geschlechtsidentität.²⁹

Dies ist eine moderne Definition und wird wiederum mit Crossdressing gleichgesetzt.³⁰ Der Begriff *Transvestismus* wurde 1910 erstmals geprägt vom deutsch-jüdischen, homosexuellen Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld.³¹ Schon 1923 wurde er als Distinktionsbegriff verwendet, im Vergleich zu *seelischem Transvestitismus*, was gemäss Hirschfeld Personen beschreibt, die sich nicht nur kleidungsspezifische Anpassungen wünschen, sondern auch solche, die den Körper betreffen.³² Hirschfeld ging bei seiner Theorie bereits von einem Geschlechterspektrum aus, das nicht nur die Binarität von Frau und Mann kannte, sondern von einer Bandbreite verschiedener Geschlechter und Sexualitäten ausging.³³ Nachdem in Berlin 1933 das Sexualwissenschaftliche Institut durch die Nationalsozialist*innen zerstört wurde³⁴, erfuhr der Begriff 1953 durch Hirschfelds Schüler Harry Benjamin, der in die USA emigriert war, in der Sexualmedizin eine Re-Etablierung. *Transvestismus* wird noch heute von der WHO als psychische Störung im ICD-10 klassifiziert.³⁵ Die Begrifflichkeit ist somit kontrovers, bot sie doch einigen Personen eine Sprache für die Suche nach der eigenen Identität (z. B. ersichtlich in der Autobiografie von Charlotte von Mahlsdorf *Ich bin meine eigene Frau*³⁶ oder auch bei Namensgebungen von Vereinen, die sich für die Rechte von trans*-

²⁸ Vgl. z. B. Berlanstein, Lenard R.: Breeches and Breaches. Cross-Dress Theater and the Culture of Gender Ambiguity in Modern France. In: Comparative Studies in Society and History Vol. 38, 2/1996. S. 338–369, hier S. 339; Zemon Davis, Natalie: Women on Top. In: dies.: Society and Culture in Early Modern France. Eight Essays. Stanford 1975, S. 124–151, hier S. 130; Keyser, Dorothy: Cross-Sexual Casting in Baroque Opera Musical and Theatrical Conventions. In: The Opera Quarterly, Vol. 5, 4/1987, S. 47–57, hier S. 48.

²⁹ Gender Glossar 2012.

³⁰ Vgl. ebd.; Baumgartinger, Persson Perry: Queeropedia. Hg. vom Referat für HomoBiTrans-Angelegenheiten der ÖH der Universität Wien. Wien 2009, S. 32–35.

³¹ Vgl. Baumgartinger 2017, S. 70; Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst. Frankfurt am Main 1993, S. 83; Stryker, Susan: Transgender History. The Roots of Today's Revolution. New York 2017, S. 54f.

³² Hirschfeld distanzierte sich in seiner Forschung von nationalsozialistischer Eugenik und setzte sich auch auf politischer Ebene für trans*-Personen ein. Beispielsweise machte er sich stark für sogenannte Transvestitenscheine, die den*die Träger*in vor Zugriffen des Staates schützen konnte oder er liess trans*-Personen am Institut für Sexualwissenschaften arbeiten. Vgl. Baumgartinger 2017, S. 94f; Stryker 2017, S. 54f.

³³ Vgl. Baumgartinger 2017, S. 73.

³⁴ Hirschfeld wurde von Adolf Hitler persönlich denunziert und zum gefährlichsten Juden Deutschlands erklärt. Die Zerstörung von Hirschfelds Institut in Berlin 1933 wurde auf Fotografien festgehalten, die heute zu den ikonischen Bildern der nationalsozialistischen Bücherverbrennung gehören. Hirschfeld selbst war zu dieser Zeit auf einer Lesungsreise, die er gezwungen war, über 3 Jahre zu erstrecken, weil die Rückkehr nach Deutschland zu gefährlich war. Schliesslich liess er sich in Nizza nieder, wo er 1936 an einem Herzinfarkt verstarb. Vgl.: Stryker 2017, S. 56.

³⁵ Vgl. Baumgartinger 2017, S. 70f.

³⁶ Vgl. Mahlsdorf, Charlotte von: Ich bin meine eigene Frau: ein Leben. Hg. von Peter Süss. Berlin 1992.

Personen einsetzen³⁷), gleichzeitig deklariert sie trans*-Identitäten als psychische Störungen, wodurch Gewalt und Diskriminierung ausgeübt werden. Aus diesem Grund werde ich in dieser Arbeit den Begriff *Transvestit* nicht verwenden, abgesehen von Zitaten aus Originalquellen.

2.2.2. Crossdressing

Wie bereits angedeutet, wird der Begriff *Crossdressing* oft mit *Transvestismus* oder auch *Travestie* gleichgesetzt, da er etymologisch auf dieselben Worte referiert; *to cross* – engl. für überqueren – und *to dress* – sich kleiden. Aus rein linguistischer Perspektive ist es sinnvoll, diese Begriffe nicht klar voneinander abzugrenzen, da sie schlicht aus verschiedenen Sprachräumen stammen. Im Rahmen dieser Arbeit stellt Crossdressing jedoch einen Überbegriff dar, der unterschiedliche Phänomene miteinschliessen kann. Dies soll keinen Anspruch erheben auf eine abgeschlossene Definition, sondern schlicht einen Vorschlag, wie mit den besagten Begriffen in tanzwissenschaftlichen Kontexten zweckmässig umgegangen werden kann. Dabei halte ich mich an die Definition von Susan Stryker:

Cross-dresser: A term intended as a nonjudgmental replacement for *transvestite* [...] The practice of cross-dressing can have many meanings and motivations. Besides being a way to resist or move away from birth-assigned social gender, it could be a theatrical practice [...], part of fashion or politics (such as the practice of women wearing pants once was), part of religious ceremonies, or part of celebrating public festivals and holidays.³⁸

Insbesondere im deutschen Sprachraum scheint mir Crossdressing weniger negativ besetzt als Transvestitismus. Ich lese das *to cross* nicht nur als ein binäres Denkmodell, in dem ein Geschlecht mit einem anderen bekleidet wird, sondern auch im Bild eines Kreuzes (x), das auf das Symbol für Nonbinarität verweist³⁹ und auf die aus Lateinamerika stammende genderneutrale Verwendung des x (z. B. *Latinx* anstatt *Latino / Latina* oder *lxs amigxs* anstatt *los amigos / las amigas*).⁴⁰ So kann Crossdressing Praktiken umfassen, die über das gesamte Geschlechterspektrum reichen und damit auch genderqueere Formen annehmen. Freilich referiert diese Definition trotzdem auf ein binäres Geschlechtersystem, das insbesondere im westlichen Denken festgesetzt ist und die Norm darstellt:

Cross-dressing, in its contemporary Western sense, is the wearing of clothing not belonging to one's birth-designated sex [...]. While some cultures, including India, the Philippines, Thailand, and some aboriginal tribes, have a space and role for cross-dressing members though often without really embracing it, contemporary Western cultures by and large do not tolerate it.⁴¹

Nur wenn eine Norm besteht, kann durch Kleidung auch über dieses System hinausgegangen werden. Das kann sich äussern, indem den offensichtlich binären Markierungen gefolgt wird (also *male-to-female / female-to-male*) oder aber, indem jene Markierungen kombiniert oder gänzlich verworfen werden (androgyn, nonbinär, agender). In diesem Sinne wird davon ausgegangen, dass die bestehende Norm durch Crossdressing auch erst sichtbar gemacht wird, da es kulturell verschmäht oder gar bestraft wird. Ein wichtiger Zusatz, den Stryker ihrer

³⁷ Vgl. Baumgartinger 2017, S. 71.

³⁸ Stryker, Susan 2017, S. 14.

³⁹ Vgl. www.nonbinary.ch/symbole, 27.04.21.

⁴⁰ Vgl. Baumgartinger 2017, S. 65. Weiterführend dazu: Concilio, Arielle A.: Pedro Lemebel and the Translatxrsation: On a Genderqueer Translation Praxis. In: TSQ, Transgender Studies Quarterly, Jg. 3, 3–4/2016, S. 462–484.

⁴¹ Gilbert, Miqqi Alicia: Cross-Dresser. In: TSQ, Transgender Studies Quarterly, Jg. 1, 1–2/2014, S. 65.

Definition an den Schluss stellt, soll hier nicht vergessen gehen: «Transgender or transsexual people who are dressing in the fashion of the gender they consider themselves to be do not consider themselves to be cross-dressing – they are simply dressing.»⁴² Deswegen wird in dieser Arbeit auch nicht auf historische trans*-Personen eingegangen, sondern nur das Teilgebiet des Crossdressings auf der westlichen Ballettbühne dient als Untersuchungsgegenstand.⁴³ Die Frage, ob und inwiefern die Crossdresser als trans*⁴⁴ bezeichnet werden könnten, wird ausgelassen. Stattdessen wird untersucht, welche Formen einer Ballettbühnenpraxis des Crossdressings existier(t)en.

2.2.3. Androgynie

Der Begriff Androgynie setzt sich zusammen aus den griechischen Worten *andros* – männlich – und *gyne* – weiblich.⁴⁵ Das Ideengebilde der Androgynie ist jeweils zeit- und kontextabhängig und kann auf eine lange Begriffsgeschichte zurückblicken. Der Fokus der jeweiligen Androgyniedebatten scheint aber gleichbleibend zu sein; es geht um die Aufhebung binär fixierter Geschlechtergrenzen.⁴⁶ Gemäss Ulla Bock ist Androgynie eine Metapher für personale Vielfalt:

Androgynie drückt nicht nur die Möglichkeit aus, dass das, was gemeinhin unter Weiblichkeit und Männlichkeit verstanden wird, in einer Person vereint existiert, sondern verweist auch auf den Prozess, infolgedessen unsere Vorstellungen (Bilder) von Weiblichkeit und Männlichkeit mehr und mehr an Kontur verlieren.⁴⁷

Die Thematisierung von Androgynie als debattiertes Ideenkonstrukt habe historisch verschiedentlich Höhepunkte erlebt – diese Höhepunkte zeigten sich insbesondere in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche (Krisen), in denen Geschlechterverhältnisse neu ausgehandelt wurden.⁴⁸ In den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts fand die thematische Beschäftigung mit Androgynie im Rahmen der feministischen Bewegung einen solchen

⁴² Stryker 2017, S. 14.

⁴³ Ebenso analysiere ich nicht die Performances von trans*- oder genderfluiden Tänzer*innen, die in renommierten Ballettkompanien tanz(t)en, wie beispielsweise Jayna Ledford oder Chase Johnsey, da ihre Praxis kein Tanzen *en travesti* beinhaltet.

⁴⁴ Bei dem Begriff *trans** beziehe ich mich auf die Definition nach Baumgartinger: «Trans mit Asterisk (*) wird spezifisch für Transgeschlechtlichkeit in ihrer Vielfalt verwendet. [...] Er [Der Asterisk] ist auf alle Fälle den Computerwissenschaften entnommen und funktioniert als sogenannte Wildcard für alle [...] Als Oberbegriff für so viele Transgeschlechtlichkeiten wie möglich sollte er auch geschlechterübergreifende Lebensweisen und Identitäten beinhalten, die über das Wort Trans hinausgehen [...] Der * steht also in Bezug auf Trans* für verschiedene geschlechterüberschreitende Lebensweisen, Identitäten und Prozesse wie etwa transsexuelle, transgender, aber auch geschlechtsuneindeutige (*engl. gender-non-conforming*) und nichtgeschlechtliche (*engl. agender*) Personen und Prozesse. [...] Trans* wird sowohl als Hauptwort wie auch Adjektiv und Adverb verwendet». Baumgartinger 2017, S. 63f. Hervorhebungen i. Orig.

⁴⁵ Vgl. Davidson, Cathy N.: Androgyny. In: dies. u. Wagner-Martin, Linda (Hg.): *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States* [1995], Oxford 2005, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195066081.001.0001/acref-9780195066081-e-0036?rskey=HF8zYK&result=2>, 11.06.2021.

⁴⁶ Vgl. Bock, Ulla: Androgynie: Von Einheit und Vollkommenheit zu Vielfalt und Differenz. In: Becker, Ruth u. Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. 2. erw. u. aktual. Auflage. Wiesbaden 2008 (= *Geschlecht und Gesellschaft*, Bd. 35), S. 103–107, hier S. 103. Zur Verbindung von Androgynie, Hermaphroditismus und Intersexualität vgl. Klöppel, Ulrike: *XXOXY ungelöst. Hermaphroditismus, Sex und Gender in der deutschen Medizin. Eine historische Studie zur Intersexualität*. Bielefeld 2010.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 104.

erneuten Aufschwung. Im Zuge dessen wurde die Androgynie als Frage in der wissenschaftlichen Empirie und Analyse mitaufgenommen, während sie zuvor vor allem «ein Stoff für Mythen und Utopien, für faszinierende Figuren in der Literatur und Kunst»⁴⁹ gewesen sei. Seit den 90er Jahren verlor das Konzept der Androgynie in queer_feministischen Debatten an Beliebtheit, inzwischen wird es teilweise gänzlich abgelehnt. Das Ziel der neueren Strömungen stelle nicht mehr die Aufhebung der Geschlechtergrenzen dar, sondern das Verschwinden der Geschlechter an sich.⁵⁰ Gemäss Bock gibt es hauptsächlich drei Kritikpunkte am Begriff der Androgynie, die hier kurz nachgezeichnet werden sollen. Der erste Kritikpunkt nimmt Bezug auf die «semantische Erblast»⁵¹. Gemeint ist damit, dass das grammatische Geschlecht des Androgyns bereits immer schon die Figuration von Männlichkeit (der Androgyn) impliziere und sich somit nicht eigne als eine die Geschlechtergrenzen auflösende Kategorie. Der zweite Kritikpunkt wird im Lexikoneintrag des *Oxford Companion to Women's Writing in the United States* deutlich, wenn im ersten Satz der Begriff in seiner Morphologie kritisiert wird: «it is precisely the placement of the female after or subordinate to the male that makes the term problematic.»⁵² Den dritten Kritikpunkt setzt Bock in der immanenten Paradoxie des Konzepts an: Um über Androgynie zu sprechen, müssen jeweils jene fixierten Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit als Ausgangspunkt genommen werden, die der Begriff eigentlich aufzulösen versucht. Dieser Problematik könne nur entgangen werden, wenn Androgynie als epistemologisch offenes Konzept angewendet und damit auch die Wandelbarkeit desselben nicht negiert werde.⁵³ An dieser Stelle erwähnt Bock einen Punkt, dem wir bereits in den vorhergehenden Begriffsdefinitionen begegnet sind: Alternativ zur Androgynie seien unter anderem die Begriffe *transgender*, *Crossdressing*, *Travestie*, *Maskerade* oder *gender crossing* populär geworden. Dabei zeige sich aber eine verwirrende Begriffsvielfalt und gleichzeitig unklare Grenzen zwischen einzelnen Begriffen; so würden Androgynie und Crossdressing nahezu synonym verwendet.⁵⁴ Insbesondere diese Vermischung soll in dieser Arbeit nicht übernommen werden. Während Crossdressing hier den umbrella term darstellt, funktioniert Androgynie wiederum als eine Sonderform dessen. Dabei ist wiederum festzuhalten, dass keine androgynen Personen untersucht werden, sondern es geht um ein Konzept der Androgynie als Bühnenstrategie. Der Begriff wird in dieser Arbeit angewendet, um nonbinäre Formen des Crossdressings zu beschreiben. Er bietet sich an, da er in jedem Falle, wie deutlich wurde, unweigerlich eine Kontextualisierung verlangt. Bock schlägt vor, die Androgynie fortan als eine diskontinuierliche Figur zu verwenden, wodurch Differenz und Vielfalt in den Vordergrund gerückt werden.⁵⁵ Ich folge Bock in dieser Definition in dem Sinne, dass Androgynie nicht als ein fixes, zeitenübergreifendes Konzept zu verstehen ist. In meiner Untersuchung sollen aber genau jene Punkte, die aus queer_feministischer Sicht kritisiert werden, Teil der Analyse sein. So wird im Kapitel 7 auch die Frage gestellt, welches Konzept von Androgynie auf der Tanzbühne verkörpert wird und inwiefern dieses eine Hierarchie zwischen oder fixierte Vorstellungen von Geschlechtern reproduziert oder aber im Gegenteil die Grenzen zwischen diesen verwischt.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 105

⁵¹ Ebd.

⁵² Davidson 2005.

⁵³ Vgl. Bock 2008, S. 105.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 106.

⁵⁵ Vgl. ebd.

2.2.4. Konvention, Kunstgriff und Trigger

In ihrer Analyse des Cross-Castings der Barockoper führt Dorothy Keyser eine Unterscheidung ein, die als hilfreiches Analysetool bei der Untersuchung von Crossdressing-Praktiken auf der Bühne eingesetzt werden kann.⁵⁶ Sie unterscheidet zwischen «theatrical convention» und «theatrical device»⁵⁷, was im Folgenden als *Konvention* und *Kunstgriff* übersetzt wird. Unter einer Konvention versteht Keyser «discrepant elements that the audience is expected to ignore»⁵⁸. Um dies zu verdeutlichen, bringt sie das Beispiel, dass auf der Bühne private Konversationen abgehalten werden, die jedoch von einem Publikum aus Fremden mitgehört werden. Oder dass auf einer Guckkastenbühne, die von drei Wänden umgeben ist, so getan wird, als gäbe es eine vierte Wand. «Although these [conventions] are obviously contrary to the «reality» of daily life, they are so commonly accepted that the audience is often literally unaware of them.»⁵⁹ Das *device* hingegen sei ein Stilmittel, ein Kunstgriff, um essentielle Elemente hervorzuheben oder abstrakte Konzepte zu konkretisieren.⁶⁰ Damit der Kunstgriff seine Funktion erfüllt, darf die Aufmerksamkeit des Publikums nicht auf diesen selbst gelenkt werden, sondern eben auf jenes Element, das hervorgehoben oder konkretisiert werden soll. So könnte der Verfremdungseffekt nach Bertolt Brecht als ein Beispiel für einen solchen Kunstgriff genannt werden, da er das Publikum stets daran erinnern soll, dass es einer Theateraufführung zuschaut und keiner Illusion verfällt. Die Linien zwischen Konvention und Kunstgriff sind nicht trennscharf – je nach Kontext kann eine Konvention in einen Kunstgriff übergehen. So kann eine Konvention des *Ballet de Cour*, aufgenommen in einer Aufführung des 21. Jahrhunderts, dem Publikum als Kunstgriff erscheinen, da es mit dieser Praxis nicht mehr vertraut ist. Dies erklärt auch, warum Christian Spucks *Orlando* im März 2021 für Erstaunen sorgte. Während im 17. Jahrhundert die Praxis des *male-to-female* Crossdressings auf der Tanzbühne eine gängige Praxis darstellte⁶¹, irritiert ebendiese Praxis im Kontext des 21. Jahrhunderts, weil sie auf der Ballettbühne längst verschwunden ist.⁶² Dass Spuck diese ehemalige Konvention hier in der Funktion eines Kunstgriffs einsetzt, wird deutlich, wenn Rezensent Juri Rescheto im bereits genannten Zitat ausführt, dass gerade im «traditionellen, ja konservativen»⁶³ und trans*-feindlichen Russland, die Verwandlung von Orlando wie eine Provokation wirke. Die Praxis des Tanzens *en travesti* wird hier als Kunstgriff interpretiert, der das Potenzial hat, auf die Situation von trans*-Personen in Russland aufmerksam zu machen. Julia Prest stellt fest, dass Cross-Casting auf der Theater- und Tanzbühne, selbst wenn es eine allgemein akzeptierte Konvention ist, immer auch das Potenzial eines Kunstgriffs in sich trage. Dementsprechend sei die Unterscheidung zwischen diesen beiden Kategorien problematisch. Darum führt sie im Anschluss an Keyser eine dritte Kategorie ein, und zwar den «Trigger»⁶⁴. Diesen definiert sie als: «discrepant elements that inadvertently draw the audience's attention to some aspect of the production or that invite a certain response or reaction without necessarily seeking to do so.»⁶⁵ Der Trigger ist somit eine wichtige

⁵⁶ Vgl. Keyser 1987.

⁵⁷ Ebd., S. 46.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. Kapitel 3 dieser Arbeit.

⁶² Dass diese Praxis auf den europäischen Ballettbühnen noch nicht gänzlich verschwunden ist, sondern in einigen Rollen bis heute überlebt, wird in Kapitel 7 deutlich.

⁶³ Rescheto 2021.

⁶⁴ Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York 2006, S. 5.

⁶⁵ Ebd.

Ergänzung, da er auf Crossdressing als subversive Praxis verweisen kann. Wenn das Tanzen *en travesti* beispielsweise einen Skandal im Publikum auslöst, dann wird deutlich, dass damit ein gesellschaftliches Tabu überschritten wird. Inwiefern Crossdressing auf der Tanzbühne bei binären und androgynen Rollen als Konvention, Kunstgriff und / oder Trigger funktionieren kann, soll in dieser Arbeit untersucht werden.

2.2.5. Selbstreflexion

In den bisherigen Ausführungen wird deutlich, dass die vorliegende Arbeit aus einer westlichen, *weissen*, eurozentristischen Perspektive geschrieben wird. Crossdressing und Travestie, auch trans* sind westliche Benennungen und machen nicht-westliche Geschlechterkonzepte unsichtbar. Die koloniale Tradition, die ich hier mit meiner Fokussierung reproduziere, soll weder verneint noch versteckt werden. Meine bisherige Expertise, die ich mir im Rahmen des Tanz- und Theaterwissenschaftsstudium an den Universitäten Bern und Berlin angeeignet habe, ist von einer westlichen Denktradition geprägt. Dementsprechend bin ich zum aktuellen Zeitpunkt nicht dazu befähigt, über nicht-westliche Kulturen zu schreiben. Es gäbe zahlreiche Konzepte und Begrifflichkeiten, die zeitgleich oder auch vorgängig zu den hier untersuchten Phänomenen, entstanden sind und angewendet werden. So sollen an dieser Stelle zumindest einige (beliebig ausgewählte) benannt werden: Berdache (Nordamerika), Burmesha (Albanien), Fakaleti (Tonga), Hijra (Indien / Pakistan), Köçek (Ottomanisches Reich, Tanzpraxis), Muxe (Mexiko), Sistergirl / Brotherboy (Australien), Xanith (Oman). Diese und weitere Begriffe werden im *Digital Transgender Archive* in Kurzbeschreibungen erläutert und sind frei zugänglich.⁶⁶ Zudem soll hier auf die Onlinekarte von *Independent Lens* verwiesen werden, die ebenfalls Geschlechterkonzepte jenseits der westlichen Modelle sichtbar macht und erklärt.⁶⁷ Ausserdem lasse ich zahlreiche Tanzphänomene ausser Acht, die es neben der Balletttradition gab. So werden auch Tanzstile, die in Europa praktiziert wurden und werden, nicht miteinbezogen, wie zum Beispiel Flamenco oder verschiedene Formen des Gesellschaftstanzes. Aufgrund meiner Kompetenzen und dem Rahmen dieser Masterarbeit, kann ich dem Anspruch, solche Phänomene, Stile und Begriffe miteinzubeziehen, nicht gerecht werden. Ich möchte an dieser Stelle zudem benennen, dass ich selbst nichttrans* bin. Ich genoss mein Leben lang Privilegien, die geschlechtskonformen Menschen zukommen und werde mir dieser mehr und mehr bewusst. Dennoch verorte ich mich in einer queer_feministischen, intersektionalen Praxis, die zu einer diskriminierungssensiblen Wissenschaftskultur beitragen will. Diese Arbeit soll dementsprechend eine Grundlage darstellen, die in weiteren Analysen noch ausgebaut und diverser gestaltet werden könnte. Die vorliegende Arbeit erhebt keinen Wahrheitsanspruch und soll die eigene Perspektivierung sichtbar machen und reflektieren. Ich erhoffe mir dadurch, zumindest teilweise mit der kolonialen, *weissen* Praxis der westlichen Historiografie zu brechen und diese nicht gänzlich zu reproduzieren.

2.3. Verbote und Kleiderordnungen

Verbote der sozialen Praxis des Crossdressings in Europa seitens weltlicher und kirchlicher Obrigkeiten finden sich schon früh in Schriften und Dekreten, so bereits im Deuteronomium

⁶⁶ Vgl. Digital Transgender Archive, <https://www.digitaltransgenderarchive.net/learn/terms>, 05.05.2021.

⁶⁷ Vgl. A Map of Gender-Diverse-Cultures, https://www.pbs.org/independentlens/content/two-spirits_map-html/, 05.05.2021.

22:5 beziehungsweise im 5. Buch Mose (einige Jahrhunderte vor Christus)⁶⁸, in der Synode von Gangra (ca. 341), in den Dekreten Burchard von Worms' (10. / 11. Jh.) oder in den Kleiderordnungen von Speyer (1356) und Strassburg (1493).⁶⁹ Zur Zeit Königin Elisabeths wurden in England und auch in Frankreich gesamtstaatlich ebenfalls Aufwandsgesetze⁷⁰ erlassen, die unter anderem geschlechtsübergreifende Kleidung verboten.⁷¹ Eine wichtige Rolle spielten diese Gesetze auch in «halb-unabhängigen Territorien und Städten in Deutschland und in den Städten Zürich, Basel und Bern»⁷². In der Schweiz wurden jene Gesetze, die Kleidung und Sozialverhalten regelten, noch bis ins 18. Jahrhundert verabschiedet und durchgesetzt, während diese Gesetzgebung in England 1603 aufgehoben wurde.⁷³ Marjorie Garber hält fest, dass diese Luxusgesetzgebungen allgemeine Verordnungen darstellten, die das gesellschaftliche Leben regulierten und nicht spezifisch auf die Praxis geschlechtsüberschreitender Kleidung zielten.⁷⁴ Stattdessen ging es in erster Linie um die Unterscheidbarkeit der Stände. Geschlecht war dementsprechend nur eine Subkategorie. Garber benennt zudem, dass in England zahlreiche Frauen trotz der Kleiderverordnungen Männerkleidung anzogen und dies im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gar zu einer Modeerscheinung wurde.⁷⁵ Im 17. Jahrhundert erfreuten sich Unisex-Stile an Beliebtheit, «Männer wie Frauen trugen jetzt Strümpfe [...] und hohe, korkbesetzte Schuhe»⁷⁶, Ohrringe und hatten stets Spiegel bei sich. Obschon es unter Jakob I. keine Luxusgesetze mehr gab, habe er seine Klerikalen dazu angestiftet, gegen Frauen in Männerkleidern vorzugehen. Mit der Aufhebung der Luxusgesetze in England ging also keinesfalls eine unbeschränkte Freiheit in der Kleiderwahl einher.⁷⁷ Ein Blick auf die Gesetzgebungen in Zürich, Bern und Basel von 1370–1800 vermittelt ein Bild, das Garbers Argument stärkt: Insbesondere ständische Überschreitungen standen im Fokus der Dekrete. Immer wieder wird betont, dass Extravaganz und Übermass beschränkt werden sollen.⁷⁸ Bescheidenheit und Sittsamkeit galten als die übergeordneten Grundsätze.⁷⁹ Auch in

⁶⁸ Vgl. «Eine Frau soll nicht die Ausrüstung eines Mannes tragen und ein Mann soll kein Frauenkleid anziehen; denn jeder, der das tut, ist dem Herrn, deinem Gott, ein Gräuel.» Das Buch Deuteronomium Kapitel 22:5, Bibel Einheitsübersetzung. Online, <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/dtn22.html>, 29.04.21. Die Entstehungszeit des Deuteronomiums wird in der Religionswissenschaft erforscht und immer wieder diskutiert. An dieser Stelle kann jedoch nicht auf die Diskussion eingegangen werden.

⁶⁹ Vgl. Hotchkiss, Valerie R.: *Clothes Make the Man. Female Cross Dressing in Medieval Europe*. Florenz 1996, S. 11.

⁷⁰ Das Wort *Aufwandsgesetz* kommt daher, dass den einzelnen Ständen der maximale Kleideraufwand, der sich für sie schickte, vorgeschrieben wurde. Vgl. Simon-Muscheid, Katharina: *Kleidung*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Version vom 06.10.2008, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016302/2008-10-16>, 06.05.2021.

⁷¹ Vgl. Garber 1993, S. 42.

⁷² Ebd. S. 549.

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 43.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 45f.

⁷⁶ Ebd., S. 49.

⁷⁷ An dieser Stelle ist wichtig zu benennen, dass für viele (verfolgte) Minderheiten in Europa zusätzliche, strenge Kleiderverordnungen galten, wie zum Beispiel für jüdische Menschen. Vgl. Garber 1993, S. 317.

⁷⁸ Vgl. Vincent, John Martin: *Costume and conduct in the laws of Basel, Bern, and Zurich, 1370–1800*. Baltimore 1935, S. 42–95.

⁷⁹ Dass der Stand bzw. das Einkommen die jeweilige Kleidung definierte, zeigt dieses (übersetzte) Zitat aus einer Gesetzesverordnung aus Zürich von 1488: «No woman was to have a belt with metal mountings unless her husband had an income of a thousand gulden or over, and then it must not cost more than twelve gulden. [...] The penalty of non-observance of this rule was confiscation of the belt; or the authorities might be compelled to sell it for the benefit of the husband's business necessities.» Ebd., S. 45.

den erhaltenen Gerichtsverfahren dieser Zeit aus Bern, Basel und Zürich wird ersichtlich, dass vor allem das Überschreiten des Standes (verbotene Luxusmaterialien oder -accessoires) sowie das inkorrekte Tragen von Kleidungsstücken bestraft wurde. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Personen aufgrund von geschlechtsüberschreitenden Kleidungspraktiken vor Gericht erscheinen mussten.⁸⁰ Mit der Französischen Revolution wurden diese Gesetze zugunsten persönlicher Freiheiten allmählich liberalisiert, was jedoch nicht bedeutet, dass geschlechtsspezifisches Crossdressing zu einer gesellschaftlich akzeptierten Praxis wurde. Vielmehr schien nun aber der Stand in den Hintergrund zu treten.

Der Adel Europas im 16.–18. Jahrhundert prägte extravagante Kleidungsstile und mit ebenjenen Aufwandsgesetzen und der damit einhergehenden deutlichen Distinktion der Stände wurde die Macht des Adels inszeniert und gesichert. Die Kleiderordnungen am Hof waren geschlechtlich stark codiert, so wie der Rest des höfischen Lebens. Das bedeutet, dass ab dem 16. Jahrhundert der Geschlechtskörper durch die Kleiderordnung markiert wurde.⁸¹ Beispielsweise beherrschte der Reifrock ab dem 16. bis ins 18. Jahrhundert das weibliche Erscheinungsbild an den Höfen. Unter Louis XIV wurde «die Mode als Bestandteil der Hofetikette noch stärker stilisiert» und die Frau zur «lieblichen Dekoration der streng patriarchalischen Ordnung»⁸² degradiert. Gleichzeitig könnte man davon sprechen, dass aus einer kleidungstechnischen Perspektive nur Männer Beine hatten: «Hose, breeches and trousers were so overwhelmingly <not female> that they were beyond the imaginative reach of even fashion's invention.»⁸³

Nach der Französischen Revolution und im Erstarken der Bourgeoisie im 19. Jahrhundert wurde der schwarze Anzug etabliert und männlich codiert. Bis heute bestimmt dieser bürgerliche Kleiderordnungen.⁸⁴ London und Paris wurden zu dieser Zeit zu den Orientierungsgrößen und diktierten den Stil. Massenkonsum im Bereich der Mode wurde möglich durch die Industrialisierung und «[m]ehr denn je spiegeln die Kleidungsmodelle die zeitgenössischen Geschlechterrollen und Körperbilder wider, die nur dem Mann eine aktive und öffentliche Rolle zugestehen»⁸⁵. Ab 1800 war es Frauen in Frankreich verboten, Hosen zu tragen und sie mussten Sonderbewilligungen für diese Praxis einholen.⁸⁶ Eine solche Sondergenehmigung wurde beispielsweise 1857 erteilt an die Malerin Rosa Bonheur unter dem Vorwand, sie könne ihr Handwerk freier ausführen in Hosen.⁸⁷ Diese Erlaubnis

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 101–130.

⁸¹ Vgl. Mentges, Gabriele: Europäische Kleidermode (1450–1950) In: Institut für Europäische Geschichte (Hg.): Europäische Geschichte online, Mainz, 22.02.2011, <http://www.ieg-ego.eu/mentgesg-2011-de>, 05.05.2021.

⁸² Ebd.

⁸³ Vincent, Susan J.: The Anatomy of Fashion. Dressing the Body from the Renaissance to Today. Oxford 2009, S. 97.

⁸⁴ Vgl. Burt, Ramsay: The male dancer. Bodies, spectacle, sexualities. New York 2007, S. 12.

⁸⁵ Mentges 2011.

⁸⁶ Übertretungen dieser Verordnung wurden jedoch nicht sofort geahndet. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Strafen gegen Frauen ausgesprochen, die keine solche Genehmigung hatten und trotzdem Hosen trugen. Dies ging mit der Pathologisierung der Praxis des Crossdressings einher. Vgl. Matlock, Jann: Masquerading Women, Pathologized Men: Cross-Dressing, Fetishism, and the Theory of Perversion, 1882–1935. In: Apter, Emily; Pietz, William (Hg.): Fetishism as Cultural Discourse. New York 1993, S. 31–61, hier S. 42.

