

Sandra Meinzenbach:

Bürgerliches Rollenideal und Romantisches Ballett (gekürzt)¹

Aus: *Neue alte Weiblichkeit. Frauenbilder und Kunstkonzepte im Freien Tanz: Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis zwischen 1891 und 1934*. Marburg, 2010, S. 37-54. © Tectum Verlag

Théophile Gautier, der zur Mitte des 19. Jahrhunderts wahrscheinlich einflussreichste Ballettkritiker Frankreichs, hat hinreichend über die Ballerinen seiner Zeit reflektiert und dabei patriarchalische Weiblichkeitsideale widergegeben. Unter anderem in der österreichischen Solistin Fanny Elssler sieht er alle Sehnsüchte des bürgerlichen Theaterbesuchers verkörpert:

„How charming she is with her big comb, the rose behind her ear, her lustrous eyes and her sparkling smile! At the tips of her rosy fingers quiver ebony castanets. How she darts forward the castanets begin their sonorous chatter. With her hand she seems to shake down great clusters of rhythm. How she twists, how she bends! What fire! What voluptuousness! What precision! Her swooning arms toss about her drooping head, her body curves backwards, her white shoulders almost graze the ground. What a charming gesture! Would you not say that in that hand which seems to skim the dazzling barrier of the footlights, she gathers up all the desires and all the enthusiasm of the spectators?“²

Gautiers Rezension verrät lediglich stellvertretend, dass die Tänzerin zum Ideal erhoben, dabei jedoch zugunsten männlicher Präferenzen vereinnahmt wird: Der Tanz erweist sich nur scheinbar als weibliche Domäne.

Das Nonnenbacchanal aus Giacomo Meyerbeers 1831 uraufgeführter Oper ROBERT LE DIABLE, das ein Jahr später entstandene Ballett LA SYLPHIDE und das Spätwerk Marius Petipas im Russland des Fin de Siècle – DORNRÖSCHEN, SCHWANENSEE oder RAIMONDA – sind die Eckpunkte, zwischen denen Tänzerinnen weitaus vordergrün-

¹ Der Text hält sich an die amtliche Neuregelung der deutschen Rechtschreibung. Zitate folgen der in den Quellen angewandten Orthografie.

² Gautier, Théophile: FANNY ELSSLER IN „LE DIABLE BOITEUX“ [1845]. In: Beaumont, Cyril W.: THE ROMANTIC BALLET AS SEEN BY THÉOPHILE GAUTIER. London, 1947, S. 15.

diger als ihre Kollegen in Szene gesetzt werden. Alle anderen Bereiche des Balletts bleiben männlich dominiert: Theatermanagement, Theaterkritik, Choreografie und Ausbildung. Männer vermitteln und rezensieren die Arbeit der Tänzerin, Librettisten und Choreografen entwerfen ihre Rollen, Ballettmeister formen ihr Erscheinungsbild durch das tägliche Training.

Dem Mann die Choreografie, der Frau der ausführende Tanz: Das damalige Rollenverständnis stuft die Frau als ein eng mit dem Körper und seinen Repräsentationsformen verbundenes Gattungswesen ein. Sie erhält in erster Linie durch ihr Geschlecht Gestalt, während der Männerkörper eine Randposition einnimmt. „Der Mann“, so Jean-Jacques Rousseau,

„ist nur in gewissen Augenblicken Mann, die Frau ist ihr ganzes Leben lang Frau [...]; alles erinnert sie unablässig an ihr Geschlecht, und um dessen Funktionen richtig zu erfüllen, braucht sie die entsprechende Körperbeschaffenheit.“³

Das weibliche Erscheinungsbild wird zu einem für Männer bestimmten Anblick stilisiert, dessen ideale Beschaffenheit Honoré de Balzac in aller Ausführlichkeit beschreibt: Die Frau

„ist vor allem an der Weiße, Zartheit und Glätte der Haut zu erkennen. Sie hat eine ungewöhnliche Neigung zur Sauberkeit. Ihre Finger scheuen sich andere als zarte, weiche und duftende Dinge zu berühren. [...] Ihre Stimme ist von berückendem Wohlklang, ihre Bewegungen sind graziös. Sie spricht mit prachtvoller Leichtigkeit. Sie gibt sich keiner schweren Arbeit hin [...]. Ihre Religion ist die Liebe, sie sinnt nur darauf, ihrem Geliebten zu gefallen. Geliebt zu werden ist das Ziel ihres Daseins, Wünsche zu wecken dasjenige ihrer Gebärden. Sie sinnt ferner beständig auf Mittel, zu glänzen, bewegt sich nur im Zentrum einer Sphäre von Anmut und Eleganz.“⁴