⁸⁷ In dieser Publikation wird zudem der Fall von Jane Dieulafoy beleuchtet, die mit ihrem Mann Marcel als Soldatin nicht nur in den Krieg zog, sondern mit ihm auch in den Osten reiste und als Archäologin und Autorin das koloniale Bild des Orients in Frankreich prägte. Nicht nur durfte sie Männerkleidung tragen und sich darin auch fotografisch porträtieren lassen, sie wurde 1866 auch in die *Ordre nationale de la Légion d'Honneur* aufgenommen, die höchste militärische Auszeichnung in Frankreich, die bis dahin Frauen vorenthalten war. Vgl. Mesch, Rachel: Before Trans. Three Gender Stories from Nineteenth-Century France. Stanford 2020, hier S. 81.

beschränkte sich auf Privaträume, an öffentlichen Veranstaltungen musste sie in weiblich codierter Kleidung erscheinen. Doch die Frauen, denen es ausnahmsweise erlaubt war, Hosen zu tragen, erweiterten nicht wirklich das Spektrum der weiblich konnotierten Kleidung: «They were not dressing as women in women's trousers; they were dressing as men.»⁸⁸ Einige Artikel aus den USA, die im *Digital Transgender Archive* zugänglich sind, zeigen, dass spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts Crossdressing nicht nur jeweils medial Aufmerksamkeit erhielt, sondern auch als Straftat angesehen und behandelt wurde. So wird beispielsweise davon berichtet, wie 1911 eine junge Person bei der Ankunft eines Dampfers in San Pedro verhaftet wurde:

Garbed from head to foot in dainty feminine habiliments, Clarence Westfall, aged 22, was arrested as he stepped from a steamer at San Pedro. The imposture had been detected by several women passengers on the trip from San Diego, where Westfall boarded the steamer, who reported it to officers of the boat. A wireless telegram was sent to the police of this city, and when the steamer docked the young man was taken into custody as he walked down the gang plank. [...] Westfall at first declared that he was not masquerading and gave his name as Margaret Swift. When confronted with the alternative of either acknowledging the truth or being turned over to the police matron, Westfall confessed that he was a man. Westfall, who has a remarkably girlish voice, told the police that for some time he had been working in various vaudeville theaters a «female impersonator». He declared that he had become so accustomed to the wearing of women's apparel that he preferred it to men's. He was taken to the central police station.⁸⁹

Hier wird deutlich, dass die Praxis der geschlechtsübergreifenden Kleidung gesellschaftlich inakzeptabel war. Die Frauen auf dem Dampfer melden die Sichtung sofort und die Polizei wird alarmiert. Zudem taucht die Beschäftigung am Theater als Begründung des Crossdressings auf. Der *female impersonator* habe sich schlicht daran gewöhnt, Frauenkleidung zu tragen. Damit wird auch die Gefahr, diese Praxis im Theater zu pflegen, herausgestrichen. Vergleichbare Phänomene gab es in Europa, so die Londoner Schauspielerin Charlotte Charke im 18. Jahrhundert, die «her stage transvestism into real life»⁹⁰ trug und den Namen Mr. Brown annahm oder im 19. Jahrhundert die französische Schauspielerin Virginie Déjazet, die besonders für ihre Travestie-Rollen berühmt war und auch im Privatleben männliche Kleidung trug sowie eine zweite Identität unter dem Namen *Petit Paul* annahm.⁹¹ Eine vergleichbare Off-Stage Praxis des Crossdressings war anzutreffen bei den Theater-Stars Ève Lavallière und Sarah Bernhardt, die für ihre Hosenrollen berühmt waren.⁹² Jann Matlock schreibt, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Europa *female-to-male* Crossdressing im Privaten in der Bourgeoisie noch akzeptiert war und nicht geahndet wurde: «[B]efore the 1880s, no one much cared how women dressed as long as they avoided a scene.»⁹³ Die Praxis des Crossdressings wurde erst ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts pathologisiert.⁹⁴ Im 19. Jahrhundert florierte zeitgleich die Praxis der *Danseuses en travesti*

⁸⁸ Vincent 2009, S. 97.

⁸⁹ o. A.: «Margareth» Smith proves to be man. In: The Press-Enterprise, 04.12.1911, <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/wd375w406>, 06.05.2021.

⁹⁰ Cowgill, Rachel: Re-gendering the Libertine; or, The Taming of the Rake. Lucy Vestris as Don Giovanni on the early nineteenth-century London Stage. In: Cambridge Opera Journal Vol. 10, 1/1998, S. 45–66, hier S. 62.

⁹¹ Vgl. Berlanstein 1996, S. 363f.

⁹² Vgl. ebd., S. 364ff.

⁹³ Matlock 1993, S. 42.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 42, 50f.

auf den Ballettbühnen Europas und die der Hosenrollen (*female-to-male* Travestie) auf den Theaterbühnen.⁹⁵

Eine ähnliche Begebenheit wie in San Pedro wird 1908 aus New York geschildert, doch mit anderem Ausgang:

The Ellis Island immigration authorities, who had detained Miss Mary Johnson, a Canadian woman, when she arrived here on the American liner New York under the assumed name of «Frank Woodhull» and wearing men's clothes, today decided to allow her to proceed to her destination, New Orleans, still garbed in masculine attire. Miss Johnson, 50 years old and of masculine appearance, had declared to the authorities that having been born unprepossessing as a woman, she had found herself practically shut off from earning a living, and that only as a man had she been able during the past fifteen years to earn a regular income as a book agent and maintain her respectability.⁹⁶

Die Argumentation ist hier anders: In diesem Fall war die Person durch Diskriminierung ihres Geschlechts gezwungen, eine andere Geschlechtsidentität anzunehmen. Freilich ist auch die Ausgangslage *female-to-male* Crossdressing eine andere. Von diesen Beispielen sollte jedoch nicht darauf geschlossen werden, dass es gesellschaftlich akzeptierter war, *female-to-male* Crossdressing zu praktizieren. Es gibt auch einige Artikel, die darauf hinweisen, dass Frauen für die Praxis des *female-to-male* Crossdressings verhaftet wurden.⁹⁷

In den USA wurden also Crossdresser dezidiert gesetzlich bestraft. Die Theaterpraxis der Zeit in den USA beinhaltete jedoch auch zahlreiche Formate, in denen Crossdressing erlaubt und beliebt war, beispielsweise die Minstrel Shows.⁹⁸ Hier hängt das Crossdressing aber nicht nur mit Geschlecht zusammen, sondern beinhaltet auch ein *race-crossing* in der rassistischen Praxis des *Blackfacing*.⁹⁹

Zeitungsartikel aus der gleichen Zeit in der Schweiz vermerken nur vereinzelt Formen des Crossdressings und dies jeweils mehr im anekdotischen Stil, wenn aus anderen Ländern berichtet wird. So gibt es 1907 im *Anzeiger für Thun und Berner Oberland* einen «drollige[n] Fall»¹⁰⁰ aus Dortmund zu berichten, in der eine Person in *male-to-female* Crossdressing lange unbemerkt in einem Warenhaus arbeitete. Ein Strafmass ist nicht vermerkt. 1905 wird in den *Neuen Zürcher Nachrichten* von einem Fall aus Berlin berichtet, in dem eine Person in *female-to-male* Crossdressing unter dem Namen ihres Mannes lebte und arbeitete. Sie erhielt eine «geringe Ordnungsstrafe»¹⁰¹ und war ab sofort dazu angehalten, weibliche Kleidung zu tragen. 1893 berichtet die Berner Zeitung *Der Bund* von einem Verfahren des Bezirksgerichts Währing (Wien) gegen eine Person in *male-to-female* Crossdressing, die sieben Jahre lang ein Dasein als Köchin und Stubenmädchen fristete. Die Person wurde schuldig gesprochen und erhielt

⁹⁵ Vgl. Garafola, Lynn: The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet. In: *Dance Research Journal*, Jg. 17–18, 2/1985 und 1/1986, S. 35–40; Berlanstein 1996, S. 343.

⁹⁶ o. A.: Allowed to proceed in Male Attire. In: *The Forest Republican*, 07.10.1908, o. S., <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/cn69m4438>, 06.05.2021.

⁹⁷ Exemplarisch ein Fall, in dem eine junge Frau aufgrund ihres Crossdressings angeklagt wurde und im Zeitungsartikel der *Gender-Paygap* problematisiert wird: «She had dressed in male costume in order to secure better pay than she could as a woman. [...] The moment her sex is discovered, no matter how satisfactory her services have heretofore been, she is immediately tabooed – and her pay greatly reduced [...] Is it any wonder so many young women deliberately sell their souls to the devil? It is about the only fair and square market which is offered them.» o. A.: A Woman was Arrested. In: *St. Pauli Daily Globe*, 20.02.1882, o. S., <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/7w62f8277>, 06.05.2021.

⁹⁸ Vgl. Garber 1993, S. 387f.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ o. A.: Als Frau verkleidet. In: *Anzeiger für Thun und Berner Oberland*, 13.02.1907, S. 1.

¹⁰¹ o. A.: Die Frau als Mann. In: *Neue Zürcher Nachrichten*, 04.10.1905, S. 2.

eine Strafe von 24 Stunden Arrest.¹⁰² Während in Frankreich und in den USA also bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts restriktive Massnahmen gegen Crossdressing bestanden, scheint es im deutschsprachigen Raum noch länger eine belächelte aber weniger hart bestrafte Praxis gewesen zu sein. Magnus Hirschfelds Aktivismus¹⁰³ und die Gründung des Instituts für Sexualwissenschaften zeugen ebenfalls von einer progressiven Ausrichtung, was sich mit dem Siegeszug der Nationalsozialist*innen drastisch änderte:

In Bezug auf Deutschland ist bekannt, dass Transvestit_innen ab 1933 generell unter dem Generalverdacht der «Homosexualität» stehen und ihre Heterosexualität beweisen müssen. Gelingt dies, bekommen sie vereinzelt ihren Transvestitenschein verlängert oder einen neuen ausgestellt.¹⁰⁴

Gelang dies nicht, wurden sie «vor Gericht gebracht, verurteilt und teilweise in Konzentrationslager gebracht»¹⁰⁵.

Der Grossteil dieser Arbeit beschäftigt sich mit Praktiken aus der Zeit vor dem 20. Jahrhundert, weshalb die folgenden Modeerscheinungen nur sehr verkürzt wiedergegeben werden. Anfang des 20. Jahrhunderts wird das Bild der «neuen Frau» zur Stilikone; Bubikopf, Zigarette in der Hand und kniekurze Röcke oder Hemdkleider, «die das seit Jahrhunderten verborgene Frauenbein zum ersten Mal [ausserhalb der Ballettbühne] entblößen»¹⁰⁶. Eine kurze Zusammenfassung über die Mode des 20. Jahrhundert gibt Gabriele Mentges:

Wegen des allgemein herrschenden Mangels in den Jahren unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg bleibt die Mode relativ schlicht und dem Bild der Kriegszeiten verhaftet, wenngleich, wie es die Modejournale belegen, sie weiterhin international Aktivität beweist. Dann jedoch (nach 1950) kommt es im Rahmen des allgemeinen, gesteigerten Massenkonsums (Amerikanisierung) zu einer explosiven Entwicklung der Kleidermoden [...]. Neue Impulse ins Modegeschehen vermitteln neben der Haute Couture die seit den 1950er Jahren sich entfaltenden Jugendkulturen (Halbstarke, Hippies) bis zu den heutigen Punks, Techno- und Hip-Hop-Szenen. Anstelle der früheren vertikalen sozialen Schichtung (trickle down) von oben nach unten [...] kommt es zu einer Vermischung von vielfältigen Einflüssen, bei der das Modegeschehen zu einem subtilen Verhandlungsraum von veränderten Geschlechter- und Gruppenkonstruktionen wird.¹⁰⁷

Diese Rhetorik scheint durchzogen von einer sich kontinuierlich entwickelnden Freiheit im Bereich der Mode. Auch Susan J. Vincent kommt zu einem optimistischen Fazit: «Along with this collective relaxation of sartorial vigilance has come a massive democratization of context, a kind of levelling of the venues of display, so that almost anything can be worn almost anywhere.»¹⁰⁸ Einige Artikel von 2020 / 21 scheinen diesen Trend zu bestätigen¹⁰⁹, so ist oft

¹⁰² Vgl. o. A.: Sieben Jahre als Frau verkleidet. In: Der Bund, 27.07.1893, S. 1.

¹⁰³ Vgl. Kapitel 2.2.1. dieser Arbeit.

¹⁰⁴ Transvestitenscheine waren Dokumente, die Personen gesetzlich erlaubten, in Crossdressing zu erscheinen. Diese wurden auf Initiative von Magnus Hirschfeld lanciert. Baumgartinger 2017, S. 98.

¹⁰⁵ Ebd., S. 97.

¹⁰⁶ Mentges 2011.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Vincent 2009, S. 161.

¹⁰⁹ Vgl. u. a.: Bowles, Hamish: Playtime with Harry Styles. In: Vogue Online, 13.11.2020, <https://www.vogue.com/article/harry-styles-cover-december-2020>, 15.06.2021; Ikulomet, Lillian: Mehr Frauenkleider für unsere Männer. In: Süddeutsche Zeitung Online, 08.04.2021, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/typisch-deutsch-hosen-kleider-1.5252998>, 15.6.2021; Riedl, Ann-Kathrin: Alle sprechen über geschlechtslose Mode, Mark Bryan lebt sie jeden Tag (auch im Büro). In: Vogue Online, 23.03.2021, <https://www.vogue.de/mode/artikel/mark-bryan-vogue-shooting>, 15.06.2021; Rutkowski, Mandoline: Ist geschlechtsneutrale Kleidung die Mode der

die Rede von «geschlechtsloser Mode», gleichzeitig wird aber doch in binären Denkmodellen von Frauen- und Männerkleidung gesprochen, wie das Beispiel von Kerstin Hergts Artikel zeigt:

Schon seit einiger Zeit herrscht in der Modebranche der Trend zu geschlechtsneutraler Mode vor. Männer und Frauen sollen das Gleiche tragen können. Nun scheint der Höhepunkt erreicht oder gar überschritten. Denn die Männermode 2021 ist oftmals so dermaßen weiblich, dass sie kaum als geschlechtsneutral eingeordnet werden kann.¹¹⁰

Auch die Diskriminierung, die trans* oder genderqueere Personen oder Drag-Performer*innen im 21. Jahrhundert erfahren, zeigt, dass die Geschlechterkonstruktionen immer noch stark geprägt sind von einem binären Code-System.¹¹¹

Garber merkt an, dass im Bereich des Theaters Überschreitungen bereits zur Zeit des elisabethanischen Theaters erlaubt waren (trotz Anfeindungen durch puritanische Kreise) und zwar jene des Geschlechts sowie des Standes.¹¹² Dies entspricht Regelungen der Tanzbühne. Um diese Praktiken im Geschlechterdiskurs zu verorten, sollen nachfolgend Konzeptionen von Geschlecht kurz erläutert werden.

2.4. Geschlechtermodelle

Gemäss Thomas Laqueur bedeutete das 18. Jahrhundert für den Geschlechterdiskurs einen Paradigmenwechsel, wie er in seiner Publikation *Auf den Leib geschrieben* (1996)¹¹³ anhand einer Untersuchung medizinhistorischer Schriften darlegt. Er geht davon aus, dass im Verlauf des 18. Jahrhunderts das seit der Antike vorherrschende *Ein-Geschlechter-Modell* vom *Zwei-Geschlechter-Modell* abgelöst wurde. Vor dem 18. Jahrhundert sei die Frau nicht als komplementäres Gegenstück des Mannes gedacht worden, sondern als Variante desselben, jedoch in weniger vollkommener Ausführung. Laqueur verweist u. a. auf den griechischen Arzt und Anatom Galen, der im 2. Jh. v. Chr. einen Vergleich zwischen den Genitalien der Frau und den Augen des Maulwurfs anstellte. Die Augen des Maulwurfs seien strukturell gleich wie die aller anderen Tiere, jedoch würden sie ihn nicht zum Sehen befähigen. Analog verhalte es sich mit den Genitalien der Frau, sie hätten zwar dieselbe Struktur wie die des Mannes, jedoch seien sie nicht perfekt, denn sie seien gegen innen gekehrt.¹¹⁴ Das *Zwei-Geschlechter-Modell* hingegen mache fest, dass ein biologischer Unterschied bestehe. Laqueur zeigt auf, dass obschon dieser Unterschied biologisch begründet wurde, er doch eher sozialpolitischer Art war, denn er diene dazu, die patriarchalen Machtstrukturen zu festigen.¹¹⁵ Auch Claudia

Zukunft? In: Welt.de, 11.02.2021, <https://www.welt.de/icon/mode/article226060709/Gender-Neutral-Branding-ist-die-Zukunft-der-Modeindustrie.html>, 15.06.2021.

¹¹⁰ Hergt, Kerstin: Feminine Mode. Das trägt Mann jetzt so. In: RND, 07.03.2021, <https://www.rnd.de/lifestyle/feminine-mode-das-tragt-mann-jetzt-so-SMWYVQWXC VANBF2GOUO6QK743Q.html>, 15.06.2021.

¹¹¹ Vgl. hierzu die Zahlen zur Gewalt an trans*-Personen. «Zwischen Oktober 2019 und September 2020 wurden [weltweit] 350 trans- und geschlechterdiverse Personen ermordet.» Diese Zahlen zeigen im Jahresverlauf einen leichten kontinuierlichen Anstieg. Vgl.: Blangiardi, Omar: Gewalt gegen Trans Menschen. In: Homepage TGNS (Transgender Network Switzerland), 19.11.2020, <https://www.tgns.ch/de/2020/11/gewalt-gegen-trans-menschen/>, 17.06.2021.

¹¹² Vgl. Garber 1993, S. 54.

¹¹³ Vgl. Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben*. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. München 1996.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 42.

¹¹⁵ So macht Laqueur auch fest, dass es weniger die Fortschritte der Wissenschaft wären, die diesen Paradigmenwechsel auslösten, sondern epistemologische und politische Entwicklungen. Vgl. ebd. S. 23f.

Honegger bekräftigt die These, dass das dichotome Geschlechtermodell, das sich in der Moderne durchgesetzt habe, insbesondere dazu diene, die Frau von bürgerlichen Rechten auszuschließen.¹¹⁶ Die gesellschaftliche Unterordnung der Frau, die bereits im Ein-Geschlechter-Modell herrschte, bleibe bestehen mit einer neuen, biologistischen Begründung. Aktuellere Forschungen zu medizinhistorischen Diskursen über Geschlechter zeigen jedoch, dass die Idee eines radikalen Bruchs zwischen vormoderner Zeit und Moderne ab dem 18. Jahrhundert eine verkürzte Sichtweise darstellt und damit Untersuchungen, die Kontinuitäten und Wandel betreffen, verunmöglicht werden. So stellt Heinz-Jürgen Voß fest, dass es bereits im 16. Jahrhundert dichotome Geschlechtsunterscheidungen in naturphilosophischen Theorien gegeben habe und wirft Laqueur eine homogenisierende Herangehensweise vor, die ein konsistentes Modell propagiert, während historische Perioden bekanntlich stets von sich stark unterscheidenden gleichzeitigen Diskursen geprägt seien.¹¹⁷ Voß bringt als weiteres Argument das Beispiel einer medizintheoretischen Strömung im 19. Jahrhundert, die nicht die Betonung einer Differenz sondern die Gemeinsamkeiten physischer Merkmale zwischen den Geschlechtern in den Blick nahm und einen gemeinsamen Ursprung festmachte: die Entwicklung der Geschlechtsteile.¹¹⁸ Auch Ulrike Klöppel kritisiert die Simplifizierung bei Laqueur und Honegger und geht davon aus, dass sich die Situation komplexer darstellte.¹¹⁹ Ähnlich wie Voß geht sie auf Strömungen ab dem 19. Jahrhundert ein, die die Idee der Entwicklung in den Fokus stellten und eher von einem Geschlechtskontinuum ausgingen, denn von einem binären Modell: «Das geschlechtliche Erscheinungsbild galt nicht länger als göttlich präformiert, sondern als Resultat der Vermischung der Zeugungstoffe und dadurch angestoßenen Neubildung und allmählichen Differenzierung eines Organismus.»¹²⁰ Im Rahmen dieser Strömungen stellte auch der *Hermaphroditismus* keinen Widerspruch dar, sondern repräsentierte «den <indifferenten> Ursprung und die ersten Stufen der Entwicklung, die zu den <vollkommen> ausdifferenzierten Geschlechtscharakteren hinführte»¹²¹. Dieses Modell eines genetischen Kontinuums habe aber in keiner Weise zu Liberalisierungen in der Geschlechterpolitik gesorgt. Stattdessen führte es zu einer Degradierung von intersexuellen Personen zu «nutzlosen Wesen»¹²², was sich insbesondere in der Eugenik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zeigte.

Für mein dekonstruktivistisch geprägtes Geschichtsverständnis scheint es evident, dass Theorien wie jene Laqueurs Verkürzungen und Simplifizierungen vornehmen, um ein in sich konsistentes Modell zu kreieren. Seine Forschungsergebnisse sollen keinesfalls verworfen werden, jedoch verlangen sie nach weiterer Differenzierung. Voß schreibt:

Bei den naturphilosophischen bzw. biologisch-medizinischen Geschlechtertheorien handelte und handelt es sich in der jeweiligen Zeit um keinen monolithischen Block. Vielmehr konnte [...] deutlich gezeigt werden, dass jeweils unterschiedliche naturphilosophische bzw. biologisch-medizinische Geschlechtertheorien erarbeitet wurden

¹¹⁶ Vgl. Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850. München 1996.

¹¹⁷ Vgl. Voß, Heinz-Jürgen: Making Sex Revisited: Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive. Bielefeld 2010, S. 18.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 19.

¹¹⁹ Vgl. Klöppel 2010.

¹²⁰ Klöppel, Ulrike: Transformationen der medizinischen Problematisierung *uneindeutigen* Geschlechts seit dem 18. Jahrhundert (Vortragsmanuskript). Gehalten am 17.09.2015 im Rahmen des von der Volkswagenstiftung geförderten Wissenschaftlichen Symposiums: Männlich-weiblich-zwischen. Auf dem Weg einer langen Geschichte geschlechtlich uneindeutiger Körper. 16.–19.09.2015, Hannover, <https://intersex.hypotheses.org/1695#>, 07.05.2021.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

und dass zwischen den einzelnen Vertretern (später Vertreter/innen) solcher Theorien Aushandlungen und Diskussionen stattfanden.¹²³

Dementsprechend können Schriften oder Phänomene aus verschiedenen Zeiten daraufhin befragt werden, auf welches Modell der Geschlechtertheorien der jeweiligen Zeit sie referieren. Mit der Prämisse, dass es kein konsistentes «wahres» Modell gab in einer jeweiligen Zeit, können Kontinuitäten und Wandel in den Fokus der Untersuchung gerückt werden.

¹²³ Voß 2010, S. 313.

3. Male-to-female I: Danseurs en travesti

Die Praxis des Tanzens *en travesti* kann auf eine lange Tradition seit der Entwicklung des Balletts als professionelle und eigenständige Bühnenkunst zurückblicken. Im Folgenden sollen unterschiedliche Varianten des Tanzens *en travesti* in den Fokus gestellt werden. Dabei wird auf binäre Varianten eingegangen, im Sinne von *male-to-female* Crossdressing (*Danseurs en travesti* und Les Ballets Trockadero) und *female-to-male* Crossdressing (Marie Sallé, *Danseuses en travesti*). Auf Figuren, die möglicherweise dieses binäre Spektrum überschreiten, wird in Kapitel 7 eingegangen. Die Sprache in den folgenden Kapiteln ist meist binär geprägt, da sie auf zeitspezifische heteronormative Konzepte von Mann und Frau referiert. Es ist wahrscheinlich, dass sich auch in dieser Zeit Personen als nonbinär definierten (wohl mit anderen Worten), was jedoch in der Sprache dieser Kapitel nicht oder nur vereinzelt zur Geltung kommt.

3.1. Kontext: Anfänge des Balletts

Wie der Bühnentanz als professionelle Kunstpraxis etabliert wurde, erfahren wir heute insbesondere über historische Tanztraktate, die beschreiben, wie der Tanz beschaffen sein soll.¹²⁴ Die ersten Traktate, die sich mit dem Tanz am Hof als Kunstform beschäftigen, stammen von italienischen Tanzmeistern des 15. Jahrhunderts.¹²⁵ Diese befassen sich fast ausschliesslich mit der Tanzpraxis des Adels, wodurch Gesellschaftspraktiken der anderen Schichten heute kaum mehr rekonstruierbar sind.¹²⁶ In dieser Zeit (Frührenaissance) erlebte Italien einen künstlerischen und ökonomischen Aufschwung. Der Körper wurde im Humanismus, der sich nicht mehr nur mit dem Jenseits beschäftigte, sondern den Fokus auf das Diesseits und den Menschen legte, zum Zentrum zahlreicher Schriften, innerhalb derer das Körperinnere (Medizin) und -äussere (Tanztheorie) reglementiert wurde.¹²⁷ An den Höfen gedieh der Luxus, gleichzeitig wurden Sittenlehren verfeinert und dem Tanz kam eine hohe Bedeutung innerhalb des höfischen Lebens zu. Das zeremonielle Einüben der Gesellschaftstänze, bei denen die Musik den Rhythmus vorgab, diente dazu, den Körper des höfischen Adels zu zähmen und gleichzeitig eine Art der Selbstdarstellung einzuüben. «Das Tanzen in Gesellschaft wie vor Publikum diente neben dem Vergnügen nicht nur der körperlichen Ertüchtigung, sondern wurde als kriegerisches Exerzitium für das «starke» Geschlecht betrachtet.»¹²⁸ Dass das Verhalten am Hof immer an bestimmte soziale Geschlechterrollen geknüpft war, wird bereits bei den Vorgaben Guglielmo Ebreos aus dem Jahr 1457 deutlich:

Die Bewegungen ihres Leibes [jener der Frau] möchten demütig und bescheiden sein bei einem persönlich würdevollen und herrschaftlichen Auftreten [...] Mit ihren Augen gehe sie

¹²⁴ Im Rahmen dieser Arbeit kann nicht bzw. nur vereinzelt auf Originalquellen zurückgegriffen werden. Insofern wird in diesem Kontext-Kapitel nur eine verkürzte Darstellung der Entwicklung des europäischen Bühnentanzes geleistet. Dabei beziehe ich mich auf tanzgeschichtliche Monografien, sowie einzelne historiografische Aufsätze zu der betreffenden Zeit. Die Arbeit stellt nicht den Anspruch, diese Entwicklung umfassend nachzuzeichnen, sondern, wie das Kapitel bereits anklingen lässt, einen Kontext zu liefern, auf dessen Basis dann die anschliessende Fokussierung auf Crossdressing vorgenommen werden kann.

¹²⁵ Vgl. Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main 2002, S. 28.

¹²⁶ Vgl. Dahms, Sybille (Hg.): *Tanz*. Kassel u. a. 2001, S. 55.

¹²⁷ Vgl. Weickmann 2002, S. 28.

¹²⁸ Ebd., S. 28.

nicht fremd, und die Blicke lasse sie nicht schweifen. Sie bestaune nicht das oder jenes, wie es viele machen, sondern voller Würde sehe sie die meiste Zeit auf den Boden, wobei sie jedoch nicht, wie es einige tun, den Kopf zum Schoß oder nach unten senken möge, sondern gerade halte.¹²⁹

Das höfische Leben war nach dem Prinzip des Masshaltens ausgelegt, insbesondere Frauen mussten sich in Zurückhaltung und Bescheidenheit üben, Männer hingegen sollten ein «herausforderndes, gebieterisches Temperament»¹³⁰ zur Schau stellen. Neben den Gesellschaftstänzen existierten auch erste Formen theatral anmutender Tanzaufführungen mit Publikum.¹³¹ Diese fanden zu festlichen Begebenheiten statt, wie zum Beispiel Hochzeiten, als Intermezzi zwischen den Akten eines Theaterstücks, verbunden mit Gesang und Sprechtheater. Sie dienten dazu, die Macht des jeweiligen Herrschaftshauses zu repräsentieren. Das Masshalten war in diesem Rahmen nur auf die Ausführung des Tanzens beschränkt, mit Kostümierung und Accessoires wurde nicht gespart, um den Reichtum der herrschenden Klasse vorzuführen. So sei Eleonora d'Este an ihrer Hochzeit 1473 gänzlich in Gold aufgetreten mit einer Schleppe, die acht Armlängen fasste.¹³² In diesen Tänzen entwickelten sich immer komplexere Schritte und kunstvollere Darbietungsweisen, aber es gab noch keine professionellen Tänzer*innen. Dass auch Frauen bei solchen Darbietungen auftraten, zeigt Barbara Sparti in ihrem Artikel zum traditionsreichen Hof der Familie Este. In der bereits erwähnten Hochzeitszeremonie seien beispielsweise acht Frauen als Nymphen aufgetreten und Eleonora d'Este selbst habe einen Ball choreografiert.¹³³ Auch Dahms schreibt, dass am Hof der Este in Ferrara «fast ausschliesslich von Damen der Gesellschaft dargebotene Tanzszenen»¹³⁴ vorgeführt wurden. Dies scheint an den italienischen Höfen aber eher eine Ausnahme zu markieren. Ab Mitte des 16. Jahrhunderts verlagerte sich das Zentrum des Tanzes nach Frankreich. Katharina de Medici holte italienische Ballettmeister an den Pariser Hof, die grosse Spektakel arrangierten.¹³⁵ Als das erste *Ballet de Cour*, jene Tanzgattung, welche die französischen Höfe bis zur Ballettreform dominierte, gilt das *Balet Comique de la Royne* von 1581:

Beaujoyeux entwarf gemeinsam mit dem königlichen Großalmosenier La Chesnay ein Libretto auf der Grundlage des Circe-Mythos und schuf damit das erste dramaturgisch durchkomponierte Tanzereignis der Neuzeit – ein richtiges *Ballet de Cour* [...] Beaujoyeux' Inszenierung war zweifelsohne dazu angetan jenen Kräften innerhalb des Staates, die der zentralistischen Orientierung Heinrichs III. Widerstand leisteten, das königliche Gewaltmonopol zu verdeutlichen [...] Die Politisierung des Balletts hatte unmißverständlich begonnen.¹³⁶

Auch in der *International Encyclopedia of Dance* wird dieses Ereignis als der eigentliche Beginn der heutigen Balletttradition gewertet.¹³⁷ Im *Balet Comique de la Royne*, das insgesamt

¹²⁹ Ebreo zit. in Nitschke, August: Körper in Bewegung. Gesten, Tänze, und Räume im Wandel der Geschichte. Stuttgart 1989, S. 238.

¹³⁰ Weickmann 2002, S. 30.

¹³¹ Auch Gesellschaftstänze wurden teilweise vor Publikum aufgeführt und sind noch nicht in derselben Abgrenzung zum Kunstdanz zu verstehen, wie heute.

¹³² Vgl. Sparti, Barbara: Isabella and the Dancing Este Brides, 1473–1514. In: Brooks, Lynn (Hg.): Women's Work. Making Dance in Europe before 1800. Madison 2007, S. 19–48, hier S. 25.

¹³³ Vgl. ebd., S. 25f.

¹³⁴ Dahms 2001, S. 92.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 94f; Weickmann 2002, S. 31f.

¹³⁶ Weickmann 2002, S. 32f. Hervorhebungen i. Orig.

¹³⁷ Vgl. Cohen, Selma Jeanne: Genres of Western Theatrical Dance. In: dies. u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): International Encyclopedia of Dance, Bd. 3. New York u. Oxford 1998, S. 130–131.

fünf Stunden dauerte, wird die böse Magierin Circe dem virtuosen französischen König in der Figur des göttlichen Olympos gegenübergestellt, der schliesslich über sie triumphiert.¹³⁸ Dahms hält fest, dass im *Balet Comique* erstmals jene «räumlich-geometrisch geregelte tänzerische Bewegung als Projektion göttlicher Ordnung auf Erden»¹³⁹ ersichtlich war, die das *Ballet de Cour* in Frankreich modellhaft prägte. Sparti hingegen argumentiert, dass bereits 1487, also fast hundert Jahre zuvor, in Bologna ein Tanzspektakel zur Hochzeit von Lucretia d'Este aufgeführt wurde, das jene Vereinigung von «poetic text, music, scenic decor, and dance around a common dramatic action»¹⁴⁰, die das *Ballet de Cour* ausmachten, vorausnahm. Zudem habe das Spektakel dazu gedient, die Macht von Lucretia zu repräsentieren und zu sichern.¹⁴¹ So würde ich argumentieren, dass, entgegen Weickmanns Feststellung, die Aufführung von Tänzen an den Höfen Italiens schon vor dem Transfer nach Frankreich immer auch politische Akte darstellten.

Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal stellte das *Ballet de Cour* Ordnung her. Es orientierte sich an geometrischen Formen, an Symmetrie und am Publikum. Die Tanzenden sollten lernen, «das eigene Tun aus dem Blickwinkel des Publikums – also mit fremden Augen – zu betrachten und sich selbst zu stilisieren»¹⁴². So entstand ein neuer Anspruch an Tanzfertigkeiten. Das *Ballet de Cour* in Frankreich entwickelte sich schnell und es entstanden Subgattungen, wie zu Beginn des 17. Jahrhunderts das *Ballet mélodramatique*, in dem ein einheitliches Handlungskonzept auf dramaturgisch sinnvolle Weise dargestellt werden sollte (vergleichbar mit der frühen Oper, dem *melodramma*) oder später das *Ballet à entrée*, das wiederum das Prinzip der einheitlichen Handlung gänzlich verwarf und durch einzelne Auftritte strukturiert wurde, die inhaltlich eigenständig funktionierten, aber durch ein Motto verbunden waren: «In einer oft kaum zu überbietenden Stilmischung, einer verwirrenden Vielfalt von Bildern und Charakteren, verbargen sich geistreiche Satiren auf höfische Sitten, verschlüsselte Hinweise auf Mißstände im öffentlichen wie im privaten Leben.»¹⁴³ Mark Franko beschreibt diese Form wie folgt: «[B]urlesque Ballets – a style of french court ballet that flourished in the 1620s – [...] employed carnivalesque techniques of character reversal, obscenity, and sexual, racial or class cross-dressing whose emblematic figure, I suggested, was the androgyne.»¹⁴⁴ Diese Form des *Ballet de Cour* stand konträr zur Ordnung und der horizontalen Organisation des sonst streng geometrischen Tanzes am Hof. In den *Burlesques* habe sich der individuelle Körper spielerisch und improvisatorisch bewegt.¹⁴⁵ Dies konnte sich auch in einer Art Parade verkleideter Performer*innen äussern, die sukzessive auftraten, meist in komischen, grotesken Kostümen.¹⁴⁶ Diese Tanzform florierte insbesondere unter der

¹³⁸ Vgl. Prest 2006, S. 77f.; Schroedter, Stephanie: Le Balet comique de la Royne. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 46. Das *Balet Comique* wird Beaujoyeux zugeschrieben, doch Julia Prest macht deutlich, dass zu dieser Zeit die Tanzspektakel ein kollaboratives Genre darstellten: «combining as it did the efforts of choreographers, composers, musicians, dancers, set designers, costume designers, and many others.» Prest 2006, S. 77. Vgl. hierzu auch McGowan, Margaret M.: Le Balet Comique de la Royne. In: Cohen, Selma Jeanne u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): International Encyclopedia of Dance, Bd. 1. New York u. Oxford 1998, S. 275–277.