Zwar ist die Festlegung der Frau auf ihren Körper bei gleichzeitiger Erweiterung der Männerrolle weit über das Geschlechtliche hinaus nicht neu. Auch vermeintlich geschlechtsspezifische Neigungen und Wesenszüge – weibliche Passivität, Emotionalität und Zurückhaltung ebenso wie männliche Aktivität, Selbstständigkeit und Durchsetzungskraft – besitzen Tradition. In den Dekaden um 1800 allerdings ge-

³ Rousseau, Jean-Jacques: EMILE ODER ÜBER DIE ERZIEHUNG [1761]. Stuttgart, 2001, S. 726.

⁴ Balzac, Honoré de: PHYSIOLOGIE DER EHE ODER EKLEKTISCHE BETRACHTUNGEN ÜBER EHELICHES GLÜCK UND UNGLÜCK [1829]. Krefeld, 1951, S. 37f.

winnt die Geschlechterdifferenz zentralen Stellenwert.⁵

Naturwissenschaftliche Erkenntnisse verschaffen einem solchen Rollenverständnis eine adäquate Grundlage. Nachdem man die Geschlechtsorgane der Frau seit der Antike als lediglich nach innen verlagerte Äquivalente des Männerkörpers aufgefasst und als minderwertig definiert hatte, erkennt man die männliche und weibliche Anatomie nun in ihrer Verschiedenheit.⁶ Die Frau gilt damit nicht mehr als untergeordnetes Geschlecht, sondern grenzt sich vom Mann ab. Ausgehend vom Stand der Medizin werden Frauen und Männern differente, vermeintlich essenzielle Charaktermerkmale und Daseinsformen zugewiesen:

„[D]as Weib ist mehr fühlendes Wesen; beim Manne herrscht hingegen wegen seiner größeren Individualität, die Reaktion vor, – er ist mehr denkendes Wesen [...]. Gemäß der Universalität ist beim Weibe die Sympathie, die Liebe vorherrschend, beim Manne hingegen, wegen vorwaltender Individualität, der Antagonismus, der Haß, – und so ist denn jenes mitleidiger, mildthätiger, es ist sittlicher und religiöser, als der mehr raue, oft hartherzige, Alles vorzugsweise nach seinem Ich zu bemessen geneigte Mann. Er ist fest und beständig, sein Muth kühn und sein Entschluß bestimmt; er schwingt sich über das Kleinliche empor und hat weniger Eitelkeit als Stolz, und Letzteres bezieht sich hauptsächlich auf sein Handeln und Schaffen.“⁷

Im Rahmen dessen kommen beiden Geschlechtern unterschiedliche soziale Aufgaben zu. Der Mann steht als intellektueller, rationaler und produktiver Charakter im Zentrum des öffentlichen Lebens. Er nimmt Berufstätigkeit und Broterwerb, künstlerisches und kulturelles Schaffen, Wissenschaft und Philosophie in Anspruch, wird also zum Repräsentanten der „Gesellschaft“ schlechthin.

Der Frau dagegen bleibt alles Private – Ehe, Kinder, Haus- und Familienarbeit – vorbehalten. Ihre gesellschaftliche Bestimmung setzt nicht nur ihren Körper öffent-

⁵ Vgl. Hausen, Karin: DIE POLARISIERUNG DER „GESCHLECHTSCHARAKTERE“ – EINE SPIEGELUNG DER DISSOZIIATION VON ERWERBS- UND FAMILIENLEBEN. In: Conze, Werner (Hrsg.): SOZIALGESCHICHTE DER FAMILIE IN DER NEUZEIT EUROPAS. Stuttgart, 1976, S. 363-393; Kaiser, Gerhard: POLARITÄT VON MANN UND FRAU. EIN KULTURELLES KONZEPT UND WAS AUS IHM ZU RETTEN IST. In: Bohrer, Karl Heinz/Scheel, Kurt (Hrsg.): MERKUR. DEUTSCHE ZEITSCHRIFT FÜR EUROPÄISCHES DENKEN. 51. Jahrgang. Heft 6; Juni 1997, S. 496ff; Spickernagel, Ellen: VOM AUFBAU DES GROßEN UNTERSCHIEDS. DER WEIBLICHE UND MÄNNLICHE KÖRPER UND SEINE SYMBOLISCHEN FORMEN. In: Barta, Ilsebill (Hrsg.): FRAUEN. BILDER. MÄNNER. MYTHEN. KUNSTHISTORISCHE BEITRÄGE. Berlin, 1987, S. 107-114.