¹³⁹ Dahms 2001, S. 95.

¹⁴⁰ Sparti 2007, S. 27.

¹⁴¹ Vgl. ebd.

¹⁴² Weickmann 2002, S. 33.

¹⁴³ Dahms 2001, S. 97.

¹⁴⁴ Franko, Mark: Double Bodies. Androgyny and Power in the Performances of Louis XIV. In: The Drama Review, Vol. 38, 4/1994, S. 71–82, hier S. 71f.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 72.

¹⁴⁶ Vgl. Astington, John H.: Daniel Rabel and the Grotesque. In: Early Theatre, Vol. 4, 2001, S. 101–109, hier S. 101.

Regentschaft von Louis XIII (1610–1643), der selbst oft mittanzte und beeinflusste auch den Hoftanz in England.¹⁴⁷ In den englischen Masques zeigte sich dieser Einfluss besonders.¹⁴⁸ Die Darstellenden der Masques waren Amateure aus den Kreisen des Adels und boten eine Form der Unterhaltung, die Tanz, Poesie, Kostümierung und Musik vereinte. Zuschauende erhielten meist auch eine partizipative Rolle, beispielsweise in den Schlusstänzen. Die Masque «characteristically contained little narrative or plot, but offered allegorical representation and celebration of virtues or, in its more political form, authority and order»¹⁴⁹. Während in England Königin Henrietta Maria und ihre Court Ladies selbst auftraten¹⁵⁰, wurde der Grossteil der Tänze unter Louis XIII von Männern performt.¹⁵¹ Auch da gab es Ausnahmen, wie die *Ballets de la Reine*, in denen die Königin Anna von Österreich selbst in den *Grand Ballets* mit ihren Hofdamen auftrat.¹⁵²

Einen Prototyp für das *Ballet à entrée* oder *Burlesque* stellt das *Ballet des Fées de la Forêt de Saint Germain* von 1625 dar.¹⁵³ Für dieses Ballett und ein weiteres von 1626 (*Ballet Royal du Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*) sind Skizzen vom Ausstatter Daniel Rabel erhalten.¹⁵⁴ Auf diesen Bildern, wie jenem des *Entrée de la Douairière de Bilbahaut et Ses Dames*, wird das Karnevaleske deutlich (Abb. 1).

¹⁴⁷ Vgl. Henrietta Maria von Frankreich, die Schwester von Louis XIII, wurde durch die Hochzeit mit Charles I. zur Königin von England, Schottland und Irland und übernahm Elemente des *Ballet de Cour*. Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Vgl. ebd. Die Masques Englands sind abzugrenzen von den Maskeraden der europäischen Höfe: «In contrast to the masque, a dramatic performance involving actors and spectators, the masquerade is an all-inclusive, unstructured occasion – less a theatrical event than a social gathering distinguished by costumed revelry, intrigue, and license.» Castle, Terry: Masquerades. In: Cohen, Selma Jeanne u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Bd.4. New York u. Oxford 1998, S. 313–315, hier S. 313. Im Folgenden ist also von den Masques die Rede, einer theatralen Praxis, die bereits am Hof von James I., ermutigt durch seine Frau Anna von Dänemark, florierte und bis weit ins 17. Jahrhundert ihre Fortführung fand.

¹⁴⁹ Campbell, Gordon: Masque. In: ders.: *Oxford Dictionary of the Renaissance*. Oxford 2005, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601753.001.0001/acref-9780198601753-e-2365?rkey=g0FCUt&result=5>, 15.05.2021.

¹⁵⁰ Vgl. Ravelhofer, Barbara: Bureaucrats and Courtly Cross-Dressers in the Shrovetide Masque and The Shepherds Paradise. In: *Englisch Literary Renaissance*, Vol. 29, 1/1999, S. 75–96, hier S. 80.

¹⁵¹ Vgl. Prest, Julia 2006, S. 79; Heiter, Gerrit Berenike: Ballet de Cour. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 54–56, hier S. 55.

¹⁵² Vgl. ebd.

¹⁵³ Vgl. Dahms 2001, S. 97f.

¹⁵⁴ Diese Skizzen sind im Besitz vom Musée du Louvre, Paris. Sie sind digitalisiert und frei abrufbar in Gallica Bibliothèque Nationale de France Online, https://data.bnf.fr/fr/12248232/daniel_rabel/, 15.05.2021.



Abb. 1. Daniel Rabel: *Entrée de La Douairière De Bilbahaut et Ses dames*, 1626.

Der Hals der Douairière¹⁵⁵ ist übermässig lang und sehnig, ihre Nase und ihr Kinn stechen hervor, der Mund wirkt eingesunken, als hätte sie kein Gebiss. An der Nase hängt ein riesiger Tropfen. Wahrscheinlich trug Monsieur Joly, der die Douairière in diesem Spektakel tanzte¹⁵⁶, dementsprechend eine aufwändig gestaltete Maske. Ihre stilisierte Hoheit, hier tatsächlich im Sinne von Höhe gemeint, wird nicht nur durch die Länge ihres Halses gezeigt, sondern auch durch die extremen Plateau-Schuhe. Durch diese grotesken Verzerrungen wird Komik evoziert, der eigentlich würdevolle Auftritt wird durch Überstilisierung lächerlich gemacht. Das karnevaleske Moment der Verkehrung nach Michail Bachtin¹⁵⁷ wird in den *Burlesques* nicht nur durch das Auftreten grotesker Figuren, sondern ebenfalls durch jene Praxis des Lächerlich-Machens angedeutet. Vor der frühen Neuzeit stand der Karneval – nach Bachtin der höchste Ausdruck der Volkskultur¹⁵⁸ – der elitär herrschenden Hochkultur gegenüber. Dabei wurden temporär Hierarchien ausser Kraft gesetzt und Tabus gebrochen. Das (Ver-)Lachen nahm eine positive und erneuernde Funktion ein, die die Arbitrarität der herrschenden Verhältnisse deutlich zu machen vermochte. Die Formalisierung, die das Karnevaleske jedoch im *Ballet de Cour* erfuhr, und die Verschiebung an die Höfe (somit weit weg vom Volk) habe nicht mehr dasselbe Potenzial der Erkenntnis, bleibe aber nach Bachtin

¹⁵⁵ PONS übersetzt dies aus dem Französischen mit «stinkreiche Alte», wahrscheinlich referiert es eher auf den Stand der Dowager, einer adeligen Witwe, deren Titel von ihrem verstorbenen Ehemann abgeleitet wird. Vgl. PONS Online: Douairière, <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/franz%C3%B6sisch-deutsch/douairi%C3%A8re>, 15.05.2021.

¹⁵⁶ Vgl. Astington 2001, S. 104.

¹⁵⁷ Vgl. Schreiber 2005, S. 373.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

noch als abgeminderter, fast unbewusster Effekt vorhanden.¹⁵⁹ Die Möglichkeit temporärer Verkehrung von Hierarchien soll im Folgenden bei der Untersuchung des Tanzens *en travesti* wieder aufgegriffen werden.

Es ist nicht verwunderlich, dass die *Burlesques* / *Ballets à entrées* eine sehr beliebte Tanzform darstellten, die sich über eine längere Zeitdauer als das *Ballet mélodramatique* bewährte¹⁶⁰, wenn man sich die extravaganten und kreativen Skizzen von Rabel ansieht. So gibt es zum Beispiel Skizzen, auf denen Tieren dargestellt sind, die wahrscheinlich von kostümierten Menschen verkörpert wurden (Abb. 2 und Abb. 3).¹⁶¹ Wie das schliesslich auf der Bühne, beziehungsweise im Hofe aussah, ist heute nur imaginierbar, jedoch scheint eine grosse Liebe zum Detail geherrscht zu haben, denn es wurde mit aufwändiger Ausstattung gearbeitet. Dass exotistische Verfahren bei den *Burlesques* zur Anwendung kamen, wird ebenfalls deutlich in Rabels Skizzen (besonders in Abb. 3), in der das Entrée eines *Cachique* (wohl frz. für *Kazike* = spanische Bezeichnung für indigene Herrschende)¹⁶² dargestellt wird.



Abb. 2. Daniel Rabel: *Perrette La Hazardeuse*, 1625.

Trotzdem war die Praxis der *Burlesques* von einer eher verhältnismässig kurzen Dauer in Frankreich. Unter Louis XIV (Regentschaft 1643–1715) habe es, gemäss Franko, keine ganzen *Ballets à entrées* mehr gegeben, doch seien verteilt noch burlesque Rollen verkörpert

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 373f.

¹⁶⁰ Vgl. Dahms 2001, S. 97f.

¹⁶¹ In der Abb. 3 ist durch das lange Gewand, das den Elefanten kleidet, bereits erahnbar, dass dieser von mehreren Performenden oder gar durch eine Art Bühnenmaschinerie dargestellt wurde.

¹⁶² Vgl. Schüren, Ute: *Kazike*. In: Jaeger, Friedrich (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 6. Stuttgart 2007, S. 530–532, hier S. 530.

worden.¹⁶³ Im berühmten, riesig angelegten Spektakel *Le Ballet Royale de la Nuit* von 1653, das die Niederlage der Fronde feierte, trat der junge Louis XIV als Sonnengott Apollo auf.¹⁶⁴ Dieses Spektakel, das von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang dauerte, diente zur Darstellung der absoluten Macht des Königs. Die Sonne war zudem ein Zeichen der männlichen Autorität und so verdeutlichte der Auftritt auch die Vorherrschaft des Patriarchats.¹⁶⁵



Abb. 3. Daniel Rabel: *Entrée du Cachique et Sa Suite*, 1626.

1661 wurde unter Louis XIV die erste Tanzakademie, die *Académie Royale de Danse* gegründet, mit der die Institutionalisierung und Professionalisierung des Bühnentanzes vorangetrieben werden sollte.¹⁶⁶ Die *Académie* leistete einen Beitrag dazu, den Tanz als eigenständige Kunstform zu etablieren. Franko interpretiert die Institutionalisierung des Tanzes als Absicherung gegen eine mögliche Re-Etablierung burlesquer, improvisatorischer Tanzformen, die die Absolutheit der Monarchie zumindest andeutungsweise anzuzweifeln vermochten.¹⁶⁷ 1672 wurde die *Académie Royale de Danse* angegliedert an die *Académie Royale de Musique* im königlichen Palast, woraus schliesslich 1713 die erste Ballettkompanie

¹⁶³ Vgl. Franko 1994, S. 72.

¹⁶⁴ Vgl. Dahms 2001, S. 98; Craine, Debra u. Mackrell, Judith: *Le Ballet de la Nuit*. In: dies.: *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford 2010, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199563449.001.0001/acref-9780199563449-e-222>, 15.05.2021.

¹⁶⁵ Die Königin Englands Henrietta Maria sei schon 1630 in *Tempe Restored* in einem Kostüm aufgetreten, das sie als Sonne zeigte, mit Strahlen und Sternen versehen, was ihre Autorität und Macht demonstrieren sollte. Vgl. Ravelhofer, Barbara: *The Early Stuart Masque. Dance, Costume, and Music*. New York u. Oxford 2006, S. 180.

¹⁶⁶ Vgl. Ruhwedel Kaja: *Académie Royale de Danse*. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 3f.

¹⁶⁷ Vgl. Franko 1994, S. 72.

Le Ballet de l'Opéra national de Paris hervorging.¹⁶⁸ Mit der Etablierung diverser solcher Akademien förderte Louis XIV einerseits die Künste, die Kreativität und Wertschätzung jener Künste, gleichzeitig behielt er so das Machtmonopol bei sich. Wie Weickmann schreibt, sei es immer noch die wichtigste Aufgabe des Tanzes gewesen, «den Monarchen zu preisen».¹⁶⁹ Im Rahmen der *Académie* kam es auch vermehrt zu Theoriebildungen in der Tanzkunst¹⁷⁰ und erste Formen differenzierter Tanznotationen wurden entwickelt.¹⁷¹ Mit der Einführung der Guckkastenbühne nach italienischem Vorbild in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts veränderte sich auch die Perspektive auf den Tanz. Sie trennte fortan den Kunstanz und Gesellschaftstanz endgültig voneinander ab, da die Bühne nicht mehr für Amateur*innen vorgesehen war und der Gesellschaftstanz wurde örtlich verschoben beispielsweise in Ballsäle.¹⁷² Der Fokus auf Bodenmuster verlor an Wichtigkeit, da das Publikum frontal auf alle Aktionen blickte. Auch die Tanztechnik erfuhr Veränderungen, wie die Auswärtsstellung der Füße der Tanzenden, die sich laufend steigerte bis auf 180 Grad.¹⁷³ Erst mit der Ballettreform im 18. Jahrhundert aber erneuerte sich der Kunstanz grundlegend – die Abkehr von der Geometrie hin zur Narration sollte erreicht werden. Auf diese Entwicklung soll jedoch erst im zweiten Kontext-Kapitel eingegangen werden. Auf der Basis dieser Kontextualisierung kann nun spezifisch die Analyse des Crossdressings im Hinblick auf das *Ballet de Cour* stattfinden.

3.2. Danseurs en travesti

Während Crossdressing in Europa weitgehend als soziale Praxis durch Dekrete verboten war, stellte es eine gängige Theaterpraxis dar, die auf die Zeit der alten Griechen zurückgeht. Die Tanzkunst wurde ebenso zu Beginn überwiegend von Männern ausgeführt, bereits im *social dance* Englands um 1500¹⁷⁴, in den Hoftänzen in Italien im Quattrocento¹⁷⁵ oder in Frankreich am Hof des Louis XIII. Freilich finden sich da Ausnahmen wie jene Tänze am Hof der Este¹⁷⁶ oder in den *Burlesques* die *Ballets de la Reine* und in England jene *Masques*, in denen die Königinnen selbst mit ihren Hofdamen auftraten.¹⁷⁷ Im *Balet Comique de la Royne* von 1581 ist auffällig, dass grosse Ensembles weiblicher Tänzerinnen im Libretto aufgeführt sind.¹⁷⁸ Es überrascht insbesondere, dass die Rolle der Circe von einer Frau verkörpert wird – der «damoiselle de Sainte-Mesme»¹⁷⁹. Weder in der *International Encyclopedia of Dance* noch

¹⁶⁸ Vgl. Schmidt, Steffen A.: *Le Ballet de l'Opéra national de Paris*. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 56–58, hier S. 56.

¹⁶⁹ Weickmann 2002, S. 37.

¹⁷⁰ Vgl. Dahms 2001, S. 101.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 101f.

¹⁷² Vgl. Weickmann 2002, S. 40. Auf das Phänomen der Gesellschaftstänze kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich eingegangen werden. Zu dieser Thematik vgl. Fink, Monika: *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*. Innsbruck 1996 (= Bibliotheca Musicologica, Bd. 1).

¹⁷³ Vgl. Weickmann 2002, S. 39f.

¹⁷⁴ Vgl. Ravelhofer 2006, S. 37.

¹⁷⁵ Vgl. Weickmann 2002, S. 317.

¹⁷⁶ Vgl. Sparti 2007.

¹⁷⁷ Vgl. Kapitel 3.1. dieser Arbeit.

¹⁷⁸ Vgl. Preston, VK: «How do I touch this text?» Or, The Interdisciplines Between. Dance and Theater in Early Modern Archives. In: George-Graves, Nadine (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Theater*. Oxford u. a. 2015. S. 56–89, hier S. 68f.

¹⁷⁹ Warum das weibliche Casting bei dieser Rolle besonders erstaunt, wird in Kapitel 7 dieser Arbeit deutlich. Vgl. Beaujoyeux, Balthazar de: *Le Ballet Comique, 1581: A Facsimile with an Introduction by Margaret M. Mc. Gowan*. Binghamton: 1982.

in den Tanzgeschichten von Dahms oder Weickmann wird auf diesen Fakt eingegangen.¹⁸⁰ Es wäre notwendig, eine Studie der überlieferten Ballett-Libretti aus der Zeit vor 1700 so genau vorzunehmen, wie das Lecomte für die Zeit von 1700 bis 1725 geleistet hat, um zu überprüfen, ob die Tanzkunst so männlich war, wie dies tradiert wird. Leider kann dies im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Deshalb wird hier vorsichtig weiterhin mit der These gearbeitet, dass es als Norm galt, dass Männer alle Rollen, also auch die weiblichen, bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts performten. Das patriarchale System im Bereich des Tanzens kann, wie im Theater, auf eine lange Tradition zurückblicken. Bereits die Kirchenväter in den ersten Jahrhunderten hatten Frauen die Tanzpraxis verboten. Sie beriefen sich auf biblische Traditionen und bezeichneten das Tanzen als sündiges Treiben.¹⁸¹ 1588 verbannte Papst Sixtus V in Rom Frauen von der öffentlichen Tanzbühne.¹⁸² Dieses Verbot wurde jedoch in privaten Festivitäten nicht eingehalten. Auch an der *Académie Royal de Danse* wurden zu Beginn nur Männer ausgebildet. So ist es nicht verwunderlich, dass wir heute nicht auf tanztheoretische Schriften von Frauen jener Zeit zurückgreifen können. Sollten solche existiert haben, so wurden sie nicht in den Kanon aufgenommen und gingen verloren. Erst 1823 publizierte die Autorin und Übersetzerin Élise Voïart die Schrift *Essai sur la Danse antique et moderne*, die erhalten ist.¹⁸³ Dass das Ballett heute eine weiblich konnotierte Praxis ist, hätten die Tanzpraktiker im 17. Jahrhundert sich wohl kaum vorstellen können, erschienen Tänzerinnen doch vor der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht auf den Bühnen. Sowohl Dorion Weickmann¹⁸⁴ und Janine Schulze¹⁸⁵ als auch Nathalie Lecomte¹⁸⁶ nennen das Ballett *Le Triomphe de l'Amour* von 1681 als das erste Stück, in dem vier Tänzerinnen auftraten, die bezahlt wurden, also als professionelle Tänzerinnen bezeichnet werden können. Die *Académie*, die zu dieser Zeit bereits in die *Opéra national de Paris* übergegangen war, öffnete sich somit erstmalig für Frauen. Prest hingegen schreibt, bereits 1658 habe der erste Auftritt einer professionellen Tänzerin – Mlle Verpré – im *Ballett d'Alcidiane* stattgefunden und danach seien vermehrt weibliche Tänzerinnen neben den männlichen Tänzern, die weiterhin Rollen *en travesti* darstellten, in den späten 1650er und 1660er-Jahren im *Ballet de Cour* aufgetreten.¹⁸⁷ Im Libretto des *Ballet d'Alcidiane* ist tatsächlich ersichtlich, dass Mlle Verpré als eine *Princesse de Mauritanie* aufgetreten ist, was Prests These stützt.¹⁸⁸ Ob Verpré für ihren Auftritt bezahlt wurde, ist nicht vermerkt. Prest schreibt dennoch, dass in *Le Triomphe de l'Amour* die Tänzerinnen erstmals eine «important presence»¹⁸⁹ einnahmen, da sie insgesamt in acht Entrées auftraten. Es gab also bereits vor 1681 einige Auftritte professioneller Tänzerinnen im *Ballet de Cour*, die neben den Männern einzelne weibliche Rollen tanzten, jedoch blieben dies Ausnahmen und sie erhielten keine so deutliche Aufmerksamkeit wie im *Triomphe de l'Amour*. In der Nachfolge traten kontinuierlich mehr professionelle Tänzerinnen auf den Ballettbühnen auf. Zwischen 1700 und 1725 tanzten 87

¹⁸⁰ Vgl. McGowan 1998; Weickmann 2002; Dahms 2001.

¹⁸¹ Vgl. Weickmann 2002, S. 317.

¹⁸² Vgl. Keyser 1987, S. 48.

¹⁸³ Vgl. Voïart, Élise: *Essai sur la Danse antique et moderne*. Paris 1823.

¹⁸⁴ Vgl. Weickmann 2002, S. 39.

¹⁸⁵ Vgl. Schulze, Janine: *Dancing Bodies, Dancing Gender*. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender Studies. Dortmund 1999. S. 152.

¹⁸⁶ Vgl. Lecomte, Nathalie: *The Female Ballet Troupe of the Paris Opera from 1700 to 1725*. In: Brooks, Lynn (Hg.): *Women's Work. Making Dance in Europe before 1800*. Madison 2007, S. 99–122, hier S. 99.

¹⁸⁷ Vgl. Prest 2006, S. 103f.

¹⁸⁸ Vgl. Bensérade, Isaac de: *Ballet royal d'Alcidiane, divisé en trois parties. Dansé par Sa majesté (Éd. 1658)*. Paris 2018.

¹⁸⁹ Prest 2006, S. 122f.

Tänzerinnen in der *Opéra national de Paris*.¹⁹⁰ Die Karrieren der meisten Tänzerinnen bestanden im Schnitt für weniger als fünf Jahre, nur sieben Tänzerinnen vermochten es, über 15 Jahre an der Opéra tätig zu sein (beispielsweise die vielgerühmte Françoise Prévost, die 32 Jahre lang tanzte). In der Regel wurde weiblichen Tänzerinnen ein bisschen weniger Salär bezahlt als ihren männlichen Kollegen.¹⁹¹

3.2.1. Rollen

Die Rollenverteilung in den Balletten war geschlechtlich klar durchorganisiert. Männliche Körper konnten sowohl Männlichkeit als auch Weiblichkeit, Androgynie und «neutrale Rollen» darstellen, während weibliche Körper auf die Darstellung weiblicher Rollen beschränkt waren.¹⁹² Lecomte liefert eine Übersicht über die genaue Verteilung, die hier zusammenfassend wiedergegeben werden soll.¹⁹³ Im Arsenal der mythologischen Charaktere wurden Venus, Diana und Flora jeweils von Frauen verkörpert. Ihre Gefolgschaft war ebenfalls vorwiegend oder gar exklusiv für weibliche Tänzerinnen vorgesehen – ausser bei Venus, wo eine Mischung der Geschlechter stattfinden konnte. Diese Gefolgschaft bestand aus Nymphen, Dryaden, Nereiden, Bacchantinnen, Meerjungfrauen, Jägerinnen und Priesterinnen. Die Gefolgschaft von Eros oder Zephyr waren hingegen rein männlich besetzt und bestanden aus Faunen, Satyren, Tritonen, Opferbringenden und Jägern. Schäferinnen, Landmädchen, Frauen aus fernen Ländern, Seefahrerinnen und Gondolieren gehörten auch zu jenen Figuren, die von Frauen verkörpert werden konnten. Zudem florierte die Darstellung von Allegorien, die unterschiedlich besetzt wurden. So konnte die Tanzkunst sowie die Torheit von beiden Geschlechtern verkörpert werden. Im Gefolge der Tugend gab es nur weibliche Tänzerinnen. Hingegen durften im Gefolge der Eifersucht, des Hasses, des Sieges, der Wut und des Schicksals nur Männer auftreten. Die Darstellung der Tageszeiten war Frauen vorbehalten, die der Künste Männern. Die Spiele und Gelüste wurden zuerst exklusiv von Männern verkörpert, ab 1709 wurden sie Frauen zugeschrieben. Die Gefolgschaft der Jugend, des Friedens, der vier Kontinente und der Weisheit war gemischt. Generell wurden jene Rollen von Männern dargestellt, die mit der destruktiven Kraft der Natur assoziiert wurden, wie die Winde oder solche, die die Kräfte der Unterwelt beschworen. Ebenso Zauberer, Flaschengeister oder Elfen. Frauen konnten als Feen auftreten. Amazonen wurden teilweise von Männern, aber auch von Frauen dargestellt. Die Rollen der Hexen und Furien waren Tänzern *en travesti* vorbehalten. Ebenfalls war dies die Praxis bei den *Vieilles* (alte Frauen). Diese Rollen nahmen eine Sonderposition ein in den Balletten. Weiblichkeit wurde zu dieser Zeit idealtypisch mit Tugend, Zurückhaltung und Schönheit assoziiert, die Darstellung der *Vieilles* brach jedoch mit diesem Bild.¹⁹⁴ Die Verbindung von Jugendlichkeit und Schönheit, die als Primat für die Frauen am Hof Louis XIV galt, wäre von diesen Rollen überschritten worden. Man könnte sie gar als eine Art drittes Geschlecht lesen, das sich zwischen das Typisch-Männliche und Weibliche einordnen lässt. Dementsprechend findet hier kein eindeutiges *male-to-female* Tanzen *en travesti* statt. Die Analyse dieser Kategorie eines möglicherweise «dritten Geschlechts» wird im Kapitel 7 in den Fokus gestellt.

¹⁹⁰ Vgl. Lecomte 2007, S. 103.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 115.

¹⁹² Vgl. Nordera, Marina: Gender underway. Notes for histories yet to be written. In: Franco, Susanne u. dies. (Hg.): Dance Discourses. Keywords in dance research. London u. New York 2007, S. 169–186, hier S. 181.

¹⁹³ Vgl. Lecomte 2007, S. 116–118. Die nachfolgenden Informationen beziehen sich ebenfalls auf diesen Abschnitt.

¹⁹⁴ Vgl. Prest 2006, S. 97–98, 104, 106.

Auch in den *Masques* in England war eine dem *Ballet de Cour* ähnliche Rollenverteilung zu finden. So traten männliche Tänzer als unansehnlich geltende Charaktere auf, so wie *easy women*, Hexen und Furien.¹⁹⁵ Dubiose Rollen wurden von Männern verkörpert, tugendhafte konnten auch von Frauen gespielt werden.

In der italienischen Oper, die im 17. Jahrhundert zur vorherrschenden Kunstform aufstieg, traten weibliche Sängerinnen bereits zu dieser Zeit in *travesti*-Rollen auf.¹⁹⁶ Auch hier blieb es aber dabei, dass Frauen nicht in jenen Rollen auftraten, die sie unattraktiv oder würdelos hätten erscheinen lassen.

Während im puritanischen England die Bühnenpraxis für Frauen verboten war, traten, wie auf anderen europäischen Bühnen, auch auf der französischen Theaterbühne bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts regelmässig Frauen auf.¹⁹⁷ In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war es im kontinentalen Europa gänzlich üblich, dass weibliche Darstellende im gesprochenen Drama auch weibliche Rollen verkörperten.¹⁹⁸

3.2.2. Kostüme und Geschlechter

Die Praxis des Crossdressings im *Ballet de Cour* war ausschliesslich männlichen Tänzern vorbehalten.¹⁹⁹ Durch die gängige Praxis des Tragens von Masken auf der Tanzbühne stellte das Tanzen *en travesti* darstellerisch keine Schwierigkeit dar.²⁰⁰ Das Crossdressing beschränkte sich hierbei nicht nur auf einen Geschlechterwechsel. Es war ebenso möglich, eine andere Klasse oder Ethnie zu mimen, ähnlich wie in den höfischen Maskeraden, in denen im Gegensatz zum Bühnentanz auch vereinzelt Frauen Crossdressing praktizieren konnten.²⁰¹ Wiederum bildet hier Mademoiselle Verpré eine Ausnahme, wie Prest darlegt.²⁰² So hat sie im *Ballet de l'Impatience* (1661) im Gefolge von Louis XIV in einer Gruppe von elf Männern, zusammengesetzt aus Höflingen und professionellen Tänzern, mitgetanzt:

No female courtier ever performed cross-cast in these ballets, and Mlle Verpré is the only professional female to do so. There is nothing in the livret to suggest that her biological sex was even an issue in this entry: her name features unobtrusively at the bottom of the list of dancers, next to the names of the two other professionals appearing in the entry. It seems, therefore, that Mlle Verpré was required to perform as though she were a *male* dancer, and that she would have performed the same steps as her male codancers. Unfortunately, we do not know what costume she wore and can only speculate to what extent her legs were in view.²⁰³

Verpré scheint aber auch in Prests Untersuchung die Ausnahme darzustellen, die die Regel bestätigt. Gemäss Prest war diese vereinzelte Praxis des *female-to-male* Tanzens *en travesti* eine der wenigen Situationen, in denen sie tatsächlich nur als Konvention und nicht auch als Kunstgriff funktioniert. Das Publikum sollte hier Mlle Verpré gänzlich als maskuline Rolle annehmen, obschon sie eigentlich eine Frau war.²⁰⁴

¹⁹⁵ Vgl. Ravelhofer 1999, S. 91.

¹⁹⁶ Vgl. Keyser 1987, S. 51.

¹⁹⁷ Vgl. Prest 2006, S. 8f., 11–42.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 9.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 105; Nordera 2007, S. 181; Schulze 2016, S. 646.

²⁰⁰ Vgl. Nordera 2007, S. 181.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Vgl. Prest 2006, S. 116.

²⁰³ Ebd. Hervorhebungen i. Orig.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 117.

Wie Prests Zitat bereits anklingen lässt, ist die Kostümierung ein wichtiger Indikator dafür, ob eine Rolle von Frauen oder Männern *en travesti* performt werden konnte. Die Präsentation eines nackten Beines war lange nur Männern vorbehalten.²⁰⁵ Der Fakt, dass weibliche Tänzerinnen ihre Beine nicht zeigen durften, hatte auch Auswirkungen auf die Präsentation ihrer Tanzkunst. Die Beine und Füße blieben grösstenteils unsichtbar, wodurch die männlichen Tänzer eine privilegierte Stellung einnahmen, da ihre Fertigkeiten tatsächlich beobachtbar waren. Andererseits standen diese so auch unter einem grösseren Druck, da sie während des Tanzens kritischen Blicken ausgesetzt waren.²⁰⁶ Auch Jean Georges Noverre, der als wichtiger Vertreter der Ballettreform gilt, kritisiert in seinen berühmten *Lettres* diese Praxis und deutet sie als klares Privileg der weiblichen Tänzerinnen, die so vortäuschen könnten, die Tanzpraxis sittlich und gut zu beherrschen:

Die meisten [Tänzerinnen] tanzen mit offenen Knieen, als ob sie von Natur säbelbeinig wären, dieser üblen Angewohnheit und den langen Röcken haben sie es zu verdanken, dass sie brillanter scheinen als die Mannspersonen, weil sie, wie ich gesagt habe, nur mit den Unterschenkeln battiren, können sie die Schläge geschwinder machen als wir, die wir unsern ganzen Wuchs dem Zuschauer zeigen, und daher genötigt sind, unsere Schläge gestreckt, und ganz oben von den Hüften an, zu machen, und es ist begreiflich, dass mehr Zeit erfordert wird, ein Ganzes, als nur einen Theil zu bewegen. Was das Schimmerreiche anbetrifft, das sie an sich haben, so trägt die Lebhaftigkeit das ihrige dazu bey, aber doch lange nicht so viel, als die langen Röcke [...] ²⁰⁷

Diese Beobachtungen bei Noverre dienen dazu, eine Kostümreform zu verteidigen, die den Reifrock verbannen soll und im Laufe des ausgehenden 18. Jahrhunderts umgesetzt wird. Auf diesen Umbruch und die Folgeerscheinungen wird in Kapitel 4.1. eingegangen.

Nackte Beine auf der Bühne symbolisierten also für das Publikum im 17. Jahrhundert Männlichkeit, vergleichbar mit Gesichtsbehaarung. Bärte auf der Bühne (und in der Kunst) stellen einen Marker für Männlichkeit dar, insbesondere in der Renaissance.²⁰⁸ Dafür wurde auch teilweise mit prothetischen Bärten gearbeitet.²⁰⁹ Interessanterweise wird eine bärtige Frau nicht performativ zum Mann, sondern bärtige Frauen werden als «Monster» bezeichnet. Will Fisher schreibt dazu:

This particular formulation indicates that sex/gender interpellation is such a crucial part of subjectification that in the case of abjected beings who do not appear «properly» gendered, it is not their gender but their very humanity that is called into question.²¹⁰

Im Anschluss geht Fisher auch noch auf die Rollen der *Boys* und der Eunuchen ein, die er als eine Art Nicht-Mann liest und die somit – ähnlich zu den Hexen, Furien, *Vieilles* – zu einem dritten Geschlecht gemacht werden.²¹¹

Zur Darstellung von Weiblichkeit wurden Brust-Prothesen aus Gips oder Stoffen eingesetzt, sowohl bei weiblichen als auch männlichen Darstellenden. So trugen beispielsweise Frauen in den Florentiner Intermezzi von 1589 Brüste aus Karton, so wie männliche Tänzer in den

²⁰⁵ Ravelhofer 2006, S. 177.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 179.

²⁰⁷ Noverre, Jean Georges: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing u. Johann Joachim Christoph Bode. Hamburg u. Bremen 1769. Faks. hg. v. Kurt Petermann. Leipzig 1977 (= Documenta choreologica, Bd. 15), S. 234f.

²⁰⁸ Vgl. Fisher, Will: The Renaissance Beard: Masculinity in Early Modern England. In: *Renaissance Quarterly*, Vol. 54, 1/2001, S. 155–187.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 163.

²¹⁰ Ebd., S. 170.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 175, 178.

Masques in England.²¹² Die Röcke, die männliche Tänzer *en travesti* trugen, waren nicht dieselben Röcke, in denen sich weibliche Tänzerinnen präsentierten. Die Röcke der Männer *en travesti* waren deutlich kürzer als die ihrer Kolleginnen.²¹³ Auch dies ist wieder auf das Primat der Sittlichkeit zurückzuführen – wurden von den Knien abwärts Beine gezeigt, so musste es sich um einen darstellenden Mann handeln, da dies Frauen untersagt war. Somit ordneten sich männliche Tänzer *en travesti* nicht in dieselbe Darstellungskonvention von Weiblichkeit wie Tänzerinnen ein. Das Tanzen *en travesti* war immer markiert und sollte nicht vor dem Publikum versteckt werden.

3.2.3. Zwischenfazit

Geschlecht wird in den Anfängen des Balletts auf der Bühne deutlich durch Attribute und Verhaltensweisen markiert. Eine Differenz der Geschlechter muss dementsprechend – durch Masken, Kostüme, Perücken, Symbole, Prothesen – erst hergestellt werden und ist den Körpern nicht inhärent. Dies liesse darauf schliessen, dass die Vorstellung des Ein-Geschlechter-Modells nach Laqueur auch in der Tanzkunst die Basis der Geschlechterrepräsentation bot. Im Ein-Geschlechter-Modell, das die Geschlechter auch nach Hitze des Körpers unterteilte – der Mann ist heiss, die Frau ist kühler – sind Frauen nicht dazu angehalten, zu tanzen. Den Körper in Wallungen zu versetzen sei für Frauen gar ungesund: «excessive, disordered and quick movement is symptom of a dangerous natural propensity toward instability, madness, and hysteria.»²¹⁴ In Laqueurs Analyse des Ein-Geschlechter-Modells wird deutlich, dass der Leib an sich noch keine eindeutige Geschlechts-Definition in sich trägt. Geschlecht wird deshalb immer erst in Beziehung zur Kultur hergestellt. Die Unterschiede mussten erst in den Leib hineingelesen werden.²¹⁵ So ist es nicht verwunderlich, dass das Publikum des 16. / 17. Jahrhunderts keine Probleme hatte, männliche Tänzer, die Frauen verkörperten, als solche anzunehmen. Geschlecht wurde sowieso erst über Attribute sichtbar, sowohl männliche als auch weibliche Tänzer*innen trugen Brust-Prothesen oder Röcke, um Weiblichkeit zu performen. Zudem wurde meist noch mit Masken getanzt, was die Entkoppelung der Darstellenden von ihrer jeweiligen Rolle verstärkte. Tänzer hatten trotzdem mehr Freiheit in der Darstellung, es war ihnen erlaubt, unterschiedliche Rollen zu präsentieren; weibliche, männliche, androgyne, alte, junge, schöne und hässliche. Schon in der Zeit zu Louis XIV wurde ein Männlichkeitsbild gepflegt, das durch Stärke, Mut, Zielstrebigkeit und Kraft geprägt war, jedoch auch durch Körperlichkeit und Gefühl.²¹⁶ Frauen hatten sich an das Primat der Sittlichkeit, Jugend und Schönheit zu halten und dementsprechend verengte sich die Bandbreite der Rollen, die ihnen zugewiesen werden konnten.²¹⁷ Obschon Tänzerinnen ab Mitte des 17. Jahrhunderts auf der Bühne auftreten durften, erhielten sie nicht mehr Macht, sondern ihre Auftritte dienten dazu, das feminine Ideal zu festigen. Die Attribute, die ihnen dabei zugesprochen wurden, wie beinlange Röcke und hochgetürmte Perücken, hinderten sie an einer Ausführung technisch anspruchsvoller Bewegungen und somit fiel den Männern auch diese Expertise zu.²¹⁸ Unter Louis XIV wurde das Tanzpublikum in jenen Libretti, die nur einen männlichen Cast aufführen, als dezidiert weiblich adressiert, obschon es in Realität alle

²¹² Vgl. Ravelhofer 2006, S. 173.

²¹³ Vgl. Prest 2006, S. 81.

²¹⁴ Nordera 2007, S. 174.

²¹⁵ Vgl. Laqueur 1996, S. 78–80.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 37.

²¹⁷ Vgl. Prest 2006, S. 126.

²¹⁸ Vgl. Weickmann 2002, S. 319.

Geschlechter beinhaltet.²¹⁹ «The ballet audience that is addressed is not just a group of women, but specifically a group of beautiful women who will gaze admiringly (with their own alluring eyes) upon the male performers.»²²⁰ Das Ballett diene also nicht nur der Unterhaltung sondern war auch Ort einer Art (imaginierten) Flirts. Es überrascht nicht, dass später, wenn die Ballerinen die Bühne dominieren, diese Idee der Verführung eines dann dezidiert männlichen Publikums wiederaufgenommen wird, was im folgenden Kapitel ersichtlich sein wird.

Das *male-to-female* Crossdressing des *Ballet de Cour*, das aus der heutigen Zeit auf den ersten Blick als mögliche Subversion der Geschlechterordnung angesehen werden könnte, funktioniert in diesem Falle gleichzeitig als Konvention und als Kunstgriff. Einerseits wird die Konvention der Männer, die seit den Alten Griechen *en travesti* auftreten, fortgeführt, andererseits übernehmen sie aber auch jene Rollen, die weiterhin nicht von weiblichen Tänzerinnen verkörpert werden dürfen. Wie Nordera festhält, konnten Männer diese Praxis ohne Stigma und ohne die Gefahr von sexueller Ambiguität ausführen.²²¹ Dementsprechend ist das Tanzen *en travesti* ein Kunstgriff, um eine Idee von Weiblichkeit zu festigen, die erst kulturell hergestellt werden muss. Ebenfalls festigt diese Idee die Potenz der Männlichkeit, indem den männlichen Tänzern sowohl eine grosse Bandbreite der Rollendarstellung zugesprochen wird als auch die Meisterung und Präsentation technischer Fertigkeiten. Ein subversives Potenzial des Crossdressings auf der Bühne wird damit nicht sichtbar. An den europäischen Höfen war zu dieser Zeit das Crossdressing zudem noch eine soziale Praxis, die von einigen berühmten Personen praktiziert wurde. So lebte Abbé de Choisy, ein französischer Historiker, Höfling, zeitweilig Gesandter Louis XIVs und Priester in Siam, eine breit akzeptierte Praxis von *male-to-female* Crossdressing.²²² Garber schreibt: «Trotz seiner Alpträume über transvestitische Tunichtgute in der Hölle scheint er hinsichtlich seiner eigenen Geschlechtsrollen unter relativ wenig Ängsten gelitten zu haben.»²²³ Seine autobiografischen Memoiren würden zwar von «gelegentlichen gesellschaftlichen Schmierenstücken und milden Zurechtweisungen erzählen»²²⁴, jedoch habe er sein Leben gut in Frauenkleidern zubringen und gleichzeitig heterosexuelle Beziehungen zu Frauen pflegen können. Choisy konnte seinen gesellschaftlichen Status als Mann behalten, aber auch eine weibliche Kostümierung annehmen. So fiel Männern wohl nicht nur auf der Bühne, sondern auch in der Gesellschaft ein grösseres Rollenspektrum zu.

²¹⁹ Vgl. Prest 2006, S. 86.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Vgl. Nordera 2007, S. 181.

²²² Vgl. Garber 1993, S. 361–365.

²²³ Ebd., S. 365.

²²⁴ Ebd.

4. Female-to-male I: Marie Sallé

Während im 18. Jahrhundert vermehrt auch weibliche Tänzerinnen in den Fokus gerieten, traten sie doch nie *en travesti* auf. Ein erstes Beispiel für diese Praxis in der Richtung *female-to-male* lieferte die Tänzerin Marie Sallé, die durch ihre gute Reputation einige Privilegien in der Tanzwelt genoss. Ihr Experiment ist im Rahmen einer grösseren Reformbewegung des 18. Jahrhunderts zu verorten, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

4.1. Kontext: Ballettreform

Als Ballettreform wird die theoretische und vereinzelt praktische Auseinandersetzung mit der Tanzkunst Europas im Verlauf des 18. Jahrhunderts bezeichnet. Eine Reformbewegung, die sich dezidiert der Geometrie des *Ballet de Cour* entgegenstellte, den Fokus auf die Narration und Wirkungsästhetik legte und den Tanz als eigenständige Kunstform, den anderen Künsten ebenbürtig, zu rechtfertigen suchte. Aber auch hier ist nicht von einer linearen Entwicklung zu sprechen.²²⁵ Vielmehr existierten kontingente Phänomene, die erst retrospektiv «sich als Herausbildung einer neuen – mehrere heterogene Varianten umfassenden – Tanzform, derjenigen des Handlungsballetts, darstellen lassen»²²⁶. Das sogenannte *Ballet en action* sollte «dem gesprochenen wie gesungenen Drama ebenbürtig an die Seite»²²⁷ gestellt werden. Der Bühnentanz wurde somit herausgelöst aus der Funktion eines Intermezzos, das eingebettet war in das Gesamtkunstwerk des *Ballet de Cour*.

4.1.1. Spätes 17. und frühes 18. Jahrhundert

Jeschke macht fest, dass diese Reformbewegung nicht erst im 18. Jahrhundert anzusetzen sei, sondern dass bereits nach dem Tod von Louis XIII von einer Neuorientierung in der Tanzkunst gesprochen werden könne.²²⁸ Die Tanzkunst unter Louis XIV ordnet Jeschke als *pre-romantic ballet* ein, das wiederum als eine Veränderung des Tanzstils aufgrund der veränderten Bühnenform (Guckkastenbühne, Trennung Publikum und Performende) und dem vermehrten Rückbezug auf antike Stoffe definiert wird. Die Begrifflichkeit des *pre-romantic ballet* impliziert meines Erachtens jedoch retrospektiv eine lineare Entwicklung, die das romantische Ballett als vermeintlichen Zielpunkt darstellt und die die Tanzform unter Louis XIV somit schlicht als Vorboten dessen etabliert. Ein lineares Geschichtsverständnis widerspricht jedoch meiner Auffassung von Geschichte als Konstruktion sich mitunter kontrastierender vergangener Ereignisse, die kein konstantes Ganzes ergeben, sondern von Brüchen und

²²⁵ Im Rahmen dieser Masterarbeit kann die Transformation vom *Ballet de Cour* zum Handlungsballett nicht ausführlich abgebildet werden. Somit wird diese Arbeit auch der Komplexität, die diese Entwicklung beinhaltet, kaum gerecht. Eine ausführliche Studie zu diesem Paradigmenwechsel in der Tanzkunst, insbesondere dessen Anfänge, hat Stephanie Schroedter erarbeitet. 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. Ebenfalls dazu gearbeitet hat Claudia Jeschke in einem Aufsatz, in dem sie die Comédie-Ballets erstmalig in der Tanzwissenschaft tiefgehend analysierte. Vgl. Jeschke, Claudia: Vom Ballet de Cour zum Ballet d'Action. Über den Wandel des Tanzverständnisses im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. In: Kapp, Volker (Hg.): *Le Bourgeois gentilhomme. Problèmes de la comédie-ballet*. Paris u.a. 1991, S. 185–223.

²²⁶ Thurner, Christina: *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld 2009 (=TanzScripte, Bd. 16), S. 52.

²²⁷ Dahms 2001, S. 114.

²²⁸ Vgl. Jeschke 1991, S. 186.

Diskontinuitäten geprägt sind.²²⁹ Dementsprechend wird die Begrifflichkeit des *pre-romantic ballet* hier nicht verwendet. Trotzdem ist Jeschkes Hinweis, dass bereits im 17. Jahrhundert Veränderungen im Tanzstil deutlich wurden und die Untersuchung derselben relevant, da diese Zeitperiode zu wenig Beachtung erfuhr, ungeachtet dessen, ob die Veränderungen nun als Vorboten eines späteren Phänomens gewertet werden oder nicht. Wie Jeschke schreibt, sind sich Tanzhistoriker*innen einig, dass der Paradigmenwechsel der Ballettreform einen langwierigen Prozess darstellte.²³⁰ Zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren erste pantomimische Versuche in der Tanzpraxis Frankreichs, die gänzlich ohne gesprochene Worte auskamen, zu beobachten.²³¹ Christina Thurner, die auf Jeschkes Aufsatz eingeht, ohne diese scheinbare Chronologie zu übernehmen, erwähnt den Einfluss der Wandertruppen und der Jahrmarktskünstler*innen, die «mit ihrer dramatischen Gebärdenkunst insbesondere in bürgerlichen Kreisen wachsende Popularität genossen»²³². Insbesondere in England habe die Tradition der pantomimischen Theaterkunst deutlich zur Ausformulierung des *Ballet en action* beigetragen.²³³ In London war auch der wichtige Tanztheoretiker und -praktiker John Weaver tätig, der die Entwicklung einer narrativen Tanzkunst massgeblich prägte und auf den sich spätere Schriften stützten. Seinem Stück *The Loves of Mars and Venus*²³⁴, das 1717 am Drury Lane Theatre uraufgeführt wurde, legte er ein Textbuch bei, das die Zeichen, die auf der Bühne ausschliesslich gestisch und mimisch gezeigt wurden, erklärte.²³⁵ So wurde die Idee einer gestischen Sprache des Körpers schriftlich fixiert und lesbar gemacht. Dass eine körperliche Tanzsprache – entgegen der allgemein verbreiteten Vorstellung unserer Zeit – jedoch keinesfalls universal verständlich ist, wird eigentlich an diesem Textbuch bereits deutlich, da Weaver von seinem Publikum kein intuitives Verstehen der jeweiligen Gesten erwartete, sondern eine Anleitung vorlegte, die gleichzeitig als Lehrmittel zu verstehen ist.²³⁶ *The Loves of Mars and Venus* gilt heute als eines der ersten Stücke des *Ballet en action*.²³⁷ Es gab aber auch zahlreiche andere westeuropäische Theoretiker²³⁸ im Kontext der Aufklärung, die diese Entwicklung prägten, so zum Beispiel die Enzyklopädisten Denis Diderot und Louis de Cahusac (Paris), Gotthold Ephraim Lessing (Deutschland) oder von tanzpraktischer Seite auch Marie Sallé (Italien, Paris, London) und Francesco Riccoboni (Italien) sowie Franz Anton Christoph Hilverding (Wien).²³⁹ Hilverding wurde zudem 1758 an den Zarenhof nach Russland berufen, was für den weiteren Verlauf der Ballettgeschichte eine wichtige Rolle spielte.²⁴⁰ Die Reformbestrebungen richteten sich gegen den Formalismus des

²²⁹ Vgl. zu dieser Thematik: Thurner, Christina: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung. In: Forum Modernes Theater, Bd. 23, 1/2008, S. 13–18.

²³⁰ Vgl. Jeschke 1991, S. 187.

²³¹ Vgl. Thurner 2009, S. 52; Dahms 2001, S. 114.

²³² Thurner 2009, S. 52.

²³³ Vgl. ebd.

²³⁴ Das Stück trug zudem den für sich sprechenden Untertitel *A dramatick entertainment of dancing, attempted in imitations of the pantomimes of the ancient greeks and romans*. Vgl. ebd.

²³⁵ Vgl. ebd.; Dahms 2001, S. 114.

²³⁶ Vgl. zur Thematik der scheinbaren Universalverständlichkeit von Tanz: Thurner 2009, S. 45–47; Thurner, Christina: Tanz – Von der Utopie einer universellen Körpersprache zur bewegten Dystopie. In: Sitter-Liver, Beat (Hg.): Utopie heute II. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens. 23. und 24. Kolloquium (2005 und 2006) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. Freiburg (Schweiz) 2007. S. 345–364.

²³⁷ Vgl. Thurner 2009, S. 52.

²³⁸ Hier ist bewusst das generische Maskulinum gewählt, da die Schriften von Männern stammten, von denen angenommen werden kann, dass sie sich auch mit dem männlichen Geschlecht definierten.

²³⁹ Vgl. Dahms 2001, S. 115f; Dahms, Sibylle: Ballettreform. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 72–75, hier S. 72.

²⁴⁰ Vgl. Dahms 2001, S. 117.

Ballet de Cour und die Theatralisierung des Tanzes wurde durch Ausstattungsreformen begünstigt. So wurde das Tragen von Masken abgelehnt, da sonst die Mimik der Tanzenden unsichtbar wird. Ebenfalls sollten Kostümierungen verworfen werden, die die Tanzenden in ihrer Bewegungsfreiheit massgeblich einschränkten – so die Reifröcke und die Perücken bei weiblichen Tänzerinnen. Insbesondere die Tänzerin und Ballettmeisterin²⁴¹ Marie Sallé erprobte einige solcher Kostümreformen. So trat sie beispielsweise im selbstchoreografierten Ballett *Pygmalion* 1634 in London nur in einer Musselintunika und Sandalen anstatt im Reifrock und Korsett auf.²⁴² Zudem wurden im Zuge der Ballettreform drei Gattungen des Bühnentanzes etabliert. Nach Weaver waren dies: der ernste (*serious*), der komische (*grotesque*) und der szenische (*scenical*) Tanz. «Für alle drei gilt die Prämisse der perfekten Nachahmung, die das Dargestellte absolut verständlich machen soll.»²⁴³ Noverre modifizierte diese Einteilung später in die Genres *sérieux / noble*, *demi-caractère* und *comique*.²⁴⁴ Die Prämisse einer natürlichen Nachahmung fügt sich in Debatten der Aufklärung ein, die eine Umwälzung der absolutistischen Machtverhältnisse forderten und im Verlauf derer das nach Emanzipation strebende Bürgertum an Einfluss gewann. Zudem nahmen sich die Menschen des späten 18. Jahrhunderts erstmals als Individuen wahr, die berührt werden konnten von anderen Individuen und die selbst rühren konnten.²⁴⁵

4.1.2. Spätes 18. Jahrhundert

Die einflussreichste Phase der Ballettreform spielte sich im 18. Jahrhundert an Zentren ab, denen zuvor keine grosse Bedeutung für die Tanzkunst beigemessen wurde: In Wien und Stuttgart. So wirkten der bereits genannte Hilverding und insbesondere dessen einflussreicher Schüler Gasparo Angiolini in Wien. Währenddessen arbeitete der bis heute bekannte Tanztheoretiker und Ballettmeister (kurzzeitig auch Tänzer) Jean Georges Noverre an zahlreichen Orten, so wie London, Lyon, Strassburg und Paris, doch in Stuttgart wurden ihm von 1760 bis 1767 «alle nur erdenklichen personellen und künstlerischen Ressourcen zur Realisierung seiner Vorstellungen zur Verfügung gestellt»²⁴⁶. Angiolinis Schaffen ist im Rahmen der Oper anzusiedeln, er kreierte jedoch auch eigenständige Handlungsballette. Seine wichtigsten Schriften sind die sogenannten *Dissertationen*, die er als Beibehalte seinem Publikum zur Verfügung stellte und in denen er dieses «über Ästhetik und Dramaturgie des neuartigen, aber zugleich an der Antike orientierten Tanzdramas orientierte»²⁴⁷. Nach Dahms zählen seine *Dissertationen* zu den «wichtigsten theoretischen Schriften zum Tanzdrama des

²⁴¹ Aus heutiger Sicht würde man sie als Choreografin bezeichnen, jedoch war dieser Begriff in der heutigen Bedeutung zu dieser Zeit nicht geläufig. Im 17. und 18. Jahrhundert sprach man von Tanzmeistern, weshalb sich dieser Begriff hier besser anbietet. Auch der Begriff *Choreografie* bezeichnet erst seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts das, was wir heute darunter verstehen. Vorher beschrieb er noch das, was sein Kompositum buchstäblich meint, nämlich die Tanznotation (*choros* griech. für Reigen / Tanz und *graphein* für schreiben). Vgl. Hardt, Yvonne u. Hartmann, Annette: *Choreografie*. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 150–152, hier S. 150.

²⁴² Vgl. Lampert, Kathrin: Marie Sallé. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 528–529, hier S. 528.

²⁴³ Jeschke 1991, S. 217.

²⁴⁴ Vgl. Beke, Ana: *Danseur Noble*. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 177–179, hier S. 177.

²⁴⁵ Vgl. Thurner, Christina: Ein Funke, der hinübertanzte. Zur Vorstellung bewegter Gefühle im Bühnentanz. In: Fehr, Johannes u. Folkers, Gerd (Hg.): *Gefühle zeigen. Manifestationsformen emotionaler Prozesse*. Zürich 2009, S. 305–322, hier S. 313.

²⁴⁶ Dahms 2001, S. 120.

²⁴⁷ Ebd., S. 118f.

18. Jahrhunderts»²⁴⁸. Das bekannteste Werk Noverres, das bis heute in der Ballettwelt rezipiert wird²⁴⁹, sind seine *Lettres sur la danse, et sur les ballets* von 1760²⁵⁰, die bereits 1769 von Lessing und J.J.C. Bode ins Deutsche übersetzt wurden.²⁵¹ Auch Noverre ging es darum, sich vom geometrisch-technischen *Ballet de Cour* abzugrenzen und eine Tanzkunst zu etablieren, die Handlung über Bewegung zu erzählen vermag.²⁵² Noverre stufte das Ballett als eine Kunstform ein, die von physischen Spitzenleistungen getragen wird, bei der jedoch jegliche Körperarbeit hinter einer scheinbaren Leichtigkeit verborgen bleiben muss. Die Idee von Natürlichkeit bezieht sich in diesem Fall nicht auf die tatsächliche Natur, sondern auf eine idealisierte Ideenwelt.²⁵³ Dem Tanz wurde im Zuge der Ballettreform eine grosse Wirkungsmacht zugesprochen, so sollte er nicht nur unterhalten, sondern die Menschen tief berühren und damit gewissermassen auch manipulieren.²⁵⁴ Die Ballettreform war ein komplexer und kein geradliniger Prozess, unter den verschiedene Phänomene zu fassen sind, die sich mehr oder weniger erfolgreich durchsetzten. Dieser Prozess ist geprägt von einzelnen Personen, die hier namentlich erwähnt wurden, jedoch ist er nicht festzumachen an einzelnen Galionsfiguren, sondern ergibt sich aus einem Zusammenspiel von diversen Theoretikern und Tanzpraktiker*innen.

4.2. Beispiel: Marie Sallé

Die erste wirkliche Konkurrenz zum männlich dominierten Tanz stellten erst die Tänzerinnen Marie Sallé und Marie Camargo zu Beginn des 18. Jahrhunderts dar.²⁵⁵ Camargo wurde beispielsweise von Voltaire gelobt, weil sie «tanze wie ein Mann»²⁵⁶, was eine interessante Gegenüberstellung ermöglicht, die die Verschiebung des tänzerischen Ideals markiert, da im 19. Jahrhundert dann der Tänzer Jules Perrot wiederum dafür gelobt wird, dass er eine «männliche [Marie] Taglioni»²⁵⁷ darstelle.

²⁴⁸ Ebd., S. 119.

²⁴⁹ So hat 2010 der damalige Schulleiter der Staatlichen Ballettschule Berlin, Ralf Stabel, eine Neuausgabe der Briefe herausgegeben. Diese Ausgabe ist insofern problematisch, da sie keinesfalls eine kritisch kommentierte Ausgabe darstellt, sondern von Stabel selbst ins Neuhochdeutsche übersetzt und angepasst wurde. So hat er auch Noverres m. H. (mein Herr, ein fiktiver Adressat) macht er zu «Meine Damen und Herren», was er damit begründet, dass Noverre dies sicherlich in der heutigen Zeit so gewollt hätte: «Ich bin mir ganz sicher, dass Noverre, verheiratet und Vater zweier Kinder, heutzutage auch die interessierten Damen angesprochen hätte, denn er wollte alle Zuschauerinnen und Zuschauer, alle Leserinnen und Leser mit seinen Ideen erreichen und sie möglichst von diesen überzeugen. Und so richten sich die Briefe der vorliegenden Edition selbstverständlich an «meine Damen und Herren».» Vgl.: Noverre, Jean Georges: Briefe über die Tanzkunst. Neu editiert und kommentiert von Ralf Stabel. Leipzig 2010, hier S. 10.

²⁵⁰ In dieser Arbeit beziehe ich mich auf die bereits zitierte Ausgabe: Noverre [, Jean Georges]: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Aus dem Französischen übersetzt [von Gotthold Ephraim Lessing u. Johann Joachim Christoph Bode]. Hamburg u. Bremen 1769. Faks. hg. v. Kurt Petermann. Leipzig 1977 (= Documenta choreologica, Bd. 15). Nachfolgend im Fliesstext als *Briefe* abgekürzt.

²⁵¹ Eine ausführliche Studie zu Noverres Werk hat Sibylle Dahms publiziert. Vgl. Dahms, Sibylle: Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts. München 2010.

²⁵² Vgl. Thurner 2009, S. 50f.

²⁵³ Vgl. Meinzenbach, Sandra: Männerbilder im Ballett – Vom 19. Jahrhundert in die Gegenwart. Marburg 2017, S. 41f.

²⁵⁴ Vgl. Thurner 2009, S. 83.

²⁵⁵ Vgl. Schulze 1999, S. 152.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 153.

²⁵⁷ Vgl. Meinzenbach 2017, S. 64f. Mehr dazu in Kapitel 5 dieser Arbeit.

Vor dem 19. Jahrhundert gab es gemäss Lynn Garafola nur vereinzelte «gender swappings»²⁵⁸ in der Richtung *female-to-male*. Ein solches versuchte Marie Sallé, die zudem die erste Frau war, die nicht nur als Tänzerin, sondern auch als Ballettmeisterin arbeitete²⁵⁹, als sie 1735 in männlichem Kostüm in einer Tanzszene der Oper *Alcina*, die sie selbst choreografiert hatte, als Cupido auftrat. Dies erfuhr beim Publikum und in Kritiken eine schlechte Rezeption.²⁶⁰ Der Auftritt in männlichem Kostüm markierte zu dieser Zeit noch einen Skandal, der ihren Ruf kurzzeitig schädigte. Sallé, die Kostümreformen umsetzte, eigene Ballette schuf, lange ohne «firm record of a heterosexual attachment»²⁶¹ lebte und der lesbische Liaisons nachgesagt wurden, verursachte durch diese Praktiken bereits Unbehagen. In der Verkörperung der Hosenrolle stellte sie symbolisch eine Bedrohung für das patriarchale System des Tanzes dar, weshalb diese performative Übertretung der Geschlechterrollen und der herrschenden Machtverhältnisse mit schlechter Reputation vergolten werden musste. Als Sallé sich wieder weiblichen Rollen zuwandte, erholte sich ihr öffentlicher Ruf.²⁶² Im 18. Jahrhundert war also die Praxis des Tanzens *en travesti* noch weiterhin Männern vorbehalten. Einzelne Ausnahmen existierten, wurden aber als Angriff auf das patriarchale Machtsystem gewertet und verurteilt. Die Darstellung der Rolle des Cupido durch Marie Sallé kann hier nicht als Konvention gewertet werden, da die Verkörperung von einer Männerrolle durch eine Frau 1735 noch deutlich irritierte. Ebenfalls ist sie kein Kunstgriff, da nicht auf ein abstraktes Konzept aufmerksam gemacht wird, sondern den Kunstgriff (Frau erscheint in Männerkleidung) selbst in den Fokus stellt.²⁶³ Vielmehr funktioniert ihre Praxis hier als Trigger, der die Machtverhältnisse auf der Ballettbühne in Frage stellt und vom Publikum als Affront aufgefasst wird. Die Stabilität der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern erfährt hier die Möglichkeit einer Reflexion. Ob dieser Trigger tatsächlich ein Versehen darstellt, oder ob diesem eine sehr bewusste Entscheidung Sallés zugrunde liegt, kann und soll hier nicht beantwortet werden. Durch Sallés Übertretung der Geschlechtergrenzen (sowohl performativ auf der Bühne als auch im privaten und öffentlichen Leben) wird die geschlechtsbezogene Machtverteilung sichtbar. Der Trigger funktioniert nicht im Sinne einer Subversion, die die äusserlichen Geschlechtergrenzen in Frage stellt, obschon sie durch äusserliche Attribute (tanzen *en travesti*) hervorgerufen wird, sondern vielmehr rückt er den prekären Status von Frauen in der Ballettwelt des 18. Jahrhunderts in den Fokus. Diese Form des *travesti*-Tanzens blieb bei einem einzelnen Skandal und die öffentliche Verschmähung und Ablehnung dieser Praxis²⁶⁴ führte wohl dazu, dass vorerst keine vergleichbaren Übertretungen der Geschlechterrollen auf der Tanzbühne auftraten.

²⁵⁸ Vgl. Garafola 1985/86, S. 40. Kennedy hingegen schreibt, die Praxis sei bereits ab der Mitte des 18. Jahrhunderts auf der Pariser Tanzbühne eine relevante Performance-Strategie gewesen. Vgl. Kennedy, Fenella: Rethinking the Travesty Dancer. Questions of Reading and Representation in the Paris Opera. In: Dance Chronicle Vol. 40, 2/2017, S. 192–210, hier S. 194.

²⁵⁹ Vgl. McCleave, Sarah: Marie Sallé, a Wise Professional Woman of Influence. In: Brooks, Lynn (Hg.): Women's Work. Making Dance in Europe before 1800. Madison, London 2007, S. 160–182, hier S. 162.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 166; Nordera 2007, S. 182. Fenella Kennedy schreibt hingegen, dass Sallé schon 1725 in *Alcina* als Hussar aufgetreten sei, was jedoch die Erscheinung der Oper um 10 Jahre vorverschiebt und Sallés Rolle verändert. Vgl. Kennedy 2017, S. 203. Da in keiner anderen Publikation diese Daten bestätigt werden konnten, wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass die Rolle als Cupido von 1735 tatsächlich ihre erste Travestie-Rolle darstellte. Das Libretto der Oper ist zudem auch datiert auf das Jahr 1735. Vgl. Marchi, Antonio: *Alcina. An opera. As it is perform'd at the Theatre Royal in Covent-Garden. London 1735.*

²⁶¹ McCleave 2007, S. 164f.

²⁶² Vgl. Kennedy 2017, S. 207.

²⁶³ Zu Konvention, Kunstgriff und Trigger vgl. Kapitel 2.2.4. dieser Arbeit.

²⁶⁴ Vgl. zur Reaktion des Londoner Publikums Migel, Parmenia: *The Ballerinas from the Court of Louis XIV to Pavlova.* New York 1972, S. 25.

Im 18. Jahrhundert gab es aber ein berühmtes Beispiel für eine Person, die Crossdressing als soziale Praxis ausübte: Le Chevalier / La Chevalière d'Eon. Diese Person lebte als Spion*in im Geheimdienst und am Hofe von Louis XV als Mann und als Frau.²⁶⁵ In der zweiten Lebenshälfte wurde d'Eon dazu angehalten, sich zu entscheiden und den Rest des Lebens als Frau zu verbringen. Lange wurde d'Eon von Zeitgenoss*innen als Frau angesehen, die die Rolle eines Mannes annahm, um gesellschaftliche Privilegien zu erhalten und wurde deswegen in ganz Europa bewundert und gleichsam verschmäht. Nach dem Tod d'Eons wurde festgestellt, dass d'Eons Körper männliche Geschlechtsorgane aufwies, was in der Gesellschaft Erschütterung auslöste. D'Eon wurde zu einer Legende, über 20 Bücher in unterschiedlichen europäischen Sprachen erschienen nach d'Eons Tod.²⁶⁶ Anfang des 20. Jahrhunderts benannte der Psychologe Havelock Ellis gar jenes Phänomen als *Eonism*, was heute als Transsexualität bekannt ist.²⁶⁷ Dies deutet daraufhin, dass die soziale Praxis des Crossdressings im 18. Jahrhundert zwar eine Besonderheit, jedoch keine unverzeihbare Straftat darstellte. Auf der Bühne blieb diese Praxis weiblichen Tänzerinnen jedoch weiterhin verwehrt.

²⁶⁵ Ausführlich dazu: Vgl. Kates, Gary: The Transgendered World of the Chevalier/Chevalière d'Eon. In: The Journal of Modern History, Vol. 67, 3/1995, S. 558–594.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 561.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 562.

5. Female-to-male II: Danseuses en travesti

In der Tanzgeschichtsschreibung herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass im 19. Jahrhundert der männliche Tänzer auf der Ballettbühne zunehmend in den Hintergrund trat, es wird gar vom Verschwinden des männlichen Tänzers gesprochen.²⁶⁸ Dabei werden meist die Tanzkritiker Théophile Gautier oder Jules Janin als Quellen herangezogen, die männliche Tänzer lächerlich machten oder diese als hässlich darstellten, während die Ballerinen hochgelobt wurden. Ausnahmen werden erwähnt, so hätten an den Hofbühnen Dänemarks (Auguste Bournonville) und Russlands (Marius Petipa) und Italiens (Carlo Blasis) die männlichen Tänzer weiterhin Wertschätzung erfahren.²⁶⁹ Auch die Würdigung einzelner Tänzer, wie beispielsweise Jules Perrot, wird erwähnt, aber deutlich als Ausnahme gewertet.²⁷⁰ Gegen diese Tradition stellt sich die Tanz- und Musikwissenschaftlerin Marian Smith. Smith argumentiert, dass die Tanzgeschichtsschreibung durch den Journalisten André Levinson in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts deutlich geprägt wurde und sich seine Konzeption eines abgewerteten männlichen Tänzers kanonisiert habe.²⁷¹ Die Argumentation Levinsons sei im Rahmen einer Verteidigung des klassischen Balletts gegenüber dessen Erneuerer*innen zu deuten. Zudem habe er die Fokussierung der Tanzgeschichte auf *La Sylphide* geprägt, obschon dieses Ballett im 19. Jahrhundert nur selten erwähnt und noch nicht als wegweisend eingestuft worden war: «[I]t was he [Levinson] who elevated Marie Taglioni above all the performers of her era, both male and female, and cast her in the role of Platonic Saviour and feminiser of ballet.»²⁷² Smiths Kritik stellt einen wichtigen Beitrag zur differenzierten Tanzhistoriografie dar und markiert auch eine Lücke. Im Rahmen dieser Arbeit kann diese nicht geschlossen werden, doch soll an dieser Stelle darauf hingewiesen sein, dass das tradierte Bild vom historischen Ballett ein Resultat von Kanonisierungs- und damit auch Ausschluss-Prozessen darstellt. Mit dem Wissen darum, dass die Bilder, die auch in dieser Arbeit reproduziert werden, zahlreiche Ausschlüsse markieren, die es noch zu erforschen gilt, soll im Folgenden trotzdem die Praxis der *Danseuses en travesti* analysiert werden.

5.1. Kontext: 19. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert etablierte zahlreiche Techniken und Phänomene, die bis heute das Ballettverständnis prägen. Anfang des 19. Jahrhunderts wurden viele wichtige Theaterhäuser in Europa erstmals privatisiert, so auch die Pariser *Opéra* nach der Juli-Revolution (1830).²⁷³ Dadurch erhielt das Publikum, das inzwischen vermehrt aus bürgerlichen Schichten bestand, eine gewisse machtvoll Position. Die Privatunternehmen mussten sich nach dem Publikumsgeschmack richten und neue kommerzielle Strategien entwickeln, die das Publikum an sie binden würde. Auch die Tanzkritik erhielt erstmals eine wichtige Bedeutung.²⁷⁴ Eine wichtige Marketing-Strategie stellte der Star-Kult dar. So wurden aus einzelnen Personen

²⁶⁸ Vgl. hierzu u. a.: Burt 2007; Meinzenbach 2017; Schulze 1999; Garafola 1985/86; Nordera 2007; Foster, Susan Leigh: The ballerina's phallic pointe. In: dies. (Hg.): Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power. New York 1996, S. 1–24; Hanna, Judith Lynne: Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire. Chicago u. London 1988.