⁶ Vgl. Laqueur, Thomas: AUF DEN LEIB GESCHRIEBEN. DIE INSZENIERUNG DER GESCHLECHTER VON DER ANTIKE BIS FREUD. München, 1992.

⁷ MEYER'S GROßES CONVERSATIONS-LEXIKON [1848], zitiert in: Hausen, Karin: DIE POLARISIERUNG DER „GESCHLECHTSCHARAKTERE“ – EINE SPIEGELUNG DER DISSOZIIATION VON ERWERBS- UND FAMILIENLEBEN. In: Conze, Werner (Hrsg.): SOZIALGESCHICHTE DER FAMILIE IN DER NEUZEIT EUROPAS. Stuttgart, 1976, S. 367.

licher Bedeutung aus, sondern klassifiziert ihr gesamtes Wesen als durch den Uterus gesteuert. Schwäche, Immanenz, Neigung zum Affekt, Irrationalität und fehlende Selbstkontrolle bis hin zur Hysterie gelten als Begleiterscheinungen ihres unberechenbaren Naturells. Im Gegenzug werden Selbstbeherrschung, Vernunft und vor allem Intellekt mit dem Etikett „unweiblich“ versehen. Man gesteht der Frau bestenfalls dilettierende Bildung, keinesfalls aber Professionalität zu. So macht der Roman *GESCHICHTE DES FRÄULEINS VON STERNHEIM* deutlich, dass die junge Sophie von Sternheim von ihrem Vater zwar unterrichtet wird, ihre Fähigkeiten jedoch auf einen häuslich-amateurhaften Rahmen beschränkt bleiben:

„[W]eil das Fräulein eine große Anlage von Verstand zeigte, beschäftigte er diesen mit der Philosophie nach allen ihren Teilen, mit der Geschichte und den Sprachen, von denen sie die englische zur Vollkommenheit lernte. [...] Neben diesen täglichen Übungen, erlernte sie mit ungemeiner Leichtigkeit alle Frauenzimmerarbeiten, und von ihrem sechzehnten [sic] Jahre an bekam sie auch die Führung des ganzen Hauses [...]. Wenn man ihr von ihrem Fleiß und von ihren Kenntnissen sprach, war ihre bescheidene Antwort: willige Fähigkeiten, gute Beispiele und liebevolle Anführungen haben mich so gut gemacht, als tausend andre auch sein könnten, wenn sich alle Umstände so zu ihrem Besten vereinigt hätten wie bei mir.“⁸

Dies schreibt eine Frau: Sophie de la Roche kennzeichnet ihre Protagonistin durch zurückhaltende Bescheidenheit, lässt sie ihre Bildung herunterspielen und zeigt überdeutlich, dass auch Frauen die Weiblichkeitswerte ihrer Zeit aufnehmen.

Damalige Rollenideale werden gleichermaßen in den Künsten kultiviert. Nicht umsonst spiegelt das Romantische Ballett allein dem Mann vorbehaltenes produktives Handeln, die Abwertung des Männerkörpers und die Idealisierung des weiblichen Erscheinungsbildes. Die für das 19. Jahrhundert charakteristische *Geist/Körper-Trennung* weist den Tanz als Handlungsraum der Frau aus: Zeitgenössische Kompanien versammeln zahlreiche Solistinnen und einen überwiegend weiblichen Corps de ballet, aber nur wenige Tänzer. Ballerinen dominieren den Szenenablauf, ihr Rollenrepertoire bleibt patriarchalischen Idealen verpflichtet. Librettisten und Choreografen setzen Tänzerinnen als erhöhte Erscheinungen oder gefährlich-destruktive Charaktere in Szene, machen also die kulturhistorische Zweiteilung der Frau in „Heilige und Hure“ zum strukturellen Grundsatz ihrer Choreografien.

⁸ Roche, Sophie de la: *GESCHICHTE DES FRÄULEINS VON STERNHEIM* [1771]. München, 1983, S. 41f.

Gleichfalls werden damalige Frauenrollen stets aus der Sicht der männlichen Hauptfigur, als Verkörperung männlicher Visionen dargestellt.