²⁶⁹ Vgl. Burt 2007, S. 24; Hanna 1988, S. 126; Garafola 1985/86, S. 35; Meinzenbach 2017, S. 66f.

²⁷⁰ Meinzenbach 2017, S. 64f.

²⁷¹ Vgl. Smith, Marian: Levinson's Sylphide and the danseur's bad reputation. In: dies. (Hg.): La Sylphide. Paris 1832 and beyond. Alton u. Hampshire 2012(c), S. 258–290.

²⁷² Ebd., S. 267.

²⁷³ Vgl. Weickmann 2002, S. 195; Garafola 1985/86, S. 35.

²⁷⁴ Vgl. Meinzenbach 2017, S. 54f.

berühmte *Public Figures*, die auch in Konkurrenz zueinander traten.²⁷⁵ Im Allgemeinen dominierten ab der Zeit der Romantik weibliche Ballerinen die Bühnen und die gesamte Tanzkunst wurde gar zur weiblichen Aktivität erklärt.²⁷⁶

5.1.1. Romantik

Das wohl berühmteste Beispiel der Romantik für solch einen Star stellt die Ballerina Marie Taglioni dar. Taglioni verkörperte dabei nicht nur den Starkult, sondern auch eine weitere Spezifik des romantischen Balletts, die bereits durch Noverre eingeführt wurde und fortan die Ballettechnik prägen sollte: Das Primat der Leichtigkeit.²⁷⁷ Wie Thurner schreibt, kann dieses Prinzip der Leichtigkeit in der zweifachen Bedeutung des Wortes gelesen werden. So hatte die Ballerina als schwebendes, übermenschliches Wesen auf der Bühne zu erscheinen, gleichzeitig sollte man ihr keinerlei Anstrengung ansehen. Das Ablegen der Masken in der Ballettreform, erforderte neue Körpertechniken, um die Mimik der Tanzenden zu kontrollieren.²⁷⁸ Die Zuschauenden sollten von den Tanzenden in ein Märchenreich versetzt werden, das sie von ihrer eigenen Erschöpfung ablenkte und ihnen Erholung versprach.²⁷⁹ An das (männliche) Bürgertum wurden in dieser Zeit der Proto-Industrialisierung beruflich höhere Leistungsanforderungen gestellt.²⁸⁰ Somit funktionierten die Tanzenden auf der Bühne als «Projektionsfigur[en], die die Zuschauenden aus ihrer entzauberten Welt wieder ins Goldene Zeitalter oder in ein Märchenbuch»²⁸¹ versetzten. Die Stoffe der romantischen Ballette stammten vorwiegend aus fantastischen Welten. Fabelwesen wie Sylphiden oder Willis, die als Geisterwesen in einer Sphäre zwischen Leben und Tod angesiedelt waren, wurden im *Corps de Ballet* in Gruppenformationen präsentiert.

Einen ersten Prototyp für das romantische Ballett stellte der 3. Akt des Stücks *Robert le diable* von 1831 dar.²⁸² In dieser von Filippo Taglioni choreografierten Tanzszene traten Geister von Nonnen in einer Mischung aus Ensemble- und Solosequenzen auf. Die 44 Gruppentänzerinnen²⁸³ trugen dabei einheitliche weisse Kleidung, es wurde auf Charaktertänze verzichtet und sie erweckten so den Eindruck, zu einem Ganzen zu verschmelzen und Stimmungen auszudrücken, was heute noch die Wirkung der weissen Akte von Klassikern auf der Ballettbühne ausmacht.²⁸⁴ Als das erste «integral romantische Ballett»²⁸⁵ kann das Stück *La Sylphide* von Filippo Taglioni, 1832 in Paris uraufgeführt, mit Marie Taglioni in der Hauptrolle verstanden werden.²⁸⁶ Die in zwei Akten gegliederte antithetische Formel sollte sich schliesslich als charakteristisch für das Ballett der Romantik herausstellen. Der erste Akt spielt in einem schottischen Dorf in der realen Welt. Der Bauer James muss sich für eine seiner Lieben entscheiden, entweder für seine zur Braut

²⁷⁵ Vgl. Foster 1998, S. 6.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 5; Clark, Maribeth: *Understanding French Grand Opera Through Dance*. Dissertation. Pennsylvania 1998, S. 15.

²⁷⁷ Vgl. Thurner, Christina: Wie eine Taubenfeder in der Luft. Leichtigkeit als utopische Kategorie im Ballett. In: *Figurationen. Gender, Literatur, Kultur*, 1/2003, S. 107–116, hier S. 107.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 108.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 109.

²⁸⁰ Vgl. Weickmann 2002, S. 48.

²⁸¹ Thurner 2003, S. 109.

²⁸² Vgl. Dahms 2001, S. 128.

²⁸³ Vgl. Meinzenbach 2017, S. 56.

²⁸⁴ Vgl. Dahms 2001, S. 129.

²⁸⁵ Thurner 2003, S. 111.

²⁸⁶ Vgl. ebd.; Dahms 2001, S. 129; Kant, Marion: *La Sylphide*. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 589–590, hier S. 589.

versprochene Menschenfrau Effie oder aber für eine Sylphide (verkörpert durch Taglioni), ein ätherisches Zwischenwesen. Er entscheidet sich für die Sylphide und folgt ihr im zweiten Akt (weisser Akt) in den Wald, in die Heimat der Luftgeister. Jedoch entzieht sich die Sylphide stets James' Griff und er fragt die Hexe Madge um Hilfe.²⁸⁷ Er erhält einen Schal, mit dem er die Sylphide einfangen kann. Dieser Schal trägt ein Gift auf sich, das bewirkt, dass die Flügel der Sylphide abfallen und sie anschliessend stirbt. Effie hat in der Zwischenzeit einen anderen Bauern geheiratet und James bleibt verloren und einsam zurück.²⁸⁸ Die antithetische Formel, die sich auf der Inhaltsebene in den zwei sich gegenübergestellten Welten (Reales versus Fantastisches) zeigt, wird auch formal in der Tanztechnik ersichtlich: «Der demi-caractère-Tanz und das Stilmittel der Couleur locale kontrastieren mit dem Spitzentanz der Protagonistin und der Gleichförmigkeit des weiß gekleideten Gruppenkollektivs.»²⁸⁹ Mit dem Spitzentanz wird eine weitere Erfindung des 19. Jahrhunderts angesprochen. Der Spitzentanz trug – wie die charakteristischen weissen Tüllröcke oder die Feenflügel – zur Erscheinung der Ballerina als schwebendes Wesen bei.²⁹⁰ Die kürzeren Röcke der Ballerinen liessen erstmalig den Blick auf weibliche Beine auf der Tanzbühne zu²⁹¹ und auch der Schwerpunkt des Körpers wurde vom Bauch in die Brust hoch versetzt.²⁹² Die Elevation der Figuren auf der Bühne wurde zudem durch bühnentechnische Einrichtungen umgesetzt, so gab es die *Ballets volants*, bei denen Tänzerinnen, an Seilen befestigt, wortwörtlich über die Bühne flogen.²⁹³ Die Leichtigkeit und Schönheit der Ballerina wurde ebenfalls gestützt durch den männlichen Tänzer, der zum Porteur degradiert wurde.²⁹⁴ Auf der Tanzbühne war somit stets ein Geschlechterbild zu sehen, das die Gegenüberstellung weiblicher Schönheit und männlicher Kraft zelebrierte.²⁹⁵ Die Präsentation teil-entblösster männlicher Körper verschwand nicht nur von den Ballettbühnen, sondern auch von den Kunstwerken der Bildenden Künste.²⁹⁶ Das Bürgertum stellte ein neues Ideal auf: Männlichkeit durfte nur auf rationale, starke Art und Weise dargestellt werden, die so weit als möglich komplett emotionslos wirken sollte.²⁹⁷ Körper und Geist sollten dabei ganzheitlich unter Kontrolle stehen.²⁹⁸ Das Interesse an Anmut, Leichtigkeit

²⁸⁷ Von der Uraufführung in Paris ist nicht überliefert, wer die Figur der Madge verkörperte. Doch in einer Aufführung von 1832 in London, auch von Filippo Taglioni choreografiert, bei der sowohl Marie als auch Paul Taglioni tanzten, verkörperte der Tänzer Monsieur Laporte die Rolle dieser Hexe. Dies deutet darauf hin, dass das Crossdressing bei Madge bereits bei der Uraufführung praktiziert wurde. Vgl. hierzu: Smith, Marian: Appendix 1. Some Productions of La Sylphide. In: dies. (Hg.): La Sylphide. Paris 1832 and beyond. Alton u. Hampshire 2012(a), S. 303–315, hier S. 303. Die Figur der Hexe Madge, die *en travesti* dargestellt wurde, soll in Kapitel 7 noch genauer untersucht werden.

²⁸⁸ Vgl. Kant 2016, S. 589.

²⁸⁹ Dahms 2001, S. 129f.

²⁹⁰ Vgl. Thurner 2003, S. 112.

²⁹¹ Foster 1996; Steele, Valerie: Dance & Fashion. New York 2013, S. 15.

²⁹² Vgl. Thurner 2003, S. 111.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 110. Dass dieser Einsatz der Bühnenmaschinerie jedoch nicht nur Entzücken auslöste, macht Thurner deutlich in ihrem Aufsatz *Lapsus, Stürze und Brände*, in dem sie den Negativ-Diskurs der Tanzkritik des 19. Jahrhunderts analysiert und darlegt, wie Théophile Gautier diese Praxis als überkommen deklariert, da sie mit Täuschungsmanövern vom echten Können der Tänzerinnen ablenke und diese wie plumpe Kröten in der Luft hängen lasse. Dies auch weil es immer wieder passierte, dass Ballerinen in der Luft hängen blieben aufgrund von Fehlern in der Bühnenmaschinerie. Diese Störung der Illusion einer luftig-leichten Ballerina konnte Gautier nicht goutieren. Vgl. Thurner, Christina: Lapsus, Stürze und Brände. Negativdiskurse und Illusionsstörungen im Ballett des 19. Jahrhunderts. In: Diekmann, Stefanie; Wild, Christopher u. Brandstetter, Gabriele (Hg.): Theaterfeindlichkeit. München 2012. S. 59–69.

²⁹⁴ Vgl. Weickmann 2002, S. 246; Meinzenbach 2017, S. 58.

²⁹⁵ Vgl. Clark 1998, S. 13.

²⁹⁶ Vgl. Schulze 1999, S. 155; Meinzenbach 2017, S. 47.

²⁹⁷ Vgl. Burt 2007, S. 18.

²⁹⁸ Vgl. Schulze 1999, S. 155.

und das In-Erscheinung-Treten eines begehrenswerten Körpers galt als unmännlich und in gewisser Weise als bedrohlich für die heterosexuelle Norm, da der Zuschauer als männlich definiert wurde.²⁹⁹ Dies schuf auch die Grundlage dafür, dass der männliche Tänzer gänzlich von der Bühne verbannt werden sollte und sich die Praxis der *Danseuses en travesti* etablierte, worauf im nächsten Kapitel näher eingegangen wird.³⁰⁰ Der Bereich der Leichtigkeit blieb den weiblichen Tänzerinnen vorenthalten und machte sie zum Objekt der Begierde sowohl des Tänzers als auch des Zuschauers. Die weiblichen Körper, die hier in Erscheinung traten, waren aber nur scheinbar weiblich. Traten die Körper der Tänzerinnen tatsächlich als echte Körper in Fleisch und Blut in Erscheinung, so wurden sie verschmäht.³⁰¹ Dies ist abzulesen in Tanzkritiken, die sich über erschöpfte Ballerinen, zu magere Ballerinen oder gar auf der Bühne (real) sterbende Ballerinen ergingen.³⁰² Der Wettbewerb unter den Tänzerinnen wurde ebenfalls in der Tanzkritik ausgeschlachtet – meist wurde der übernatürlichen Luftgestalt, die Anmut und Keuschheit symbolisierte, eine exotische Fremde (*exotic foreigner*) gegenübergestellt, die für Sinnlichkeit stand und unverfroren anzüglich wirken konnte.³⁰³ «Gypsies, Creoles, and other Orientalist characters constituted the sylph's pagan counterpart.»³⁰⁴ Ein solches Paar fand sich beispielsweise in der bereits mehrfach erwähnten Sylphe Marie Taglioni und ihrem Gegenpart Fanny Elssler. Diese Gegenüberstellung bezeichnet Thurner in Anlehnung an u. a. Gautier auch als einen Kontrast zwischen christlicher Göttin und irdischer Heidin.³⁰⁵

5.1.2. Spätes 19. Jahrhundert

Das zweiaktige romantische Modell wurde Mitte des 19. Jahrhunderts gedehnt auf drei bis fünf Akte.³⁰⁶ Zur gleichen Zeit wirkte Marius Petipa in St. Petersburg und entwickelte das meist vieraktige Handlungsballett in Russland, das Dahms als *Grand ballet* betitelt.³⁰⁷ In Russland entstanden unter Petipa und Lew Iwanow auch jene Handlungsballette, die uns bis heute als Klassiker bekannt sind und auf internationalen Tanzbühnen noch immer getanzt werden, wie *Schwanensee* (1877) oder *Dornröschen* (1890).³⁰⁸ Von den romantischen Balletten haben nur *La Sylphide* (1832) und *Giselle* (1841) in den Repertoires überlebt.³⁰⁹ Neben dem Handlungsballett gab es auf den Tanzbühnen – insbesondere gegen Ende des 19. Jahrhunderts – auch sogenannte Industrieballette, die sich mit dem technischen Fortschritt auf der Bühne auseinandersetzten und diesen zelebrierten.³¹⁰ So stellte die Tänzerin Margritta Roséri in einem Industrieballett die Dampfkraft dar und trug gar eine Frisur «welche eine

²⁹⁹ Vgl. Foster 1998, S. 8; Meinzenbach 2017, S. 58.

³⁰⁰ Vgl. ebd.; Burt 2007, S. 11, 27.

³⁰¹ Vgl. Thurner 2003, S. 111, 113.

³⁰² Dies wird beispielsweise deutlich in Gautiers Beschreibung eines Unfalls von 1844, bei dem die Kleider der Ballerina Clara Webster Feuer fingen und sie auf der Bühne verbrannte und starb. Vgl. Thurner 2012, S. 61. Feuer-Unfälle waren keine Seltenheit, da die Erfindung des Gaslichts auf der Bühne diese Gefahr mit sich brachte. Vgl. Foster 1998, S. 5.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 4.

³⁰⁴ Ebd. Der Begriff *Gypsy* ist problematisch und wird hier einzig in Direktziten übernommen. Diese Figur wurde in Balletten und sonstiger westlicher Kultur immer wieder klischiert dargestellt, um exotisierende Blicke auf nicht-sesshafte Menschen zu werfen, insbesondere auf weibliche Personen.

³⁰⁵ Vgl. Thurner 2009, S. 168.

³⁰⁶ Vgl. Dahms 2001, S. 130.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 132.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 133f.

³⁰⁹ Vgl. Foster 1998, S. 3f.

³¹⁰ Auf die Industrieballette kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich eingegangen werden. Vgl. Otto, Ulf: *Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert.* Köln 2020 (= *Szene & Horizont. Theaterwissenschaftliche Studien*, Bd. 6), S. 261–295.

Locomotive vorstellte und eine solche Schwere hatte, daß ich nur mit der größten Anstrengung des Gewichtes halber auf meinem Kopfe und von meinem Costüm tanzen konnte»³¹¹. Dahms zeigt auf, dass es noch zwei weitere Formen neben dem Werktypus des Handlungsballetts gab:

[Z]um einen das als monumentales Schaustück konzipierte Ballett, das historische Authentizität anstrebt und als eine Art Bildungserlebnis gedacht war. Getragen von mimisch-gestischer Aktion wurden Werke wie *Sardanapal* (1865 Berlin [...]) bis über die Jahrhundertwende hinaus auf vielen Bühnen nachgespielt. Aus tanzhistorischer Sicht erscheint die wiederum in eine Zauber- und Märchenwelt angesiedelte Charakterkomödie, deren wohl bekanntestes Beispiel *Flicks und Flocks Abenteuer* (1858 Berlin [...]) war, allerdings bedeutsamer.³¹²

Die Charakterkomödie (aufgegriffen von Auguste Bournonville) habe einerseits den *Danseur* zum gleichberechtigten Partner der Tänzerin aufgewertet und weise andererseits eine Tendenz zum Realismus aus. Die meisten solcher Komödien waren im alltäglichen Milieu der Zuschauenden angesiedelt und boten die Gelegenheit zu Charaktertänzen und Genrebildern. Einige dieser Ballette Bournonvilles werden heute noch getanzt.³¹³

5.2. Danseuses en travesti I: Corps de ballet

Im romantischen Ballett wurde geschlechterspezifisches Bewegungsmaterial regelrecht zelebriert.³¹⁴ Für etwa 30 Jahre von 1780 bis 1810 co-existierten sowohl männliche als auch weibliche Tanzende *en travesti*.³¹⁵ Doch bald verschwand die Verkörperung weiblicher Figuren durch männliche Tänzer, ausgenommen von den androgynen Rollen wie Hexen, Furien und *Vieilles*, die das weibliche Ideal der Jugendlichkeit und Schönheit nicht erfüllten. Frauen war es nun möglich, mehr Haut zu zeigen und auch Hosen (knielang) blieben nicht mehr nur Männern vorbehalten – im Gegenteil: die Hosen bei den *Danseuses en travesti* im 19. Jahrhundert, entblößten sogar mehr Bein als jene der männlichen Darsteller. Die Kostüme waren Adaptionen historischer Stile für Männer, dazu entworfen, um die weiblichen Proportionen zu betonen, wie durch die Verwendung von Strumpfhosen.³¹⁶ Im Vergleich zu vorhergehenden Crossdressing-Praktiken im Tanz erhalten die *Danseuses en travesti* viel Beachtung in der Tanzwissenschaft, insbesondere aus feministischen Perspektiven. In ihrem Aufsatz *The travesty dancer in Nineteenth-Century Ballet* analysiert Lynn Garafola dieses Phänomen und kommt zum Ergebnis, dass es auch nur eine weitere Praxis des *male gaze* darstelle und kein Potenzial für Subversion der Geschlechternormen enthalte.³¹⁷ Auch Marina Nordera, Dorion Weickmann und Susan Leigh Foster beschäftigen sich mit dieser Praxis.³¹⁸ Garafolas Positionierung prägt die nachfolgende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit

³¹¹ Roséri zit. in Thurner 2009, S. 65. Dieses Beispiel zeigt auch, dass im 19. Jahrhundert die Gattung der Ballettinnen-Autobiografie aufkam und damit auch Zeugnisse weiblicher Tänzerinnen heute noch zugänglich sind. Diese Zeugnisse sind jedoch mit Vorsicht zu genießen und sollten nicht als objektive Beschreibungen verstanden werden.

³¹² Dahms 2001, S. 131f.

³¹³ Vgl. ebd., 132.

³¹⁴ Vgl. Foster 1996, S. 4.

³¹⁵ Vgl. McCormick, Malcolm: *Travesty*. In: Cohen, Selma Jeanne u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 6. New York u. Oxford 1998, S. 188–191, hier S. 189.

³¹⁶ Vgl. ebd.

³¹⁷ Vgl. Garafola 1985/86.

³¹⁸ Vgl. Nordera 2007; Weickmann 2002, S. 326–330; Foster 1996.

den *Danseuses en travesti* nachhaltig, weshalb ihre Argumentation nun kurz nachgezeichnet und teilweise ergänzt werden soll.

Bereits in den 20er Jahren des 19. Jahrhundert gewann diese *female-to-male* Praxis auf den Ballettbühnen an Bedeutung, sowohl im *Corps the ballet* als auch in Partnerrollen zur Ballerina.³¹⁹ Die Verbannung des männlichen Tanzkörpers von den Bühnen trug wesentlich dazu bei, dass Frauen fortan die Darstellung begehrenswerter Männerkörper einnahmen: «Men on the ballet stage were fine, it seemed, so long as they left its youthful, beardless heroes to the ladies and so long as they were elderly and, presumably, unattractive.»³²⁰ Was der *danseur noble* in der Aristokratie verkörperte, wie Eleganz und Gefühl, wurde zur Domäne der weiblichen Ballerina erklärt. Zudem übernahm diese auch die Virtuosität und die effektvollen Tricks des *danseur de demi-caractère*.³²¹ Dem männlichen Tänzer seien infolgedessen die Darstellung komischer Rollen und die Funktion als Porteur zugekommen. Trotz all dieser scheinbaren Macht, die den Frauen auf der Bühne zukam, so Garafola, verringerte sich die reale soziale Stellung der Tänzerin als «a worker, a woman and an artist»³²². Tänzerinnen (insbesondere jene des *Corps*) waren angewiesen auf sogenannte *Protecteurs* und sexuelle Ausbeutung stellte die Tagesordnung dar: «Nowhere was the clash, evoked time and again in lithographs and paintings, between the idealized femininity of balletic ideology and the reality of female exploitation so striking as in the Opera's backstage corridors.»³²³ Die Assoziation von Tänzerin und Prostituierte war ein allgemein gängiger Topos.³²⁴ Weickmann erwähnt, dass auch männliche *Corps*-Tänzer sehr wenig verdienten. Es ist jedoch noch unerforscht, wie diese Tänzer ihr Einkommen aufbesserten, um sich das Leben zu finanzieren.³²⁵

Danseuses en travesti im *Corps de Ballet* stellten die Rollen von jugendlichen Seefahrern, Schiffsjungen, Toreadoren, Husaren, Soldaten und Bauern dar.³²⁶ In kurze Hosen oder hautenge Strumpfhosen gekleidet, wurde auch hier wieder der Blick auf eigentlich weibliche, scheinbar männliche Beine möglich, was zu der Zeit eine sexualisierte Konnotation enthielt. Das Crossdressing wurde in dieser Form wiederum nicht verschleiert:

The masquerade of transvestism fooled no one, nor was it meant to. The danseuse en travesti was always a woman, and a highly desirable one (a splendid figure was one of the role's prerequisites). She may have aped the steps and motions of the male performer, but she never impersonated his nature. What audiences wanted was a masculine image deprived of maleness, an idealized adolescent, a beardless she-man.³²⁷

³¹⁹ Vgl. Garafola 1985/86, S. 35.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Vgl. ebd., S. 36.

³²² Ebd.

³²³ Ebd.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 37; Clark 1998, S. 26.

³²⁵ Vgl. Weickmann 2002, S. 223.

³²⁶ Vgl. Garafola 1985/86, S. 37; Berlanstein 1996, S. 356.

³²⁷ Garafola 1985/86, S. 37.

Foster sieht diese Praxis als eine Möglichkeit, wie das Problem des *effeminate man*³²⁸ auf der Bühne gelöst werden konnte.³²⁹ Die Verweiblichung des Mannes durfte auf der Bühne nicht gezeigt werden. Somit boten die Tänzerinnen einen passablen Zwischenweg. Die *Danseuses en travesti* seien eine weitere feminine Form auf der Bühne, die den *male gaze* herbeiriefen.³³⁰ So war eine Art des homoerotischen Begehrens von Seiten des (männlichen) Zuschauers gegenüber einem scheinbar männlichen Körper auf der Bühne erlaubt, da es sich schlussendlich (und augenscheinlich) dann doch um einen weiblichen Körper handelte. Foster schreibt: «The entire stage thus became a closet for the exercise of male desire».³³¹ Diese durch Tänzerinnen dargestellten männlichen Körper, nachfolgend als *Boys* betitelt, bestärkten das Ideal von Jugendlichkeit und Schönheit, das von Frauen verkörpert werden sollte. Will Fisher vertritt die Ansicht, dass *Boys* jedoch nicht als wirklich männlich galten, sondern wiederum «a different gender from men»³³² darstellten. Insbesondere zu Beginn des 19. Jahrhunderts seien *Boys* und Frauen in der Erotik noch austauschbar gewesen. Nicht das Geschlecht des sexuellen Partners war wichtig, sondern die zur männlichen Dominanz konträre Unterwürfigkeit. Ähnlich wie die Differenz zwischen dem weiblichen und männlichen Geschlecht anhand von Attributen festgemacht wurde, geschah dies auch bei der Differenz zwischen *Boy* und Mann.³³³ Ein solches Attribut war das bartlose Gesicht (wie bei Frauen) und ein anderes die Unfähigkeit zur Fortpflanzung (zu vergleichen mit Kastraten). In einer Gesellschaft, die sexuelle Potenz / Zeugungskraft als männlich und Fruchtbarkeit als weiblich anpries, stellten Rollen wie die der *Boys* oder auch jene der Kastraten ein Faszinosum dar.³³⁴ Dementsprechend markierten *Boys* eine Art drittes Geschlecht, das weder klar in Weiblichkeit noch in Männlichkeit anzusiedeln ist. Der Übergang zwischen adoleszentem und erwachsenem Mann ist noch heute ein gradueller. Analog dazu war im Ein-Geschlechter-Modell nach Laqueur auch der Übergang zwischen männlich und weiblich nur eine Frage des Grades.³³⁵ Es ist sehr wahrscheinlich, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch das Ein-Geschlechter-Modell präsent war, obschon andere Modelle wie das binäre Zwei-Geschlechter-Modell bereits etabliert waren. Dass Frauen die Rollen der *Boys* verkörperten, weist darauf hin, dass die Differenz zwischen *Boys* und Frauen vielleicht gar eine niedrigere Schwelle darstellte, als jene zwischen *Boys* und Männern.³³⁶ Da dem Geschlecht der *Boys*

³²⁸ Garber macht fest, dass das Wort *effeminate* zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch eine andere Bedeutung trug. Damals stand es noch eher für eine Form der Haltlosigkeit und Sinnlichkeit und somit eher für einen Vorwurf der Lüsterheit, als für den Vorwurf von Homosexualität. Vgl. Garber 1993, S. 44. Dies zeigt auf, dass Weiblichkeit einerseits unter dem Ideal der Keuschheit stand, jedoch gleichzeitig effeminiertes Verhalten sich darin zeigte, dass keine Kontrolle über den Körper und seine Gelüste herrscht. Es ist also immer ein ambivalentes Doppel in der Vorstellung von Weiblichkeit, was sich wiederum in der Gegenüberstellung der christlichen Göttin und der irdischen Heidin auf der Ballettbühne manifestiert. Vgl. Kapitel 4.5. dieser Arbeit.

³²⁹ Vgl. Foster 1998, S. 10.

³³⁰ Vgl. ebd., S. 11.

³³¹ Ebd., S. 12.

³³² Fisher 2001, S. 175.

³³³ Vgl. ebd., S. 175f.

³³⁴ Keyser arbeitet in ihrem Aufsatz ausführlich zur Rolle der Kastraten, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die Helden in der Oper darstellten, die oft auch in *female-to-male* Crossdressing dargestellt wurden. Vgl. Keyser 1987, S. 50. Fisher macht zudem fest, dass die Rolle der Kastraten, ähnlich wie die der *Boys*, eine Art effeminiertes Geschlecht darstellten. So seien kastrierte Männer in die Art der Frauen übergetreten. Vgl. Fisher 2001, S. 178.

³³⁵ Vgl. Fisher 2001, S. 175.

³³⁶ Diese Argumentation liesse sich auch mit der Praxis der *boy-actors* des elisabethanischen Zeitalters in England stützen. *Boys* wurden darin geschult weibliche Rollen, insbesondere in den Stücken Shakespeares, zu verkörpern, was wiederum die Nähe zwischen dem weiblichen Geschlecht und dem der *Boys* markiert. Vgl. McCormick 1998, S. 188.

insbesondere die wichtige männliche Potenz fehlt (zusätzlich zur fehlenden Gesichtsbehaarung, was sie auch näher zu den Frauen rückt), scheint es im patriarchalen System vertretbarer, dass die weniger machtvollen Frauen dieses «dritte» Geschlecht darstellen dürfen, da sie nicht der Darstellung von Potenz verpflichtet sind. Diese Argumentation greift insbesondere bei der Etablierung der *Danseuses en travesti* im *Corps de ballet* zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Im Verlauf des Jahrhunderts wird die Sexualisierung der Tänzerin auf der Ballettbühne jedoch selbst zu einer Konvention und die Darstellung der Boys erfährt eine Verschiebung auf jene Dimension, die Garafola und Foster starkmachen. Dem männlichen Zuschauer wird erlaubt, auch scheinbar männliche Körper auf der Bühne als begehrenswert anzusehen, insofern diese nicht real männlich sind. Diese Argumentation einer Verschiebung ist auch mit Laqueur zu stützen, da im 19. Jahrhundert das Zwei-Geschlechter-Modell, das die Differenz der Geschlechter fortan über Biologie festschreibt und nicht mehr über Attribute, immer mehr zur vorherrschenden Geschlechter-Konzeption aufsteigt (obschon es gleichzeitig andere Konzeptionen gibt).³³⁷ In diesem Sinne funktioniert die Praxis der *Danseuses en travesti* im *Corps de ballet* einerseits als Konvention (Sexualisierung weiblicher Körper auf der Bühne) und auch als Kunstgriff (Frauen können das «dritte, impotente Geschlecht» verkörpern, da sie im Gegensatz zu Männern keine Gefahr laufen, dadurch die Vormachtstellung des Geschlechts zu gefährden).

5.3. Danseuses en travesti II: Partnering

Während Garafola vor allem die Ambivalenz zwischen weiblicher Darstellung auf der Bühne und sozialer Realität der Tänzerinnen darstellt, geht es Kennedy in ihrem Artikel darum, die *Danseuses en travesti* neu zu denken.³³⁸ Dabei stellt sie fest, dass in einigen Formen dieser Praxis der niedrige Status der Frauen überschritten werden konnte:

Female travesty dancers, I argue, demonstrated the complexity and sophistication of gender representation available in performance, transcending the low-status, sexualized framing that has characterized the portrait drawn by dance historians.³³⁹

Diese Praxis gehe über die simple weibliche Performance einer männlichen Rolle hinaus. In einigen Beispielen sei es darum gegangen, dass eine Frau männliches Tanzvokabular benutzte, um männlich gelesen zu werden beziehungsweise männliche Macht und sozialen Hochstatus zu repräsentieren. Diesen Hochstatus attestiert Kennedy jenen Tänzerinnen, die auch Hauptrollen oder Partnering *en travesti* verkörperten. Zu den berühmtesten *Danseuses en travesti*, die solche Rollen einnahmen, können die Tänzerinnen Eugénie Fiocre und Thérèse Elssler (Schwester und langjährige Tanzpartnerin der bereits genannten Fanny Elssler) gezählt werden.³⁴⁰ Foster interpretiert auch diese Praxis als weitere Form, die ein Begehren des männlichen Zuschauers erfüllt:

The anxiety provoked by the effeminate male dancer resulted not only from a sensuality and decorativeness entirely inappropriate for the male position in society, but also because it referenced a homoerotic aesthetic. [...] By insinuating the female body into the male character, the homoerotic connotations of the performance were preserved without any compromise to male superiority. [...] The «man» who was not himself invited the erotic attachment of both male sexual orientations. The homosexual male viewer could fantasize

³³⁷ Vgl. Kapitel 2.4. dieser Arbeit.

³³⁸ Vgl. Kennedy 2017.

³³⁹ Ebd., S. 192.

³⁴⁰ Vgl. Schulze 2016, S. 646.

the two women as standing in for men, while the heterosexual male viewer could risk the fantasy with no consequences to his reputation.³⁴¹

Im Frankreich des 19. Jahrhunderts wurden homosexuelle Praktiken zwar nicht strafrechtlich verfolgt, dennoch war Homophobie (wenn auch noch nicht unter diesem Namen) Teil der Gesellschaft.³⁴² Gegen Ende des Jahrhunderts wird die Homosexualität als neue Kategorie der kulturellen Angst definiert.³⁴³ Dabei wurden homosexuelle Männer zu «einer durch und durch widernatürlichen Daseinsform» gemacht und als eine Art seelischen Hermaphroditen gewertet, als «[e]ine in einem Männerkörper eingeschlossenen weiblichen Seele»³⁴⁴. Jedoch wird nur männliche Homosexualität zum Politikum: «Weibliche Homosexualität wird in den öffentlichen Debatten vernachlässigt, zugleich aber als erotische Fantasie kultiviert»³⁴⁵, wodurch das Partnering zweier Frauen auf der Tanzbühne wiederum das Begehren des männlichen Zuschauers erfüllt. Das Vorurteil von Homosexualität gegenüber dem männlichen Tänzer, der hier zur Bedrohung wird, da sich der Zuschauer seiner unterdrückten Homosexualität bewusstwerden könnte, hält sich bis heute.³⁴⁶ Foster deutet also die *Danseuses en travesti* als Strategie oder Kunstgriff, um dieser Bedrohung entgegenzuwirken. Kennedy belässt es aber nicht bei dieser Interpretation, die die *Danseuses en travesti* stets als eine Art Opfer definiert. Stattdessen analysiert sie auch den *High-Status*, der den Tänzerinnen anhand dieser Praxis zukommen konnte. So stellt sie beispielsweise eine Performance von Celina Céleste heraus, die 1831 in der Oper *The French Spy* eine sowohl inhaltliche als auch formale Rolle *en travesti* verkörperte. In ihrer Performance als Mathilde, die sich als «wild arab boy»³⁴⁷ verkleiden muss, evozierte sie, gemäss Kennedy, «conflicted or changing readings of her gender»³⁴⁸. In diesem Beispiel erlaube die Performance *en travesti* eine Inszenierung von Mut und Stärke, die sonst nicht mit Frauen in Verbindung gebracht wurde.³⁴⁹ Zudem zitiert Kennedy Beispiele von Beschreibungen Fanny Elsslers und Eugénie Fiocre durch Gautier, bei denen die Tänzerinnen als androgyn oder *sexless* dargestellt werden und in denen diese Eigenschaft als besonders wertvoll und schön eingestuft wird. Sie macht ausserdem stark, dass Thérèse Elssler in ihrer Praxis des Partnerings zu Fanny und als Choreografin ihrer Duette auch die soziale Rolle und die Verantwortung einnahm, die früher einem Vater oder Bruder zugefallen wäre.³⁵⁰ Somit übernimmt Thérèse Elssler nicht nur die darstellerische Rolle eines Mannes, sondern auch deren soziale Komponenten.³⁵¹ Sie kommt zum Schluss, dass die Praxis der Partnering *Danseuses en travesti*, eher eine Form der Geschlechts-Attribution darstellt:

I suggest that travesty dancing is best understood as a model of gender addition, rather than gender substitution: dancers did not try to switch sexes or genders in their

³⁴¹ Foster 1998, S. 11f.

³⁴² Vgl. Meinzenbach 2017, S. 61.

³⁴³ Vgl. Burt 2007, S. 22.

³⁴⁴ Meinzenbach 2017, S. 62.

³⁴⁵ Ebd. S. 64.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 62f.

³⁴⁷ Die mögliche Verbindung von Exotismus und Crossdressing kann im Rahmen dieser Arbeit leider nur angedacht, jedoch nicht ausführlich behandelt werden.

³⁴⁸ Kennedy 2017, S. 201.

³⁴⁹ Vgl. ebd.

³⁵⁰ Vgl. ebd., S. 203.

³⁵¹ Neben diesen Beispielen analysiert Kennedy die Rolle des Domino, die im Gesellschaftstanz des 19. Jahrhunderts von Frauen verkörpert werden konnte. Hier wird nicht darauf eingegangen, weil der Fokus auf dem Bühnentanz liegt. Vgl. ebd., S. 198.

performance, but added an additional reading of male gender to their presence as female-sexed bodies.³⁵²

Gleichzeitig stellten die Rollen *en travesti* des *Corps de ballet* einen Low-Status-Markierer dar, da sie verdeutlichten, dass sie keine Soloparts erhielten. Sie erhielten im Gegenzug zu den «true travesty performers»³⁵³, die auch zentrale Rollen erhielten, keinen Zugang zum Privileg, tatsächlich männlich gelesen zu werden und damit auch eine gewisse Macht zugesprochen zu erhalten. Diese Argumentation schliesst an jene Schlussfolgerungen an, die bei dem Skandal um Marie Sallés erste *travesti*-Rolle gezogen wurden.³⁵⁴

5.4. Zwischenfazit

Während bei Sallé die Performance *en travesti* noch sanktioniert werden musste, um ihre machtvollen Position unter Kontrolle zu bringen, wurde die Praxis bei Thérèse Elssler bereits akzeptiert und ihr damit ein Zugeständnis zu einem sozialen Status gemacht, der sonst nur Männern zukommt. Dieses Zugeständnis ist nur möglich, da die Praxis der *Danseuses en travesti* (im Gegensatz zu Sallés Beispiel) bereits zur Konvention geworden ist. Die Verkörperung einer männlichen Hauptrolle durch Elssler ist keine Besonderheit mehr, sondern wird akzeptiert. Diese Praxis funktioniert auch als Kunstgriff, der, nach Foster interpretiert, dazu dient, das Problem des schwulen Begehrens zwar zu ermöglichen aber gleichzeitig zu überspielen. Diese Form des Tanzens *en travesti* hat aber auch das Potenzial zum Trigger. Im Publikum des 19. Jahrhunderts sassen – entgegen der Konzeption – auch weibliche Zuschauerinnen. Einerseits könnte das Partnering zweier Frauen (eine davon *en travesti*) lesbisches Begehren im Publikum sowohl auslösen als auch auf der Bühne normalisieren. Es wird nicht als verwerflich dargestellt, dass zwei Frauen in erotischer und romantischer Art und Weise in eine Beziehung treten, solange die eine die sozial männliche Rolle übernimmt. Andererseits war es den Partnering *Danseuses en travesti* teilweise auch erlaubt, Rollen einzunehmen, die sonst vor allem Männern vorbehalten waren, wie im Falle von Thérèse Elssler die Rolle der Choreografin. Durch ihre performativ männliche Rolle erhielt sie auch die Privilegien der sozialen männlichen Rolle. Für das weibliche Publikum könnte dies einen Antrieb dargestellt haben, um selbst performativ männliche Verhaltensweisen anzunehmen, um solche soziale Privilegien zu erhalten. In diesem Sinne konnte das Tanzen *en travesti* das Hinterfragen von Geschlechternormen auslösen, jedoch nur aus dem Grund, dass das Publikum männlich definiert und damit ein entstehendes subversives Schlupfloch für das nicht-männliche Publikum übersehen wurde. Wie bereits in Kapitel 2.3. beschrieben, gab es auch Travestie-Schauspielerinnen, die die performative Crossdressing-Praxis in ihr Privatleben übernahmen, so beispielsweise im 18. Jahrhundert die Schauspielerin Charlotte Charke oder im 19. Jahrhundert die französische Schauspielerin Virginie Déjazet.³⁵⁵ Auch das Phänomen der *Female Husbands* ist an dieser Stelle zu benennen. Im englischen Raum gab es (historisch belegt ab 1746) Personen, die Geschlechterrollen überschritten. In der ausführlichen Studie über dieses Phänomen in Grossbritannien und den USA zwischen 1746 und 1910, schreibt Jen Manion:

Though assigned female at birth, female husbands assumed a legal, social, and economic position reserved for men: that of husband. Female husbands were presented as shocking

³⁵² Ebd., S. 206.

³⁵³ Ebd., S. 207.

³⁵⁴ Vgl. Kapitel 4.4. dieser Arbeit.

³⁵⁵ Vgl. Kapitel 2.3. dieser Arbeit. Dort wird auch erwähnt, dass die soziale female-to-male Crossdressing-Praxis erst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts pathologisiert wurde.

and controversial figures, often with headlines featuring the word «extraordinary.» By their very existence, they challenged essentialist understandings of sexual difference.³⁵⁶

Diese Personen lebten gänzlich als Männer (crossdressed) und gingen rechtliche, scheinbar heterosexuelle Ehen mit Frauen ein.³⁵⁷ Wurde diese Praxis einer Person aufgedeckt, ergötzte sich die Presse in Skandalmeldungen und meist erfolgte die Sanktion in dem Sinne, dass fortan konform zum bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht gelebt werden musste. Verordnung der Geschlechtskonformität war somit die ausreichende Bestrafung.³⁵⁸ Nach 1840 verschob sich der Diskurs über *Female Husbands* von Grossbritannien in die USA. Ab den 1880er Jahren wurden *Female Husbands* als Vorläufer*innen und Rechtfertiger*innen für gleichgeschlechtliche Beziehungen beschuldigt.³⁵⁹ Diese Beschreibungskategorie ging um die Jahrhundertwende gänzlich verloren, als die Pathologisierung von Homosexualität einsetzte:

This period marks a dramatic shift, however, away from gender toward sexuality. In other words, the fact of two «women» married to each other becomes the central drama, replacing the fact that someone is assigned female could become and live as a man.³⁶⁰

Zu dieser Zeit verschwanden auch die *Danseuses en travesti* langsam von den Ballettbühnen. Foster schreibt, dass auch in zeitgenössischen Ballettkompanien diese Praxis so gut wie nicht mehr existiere.³⁶¹ In welcher Form das Tanzen *en travesti* in der Ballettwelt doch noch praktiziert wird, wird in den folgenden Kapiteln ausgeführt.

Im 19. Jahrhundert, insbesondere in der ersten Hälfte gab es also sogar eine Kategorie für Personen, die bei ihrer Geburt als weiblich definiert wurden und später als Männer lebten. Da ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Ballettpraxis der *Danseuses en travesti* auch (insbesondere von weiblichem Publikum) als eine ähnliche Infragestellung der Geschlechterrollen interpretiert werden konnte. Während die Praxis auf der Bühne erlaubt war, wurde sie im echten Leben, sofern geoutet, sanktioniert mit der Verordnung von Geschlechtskonformität und trotzdem eröffnete sie zahlreiche Privilegien. Die Unterschätzung des weiblichen Publikums stellt hier gleichzeitig Fluch und Segen dar. Der Fakt, dass nur das männliche Publikum als mögliche Bedrohung für die Herrschaftsordnung angesehen wurde, macht es möglich aus einem *female gaze* heraus, die *Danseuses en travesti* auch als subversiven Trigger zu lesen, der Frauen im Publikum potenziell ihre eigene geschlechtlich definierte, soziale Rolle und / oder ihre Sexualität hinterfragen lässt. Mit dieser Interpretation knüpfe ich an Kennedys Kritik der bisher tradierten Lesart der Tanzgeschichte der *Danseuses en travesti* an. Diese zeichnet ein einseitiges Bild der *travesti*-Tänzerin als Opfer und Objekt des männlichen Blicks und übersieht ihr subversives Potenzial. Wie in dieser Untersuchung deutlich wurde, gibt es nicht nur eine Form der *Danseuses en travesti*. Diese Bühnenpraxis zeigt sich komplex und materialisierte sich in unterschiedlichen Ausprägungen, die wiederum unterschiedliche Potenziale der Geschlechtersubversion markieren. Während das *Corps de Ballet* in der Verkörperung der Boys als Konvention und als Kunstgriff gelesen werden kann, können die Partnering *Danseuses en travesti* auch die Funktion eines Triggers einnehmen.

³⁵⁶ Manion, Jen: *Female Husbands. A Trans History*. Massachusetts 2020, S. 1.

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 2.

³⁵⁸ Vgl. ebd., S. 2f.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 3.

³⁶⁰ Ebd., S. 231f.

³⁶¹ Vgl. Foster 1998, S. 12.

6. Male-to-female II: Das Tanzen en travesti der Ballets Trockadero

Während wir in den vorhergehenden Kapiteln einer vorwiegend linearen Chronologie gefolgt sind, ist für diesen Abschnitt ein grosser Zeitsprung notwendig. Ich lasse somit tanzgeschichtliche Entwicklungen wie die Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts und die Erneuerungen inner- und ausserhalb des klassischen Balletts vorerst ausgeblendet. Stattdessen springen wir in die 1970er Jahre nach New York. Warum sich dieser Sprung anbietet, wird deutlich, wenn Garafola schreibt: «Today, thanks to the example of the Ballets Trockadero [sic!], we are apt to think that travesty in dance inherently offers a critique of sexual role playing.»³⁶² Es gäbe freilich noch zahlreiche andere Kompanien oder Persönlichkeiten der Tanzwelt des 20. Jahrhunderts, die anhand des Tanzens *en travesti* Genderrollen hinterfragen, wie zum Beispiel Mark Morris in den 80ern / 90ern oder noch weiter ausserhalb der klassischen Ballettbühne die Performance *S/He* (1995) von Jane Comfort.³⁶³ Die Performances der Ballets Trockadero de Monte Carlo bieten sich einerseits zu einem Vergleich mit den bereits analysierten *travesti*-Phänomenen an, da sie formal und inhaltlich deutlich auf diese Balletttradition Bezug nehmen und da sie meines Erachtens richtungsweisend sind für eine neue Art des Tanzens *en travesti* im Kontext der westlichen Ballettwelt.

6.1. Kontext: New York in den 70ern

Die 1970er-Jahre in New York waren politisch aufgeladen.³⁶⁴ Schon in den 60er-Jahren fanden zahlreiche Politisierungen statt, so die Proteste gegen den Vietnamkrieg, das Civil Rights Movement und auch feministische Bewegungen. Die Ballets Trockadero formierten sich im Rahmen der lesbian, gay und transgender rights-movements. Die Stonewall riots im Sommer von 1967, die durch einen Aufstand während einer Polizeirazzia in einer gay bar in Greenwich Village ausgelöst wurden, stellen eines der wichtigsten Ereignisse dar, die die LGBTIQ-Movements in der westlichen Welt prägten und je nach Interpretation auch auslösten.³⁶⁵ Die Praxis von Drag-Clubs und der subkulturellen Ballroom-Szene, die sich seit Beginn des Jahrhunderts etablierte, war in New York zu dieser Zeit bereits weit verbreitet.³⁶⁶ Schon in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts gab es zahlreiche Etablissements, in denen sogenannte *Fairies*, homosexuelle Männer in Drag, auftraten.³⁶⁷ Dies vor allem in Greenwich Village. In Harlem hingegen etablierten sich Orte für homosexuelle People of Colour. Homosexualität war keinesfalls akzeptiert, jedoch bildeten sich solche Enklaven innerhalb der heterosexuellen Stadtkultur.³⁶⁸ In den 30er-Jahren erlebte diese Kultur, in der LGBT-Personen eine gewisse

³⁶² Garafola 1985/86, S. 39.

³⁶³ Vgl. zu deren Arbeit an Genderklischees Jowitt, Deborah: *Dancing Masculinity. Defining the Male Image Onstage in Twentieth-Century America and Beyond*. In: *Southwest Review*, Vol. 95, 1–2/2010, S. 228–242, hier S. 240f; Schwartz, Selby Wynn: *The Bodies Of Others. Drag Dances and Their Afterlives*. Michigan 2019, S. 1–27, 29–58. Zu Mark Morris vgl. Burt 2007, S. 164–167.

³⁶⁴ Vgl. Edsall, Nicholas C.: *Toward Stonewall. Homosexuality and Society in the Modern Western World*. Virginia 2003.

³⁶⁵ Vgl. ebd., S. 334.

³⁶⁶ Vgl. Beemyn, Genny: *US History*. In: Erickson-Schroth, Laura (Hg.): *Trans Bodies, Trans Selves. A Resource for the Transgender Community*. Oxford u. a. 2014, S. 501–536, hier S. 514.

³⁶⁷ Ausführlicher zu *Fairies* und der Etablierung von gay clubs vgl. Chauncey, George: *Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Male Gay World 1890–1940*. New York 1994.

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 227f.

Sichtbarkeit erlangt hatten, einen grossen backlash, geprägt von Homophobie und Polizeigewalt. Erst in den 50er-Jahren konnte sich wiederum eine öffentliche Crossdressing-Kultur entwickeln.³⁶⁹ So gab es Ende der 50er den Club 82, «the hottest drag club in New York city, frequented by celebrities like Judy Garland, Bob Hope [...] and the Kennedys»³⁷⁰. In den 60er-Jahren veranstalteten Drag Queens of Colour in Harlem eigene drag balls, in deren Rahmen die House-Culture der Vogueing-Szene etabliert wurde.³⁷¹ Vor dem Hintergrund dieser Phänomene ist es leichter zu verstehen, dass eine Ballettkompanie in Drag auftreten konnte, ohne einen nationalen Skandal auszulösen.

Das europäisch-russisch geprägte Ballett erfuhr um den Jahrhundertwechsel eine Migrationsbewegung in die USA.³⁷² Kompanien und einzelne Tänzer*innen brachten somit die US-amerikanische Bevölkerung erstmals mit klassischen Ballett-Traditionen und Techniken in Berührung. Noch vor Balanchine, der meist als die Figur genannt wird, die das Ballett in die USA transferierte, kamen schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Tänzer*innen insbesondere aus Italien und zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus Russland nach New York und prägten dort Ballett-Techniken und Traditionen. Diese Bewegung ist wiederum zu verorten in einem grösseren Kontext der Migrationsbewegungen von Europa in die USA. Dabei lag der Fokus für die Migrant*innen auf Assimilation und der Etablierung eines «true Americanism». «The ballet in New York City during the early twentieth century was an embodied rendering of the immigrant experience – it struggled with issues of assimilation and identity.»³⁷³ Dies produzierte eine spezifische Form des Balletts: «In the face of continual pressure to become American, ballet during the period assimilated via cultural pluralism.»³⁷⁴ Die einzelnen Tanzpädagog*innen versuchten die Tradition der *Danse d'Ecole* mit amerikanischen Werten und Qualitäten zu verknüpfen. New York war dabei das Zentrum des amerikanischen Balletts. Balanchine, der als Vertreter und Galionsfigur des neoklassischen Balletts gilt, gründete 1948 gemeinsam mit Lincoln Kirstein das *New York City Ballet*, das in den 50er-Jahren international Aufmerksamkeit erhielt und noch heute als eine Kompanie von Weltrang gilt.³⁷⁵ Neoklassisches Ballett stand nicht nur für einen neuen Stil, sondern bezog auch neue Inhalte mit ein, wie: Sportarten, Akrobatik, Ballroom, Nightclub und Show Dancing.³⁷⁶

Die Performances der Ballets Trockadero sind dementsprechend im Kontext einer Stadtkultur zu betrachten, die mitunter von rassismuskritischen, homophilen, feministischen Bewegungen geprägt war. Ebenfalls herrschte eine Ballettkultur, die sowohl traditionellen Formen als auch Erneuerungen innerhalb der Szene Aufmerksamkeit schenkte.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 331f.

³⁷⁰ De la Croix, St. Sukie: *Chicago Whispers. A History of LGBT Chicago before Stonewall*. Madison 2012, S. 239.

³⁷¹ Vgl. Beemyn 2014, S. 514.

³⁷² Vgl. Zeller, Jessica: *Shapes of American Ballet. Teachers and Training before Balanchine*. New York 2016.

³⁷³ Ebd., S. 11.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Vgl. Garis, Robert: *New York City Ballet. Origins To 1983*. In: Cohen, Selma Jeanne u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 4. New York u. Oxford 1998, S. 606–621.

³⁷⁶ Vgl. Croce, Arlene: *George Balanchine*. In: Cohen, Selma Jeanne u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 1. New York u. Oxford 1998, S. 255–273, hier S. 268. Dies ist freilich eine verkürzte Darstellung des neoklassischen Balletts. Vgl. ausführlicher dazu u. a. Woitas, Monika: *Agon*. In: Hartmann, Annette u. dies. (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 11f.; Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek 2002, S. 144–153.

6.2. Les Ballets Trockadero de Monte Carlo

Die Ballettkompanie *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo* wird sowohl in der Tanzpraxis als auch in der Tanzwissenschaft breit rezipiert. Im wissenschaftlichen Kontext wird vor allem das subversive Potenzial ihrer Drag-Performances hervorgehoben.³⁷⁷ Die Performance der Tänzer*innen³⁷⁸ der Trocks³⁷⁹ beschränkt sich nicht nur auf die Tanzbühne. Die Bühnennamen und Biografien der einzelnen Mitglieder der Kompanie sind erfunden und spielen auf eine (scheinbar) russische Herkunft oder Berühmtheiten der Ballettwelt an: Maya Thickenthighya, Irina Kolesterolikova, Nicholas Kachafallenjar, Ida Nevasayneva oder Mikhail Mypansarov. Die erfundenen russisch klingenden Worte enthalten dabei englischsprachige Wortwitze (z. B. *Kachafallenjar* – catch a fallen jar). Die Tänzer*innen erfinden und übernehmen jeweils zwei Rollen, einmal jene einer Ballerina und jene eines Danseurs. So tanzt beispielsweise der Tänzer Robert Carter jeweils unter den Figuren der Olga Supphozova oder des Yuri Smirnov. Beim Tänzer Duane Gosa wird diese Praxis der ad absurdum geführten Biografie besonders deutlich. In der Beschreibung seiner männlichen Persona, die eigentlich gleich drei Brüder umfasst, ist zu lesen:

The Legupski Brothers. Ivan, Vladirmir and Vyacheslav are not really brothers nor are their names really Ivan, Vladirmir or Vyacheslav nor are they real Russians nor can they tell the difference between a pirouette and a jete... but... well... they do move about rather nicely... and... they fit into the costumes.³⁸⁰

So wie die Biografien der erfundenen Personen, co-existieren auch mehrere Herkunftslegenden der Kompanie.³⁸¹ Es wird deutlich, dass die Trocks bereits mit diesen Strategien Balletttraditionen untergraben; ein männlicher Performer stellt sowohl eine Ballerina als auch einen Danseur dar, die Tänzer*innenbiografie verliert an Bedeutung, da sie sowieso erfunden ist und auch ein Geschichtsverständnis, das nicht auf eine einzige Wahrheit referiert, wird evoziert. Wie Schwartz anmerkt, lassen uns die Trocks über einige der «most sacred narratives in ballet»³⁸² lachen. Sie performen gekürzte Versionen klassischer Ballette, wie *Schwanensee* (2. Akt), *Der Nussknacker* oder *Les Sylphides*, die Komik beinhalten.³⁸³ Der erste öffentliche Auftritt der Trocks fand vom 6. auf den 7. September 1974 im La MaMa Experimental Theatre Club in Manhattan statt. Es tanzten acht Männer und eine Frau in den

³⁷⁷ Vgl. Burt 2007, S. 164; McCormick 1998, S. 190f; Meinenbach 2017, S. 181–204; Schwartz 2019, S. 121–163; Juhasz, Suzanne: Queer Swans. Those Fabulous Avians in the Swan Lakes of Les Ballets Trockadero and Matthew Bourne. In: *Dance Chronicle*, Vol. 31, 1/2008, S. 54–83.

³⁷⁸ Obwohl sich die Trocks selbst als eine «All-Male Comic Ballet Company» bezeichnen, wird in diesem Abschnitt mit der inklusiven Gender-Stern-Variante gearbeitet. Vgl. Homepage Les Ballets Trockadero de Monte Carlo, www.trockadero.org, 08.06.2021. Dies, da bekannt ist, dass sich unter ihren ehemaligen Mitgliedern auch trans*-Personen befinden, wie z. B. die Tänzerin Alby Sabrina Pretto, die die Kompanie nach ihrem Coming-Out verliess oder die Tänzerin Julia Horvath. Ob bei den Ballets Trockadero trans*-Identitäten einen festen Platz erhalten können, kann hier nicht beantwortet werden. Jedoch sollen trans*-Personen unter den Mitgliedern (auch noch vor ihrem Coming-Out), wie Pretto oder Horvath, durch die Sternchen-Form sichtbar gemacht werden. Vgl. zu Alby Sabrina Pretto: Scher, Avichai: For transgender dancers, progress can't come fast enough. In: *nbcNews*, 08.03.2020, <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/transgender-dancers-progress-can-t-come-fast-enough-n1147911>, 08.06.2021; zu Julia Horvath: Schwartz 2019, S. 136.

³⁷⁹ Gängige Abkürzung der Kompanie, die nachfolgend in dieser Arbeit verwendet wird.

³⁸⁰ Vgl. Homepage Les Ballets Trockadero.

³⁸¹ Vgl. Schwartz 2019, S. 122f.

³⁸² Ebd., S. 123.

³⁸³ Vgl. McCormick 1998, S. 191. Die Trocks performen aber nicht nur diese Klassiker-Adaptionen sondern ebenfalls Parodien von modernen Stücken von u. a. George Balanchine, Martha Graham und Merce Cunningham. Vgl. Homepage Les Ballets Trockadero.

Rollen von zehn Ballerinen und zwei Danseurs: «[T]his was Tockadero arithmetic, where dancers could multiply themselves across gender binaries in order to do the ballets.»³⁸⁴ Es war nicht das erste Mal in der Ballettgeschichte, dass männlich gelesene Personen in Tutus als Ballerinen auf der Bühne Spitzentanz performten. Die Tocks waren eng verknüpft mit der *Charles Ludlam's Ridiculous Theatre Company*, aus der 1972 eine Drag Ballet Company hervorging namens *The Tockadero Gloxinia Ballet Company*.³⁸⁵ In dieser performten männlich gelesene Tänzer*innen als weibliche (romantische) Ballerinen mit scheinbar russischen Namen, in Tutus, Perücken und weiteren typischen Accessoires. Jedoch erlaubten die Gloxinia keine Danseur-Performance. Schwartz schreibt dazu: «Creating a cartoon of mincing, beribboned femininity, the Gloxinia's camp drag stayed safely on the surface of gender roles in ballet.»³⁸⁶ Dies brachte den Gloxinia-Tänzer Natch Taylor, nachdem er aufgrund einer Performance als *Danseur* von der Kompanie «excommunicated»³⁸⁷ wurde, dazu, 1974 seine eigene Kompanie der Tocks zu gründen, bei der das Konzept von Drag weiter gefasst wurde: «Drag for the Tockadero, was as much a strategy of historiography as it was a politics of gender, sexuality, and race.»³⁸⁸ Im Folgenden soll diese Strategie noch ausführlicher dargestellt werden.

6.3. Das Ballett als gemeinschaftliches Projekt

Nach wenigen Saisons wurden die Tocks zu einem internationalen Erfolg beim Publikum, bei Kritiker*innen und touren seither durch die ganze Welt.³⁸⁹ Während sie zu Beginn noch tatsächlich mit der Ballett-Technik Schwierigkeiten hatten, beruhen heute ihre komödiantischen Performances auf präzisiertem Können: «Die Tocks beherrschen die Spitzentechnik und gemeinhin Ballerinen vorbehaltene Schritte und Pirouetten.»³⁹⁰ Ballett-Training wurde vor dem 19. Jahrhundert individuell auf die jeweiligen Körper der Tanzenden abgestimmt, später wurde dann in grösseren Klassen unterrichtet und dies geschlechtsspezifisch.³⁹¹ Noch heute werden Tänzer*innen in geschlechtlich binär aufgeteilten Klassen unterrichtet und damit die Tanzkörper in binären Techniken geformt. Dementsprechend mussten die teilweise in der klassischen Balletttechnik ausgebildeten Tänzer*innen «umlernen»³⁹², um bei den Tocks auch weiblich codiertes Bewegungsmaterial zu erlernen und ihre Körper anzupassen. Das Versagen (*failing*), das die Tocks als komödiantisches Stilmittel auf der Bühne einsetzen, ist stets kontrolliert und inszeniert. Dieses Versagen der Körper äussert sich in verschiedenen Variationen; Sprünge werden mit angewinkelten statt gestreckten Gelenken ausgeführt, die Tänzer*innen geraten offensichtlich ausser Atem, *Danseurs* lassen ihre Gegenparts aus Hebefiguren fallen oder drehen sie bei Pirouetten so viele Male um die eigene Achse bis ihnen schwindelig wird.³⁹³ Schwartz beschreibt die Inszenierung des Versagens bei den Tocks so, dass die Scham über das Versagen verschwindet:

³⁸⁴ Schwartz 2019, S. 131.

³⁸⁵ Vgl. ebd., S. 126.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Ebd., S. 131.

³⁸⁹ Vgl. McCormick 1998, S. 191.

³⁹⁰ Meinzenbach 2017, S. 182. Hervorhebungen i. Orig.

³⁹¹ Vgl. Foster 1998, S. 5.

³⁹² Meinzenbach 2017, S. 182.

³⁹³ Vgl. ebd., S. 184f.

Oftentimes, when a Tockadero ballerina fails to get a leg up or a danseur can't lift a sylph by himself, other Tockadero dancers will gather around and pitch in. Failure is not isolating; it does not foreclose the possibility of that person doing that role; it might simply mean that a three-person lift is in order, or that a leg needs to be propped on a shoulder.³⁹⁴

Gleichzeitig werden aber auch erfolgreich durchgeführte schwierige Schritte oder Sprünge von den anderen Tänzer*innen mit Applaus honoriert. Schwartz nennt diese Praxis ein «ethos of collective corporeality»³⁹⁵. Das Versagen wird – im Gegensatz zur sonstigen Ballettwelt, die durch Hierarchien und Konkurrenz strukturiert ist – nicht als ein Ausschlusskriterium definiert, sondern fungiert als Möglichkeit zum gemeinschaftlichen Support. Das Tanzen auf der Bühne erhält keinen Wettbewerbs-Charakter, sondern wird als gemeinsame Leistung verstanden, die jedes einzelne Mitglied trägt. Die Priorisierung der Solist*innen vor dem *Corps de ballet* wird ebenfalls zum Gegenstand der Darstellung. Im Stück *Les Sylphides* halten sich die Tänzer*innen des *Corps* traditionell für lange Zeit im Hintergrund in «sisterly poses»³⁹⁶, während der*die Solist*in im Vordergrund tanzt. Bei den Tocks schlafen die Tänzer*innen des *Corps* ein und kippen um. Ebenfalls treten die 6 Tocks-Tänzer*innen des *Corps de ballet* im 2. Akt von Schwanensee als individuelle Charaktere auf. Somit stellen sie sich gegen die traditionelle, aus der Romantik stammende Vereinheitlichung des *Corps*.³⁹⁷ Mit diesen Taktiken werden Normen des Ballettbetriebs deutlich hinterfragt. Dies auch im Sinne des Erscheinens von Körpern, die sonst versteckt bleiben. Schwarz gesteht den Tocks eine Bandbreite an Diversität zu: «In terms of age, height, weight, race, nationality, morphology, gender expression, ability, training, and myriad other ways in which bodies are read and categorized, the Tockadero dancers are strikingly diverse.»³⁹⁸ Gänzlich kann dieses Loblied hier nicht übernommen werden. So definieren sich die Tocks doch als *All Male*, geoutete trans*-Personen sind nicht mehr Mitglieder der Kompanie³⁹⁹ und auch beim Punkt der Ability würde ich die Tocks nicht als besonders divers bezeichnen, da vielleicht unterschiedliche Grade der Meisterung von Tanztechniken in Erscheinung treten, die Tänzer*innen jedoch insgesamt doch konventionell *able-bodied* sind.

6.4. Das Tanzen *en travesti* der Tocks: Zwischenfazit

Suzanne Juhasz attestiert den Performances der Tocks in ihrer Konklusion ein hohes Potenzial an Geschlechtersubversion: «[T]he Tocks' disarrangement of sexual stereotypes extends the viewer's understanding of the world off the stage.»⁴⁰⁰ Dies soll noch genauer aufgeschlüsselt werden. Wie bereits deutlich wurde, wird bei den Tocks eine Art binäres Tanzen *en travesti* praktiziert, jedoch in unterschiedlichen Varianten. Die Praxis des Tanzens *en travesti* der männlich gelesenen Performer*innen in ihren Rollen als Ballerinen stellt keine Konvention dar. Natürlich könnte argumentiert werden, dass durch das langjährige Bestehen der Kompanie bereits eine Art Konvention etabliert wurde, und das Publikum jeweils weiss, worauf es sich einlässt. Trotzdem stellt diese Praxis in der traditionellen Ballettwelt keine Konvention dar, da die Parts der Ballerinen normalerweise auch von weiblich gelesenen Tänzer*innen übernommen werden. Die Praxis des Tanzens *en travesti* der Ballerinenrollen

³⁹⁴ Schwartz 2019, S. 137.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Jowitt, Deborah: Swan Diva. Drag ballerinas assault the classics, claws sheathed. In: Village Voice, 26.12.2006, <https://www.villagevoice.com/2006/12/26/swan-diva/>, 08.06.2021.

³⁹⁷ Vgl. Juhasz 2008, S. 68.

³⁹⁸ Schwartz 2019, S. 136.

³⁹⁹ Vgl. Fussnote 377, S. 76.

⁴⁰⁰ Juhasz 2008, S. 63.

funktioniert hier eher als Kunstgriff, der bewusst auf die Konstruiertheit von Weiblichkeit im Ballett – und bestenfalls auch im Privatleben der Zuschauenden – aufmerksam macht. Hier ist die Richtung also eine andere: die Praxis stellt keine Konvention dar, die gleichzeitig als Kunstgriff funktioniert, sondern vielmehr einen Kunstgriff, der Konventionen und Normen hinterfragt und bestenfalls neue zu etablieren vermag.

Gleichzeitig wird bei den Trocks auch die Verkörperung der Danseur-Rollen als eine Art Tanzen *en travesti* markiert. Bei der Produktion der Danseurs «greifen die Trocks zu übertriebenem Make-up: zu künstlichen Wimpern, starkem Lidschatten und auffälligem Lippenstift, zu Rouge und als solche erkennbaren Perücken»⁴⁰¹. Damit ordnen sie sich einerseits in die Drag-Kultur der Ballrooms ein, die klischeierte, überhöhte Darstellungen von Geschlechtern praktiziert und andererseits paradoxerweise auch in die konventionelle Ballettwelt, in der mit ähnlichen äusserlichen Attributen gearbeitet wird, diese jedoch im Gegensatz zu den Trocks nicht in den Fokus gerückt werden, sondern – der Illusion verpflichtet – möglichst als Konvention aufgenommen werden sollen. Die Trocks rücken dies bereits in der Inszenierung ihrer Homepage ins Licht. Die Performer*innen werden jeweils mitsamt ihren beiden Bühnenpersonae dargestellt – links die Ballerina, rechts der Danseur und in der Mitte die «echten» Performenden.⁴⁰² So wird deutlich, dass Geschlecht immer eine Performance darstellt, eigentlich immer eine Art *en travesti* impliziert. Obschon die Darstellung von Danseurs durch männliche gelesene Tänzer*innen eine Konvention darstellt, wird diese Praxis hier umgedeutet in einen Kunstgriff, der wiederum auf die Konstruiertheit der Geschlechter aufmerksam zu machen vermag. Oder, wie Meinzenbach es formuliert:

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.⁴⁰³

Die Trocks erfüllen damit jene Art der Drag-Performance, die Butler als subversiv interpretiert, da sie sowohl die Imitation von Weiblichkeit als auch Männlichkeit, unabhängig vom Geschlecht des jeweiligen Performenden, als eine Performance ausweist.⁴⁰⁴ Hier müsste jedoch noch ausführlicher analysiert werden, was die Definition als *All Male Company* für Auswirkungen hat auf dieses Attest eines subversiven Potenzials: Warum werden keine weiblich gelesenen Performer*innen zugelassen? Warum verlassen trans*-Personen die Kompanie? Inwiefern laufen die Trocks mit dieser Praxis Gefahr, gar als misogyne oder transphobe Drag-Praxis entlarvt zu werden? Diese Fragen müssen in der vorliegenden Arbeit unbeantwortet bleiben.

Die Praxis des Verlachens einer Performance *en travesti* (insbesondere in der Richtung *male-to-female*) stellt wiederum eine Art Konvention dar, gerade in der US-amerikanischen Tradition.⁴⁰⁵ Aber auch die Komik in den Produktionen der Trocks funktioniert anders. Wie dargelegt, vermag das Verlassen der scheiternden Tänzer*innen auf der Bühne in einen gemeinschaftsstiftenden Support umzuschlagen, bei dem niemand zum*r Aussenseiter*in

⁴⁰¹ Meinzenbach 2017, S. 184. Hervorhebungen i. Orig.

⁴⁰² Vgl. Homepage Les Ballets Trockadero, Unterreiter *Dancers*: <https://trockadero.org/dancers/>, 09.06.2021.

⁴⁰³ Meinzenbach 2017, S. 194.

⁴⁰⁴ Vgl. Kapitel 2.1. dieser Arbeit; Butler 1993(a); 1993(b); 1999.