Jacques Lacan hat derartige Weiblichkeitsimaginationen psychoanalytisch aufgearbeitet.⁹ Er definiert den Mann als Besitzer des Phallus und den Phallus als Signifikanten: Der Mann tritt als Bezeichnender hervor. Bestätigt findet er seine privilegierte Position im „Anderen“, im von ihm Bezeichneten, in der Frau. Da der Mann gewisse Wünsche und Begierden von sich abspaltet, sich seine Persönlichkeit also nicht als Einheit erweist, benötigt er das weibliche Gegenüber als Projektionsfläche. Verdrängte, unausgesprochene Bedürfnisse tauchen als Begehren wieder auf. Der (begehrten) Frau werden die psychologischen Resultate der männlichen Identitätsbildung übertragen. Auf eine den Mann ergänzende Rolle festgelegt, fällt ihre Persönlichkeit seiner Selbstdefinition zum Opfer: Sie kann sich nur im Verleugnen ihres individuellen Selbst zum Männerphantasma entfalten.

So lassen sich in den Balletten des 19. Jahrhunderts folgende Paarkonstellationen beobachten: Der Protagonist verliebt sich in ein Natur- oder Feenwesen – LA SYLPHIDE, Zeïla (LE LAC DES FÉES), ONDINE, LA PÉRI, Odette (SCHWANENSEE) –, das dem Mann als Vervollständigung seines eigenen, im Prozess der Zivilisation unterdrückten Naturells erscheint. Da der Mann als Repräsentant der Gesellschaft auftritt und das Herrschen in der Öffentlichkeit zunächst Kontrolle des inneren Selbst verlangt, sieht er sich nachhaltiger Affektbeherrschung ausgesetzt. Dies wird mit dem Naturwesen „Frau“ kompensiert: Die Frau und Tänzerin tritt als Symbol abgespaltener männlicher Wesenszüge in Erscheinung.

Die Protagonisten damaliger Choreografien verlieben sich weiterhin in tugendhafte, gegebenenfalls religiöse Frauen oder in unberührte Mädchen, in beiden Fällen aber in die personifizierte Unschuld: Isabelle (ROBERT LE DIABLE), GISELLE, Nikija (LA BAYADÈRE) oder Aurora (DORNROSCHEN). Die Frau ist hier in erster Linie als geschlechtsloses Wesen zu verstehen. Nur die asexuelle Frau gilt als „sauber“ und damit als akzeptable Partnerin. Im Rahmen dessen erweisen sich die Paarbeziehungen der Ballettbühne als platonische Idealverbindungen, denen tatsächlich gelebte Sexualität vorenthalten bleibt. Dem Mann entgleitet das angebetete Naturwesen (LA SYLPHIDE, ONDINE), die Frau wird in den Tod abgeschoben (GISELLE) o-

⁹ Vgl. Lacan, Jacques: DIE BEDEUTUNG DES PHALLUS. In: Haas, Norbert (Hrsg.): JACQUES LACAN. SCHRIFTEN. Bd. II. Freiburg, 1975, S. 119-132.

der beider Verhältnis wird durch eine abschließende Apotheose als sittenreine Verbindung verklärt (LA FILLE DU DANUBE, LA PÉRI, LA BAYADÈRE, SCHWANENSEE). Selbst eine Liebesheirat (ROBERT LE DIABLE, DORNRÖSCHEN) schließt Sexualität aus: Die Handlung endet mit der Hochzeit und lässt die Familiengründung als ausschlaggebenden Anlass für die Ehe unberührt.

Die erhöhte Liebe ist nicht vom Ideal der asexuellen Frau zu trennen, die weibliche Körperrealität wird sexuell konnotiert und faktisch abgewertet. Gustave Flaubert hat seiner Geliebten Louise Colet die ambivalente Sexualmoral seiner Zeit, ebenso aber die auf männliche Bedürfnisse berechnete Funktionalisierung der Frau nahezu analytisch auseinandergesetzt. Colet vereint für ihn beide grundlegenden Weiblichkeitsbilder der damaligen Zeit, Muse und Sexualpartnerin:

„Du bist keine Frau, und wenn ich Dich mehr, und besonders wenn ich Dich *tiefer geliebt* habe [...] als jede andere, so deshalb, weil es mir vorkam, daß Du weniger Frau bist als eine andere. Unsere ganzen Zwistigkeiten sind immer nur aus dieser *weiblichen* Seite in Dir entstanden. Denk darüber nach, und Du wirst sehen, ob ich mich täusche. Ich wollte, wir behielten unsere beiden Körper und wären nur ein einziger Geist. An Dir als Frau will ich nur das Fleisch. Alles übrige sollte [...] ich sein, aus gleichem Stoff, derselbe Stoff! Verstehst Du, daß dies keine Liebe ist, sondern etwas Höheres, so scheint mir, da diese Begierde der Seele für sie fast ein Lebensbedürfnis ist, ein Bedürfnis sich auszuweiten, größer zu werden.“¹⁰