⁴⁰⁵ Die Pantomime des 19. Jahrhunderts zelebrierte lächerliche Figuren des Performens *en travesti*, indem sich die Figuren des Principal Boys und der Old Lady (beide *en travesti*) gegenübergestellt wurden. Ebenfalls findet sich eine vergleichbare Praxis des Lächerlich-Machens in den Minstrel-Shows mit male-to-female-Travestien. Vgl. Garber 1993, S. 250f, 387.

gemacht wird. Verlacht werden somit nicht Geschlechter oder das Scheitern an sich, sondern die absurden Normen, die hervortreten und uns oft gar nicht bewusst sind. Damit ist diese Form des Lachens an das Konzept der karnevalesken Verkehrung von Bachtin anknüpfbar.⁴⁰⁶ Das (Ver-)Lachen nimmt eine positive und erneuernde Funktion ein, die die Arbitrarität der herrschenden Verhältnisse deutlich macht. In diesem Sinne weisen die Trocks in eine neue Richtung in der Darstellung von Ballett-Traditionen. Einerseits werden diese ernstgenommen (Meisterung der Technik und Abrufen der Ästhetik) und andererseits dekonstruiert (Repräsentation von Diversität und gemeinschaftlichen Supports, Eintreten gegen vereinzelnde Konkurrenz). Gegen diese Schlussfolgerungen sprechen einige Formulierungen aus der Tanzkritik, die dieses Potenzial der Performances der Trocks nicht anerkennen und sie jeweils als negatives Gegenbeispiel zur seriösen Hochkultur des Balletts anbringen. So beispielsweise in einem Artikel von Nadine Meisner über den Tänzer Bart de Block, der für seine Spitzentechnik gerühmt wird:

When Bart De Block dances on point it isn't a camp Trocadero [sic!] Ballet spoof, although he did once belong in that company [...] he uses point technique with seriousness, beauty and smooth virtuosity [...]. In short, he dances with the artistry of a ballerina, but without effeminacy.⁴⁰⁷

Hier wird nicht nur deutlich, dass das parodistische Tanzen der Trocks als Gegenpol zum seriösen Balletttanz angeführt wird, sondern dass Vorurteile gegenüber dem feminisierten männlichen Tänzer, die uns bereits aus dem 19. Jahrhundert bekannt sind, weitertradiert werden. Meinzenbach geht auf diese Problematik ein und merkt an, dass die Gefahr bestünde, dass das ungewöhnliche Können der Trocks sie in eine Aussenseiterposition hebe, ausgeklammert aus der bürgerlichen Mitte und somit würden sie nicht zur Reflexion von Geschlechternormen anregen. Der Spitzentanz bleibe atypisch für Männer: «Ihr übersteigter Bewegungskanon und ihre Travestien färben auf die Spitzentechnik ab. Wir wissen um die Persiflagen, wir rechnen mit Brüchen etablierter Darstellungskonventionen.»⁴⁰⁸ Dass der Spitzentanz auch bei modernen Balletten das Metier von Ballerinen bleibt, wird deutlich, wenn Christian Spuck über seine in der Einleitung zitierte Adaption von Orlando (2021) festhält:

Orlando mit einer Frau zu besetzen, war kein Problem. Es musste eine Frau sein, weil ich Orlando, wenn sie als Frau erwacht, auf Spitze tanzen lassen wollte. Ausserdem wollte ich vermeiden, dass die Darstellung einer Frau des 18. und 19. Jahrhunderts zur Travestie gerät.⁴⁰⁹

Die negative Referenz auf Travestien scheint eine gängige Strategie in der Rezeption der Ballettbranche auf *male-to-female* Crossdressing auf der Bühne darzustellen und könnte auch als Seitenhieb auf die Performances der Trocks gelesen werden.⁴¹⁰

Solange die Trocks nur als Sonderform in der Ballettwelt geduldet werden, bewegen sie sich stets in einem Grenzbereich – von subversiven Performer*innen zu exotisierten Aussenseiter*innen. Sobald sie jedoch als seriöse Vertreter*innen im konventionellen Ballett

⁴⁰⁶ Vgl. Kapitel 3.1. dieser Arbeit.

⁴⁰⁷ Meisner, Nadine: The One Man who really gets the Point. In: The Independent 23.10.2011, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/dance-the-one-man-who-really-gets-the-point-1181505.html>, 08.06.2021.

⁴⁰⁸ Meinzenbach 2017, S. 190.

⁴⁰⁹ Weber, Lilo: nackte haut? nie! Interview mit Christian Spuck. In: Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance, Jg. 11, 6/2021, S. 14–17, hier S. 14f.

⁴¹⁰ Vgl. auch Meisner 2021.

angesehen werden (was in der Tanzwissenschaft geschieht), wird ihr Potenzial zum subversiven Tanzen *en travesti* deutlich und kann als richtungsweisend bezeichnet werden.

7. Androgynie: Von Hexen und bösen Feen

In den vorigen Kapiteln sind binäre Formen des Tanzens *en travesti* analysiert worden. Nun soll die bereits mehrfach angesprochene Praxis der Darstellung androgyner Figuren im Ballett beleuchtet werden. Schon im *Ballet de Cour* übernahmen männliche Tänzer die Rollen von Hexen und Furien.⁴¹¹ Zu dieser Zeit stellte dies keine Besonderheit dar, da die meisten Rollen von Männern verkörpert wurden und nur vereinzelt Frauen auftraten.⁴¹² Auch die Alten, die *Vieilles*, wurden von männlichen Tänzern dargestellt. VK Preston analysiert eine Form dieser Darstellung von *Vieilles* von 1617 und geht darauf ein, dass in der Kostümierung dieser eine Vermischung von männlichen und weiblichen Attributen stattfand: «Durand designates these Vieilles as female from the bellybutton (nombriil) up, wearing out-of-fashion women's head-dresses, and male from the waist down, dressed in satin incarnadine pants, gold embroidery, and men's boots.»⁴¹³ Dass die Darstellung von Geschlecht im *Ballet de Cour* hauptsächlich über Attribute funktionierte, wurde bereits deutlich. Eine interessante Ergänzung dieser Beobachtungen liefert eine weitere Skizze von Daniel Rabel (Abb. 4). In seinem *Entrée des Androgines* wird deutlich, dass eine Vermischung der Geschlechter über die Vermischung von Attributen dargestellt wurde und nicht in der Biologie des Körpers verankert war. So tragen die Darstellenden auf seiner Skizze rechterseits männlich konnotierte Attribute wie einen Schnurrbart, kurze Haare, kurze Hosen, einen Morgenstern und linkerseits sieht man eine bare Brust (wohl eine Art Prothese), langes Haar, einen übers Knie reichenden Rock und eine Art Staubwedel in der Hand.

Androgynie ist hier also nicht eine Art drittes Geschlecht, sondern eine Addition der Geschlechter. Die beiden Geschlechtskategorien bleiben jedoch fixiert in ihrer Darstellung und die Attribute werden nur derart vermischt, dass die eine Seite ganz «männlich», die andere Seite ganz «weiblich» konnotiert bleibt. Schon im *Ballet de Cour* wurden androgyne Rollen von männlichen Tänzern verkörpert, in der Praxis der Ballettreform und im romantischen Ballett wurde dies meist fortgeführt.

⁴¹¹ Vgl. Preston 2015, S. 68f; Nordera 2007, S. 176, 181.

⁴¹² Vgl. Kapitel 3 dieser Arbeit.

⁴¹³ Vgl. Preston 2015, S. 70.



Abb. 4. Daniel Rabel: *Entrée des Androgynes*, 1626.

Diese Praxis hält sich bis ins 21. Jahrhundert.⁴¹⁴ Im Folgenden sollen zwei Ballette der letzten Jahre, die auf diese Tradition referieren, und deren Rezeption in den Fokus gestellt werden. Dabei wird untersucht, welche Form der androgynen Darstellung im jeweiligen Fall vorhanden ist und wie diese Darstellung im Zeitkontext rezipiert wurde / wird.

7.1. Androgynie I: Madge

Im für die Romantik prototypischen Stück *La Sylphide* erfüllt die Figur der Hexe Madge die Darstellung des Unheimlichen, des Bösen. Sie ist es, die den vergifteten Schal, der die Sylphide tötet, dem Bauern James gibt. Madge spricht im Libretto direkt zu James, sagt ihm, der Schal würde dafür sorgen, dass die Sylphide ihre Flügel verliere und fortan an seiner Seite leben könne, verschweigt ihm aber, dass der Verlust ihrer Flügel die Sylphide umbringt.⁴¹⁵ Madge verkörpert dementsprechend eine inhaltlich machtvolle Rolle, sie kann über Leben und Tod verfügen. Es ist nicht überliefert, wer die Rolle der Madge in der Uraufführung von 1832 in Paris tanzte. Im selben Jahr jedoch trat Monsieur Laporte in London in einer Aufführung, die ebenfalls Filippo Taglioni choreografiert hatte, in der Rolle der Madge auf.⁴¹⁶ Dies könnte darauf hindeuten, dass Madge schon bei der Uraufführung von einem Mann *en travesti* getanzt wurde. Auch im Folgenden wurde Madge meistens von männlichen Darstellern verkörpert.⁴¹⁷ Während die Sylphide mit ihrem Spitzentanz als ätherisches Wesen, das eigentlich ebenfalls über Zauberkräfte verfügt, durchgehend von Frauen dargestellt wurde, bleibt die Darstellung

⁴¹⁴ Vgl. Preston 2015, S. 70f.

⁴¹⁵ Vgl. Smith, Marian: Appendix 2. French Libretto of *La Sylphide*, English Translation. In: dies. (Hg.): *La Sylphide*. Paris 1832 and beyond. Alton u. Hampshire 2012(b), S. 316–323, hier S. 322.

⁴¹⁶ Marie Taglioni tanzte auch in dieser Inszenierung die Rolle der Sylphide. Vgl. Smith 2012(a), S. 303

⁴¹⁷ Vgl. ebd., 303f. Auch in Auguste Bournonvilles Version von 1836 wurde Madge von einem männlichen Tänzer verkörpert. Vgl. Jowitt 2010, S. 240.

der hässlichen, alten und mächtigen Hexe Madge männlichen Performenden vorbehalten.⁴¹⁸ Die Kräfte der Sylphide bleiben beschränkt auf das Verführen von James und das Fliegen über die Bühne, sie reichen nicht derart weit wie jene der Madge.

2017 wurde *La Sylphide* in einer Choreografie von Pierre Lacotte in der Opéra national de Paris aufgeführt.⁴¹⁹ Der Tänzer Alexis Renaud verkörperte die Rolle der Madge. In einem Werbefilm der Opéra spricht er darüber, wie er an diese Rolle herangegangen ist.⁴²⁰ Während er spricht, sieht man Szenen aus dem Stück, in denen er die Rolle spielt und den Prozess seiner Kostümierung / Maske. Er erzählt, er habe Spass daran, eine Frau darzustellen, da er vergessen könne, wer er selbst sei:

[To] enter the personality of a «woman» but a woman who is bitter. I need to figure out how to get men to listen to me, how to govern. I strip myself from male strength and energy and I become this woman, this witch with more feminine but also warlike movements, because she's demonic.⁴²¹

Es ist interessant, wie Renaud die Bewegungsqualitäten deutlich gendert; er müsse sich von männlicher Kraft und Energie loslösen und gleichzeitig müsse er dann aber wieder den femininen Bewegungen eine Art Kriegs-Bewegung einfügen, da Madge eben keine normale Frau ist, sondern eine Hexe. Damit wird deutlich, dass die Hexe hier als eine Art drittes Geschlecht fungiert. Renaud spricht zwar davon, dass er eine Frau darstelle, diese *woman* wird aber im Video in Anführungszeichen gesetzt, sodass hier markiert wird, dass es eben doch keine «richtige» Frau ist, die er verkörpert. Seine Kostümierung deutet ebenfalls darauf hin, dass es um die Darstellung einer dämonischen Figur geht, vielleicht sogar eher einer *Vieille*: ihm werden tiefe Falten geschminkt, besonders um den Mund, er trägt eine grauschwarze Perücke mit langem, widerspenstigem, dickem Haar, in dem sich Laubblätter verfangen haben und ein Kostüm aus zerschlissenen Stoffetzen in Braun- und Grautönen mit einem schwarzen, bodenlangen Umhang. Zudem zieht er sich während des Videos eine grosse Nasen-Attrappe an, die seine Gesichtszüge entstellt.⁴²² Im Video erzählt der Tänzer zudem, dass er mit seinen 41 Jahren nun in Richtung *retirement* gehe und dass dies seine letzte Rolle ist. Verhältnismässig ist er also ein alter Tänzer, der auch eine Rolle, die alt kostümiert präsentiert wird, darstellt. Diese Form des Crossdressings auf der Tanzbühne stellt eine Konvention dar. Madge wird traditionell von einem Mann gespielt und mit dieser Tradition wird nicht gebrochen. Jedoch ist es kein binäres Tanzen *en travesti*, das offensichtlich eine Geschlechtsüberschreitung darstellt und diese sichtbar werden lässt, vielmehr wird durch die Kostümierung das Geschlecht eher verschleiert. Es geht weniger darum, tatsächlich weibliche Attribute anzunehmen (obschon der Tänzer von solchen in der Bewegungsqualität spricht), als vielmehr um die Verkörperung des Dämonischen, die in ihrer Hässlichkeit und als *Vieille*

⁴¹⁸ Priya A. Thomas interpretiert die Darstellung der Sylphiden im Stück als ebenfalls machtvollen Rollen. Sie liest die Hexen und Sylphiden im Ballett als hypermobile Monster, die die in der Gesellschaft wahrgenommene Angst vor weiblicher Mobilität, Freiheit und politischem Einfluss zur Zeit der Juli-Monarchie allegorisierte. Dementsprechend wäre es nicht die machtvolle Rolle, die den Frauen auf der Bühne verwehrt bliebe, sondern schlicht die Darstellung des nicht prototypisch Femininen in den Rollen der Hexen. Vgl. Thomas, Priya A.: *Revolutionary Monsters. Provocations of the Hypermobile Other in La Sylphide* (1832). In: *Dance Chronicle*, Vol. 39, 3/2016, S. 299–322.

⁴¹⁹ *La Sylphide* Ballett in zwei Akten nach Filippo Taglioni. Choreografie: Pierre Lacotte, Opéra National de Paris, Palais Garnier, Premiere: 01.07.2017.

⁴²⁰ Film «Dans la peau de la sorcière Madge», Homepage Opéra National de Paris, <https://www.operadeparis.fr/magazine/dans-la-peau-de-la-sorciere-madge>, 17.06.2021.

⁴²¹ Ebd. Die Übersetzung auf Englisch ist im Video durch Untertitel bereits vorgegeben und wurde hier übernommen.

⁴²² Vgl. ebd.

fast geschlechtslos wirkt. Würde eine Frau im Kostüm dieser Madge stecken, würde man sie trotzdem wohl nicht als Frau erkennen, sondern als diese Art vom dämonisch Androgynen. Madge war schon im 18. Jahrhundert ein Zwischenwesen, das anders als die Sylphiden nicht durch den Fokus auf äusserer Schönheit und Leichtigkeit zum weiblichen Objekt des männlichen Blicks gemacht wurde, sondern dessen Potenz und männlich konnotierte Kraft, kombiniert mit einer gewissen äusserlichen Entstellung durch Fokus auf Hässlichkeit und Vergänglichkeit, das der Rolle inhärent Weibliche (Hexe) kontrastierte, der Figur einen Subjektstatus zugestand, jedoch fast ausschliesslich durch männliche Tänzer verkörpert werden durfte. Somit reiht sich Madge ein in die Tradition einer Darstellung androgyner oder gar ungeschlechtlicher Figuren, ähnlich jener der Kastraten in der Oper. Dementsprechend lässt sie sich nicht einordnen in ein Zwei-Geschlechter-Modell, sondern unterläuft dieses und öffnet ein Spektrum, das mehr als nur eine binäre Opposition kennt. Somit hätte die Figur der Madge an sich und getanzt *en travesti* auch das Potenzial zu einem Trigger, der fixierte Geschlechternormen hinterfragen könnte. Dadurch, dass die Darstellung der Madge durch männliche Tanzende jedoch zu einer derart verbreitenden Konvention in der Ballettwelt geworden ist, scheint dieses Potenzial zu schwinden. So ist im Fall der Produktion der Pariser Opéra von 2017 Madge keine subversive Figur, die Geschlechtergrenzen verwischt. Ich denke, dass dies damit zu begründen ist, dass auch in der heutigen Zeit Weiblichkeit vor allem mit Schönheit und Jugend in Verbindung gebracht wird. Diese Verknüpfung wird aus queer_feministischer Perspektive schon lange kritisiert, jedoch ist die traditionell ausgerichtete Ballettwelt, die Alter nur durch Attribute auf der Bühne zeigt – laut Renaud wird man als Tänzer mit 42 in die Pension geschickt.⁴²³ Eine eher subversiv anmutende Crosscasting-Wahl präsentiert Christian Spuck in seinem *Dornröschen*, auf die nun eingegangen werden soll.

7.2. Androgynie II: Carabosse

«Zeitgemäss, frei von klassischen Geschlechtervorstellungen, sind die Hauptrollen besetzt: Michelle Willems als Aurora, William Moore als Carabosse, Jan Casier als Fliederfee»⁴²⁴, schreibt die SDA über Spucks Inszenierung von *Dornröschen*, die 2020 am Opernhaus Zürich uraufgeführt wurde.⁴²⁵ Dabei wird deutlich, dass hier der*die Rezensent*in nicht mit den klassischen Ballett-Geschlechtertraditionen vertraut ist. Schliesslich wurde Carabosse, die böse Fee, schon in Petipas Version von 1890, uraufgeführt im Mariinsky Theater, von einem Mann dargestellt, nämlich vom Tänzer Enrico Cecchetti.⁴²⁶ Auch diese Rolle, die magische Fähigkeiten besitzt und als böse Antagonistin auftritt, wurde also bereits im russischen Handlungsballett durch Männer dargestellt. Spucks Version orientiert sich nur lose an jener Petipas. So wurde auch die Musik von Tschaikowsky teilweise neu geordnet und die Handlung ist anders. Traditionell geht sie so: Zur Geburt von Prinzessin Aurora erscheinen sechs Feen im Königshaus. Die siebte Fee, Carabosse, die nicht eingeladen wurde, erscheint erzürnt und

⁴²³ Vgl. ebd.

⁴²⁴ O. A. / SDA: «Dornröschen» in Zürich: Ein Spiel mit der Märchenwelt. In: [Swissinfo.ch](https://www.swissinfo.ch/ger/-dornroeschen--in-zuerich--ein-spiel-mit-der-maerchenwelt/46084630), 08.10.2020, <https://www.swissinfo.ch/ger/-dornroeschen--in-zuerich--ein-spiel-mit-der-maerchenwelt/46084630>, 17.06.2021.

⁴²⁵ Da das Stück während der Corona-Pandemie uraufgeführt wurde, wurde die Musik des Orchesters live durch Glasfaserkabel übertragen aus einem Proberaum einen Kilometer weit vom Opernhaus entfernt, was für das klassische Ballett ein interessantes neues Verhältnis zwischen Musik und Tanz aufmacht. *Dornröschen* Ballett in einem Prolog und zwei Akten. Choreografie: Christian Spuck, Opernhaus Zürich, Premiere: 10.10.2020.

⁴²⁶ Vgl. Krasovskaya, Vera M.: *The Sleeping Beauty*. Petipa Production. In: Cohen, Selma Jeanne u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 5. New York u. Oxford 1998, S. 606–610, hier S. 606.

belegt die Prinzessin mit einem Fluch: An ihrem 16. Geburtstag soll sie sich an einer Spindel stechen und tödlich verletzen. Dies geschieht dann auch und nur das Einschreiten der guten Fliederfee bewirkt, dass Aurora nicht stirbt. Stattdessen fallen sie und das gesamte Personal des Schlosses in einen tiefen Schlaf. Ein Prinz verliebt sich in Aurora durch eine Vision, die die Fliederfee kreiert. Er folgt der Fliederfee durch den verzauberten Wald und trifft auf die schlafende Aurora, die er schliesslich wachküss. Im dritten Akt gibt es ein riesiges Hochzeitsfest, bei dem zahlreiche Märchenfiguren auftreten. Carabosse tritt in diesem Setting stets als Antagonistin zur guten Fliederfee und zu Aurora auf, die für die Tugend und Unschuld steht.

Diese Handlung verändert Spuck in dem Sinne, dass die klare Aufteilung von Gut und Böse aufgehoben wird. Carabosse ist in seiner Variante die Pflegemutter von Aurora, der vom kinderlosen Königspaar das Kind gestohlen wurde. Sie rächt sich, doch verflucht versehentlich, statt der Eltern, das geliebte Kind. Carabosse zeigt in ihren Soli nicht nur ihre dunkle Seite, sondern erscheint auch verletzlich und empfindsam. Am Ende ist sie es, die Aurora aus ihrem Tiefschlaf wachküss (auf die Stirn), nachdem der Kuss des Prinzen auf den Mund nichts bewirkte. Schliesslich geht die Prinzessin eigene Wege und befreit sich von ihren vermeintlichen Eltern.

Obwohl sich die Besetzung der Feen durch männlich gelesene Tänzer in eine Ballett-Tradition einreicht, erhält dieses Spezifikum in den heutigen Medien Aufmerksamkeit. In kaum einer Rezension bleibt die Besetzung unerwähnt, in der Berner Zeitung wird gar von Genderfluidität gesprochen.⁴²⁷ Auch William Moore selbst erzählt im Podcast *Zwischenspiel*⁴²⁸ des Zürcher Opernhauses von seiner Interpretation der Rolle als androgyn: «Ich muss einen alten Monster-Charakter zeigen, aber gleichzeitig diese weiche, feminine Seite zeigen und dann gleichzeitig diesen starken Mann zeigen.»⁴²⁹ Carabosse tritt bei Spuck in glitzerndem Schwarz, eleganten Hosen und einem Umhang auf. Sie trägt weiss gefärbtes, kurzes Haar, Feenflügel und schwarze Handschuhe mit langen Fingernägeln daran. Carabosse wirkt äusserlich nicht klar weiblich oder alt und hässlich (im Vergleich zu Madge), sondern tritt als eine elegante, glitzernde und machtvolle androgyne Figur auf. Moore spricht auch davon, dass er für diese Rolle besonders viel Kraft und Ausdauer benötigte und sie einen hohen Grad an tanztechnischem Können erfordere.⁴³⁰ Während bei Petipa vermutlich noch eine ähnliche Kostümierung wie bei der Hexe Madge stattfand (als *Vielle*) und dies noch in den 1950er-Jahren so gepflegt wurde⁴³¹, ist auch Spucks Zugang kein komplett Neuer. So wurde Carabosse 1987 in der Choreografie von Marcia Haydée, zwar weiterhin von einem Mann *en*

⁴²⁷ Vgl. Wohlthat, Martina: Ballett Zürich. Dornröschen holt zum Befreiungsschlag aus. In: Neue Zürcher Zeitung, 11.10.2020, <https://www.nzz.ch/feuilleton/ballett-zuerich-christian-spucks-dornroeschen-wird-uraufgefuehrt-ld.1580310?reduced=true>, 14.06.21.; Scheu, Nina: Grosse Ballettpremiere am Opernhaus Zürich. Genderfluid, zickig, böse – Dornröschen neu interpretiert. In: Berner Zeitung, 11.10.2020, <https://www.bernerzeitung.ch/genderfluid-zickig-boese-dornroeschen-neu-interpretiert-574250969674>, 15.06.21.; Strech, Marlies: Das Drama der bösen Fee Carabosse. In: Tanznetz.de, 12.10.2020, <https://www.tanznetz.de/blog/29948/das-drama-der-bosen-fee-carabosse>, 17.06.2021.

⁴²⁸ Vgl. «William Moore. Tänzer aus Passion.» In: *Zwischenspiel*. Podcast aus dem Opernhaus Zürich, Staffel 2, Folge 2, 06.10.2020, <https://www.opernhaus.ch/digital/zwischenspiel-ein-podcast-aus-dem-opernhaus-zuerich/folge-29/>, 14.06.2021.

⁴²⁹ Vgl. ebd. William Moore spricht als Erstsprache Englisch und ein grammatisch fehlerhaftes Deutsch. Für die vorliegende Arbeit habe ich diesen Teil aus dem Interview der deutschen Rechtschreibung und Grammatik angepasst.

⁴³⁰ Vgl. ebd.

⁴³¹ So z. B. in der Film-Adaption (1955) von der Produktion *Sleeping Beauty*, choreografiert von Nicholas Sergeyev, Ninette de Valois und Frederick Ashton von 1946 am Londoner Sadler's Wells Ballet, in der Frederick Ashton als Carabosse auftrat. Vgl. Sadler's Wells Ballet: *The Sleeping Beauty*. Producers Showcase Telecast of December 12, 1955. Regie: Clark Jones. Choreografie: Frederick Ashton, GB 1955, 75 Min.

travesti (Richard Cragun) dargestellt, jedoch modernisiert und auch erotisiert.⁴³² Die Fee war nicht mehr eine alte böse Hexenfrau, sondern eine schöne in Schwarz gekleidete Virtuosin mit Charme. Spuck reiht sich damit in eine Darstellungstradition der Carabosse ein, die diese als androgyne Figur interpretiert, die äusserlich und auch in der Bewegungssprache (virtuos-kraftvoll und empfindsam) klassisch weiblich und männliche Konnotationen in sich vereint. Alle Feen bei Spuck werden durch Männer dargestellt, dies wird aber in Wohltats Rezension in der NZZ als «tuntenhafter Groove» abgestempelt, dem einzig die Fliederfee (Jan Casier) entgehen könne mit einer «unheimlichen Geschmeidigkeit in den Beinen»⁴³³. Hier wird deutlich, dass die feminisierte / androgyne Darstellung der Carabosse durch einen männlichen Tänzer bereits Konvention ist. Ihr wird keinesfalls ein «tuntenhafter Groove» attestiert. Das Potenzial zum Kunstgriff erhält Carabosse hier aber nicht durch das Crossdressing, sondern vielmehr durch die Umschreibung der Rolle. Sie ist nicht mehr nur die böse Antagonistin, sondern erhält mehr Tiefe und Facetten. Da sie – im Gegenzug zu den anderen Feen – keine klisierte Darstellung von *Effeminacy* bietet, eröffnet sie zudem die Darstellung eines androgynen Geschlechts. Sie oszilliert zwischen den Geschlechtern und wird als empfindsame Figur, die gleichzeitig Macht und Kraft repräsentiert, fast zum Vorbild. Dies ist auch darin angedeutet, dass Aurora einen schwarzen Saum an ihrem sonst pinken Kleid trägt. Der Kuss der wahren Liebe, der Aurora erlösen kann, kommt von der bösen Fee Carabosse, die ihr dadurch auch die Fähigkeit zum selbstbestimmten Leben zugesteht. Damit ist das Crossdressing bei Carabosse nur ein Teil des Potenzials zur Subversion. Die androgyne Figur auf der Bühne erhält durch die Umschreibung der Handlung und der facettenreichen Darstellung Vorbildcharakter und scheint den binär dargestellten Figuren voraus zu sein. Dies ist nicht der Figur inhärent, sondern stellt in Spucks Choreografie einen besonderen Fall dar. So schien Carabosse bei Petipa und noch weit ins 20. Jahrhundert, eine ähnliche Androgynie zu verkörpern, wie es bei Madge noch 2017 an der Opéra beobachtbar war.

7.3. Zwischenfazit und Anknüpfungspunkte

In den zwei Choreografien von *La Sylphide* (2017) und *Dornröschen* (2020) konnte festgestellt werden, dass in zwei Figuren, die *en travesti* getanzte wurden, jeweils unterschiedliche Formen von Androgynie auf der Bühne zur Darstellung kommen. Bei Madge reiht sich die Darstellung in die Tradition der *Vieilles* ein, die eine Verbindung von Weiblichkeit und Alter nicht zulassen. So entsteht eine Art drittes Geschlecht, das weder dem Männlichen noch Weiblichen zuzuordnen ist. Die Figur der Madge selbst birgt subversives Potenzial, das in Lacottes Choreografie jedoch nicht ausgeschöpft wird. Sie bleibt Konvention, ähnlich den Danseurs *en travesti* im *Ballet de Cour*. Die Figur der Carabosse in *Dornröschen* bei Spuck stellt eine andere, elegante Form der Androgynie dar, die sich mit Darstellungen aus der Popkultur wie z. B. David Bowie vergleichen liesse. Die androgyne Figur wirkt durch ihre Handlungen schliesslich vorbildhaft und scheint ihren binären Mittanzenden einige Schritte voraus zu sein. Dementsprechend wird die Kombination konventionell männlicher und weiblicher Eigenschaften als etwas Erstrebenswertes inszeniert. Geschlechtergrenzen werden in ihr nicht nur verwischt, sondern sie werden redundant. Damit subvertiert Carabosse hier eindeutig Ballett-Traditionen, die diese Geschlechtergrenzen technisch und ästhetisch markieren. Mit diesen zwei Beispielen ist das Phänomen der Androgynie im Tanz keinesfalls abgedeckt. Im Rahmen dieser Arbeit kann jedoch nicht auf alle Formen eingegangen werden und die Fokussierung auf diese beiden Inszenierungen ist dadurch zu legitimieren, da sie aus jenen

⁴³² Dornröschen Choreografie: Marcia Haydée, Stuttgarter Ballett, Premiere: Mai 1987.

⁴³³ Vgl. Wohltat 2020.

Traditionen hervorgingen, die bereits untersucht wurden. Weitere Formen von Androgynie, wie jener Vaslav Nijinskys, verlassen teilweise bereits den klassischen Ballettrahmen und bewegen sich auch bezüglich des Crossdressings weiter weg vom hier untersuchten Gegenstand. Dennoch wäre es überaus interessant, die *Ballets Russes* und ihre Geschlechterdarstellungen zu analysieren. So würde auch die Verbindung von Orientalismus und der Geschlechtskostümierung bei den *Ballets Russes* eine interessante Forschungsfrage darstellen. Valerie Steele schreibt beispielsweise, sobald exotisierende Darstellungen auf der Bühne aufgetaucht seien, seien auch Tabubrüche in der Kostümierung möglich geworden.⁴³⁴ Zum Beispiel sei eine Korrelation festzustellen bei der Darstellung von Nacktheit auf der Tanzbühne mit dem Interesse am «Afrikanischen»⁴³⁵. Ebenfalls war es der Tänzerin Madame Célèste, wie bereits in Kapitel 5.3. gezeigt, schon 1831 in ihrer Performance als *wild arab boy* möglich, Geschlechtergrenzen zu überschreiten.⁴³⁶ Diese Verbindung von Orientalismus und Crossdressing soll an dieser Stelle als mögliche Korrelation angesprochen werden, der jedoch in diesem Rahmen nicht nachgegangen werden kann.⁴³⁷

⁴³⁴ Vgl. Steele 2013, S. 35.

⁴³⁵ Vgl. ebd.

⁴³⁶ Vgl. Kennedy 2017, S. 201; Garber 1993, S. 440.

⁴³⁷ Zu diesem Thema vgl. Garber 1993, S. 427–494.

8. Fazit und Ausblick

Ausgehend von fünf Phänomenen der westlichen Ballettgeschichte konnte eine erste Sammlung von Crossdressing-Bühnenpraktiken dargestellt werden. In den Anfängen des Balletts blieb die Tanzkunst weiblichen Tänzerinnen grösstenteils vorenthalten. Geschlecht wurde im 16. und 17. Jahrhundert hauptsächlich durch Attribute oder Verhaltensweisen markiert. Dies knüpft an die Vorstellung des Ein-Geschlechter-Modells nach Laqueur an. Männer konnten Stärke, Mut, Körperlichkeit und Gefühl repräsentieren. Ihnen fiel auf der Bühne fast das gesamte Rollenarsenal (männliche, weibliche, androgyne, neutrale) in der Darstellung zu. Frauen konnten nur vereinzelt weiblich konnotierte Rollen repräsentieren (sittlich, jung und schön). Männliche Tänzer, die auf der Bühne Frauenrollen verkörperten, stellten dementsprechend keine Irritation und keine Ambiguität ihrer Geschlechtsidentität dar. Somit funktionierten die *Danseurs en travesti* im *Ballet de Cour* als Konvention (Männer schlüpfen seit der Antike in weibliche Rollen auf der Bühne) und als Kunstgriff (zur Festigung der Ideale von Männlichkeit und Weiblichkeit) und es lässt sich noch kein Potenzial zur Subversion feststellen. Eine Verbindung konnte gezogen werden zu Persönlichkeiten wie Abbé de Choisy, der soziales *male-to-female* Crossdressing ohne grobe Einschränkungen ausführen konnte. Das deutet darauf hin, dass das Rollenspektrum für Männer nicht nur auf der Tanzbühne, sondern auch in der Gesellschaft breiter war als für Frauen.

Im 18. Jahrhundert traten vermehrt Tänzerinnen in zentralen Rollen auf. Dies im Zuge der Ballettreform, die eine Abkehr von der geometrischen Ordnung hin zum Handlungsfokus und zur Wirkungsästhetik suchte. Zu dieser Zeit gab es vereinzelt erste *female-to-male travestis* auf der Tanzbühne. Die erfolgreiche Tänzerin Marie Sallé trat 1735 in männlicher Kleidung als Cupido auf, was einen Skandal auslöste. Die performative Überschreitung der Geschlechterrolle, die Sallé auch im Privatleben ausreizte, wurde auf der Bühne mit Rufschädigung vergolten. Diese Praxis stellt weder eine Konvention noch einen Kunstgriff dar. Vielmehr kann sie als Trigger gelesen werden, der die Machtverhältnisse der Geschlechter im Ballett (und in der Gesellschaft) in Frage stellt. Dies ist vor allem an den ausgelösten Reaktionen abzulesen. Eine Referenz zu Le Chevalier / La Chevalière d'Eon, einer Person, die *male-to-female* Crossdressing am Hof praktizierte, konnte gezogen werden. D'Eon wurde zwar medial breit rezipiert, mit unterschiedlichen Konnotationen, doch schien D'Eons Praxis akzeptierter als jene von Sallé. Dies wohl aus dem Grund, dass die gesellschaftliche Rolle nicht zu sehr überschritten wird – der Wechsel von *male-to-female* war weniger bedrohlich als umgekehrt, weil daraus eher ein Machtverlust resultierte und kein Gewinn. Gleichzeitig war es auch noch nicht undenkbar, Geschlechter zu überschreiten, da im Ein-Geschlechter-Modell eher die Vorstellung eines graduellen Übergangs zwischen den Geschlechtern herrschte.

Im 19. Jahrhundert im Zuge der Romantik wurde die Tanzkunst als weibliches Metier definiert. Das Ballett, wie wir es heute kennen, wurde durch Erneuerungen dieser Epoche massgeblich geprägt (Spitzentanz, Primat der Leichtigkeit, *Corps de ballet*, antithetisches Zwei-Akt-Modell). Männliche Tänzer wurden degradiert zum Porteur und dem Ideal von Stärke und Rationalität verpflichtet. Auf der Bühne wurde eine Ideenwelt dargestellt mit der Ballerina als begehrenswertes Zwischenwesen im Zentrum. Dies geschah im Zuge einer Marketingstrategie wegen der allmählichen Privatisierung der Bühnen. Frauen übernahmen in dieser Zeit zahlreiche Rollen und tanzten auch *en travesti*. Die *travesti*-Rollen des *Corps de ballet* (z. B. Seefahrer, Husaren, Soldaten) stellen einerseits eine Konvention dar (Sexualisierung des weiblichen Körpers auf der Bühne), können aber auch als Kunstgriff gelesen werden (Frauen können das 'dritte' Geschlecht der Boys darstellen, da kein Machtverlust des Geschlechts damit einhergeht). Partnering Rollen *en travesti* hingegen

können als mögliche Infragestellung der Geschlechterrollen gelesen werden. Dies, da das Publikum durchgehend männlich definiert wurde und die weiblichen Zuschauerinnen nicht mitgedacht wurden. Einerseits ist das Partnering *en travesti* bereits Konvention in der Romantik und auch ein Kunstgriff (homosexuelles Begehren im männlich gelesenen Publikum wird möglich, umgeht zudem das Problem der Darstellung des feminisierten Mannes), andererseits hat es Potenzial zum Trigger, da auch homosexuelles Begehren im weiblichen Publikum ausgelöst werden könnte und Rollen von Frauen übernommen werden, die bis anhin nur Männern zustanden (auf der Ballettbühne und in der Gesellschaft). Dies schafft einen Anreiz für das weibliche Publikum, um sozial machtvollere Positionen durch Crossdressing einzunehmen. Hier ist die Referenz zur Praxis der *Female Husbands* evident, weiblich gelesene Personen, die durch *female-to-male* Crossdressing Rollen einnahmen, die sonst Männern vorbehalten waren.

Im Tanzen *en travesti* der Ballets Trockadero im New York der 1970er-Jahre konnte eine Drag-Praxis festgestellt werden, wie sie Butler als subversive Praxis vorschlägt. Die Tänzer*innen der Trocks stellen sowohl Ballerinen als auch Danseurs auf der Bühne *en travesti* dar. In der *male-to-female* Variante stellt es keine Konvention dar, sondern funktioniert als Kunstgriff, der auf die Konstruiertheit von Geschlechtern verweist. Bestenfalls kann dadurch eine neue Konvention etabliert werden. In der *male-to-male* Variante wird einerseits eine Konvention angespielt, die jedoch in einen Kunstgriff umgedeutet wird, da auch diese Praxis als Drag markiert wird. Geschlecht ist somit immer eine performative Konstruktion. Bei den Trocks werden nicht nur Geschlechternormen im Ballett hinterfragt, sondern auch Hierarchien (*Corps* vs. Solist*innen) und Konkurrenz-Situationen (Scheitern als Möglichkeit zu gemeinschaftlichem Support). Die Trocks bewegen sich mit ihrer Praxis immer auf einem schmalen Grat zwischen Subversion und exotisierter Aussenseiterrolle im Ballettbetrieb.

Nebst diesen binären Formen der Darstellung konnten zwei Varianten des androgynen Crossdressings untersucht werden. Die Rolle der Madge in *La Sylphide* birgt an sich bereits subversives Potenzial, da sie eine weibliche Figur ist, die die Macht hat, über Tod oder Leben zu entscheiden. Jedoch wird dieses Potenzial in der Choreografie von Pierre Lacotte von 2017 nicht ausgeschöpft. Madge, die *en travesti* dargestellt wird, reiht sich ein in die Konvention der Darstellung der Hexen und *Vieilles*, die ebenfalls als Kunstgriff funktioniert, um das Ideal von Weiblichkeit (jung und schön) zu festigen. Die Rolle der bösen Fee Carabosse in *Dornröschen* von Christian Spuck (2020) vermittelt ein anderes Bild. Hier wird die elegante, androgyne Rolle zum Vorbild gemacht und die Geschlechtergrenzen verlieren an Relevanz. Dadurch wirkt Carabosse subversiv in der Ballettwelt, in der diese Grenzen sonst deutlich markiert werden. Dies geschieht jedoch nicht nur durch Crossdressing, sondern auch durch die Aufhebung der Dichotomie von Gut und Böse und die Umschreibung der Handlung. Dementsprechend funktioniert Carabosse hier einerseits als Konvention (böse Fee wird *en travesti* getanzte), andererseits als Kunstgriff, der das Androgyne als das Erstrebenswerte etabliert.

Es konnte festgestellt werden, dass androgyne Formen des Crossdressings auf der Ballettbühne nicht mehr Potenzial der Subversion von Geschlechterrollen bergen als binäre Formen. Stattdessen ist das subversive Potenzial jeweils nach Phänomen und Zeitkontext zu bestimmen.

Diese Arbeit konnte einen Einblick leisten in die zahlreichen Formen des Crossdressings auf der westlichen Ballettbühne. Dabei wurden viele Phänomene ausgeklammert, deren Analyse auch sehr interessant wäre. So zum Beispiel das Tanzen der Elisabeth of Spaalbeek, die im 13. Jahrhundert bekannt war für ihre Darstellungen der Passion Christi.⁴³⁸ Hier böte die Frage

⁴³⁸ Vgl. Silen, Karen: Elisabeth of Spaalbeek. Dancing the Passion. In: Brooks, Lynn (Hg.): Women's Work. Making Dance in Europe before 1800. Madison 2007, S. 207–227.

nach Auflösung von Geschlecht einen Anknüpfungspunkt, der sowohl an andere Tanzphänomene erinnern mag (Loïe Fullers Serpentinanz, in dem sich ihr Körper auflöst⁴³⁹) als auch an religiöse trans*-Praktiken, wie jener des *Publick Universal Friend*, ein*e Prediger*in aus den USA, der*die im 18. Jahrhundert ausdrücklich geschlechtslos lebte (ohne Pronomen, ohne geschlechtsspezifische Kleidung).⁴⁴⁰ Ebenfalls würde, wie bereits erwähnt, die Untersuchung der Verknüpfungspunkte von Orientalismus und Crossdressing, gerade bei den *Ballets Russes*, eine spannende Forschungsfrage darstellen. Dabei müsste berücksichtigt werden, dass Crossdressing auf der Bühne nicht nur Geschlechterüberschreitungen, sondern ebenso Überschreitungen in den Konzepten von race oder Klasse markieren kann. Ausserdem wäre es interessant, alle untersuchten Phänomene in Bezug zu Travestien im Theater oder in der Oper zu setzen.

Es bleiben offene Fragen, die Ausgangspunkte für künftige Recherchen und Untersuchungen darstellen könnten. Die vorliegende Arbeit hat einen ersten Schritt in Richtung der Schliessung solcher Leerstellen geleistet. Mit den Ergebnissen kann nun auch die eingangs zitierte Inszenierung von Spucks *Orlando* besser verortet werden. Wie erwartet, stellt Spucks Cross-Casting keine absolute Neu-Erfindung in der Tanzwelt dar – erst recht nicht in Russland. Es muss also stets genau hingeschaut werden: Worauf bezieht sich eine jeweilige Choreografie? Ist es tatsächlich die Tagespolitik oder vielleicht doch Ballettkonventionen? Die genaue Analyse der Kontexte und Traditionslinien ermöglicht eine andere Interpretation, die zu erklären vermag, weshalb *Orlando* keinen Skandal auslöste, trotz – oder gerade wegen – Crossdressing auf der Bühne.

⁴³⁹ Vgl. Huschka 2002, S. 100–104.

⁴⁴⁰ Vgl. Larsson, Scott: «Indescribable Being». Theological Performances of Genderlessness in the Society of the Publick Universal Friend, 1776-1819. In: *Early American Studies*, Vol. 12, 3/2014, S. 576–600.

9. Bibliografie

9.1. Literaturverzeichnis

- Astington, John H.: Daniel Rabel and the Grotesque. In: *Early Theatre*, Vol. 4, 2001, S. 101–109.
- Ayoub, Colleen u. Podmore, Julie: Making Kings. In: *Journal of Homosexuality*, Vol. 43, 3–4/2003, S. 51–74.
- Baumgartinger, Persson Perry: Queeropedia. Hg. vom Referat für HomoBiTrans-Angelegenheiten der ÖH der Universität Wien. Wien ²2009.
- Baumgartinger, Persson Perry: Trans Studies. Historische, begriffliche und aktivistische Aspekte. Wien 2017 (= *Challenge Gender*, Bd. 6).
- Beaujoyeux, Balthazar de: *Le Balet Comique*, 1581. A Facsimile with an Introduction by Margaret M. Mc. Gowan. Binghamton: 1982.
- Beemyn, Genny: US History. In: Erickson-Schroth, Laura (Hg.): *Trans Bodies, Trans Selves. A Resource for the Transgender Community*. Oxford u. a. 2014, S. 501–536.
- Beke, Ana: Danseur Noble. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 177–179.
- Bensérade, Isaac de: *Ballet royal d'Alcidiane, divisé en trois parties. Dansé par Sa majesté* (Éd. 1658). Paris 2018.
- Berlanstein, Lenard R.: Breeches and Breaches. Cross-Dress Theater and the Culture of Gender Ambiguity in Modern France. In: *Comparative Studies in Society and History* Vol. 38, 2/1996. S. 338–369.
- Blangiardi, Omar: Gewalt gegen Trans Menschen. In: Homepage TGNS (Transgender Network Switzerland), 19.11.2020, <https://www.tgns.ch/de/2020/11/gewalt-gegen-trans-menschen/>, 17.06.2021.
- Bock, Ulla: Androgynie. Von Einheit und Vollkommenheit zu Vielfalt und Differenz. In: Becker, Ruth u. Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. 2. erw. u. aktual. Auflage. Wiesbaden 2008 (= *Geschlecht und Gesellschaft*, Bd. 35), S. 103–107.
- Bowles, Hamish: Playtime with Harry Styles. In: *Vogue Online*, 13.11.2020, <https://www.vogue.com/article/harry-styles-cover-december-2020>, 15.06.2021.
- Burt, Ramsay: *The male dancer. Bodies, spectacle, sexualities*. New York ²2007.
- Butler, Judith: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*. London u. New York 1993(a).
- Butler, Judith: Imitation and Gender Insubordination. In: Ablove, Henry; Barale, Michèle Aina u. Halperin, David M. (Hg.): *The Lesbian and Gay Studies Reader*. London u. New York 1993(b), S. 307–320.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* [1990]. New York 1999.
- Campbell, Gordon: Masque. In: ders.: *Oxford Dictionary of the Renaissance*. Oxford 2005, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601753.001.0001/acref-9780198601753-e-2365?rskey=g0FCUt&result=5>, 15.05.2021.
- Castle, Terry: Masquerades. In: Cohen, Selma Jeanne u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 4. New York u. Oxford 1998, S. 313–315.

- Chauncey, George: *Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Male Gay World 1890–1940*. New York 1994.
- Clark, Maribeth: *Understanding French Grand Opera Through Dance*. Dissertation. Pennsylvania 1998.
- Cohen, Selma Jeanne: Genres of Western Theatrical Dance. In: dies. u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 3. New York u. Oxford 1998, S. 130–131.
- Concilio, Arielle A.: Pedro Lemebel and the Translatxrsation: On a Genderqueer Translation Praxis. In: *TSQ, Transgender Studies Quarterly*, Jg. 3, 3–4/2016, S. 462–484.
- Cowgill, Rachel: Re-gendering the Libertine; or, The Taming of the Rake. Lucy Vestris as Don Giovanni on the early nineteenth-century London Stage. In: *Cambridge Opera Journal* Vol. 10, 1/1998, S. 45–66.
- Craine, Debra u. Mackrell, Judith: *Le Ballet de la Nuit*. In: dies.: *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford 2010, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199563449.001.0001/acref-9780199563449-e-222>, 15.05.2021.
- Croce, Arlene: George Balanchine. In: Cohen, Selma Jeanne u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 1. New York u. Oxford 1998, S. 255–273.
- Dahms, Sibylle: Ballettreform. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 72–75.
- Dahms, Sibylle: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München 2010.
- Dahms, Sybille (Hg.): *Tanz*. Kassel u. a. 2001.
- Davidson, Cathy N.: Androgyny. In: dies.; Wagner-Martin, Linda (Hg.): *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States* [1995], Oxford 2005, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195066081.001.0001/acref-9780195066081-e-0036?rskey=HF8zYK&result=2>, 11.06.2021.
- De la Croix, St. Sukie: *Chicago Whispers. A History of LGBT Chicago before Stonewall*. Madison 2012.
- Duden, Barbara: Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument. In: *Feministische Studien* 11, 2/1993, S. 24–33.
- Edsall, Nicholas C.: *Toward Stonewall. Homosexuality and Society in the Modern Western World*. Virginia 2003.
- Egner, Justine u. Maloney, Patricia: «It Has No Color, It Has No Gender, It's Gender Bending». Gender and Sexuality Fluidity and Subversiveness in Drag Performance. In: *Journal of Homosexuality*, Vol. 63, 7/2016, S. 875–903.
- Fink, Monika: *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*. Innsbruck 1996 (= *Bibliotheca Musicologica*, Bd. 1).
- Fisher, Will: The Renaissance Beard: Masculinity in Early Modern England. In: *Renaissance Quarterly*, Vol. 54, 1/2001, S. 155–187.
- Foster, Susan Leigh: The ballerina's phallic pointe. In: dies. (Hg.): *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. New York 1996, S. 1–24.
- Franko, Mark: Double Bodies. Androgyny and Power in the Performances of Louis XIV. In: *The Drama Review*, Vol. 38, 4/1994, S. 71–82.

- Garafola, Lynn: The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet. In: *Dance Research Journal*, Jg. 17–18, 2/1985 und 1/1986, S. 35–40.
- Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Übers. v. H. Jochen Bußmann, Frankfurt am Main 1993.
- Garis, Robert: New York City Ballet. Origins To 1983. In: Cohen, Selma Jeanne u. *Dance Perspectives Foundation* (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 4. New York u. Oxford 1998, S. 606–621.
- Gilbert, Miqqi Alicia: Cross-Dresser. In: *TSQ, Transgender Studies Quarterly*, Jg. 1, 1–2/2014, S. 65–67.
- Hanna, Judith Lynne: *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago u. London 1988.
- Hardt, Yvonne u. Hartmann, Annette: Choreografie. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 150–152.
- Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016.
- Heiter, Gerrit Berenike: Ballet de Cour. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 54–56.
- Hergt, Kerstin: Feminine Mode. Das trägt Mann jetzt so. In: *RND*, 07.03.2021, <https://www.rnd.de/lifestyle/feminine-mode-das-tragt-mann-jetzt-so-SMWYVQWXCVCANBF2GOUO6QK743Q.html>, 15.06.2021.
- Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850*. München 1996.
- Hotchkiss, Valerie R.: *Clothes Make the Man. Female Cross Dressing in Medieval Europe*. Florenz 1996.
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek 2002.
- Ikulmet, Lillian: Mehr Frauenkleider für unsere Männer. In: *Süddeutsche Zeitung Online*, 08.04.2021, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/typisch-deutsch-hosen-kleider-1.5252998>, 15.06.2021.
- Jeschke, Claudia: Vom Ballet de Cour zum Ballet d'Action. Über den Wandel des Tanzverständnisses im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. In: Kapp, Volker (Hg.): *Le Bourgeois gentilhomme. Problèmes de la comédie-ballet*. Paris u.a. 1991, S. 185–223.
- Jowitt, Deborah: Dancing Masculinity. Defining the Male Image Onstage in Twentieth-Century America and Beyond. In: *Southwest Review*, Vol. 95, 1–2/2010, S. 228–242.
- Jowitt, Deborah: Swan Diva. Drag ballerinas assault the classics, claws sheathed. In: *Village Voice*, 26.12.2006, <https://www.villagevoice.com/2006/12/26/swan-diva/>, 08.06.2021.
- Juhasz, Suzanne: Queer Swans. Those Fabulous Avians in the Swan Lakes of Les Ballets Trockadero and Matthew Bourne. In: *Dance Chronicle*, Vol. 31, 1/2008, S. 54–83.
- Kant, Marion: La Sylphide. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 589–590.
- Kates, Gary: The Transgendered World of the Chevalier / Chevalière d'Eon. In: *The Journal of Modern History*, Vol. 67, 3/1995, S. 558–594.
- Kennedy, Fenella: Rethinking the Travesty Dancer. Questions of Reading and Representation in the Paris Opera. In: *Dance Chronicle* Vol. 40, 2/2017, S. 192–210.

- Keyser, Dorothy: Cross-Sexual Casting in Baroque Opera Musical and Theatrical Conventions. In: *The Opera Quarterly*, Vol. 5, 4/1987, S. 47–57.
- Klöppel, Ulrike: Transformationen der medizinischen Problematisierung «uneindeutigen» Geschlechts seit dem 18. Jahrhundert (Vortragsmanuskript). Gehalten am 17.9.2015 im Rahmen des von der Volkswagenstiftung geförderten Wissenschaftlichen Symposiums: Männlich-weiblich-zwischen. Auf dem Weg einer langen Geschichte geschlechtlich uneindeutiger Körper. 16.–19.09.2015, Hannover, <https://intersex.hypotheses.org/1695#sdfootnote7sym>, 07.05.2021.
- Klöppel, Ulrike: XX0XY ungelöst. Hermaphroditismus, Sex und Gender in der deutschen Medizin. Eine historische Studie zur Intersexualität. Bielefeld 2010.
- Krasovskaya, Vera M.: The Sleeping Beauty. Petipa Production. In: Cohen, Selma Jeanne u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 5. New York u. Oxford 1998, S. 606–610.
- Lampert, Kathrin: Marie Sallé. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 528–529.
- Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Übers. v. H. Jochen Bußmann. München 1996.
- Larsson, Scott: «Indescribable Being». Theological Performances of Genderlessness in the Society of the Public Universal Friend, 1776-1819. In: *Early American Studies*, Vol. 12, 3/2014, S. 576–600.
- Lazardzig, Jan; Tkaczyk Viktoria u. Warstat, Matthias: *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Tübingen 2012.
- Lecomte, Nathalie: The Female Ballet Troupe of the Paris Opera from 1700 to 1725. In: Brooks, Lynn (Hg.): *Women's Work. Making Dance in Europe before 1800*. Madison 2007, S. 99–122.
- Mahlsdorf, Charlotte von: *Ich bin meine eigene Frau: ein Leben*. Hg. von Peter Süss. Berlin 1992.
- Manion, Jen: *Female Husbands. A Trans History*. Massachusetts 2020.
- Marchi, Antonio: *Alcina. An opera. As it is perform'd at the Theatre Royal in Covent-Garden*. London 1835.
- Matlock, Jann: Masquerading Women, Pathologized Men: Cross-Dressing, Fetishism, and the Theory of Perversion, 1882–1935. In: Apter, Emily; Pietz, William (Hg.): *Fetishism as Cultural Discourse*. New York 1993, S. 31–61.
- McCleave, Sarah: Marie Sallé, a Wise Professional Woman of Influence. In: Brooks, Lynn (Hg.): *Women's Work. Making Dance in Europe before 1800*. Madison, London 2007, S. 160–182.
- McCormick, Malcolm: Travesty. In: Cohen, Selma Jeanne u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 6. New York u. Oxford 1998, S. 188–191.
- McGowan, Margaret M.: Le Balet Comique de la Royne. In: Cohen, Selma Jeanne u. Dance Perspectives Foundation (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 1. New York u. Oxford 1998, S. 275–277.
- Meinzenbach, Sandra: *Männerbilder im Ballett – Vom 19. Jahrhundert in die Gegenwart*. Marburg 2017.
- Meisner, Nadine: The One Man who really gets the Point. In: *The Independent* 23.10.2011, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/dance-the-one-man-who-really-gets-the-point-1181505.html>, 08.06.2021.

- Mentges, Gabriele: Europäische Kleidermode (1450–1950) In: Institut für Europäische Geschichte (Hg.): Europäische Geschichte online, Mainz, 22.2.2011, <http://www.ieg-ego.eu/mentgesg-2011-de>, 5.5.2021.
- Mesch, Rachel: *Before Trans. Three Gender Stories from Nineteenth-Century France*. Stanford 2020.
- Migel, Parmenia: *The Ballerinas from the Court of Louis XIV to Pavlova*. New York 1972.
- Nitschke, August: *Körper in Bewegung. Gesten, Tänze, und Räume im Wandel der Geschichte*. Stuttgart 1989.
- Nordera, Marina: Gender underway. Notes for histories yet to be written. In: Franco, Susanne u. dies. (Hg.): *Dance Discourses. Keywords in dance research*. London u. New York 2007, S. 169–186.
- Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing u. Johann Joachim Christoph Bode. Hamburg u. Bremen 1769. Faks. hg. v. Kurt Petermann. Leipzig 1977 (= *Documenta choreologica*, Bd.15).
- Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst*. Neu editiert und kommentiert von Ralf Stabel. Leipzig 2010.
- o. A.: Allowed to proceed in Male Attire. In: *The Forest Republican*, 07.10.1908, <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/cn69m4438>, 06.05.2021, o. S.
- o. A.: Als Frau verkleidet. In: *Anzeiger für Thun und Berner Oberland*, 13.02.1907, S. 1.
- o. A.: A Woman was Arrested. In: *St. Pauli Daily Globe*, 20.02.1882, <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/7w62f8277>, 06.05.2021, o. S.
- o. A.: Die Frau als Mann. In: *Neue Zürcher Nachrichten*, 04.10.1905, S. 2.
- o. A. / SDA: «Dornröschen» in Zürich: Ein Spiel mit der Märchenwelt. In: *Swissinfo.ch*, 08.10.2020, <https://www.swissinfo.ch/ger/-dornroeschen--in-zuerich--ein-spiel-mit-der-maerchenwelt/46084630>, 17.06.2021.
- o. A.: «Margareth» Smith proves to be man. In: *The Press-Enterprise*, 04.12.1911, <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/wd375w406>, 06.05.2021.
- o. A.: Sieben Jahre als Frau verkleidet. In: *Der Bund*, 27.07.1893, S. 1.
- Otto, Ulf: *Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert*. Köln 2020 (= *Szene & Horizont. Theaterwissenschaftliche Studien*, Bd. 6).
- Parker, Courtney Bailey: *Spectrum of Shakespearean Crossdressing. The Art of Performing Women*. London 2020.
- Prest, Julia: *Theatre under Louis XIV. Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York 2006.
- Preston, VK: «How do I touch this text?» Or, The Interdisciplines Between. Dance and Theater in Early Modern Archives. In: George-Graves, Nadine (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Theater*. Oxford u. a. 2015, S. 56–89.
- Ravelhofer, Barbara: Bureaucrats and Courtly Cross-Dressers in the Shrovetide Masque and The Shepherds Paradise. In: *Englisch Literary Renaissance*, Vol. 29, 1/1999, S. 75–96.
- Ravelhofer, Barbara: *The Early Stuart Masque. Dance, Costume, and Music*. New York u. Oxford 2006.

- Rescheto, Juri: Ballett «Orlando». Geschlechtertausch am Bolschoi. In: Deutsche Welle, 26.03.2021, <https://www.dw.com/de/ballett-orlando-geschlechtertausch-am-bolschoi/a-57014746>, 19.05.2021.
- Riedl, Ann-Kathrin: Alle sprechen über geschlechtslose Mode, Mark Bryan lebt sie jeden Tag (auch im Büro). In: Vogue Online, 23.03.2021, <https://www.vogue.de/mode/artikel/mark-bryan-vogue-shooting>, 15.06.2021.
- Ruhwedel Kaja: Académie Royale de Danse. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 3–4.
- Rutkowski, Mandoline: Ist geschlechtsneutrale Kleidung die Mode der Zukunft? In: Welt.de, 11.02.2021, <https://www.welt.de/icon/mode/article226060709/Gender-Neutral-Branding-ist-die-Zukunft-der-Modeindustrie.html>, 15.06.2021.
- Schacht, S. P.: Four renditions of doing female drag: Feminine appearing conceptual variations of a masculine theme. In: Gagné, P. u. Tewksbury, R. (Hg.): Gendered Sexualities. Bingley 2005 (= Advances in Gender Research, Bd. 6), S. 157–180.
- Scher, Avichai: For transgender dancers, progress can't come fast enough. In: nbcNews, 08.03.2020, <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/transgender-dancers-progress-can-t-come-fast-enough-n1147911>, 08.06.2021.
- Scheu, Nina: Grosse Ballettpremiere am Opernhaus Zürich. Genderfluid, zickig, böse – Dornröschen neu interpretiert. In: Berner Zeitung, 11.10.2020, <https://www.bernerzeitung.ch/genderfluid-zickig-boese-dornroeschen-neu-interpretiert-574250969674>, 15.06.21.
- Schmidt, Steffen A.: Le Ballet de l'Opéra national de Paris. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 56–58.
- Schreiber, Daniel: Travestie. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2005, S. 373–375.
- Schroedter, Stephanie: Le Balet comique de la Roynie. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 46.
- Schroedter, Stephanie: Vom «Affect» zur «Action». Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action. Würzburg 2004.
- Schüren, Ute: Kazike. In: Jaeger, Friedrich (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 6. Stuttgart 2007, S. 530–532.
- Schulze, Janine: Dancing Bodies, Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender Studies. Dortmund 1999.
- Schulze, Janine: Travestie. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 646–647.
- Schwartz, Selby Wynn: The Bodies Of Others. Drag Dances and Their Afterlives. Michigan 2019.
- Silen, Karen: Elisabeth of Spaalbeek. Dancing the Passion. In: Brooks, Lynn (Hg.): Women's Work. Making Dance in Europe before 1800. Madison 2007, S. 207–227.
- Simon-Muscheid, Katharina: Kleidung. In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 6.10.2008, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016302/2008-10-16>, 06.05.2021.
- Smith, Marian: Appendix 1. Some Productions of La Sylphide. In: dies. (Hg.): La Sylphide. Paris 1832 and beyond. Alton u. Hampshire 2012(a), S. 303–315.

- Smith, Marian: Appendix 2. French Libretto of *La Sylphide*, English Translation. In: dies. (Hg.): *La Sylphide*. Paris 1832 and beyond. Alton u Hampshire 2012(b), S. 316–323.
- Smith, Marian: Levinson's *Sylphide* and the danseur's bad reputation. In: dies. (Hg.): *La Sylphide*. Paris 1832 and beyond. Alton u. Hampshire 2012(c), S. 258–290.
- Sozialpädagogisches Fortbildungsinstitut Berlin-Brandenburg u. Bildungsinitiative Queerformat (Hg.): *Geschlechtliche und sexuelle Vielfalt in der pädagogischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen - Handreichung für Fachkräfte der Kinder- und Jugendhilfe*. Berlin, 2012, https://www.genderdiversitylehre.fu-berlin.de/toolbox/_content/pdf/Glossar-von-Queerformat_Queerhistorymonth.pdf, 27.04.2021.
- Sparti, Barbara: *Isabella and the Dancing Este Brides, 1473–1514*. In: Brooks, Lynn (Hg.): *Women's Work. Making Dance in Europe before 1800*. Madison 2007, S. 19–48.
- Steele, Valerie: *Dance & Fashion*. New York 2013.
- Strech, Marlies: *Das Drama der bösen Fee Carabosse*. In: *Tanznetz.de*, 12.10.2020, <https://www.tanznetz.de/blog/29948/das-drama-der-bosen-fee-carabosse>, 17.06.2021.
- Stryker, Susan: *Transgender History. The Roots of Today's Revolution*. New York 2017.
- Thomas, Priya A.: *Revolutionary Monsters. Provocations of the Hypermobile Other in La Sylphide (1832)*. In: *Dance Chronicle*, Vol. 39, 3/2016, S. 299–322.
- Turner, Christina: *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld 2009 (=TanzScripte, Bd. 16).
- Turner, Christina: *Ein Funke, der hinübertanzte. Zur Vorstellung bewegter Gefühle im Bühnentanz*. In: Fehr, Johannes u. Folkers, Gerd (Hg.): *Gefühle zeigen. Manifestationsformen emotionaler Prozesse*. Zürich 2009, S. 305–322.
- Turner, Christina: *Lapsus, Stürze und Brände. Negativdiskurse und Illusionsstörungen im Ballett des 19. Jahrhunderts*. In: Diekmann, Stefanie; Wild, Christopher u. Brandstetter, Gabriele (Hg.): *Theaterfeindlichkeit*. München 2012, S. 59–69.
- Turner, Christina: *Tanz – Von der Utopie einer «universellen» Körpersprache zur bewegten Dystopie*. In: Sitter-Liver, Beat (Hg.): *Utopie heute II. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens*. 23. und 24. Kolloquium (2005 und 2006) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. Freiburg (Schweiz) 2007. S. 345–364.
- Turner, Christina: *Wie eine Taubenfeder in der Luft. Leichtigkeit als utopische Kategorie im Ballett*. In: *Figurationen. Gender, Literatur, Kultur*, 1/2003, S. 107–116.
- Turner, Christina: *Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung*. In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 23, 1/2008, S. 13–18.
- Vincent, John Martin: *Costume and conduct in the laws of Basel, Bern, and Zurich, 1370–1800*. Baltimore 1935.
- Vincent, Susan J.: *The Anatomy of Fashion. Dressing the Body from the Renaissance to Today*. Oxford 2009.
- Voïart, Élise: *Essai sur la Danse antique et moderne*. Paris 1823.
- Voß, Heinz-Jürgen: *Making Sex Revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive*. Bielefeld 2010.
- Weber, Lilo: *nackte haut? nie! Interview mit Christian Spuck*. In: *Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, Jg. 11, 6/2021, S. 14–17.
- Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main 2002.

- Wohlthat, Martina: Ballett Zürich. Dornröschen holt zum Befreiungsschlag aus. In: Neue Zürcher Zeitung, 11.10.2020, <https://www.nzz.ch/feuilleton/ballett-zuerich-christian-spucks-dornroeschen-wird-uraufgefuehrt-ld.1580310?reduced=true>, 14.06.21.
- Woitas, Monika: Agon. In: Hartmann, Annette u. dies. (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 11–12.
- Woolf, Virginia: Orlando. A Biography. London 1928.
- Zeller, Jessica: Shapes of American Ballet. Teachers and Training before Balanchine. New York 2016.
- Zemon Davis, Natalie: Women on Top. In: dies.: Society and Culture in Early Modern France. Eight Essays. Stanford 1975, S. 124–151.

9.2. Stücke / Filme

- Dornröschen Ballett in einem Prolog und zwei Akten. Choreografie: Christian Spuck, Opernhaus Zürich, Premiere: 10.10.2020.
- Dornröschen Choreografie: Marcia Haydée, Stuttgarter Ballett, Premiere: Mai 1987.
- La Sylphide Ballett in zwei Akten nach Filippo Taglioni. Choreografie: Pierre Lacotte, Opéra National de Paris, Palais Garnier, Premiere: 01.07.2017.
- Orlando Ballett in zwei Akten nach dem Roman von Virginia Woolf. Choreografie: Christian Spuck, Bolschoi Theater, Premiere: 24.03.2021.
- Sadler's Wells Ballet: The Sleeping Beauty. Producers Showcase Telecast of December 12, 1955. Regie: Clark Jones. Choreografie: Frederick Ashton, GB 1955, 75 Min.

9.3. Websites

- A Map of Gender-Diverse-Cultures, https://www.pbs.org/independentlens/content/two-spirits_map-html/, 05.05.2021.
- Bibel Einheitsübersetzung. Online, <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/dtn22.html>, 29.04.2021.
- Bibliothèque Nationale de France Online – Skizzen von Daniel Rabel, https://data.bnf.fr/fr/12248232/daniel_rabel/, 15.05.2021.
- Digital Transgender Archive, <https://www.digitaltransgenderarchive.net/learn/terms>, 05.05.2021.
- Film «Dans la peau de la sorcière Madge», Homepage Opéra National de Paris, <https://www.operadeparis.fr/magazine/dans-la-peau-de-la-sorciere-madge>, 17.06.2021.
- Les Ballets Trockadero de Monte Carlo, www.trockadero.org, 08.06.2021.
- Nonbinary.ch, www.nonbinary.ch, 27.04.2021.
- Drag/Travestie, 100% Mensch, Online Lexikon, <https://100mensch.de/lexikon/travestie-drag/>, 07.05.2021.
- PONS Online: Douairière, <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/franz%C3%B6sisch-deutsch/douairi%C3%A8re>, 15.05.2021.
- William Moore, Tänzer aus Passion. In: Zwischenspiel. Podcast aus dem Opernhaus Zürich, Staffel 2, Folge 2, 06.10.2020, <https://www.opernhaus.ch/digital/zwischenspiel-ein-podcast-aus-dem-opernhaus-zuerich/>, 14.06.2021.

9.4. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Daniel Rabel: Entrée de La Douariere De Bilbahaut et Ses dames. 1626, Schwarze Tusche, Aquarell, 28,7 x 44cm, Musée du Louvre Paris.

Abb. 2: Daniel Rabel: Perrette La Hazardeuse. 1625, Schwarze Tusche, Aquarell, 28,7 x 44cm, Musée du Louvre Paris.

Abb. 3: Daniel Rabel: Entrée du Cachique et Sa Suite. 1626, Schwarze Tusche, Aquarell, 28,7 x 44cm, Musée du Louvre Paris.

Abb. 4: Daniel Rabel: Entrée des Androgines. 1626, Schwarze Tusche, Aquarell, 28,7 x 44cm, Musée du Louvre Paris.

Alle Abbildungen digitalisiert und zur Verfügung gestellt durch Gallica BnF, www.gallica.bnf.fr, 28.11.21.