Ebenso wie die asexuelle, sittliche Frau ist auch ihr Gegenbild, die verführende Sinnliche Projektionsfläche für den Mann. Der sinnliche weibliche Körper dient als Ausgleich seiner eigenen, zugunsten des bürgerlichen Geschlechter- und Sittenkodex' zurückgehaltenen Sexualität. Um inakzeptable sexuelle Impulse in eine offiziell annehmbare Form zu überführen, werden Frauenbilder erotischer Prägung mit negativen Zügen versehen und ausgleichend auf Distanz gehalten.

Nicht ohne Grund entdecken die Künste das Motiv der erotisch-aggressiven Frau, die den Mann aus sexueller Motivation tötet oder töten lässt. Beispielsweise wandelt sich um 1840 die Lesart der ursprünglich biblischen Figuren Judith und Salome. Judith hatte den Landesfeind Holofernes enthauptet, um Israel zu befreien [Jdt 1,1-16,25], Salome hatte auf Geheiß ihrer Mutter die Hinrichtung Johannes des

¹⁰ Gustave Flaubert am 27. 3. 1853 an Louise Colet. In: ders.: BRIEFE. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Scheffel. Zürich, 1977, S. 241.

Täufers gefordert [Mt 14,3-14,12; Mk 6,17-6,29]. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wird zunächst Judith auf die Rolle des Vamps mit der Klinge reduziert. Friedrich Hebbel lässt sie mit Holofernes schlafen und leitet innerhalb der JUDITH-Ikonografie die Verbindung von weiblicher Libido und Aggressivität ein¹¹: Judith tötet Holofernes nicht aus patriotischen Motiven, sondern aus Rache für ihre Defloration.¹² Salome dagegen zeigt sich als sinnliche und sexuell fordernde Persönlichkeit, die Johannes töten lässt, weil er sie abweist.¹³

Und auch im Ballett treten negative, intrigante Charaktere in Erscheinung (Héléna/ROBERT LE DIABLE, Madge/LA SYLPHIDE, Gamsetti/LA BAYADÈRE). Sie alle stören oder zerstören die Beziehung des Protagonisten zu seinem erhöhten, positiven Weiblichkeitsideal und sind zum Teil deutlich als Sinnbilder angstbesetzter Erotik zu verstehen (Myrtha/GISELLE, Odile/SCHWANENSEE).

Allerdings scheint schon in der Konstruktion der „Heiligen“, der Frau auf dem Sockel die Täuschung des Mannes angelegt. Die Befürchtung, dass Frauen die auf sie projizierten Erwartungen nicht erfüllen können, wird durch negative Charaktere kompensiert. In letzter Konsequenz treten „Heilige und Hure“ in nur einer Persönlichkeit zusammen: Pierina Legnani debütierte 1895 als Odette und als ihre Gegenspielerin Odile (SCHWANENSEE) und macht die Verkörperung beider Partien durch *eine* Tänzerin zum unausgesprochenen Gesetz. Durch die Doppelbesetzung wird die bereits durch Libretto und Dramaturgie angelegte Zweiteilung der Frau in *Femme fragile* und *Femme fatale* umso effektiver verwirklicht.

Tatsächlich bleiben die Frauenrollen des Balletts mit den Persönlichkeiten ihrer Tänzerinnen verbunden. Kritiker und Zuschauer identifizieren sie mit den von

¹¹ Vgl. Hebbel, Friedrich: JUDITH [1840]. Stuttgart, 2002.

¹² Sigmund Freud hat die Enthauptung des Holofernes als Metapher für Kastration interpretiert. Er sieht in Hebbels Tragödie die „tatsächlichen“ Hintergründe von Judiths Verhaltens umgesetzt, folgt damit jedoch selbst der in den Dekaden um 1900 gebräuchlichen Verbindung von weiblicher Sexualität und gegen den Mann gerichteter Grausamkeit. Vgl. Freud, Sigmund: BEITRÄGE ZUR PSYCHOLOGIE DES LIEBESLEBENS. III: DAS TABU DER VIRGINITÄT [1918]. In: ders.: GESAMMELTE WERKE. CHRONOLOGISCH GEORDNET. Herausgegeben von Anna Freud und Marie Bonaparte. Bd. XII, 1978, S. 178f.

¹³ Vgl. Wilde, Oscar: SALOME [1893]. In: Rohde, Thomas (Hrsg.): MYTHOS SALOME. VOM MARKUSEVANGELIUM BIS DJUNA BARNES. Leipzig, 2000, S. 112-150 sowie die auf Wildes Dramentext basierende Richard-Strauss-Oper SALOME aus dem Jahr 1905. Zu vergleichbaren Salome-Konzeptionen der bildenden Kunst vgl. Gustave Moreau: SALOMÉ DANSANT; um 1874, Öl auf Leinwand, 80 x 40 cm; Musée Gustave Moreau, Paris / ders.: L'APPARITION; 1876, Aquarell, 106 x 72 cm; Musée du Louvre, Paris / Max Klinger: DIE NEUE SALOME; 1893, Marmor, Bernstein, Kalkstein und Holz, Höhe der Figur: 88 cm, Höhe des Sockels: 16 cm; Museum der bildenden Künste Leipzig / Lovis Corinth: SALOME; 1899, Öl auf Leinwand, 76,2 x 83,5 cm; Busch-Reisinger-Museum, Harvard University Arts Museum / ders.: SALOME; 1900, Öl auf Leinwand, 127 x 148 cm; Museum der bildenden Künste Leipzig.

ihnen dargestellten Charakteren: Sie projizieren die Ideale der reinen, verklärten und der erotischen Frau auf die weibliche Lebensrealität. Théophile Gautier beispielsweise erklärt Marie Taglioni zur asexuellen „Heiligen“ und ihre Konkurrentin Fanny Elssler zur Verkörperung sinnansprechender Erotik:

„Hers [Elsslers] is not the ethereal, virginal grace of Taglioni, it is something much more human which appeals more sharply to the senses. Mlle Taglioni is a Christian dancer [...]. She floats like a spirit in a transparent mist of white muslin with which she loves to surround herself, and she resembles a contented soul scarcely bending the petals of celestial flowers with the tips of her rosy feet. Fanny Elssler is a completely pagan dancer. She recalls the muse Terpsichore with her tambourine and her tunic slit to reveal her thigh and caught up with clasps of gold. When she fearlessly arches her back, throwing her voluptuous arms behind her, she evokes a vision of those beautiful figures from Herculaneum of Pompeii standing out in white relief against a black background.“¹⁴

Gautier beurteilt Taglioni Bezug nehmend auf lebensfremde Weiblichkeitsideale und vergleicht Elsslers Auftreten mit Motiven der bildenden Kunst. Beide Tänzerinnen, darauf weist Gautier an anderer Stelle selbst hin, müssen abstrahierenden Kriterien standhalten:

„[A]n actress is like a statue or a picture that is offered for your inspection, and it is permissible to criticise her without any scruples of conscience; to reproach her for being ugly just as a painter might be rebuked for faulty drawing [...], and to praise her for her charms with the same calm detachment shown by a sculptor standing before a marble statue who might exclaim, ‚Now here is a beautiful shoulder‘ or ‚What a well shaped arm‘.“¹⁵

Jedoch werden nicht nur stereotype Weiblichkeitsprojektionen an sich, sondern gleichfalls die strukturellen Abläufe damaliger Ballette – durch die bis heute rekonstruierten Originalchoreografien des 19. Jahrhunderts noch immer analysierbar – männlich-visionären Ansprüchen gerecht. Seit *LA SYLPHIDE* werden Ballette immer wieder in „bunte“ und „weiße“ Akte eingeteilt. Die sogenannten bunten, im Gesellschaftsleben angesiedelten Akte sind dramaturgische Voraussetzungen für das Ballet blanc. Sie erklären, warum der Protagonist die reale Welt verlässt und in eine

¹⁴ Gautier, Théophile: *OPÉRA: RETURN OF FANNY ELSSLER IN LA TEMPÊTE*. Rezension vom 11. 9. 1837. In: Guest, Ivor (Hrsg.): *GAUTIER ON DANCE. THEOPHILE GAUTIER*. London, 1986, S. 15f.

¹⁵ Gautier, Théophile: *GALLERY OF BEAUTIFUL ACTRESSES: FANNY ELSSLER*. Rezension vom 19. 10. 1837. In: Guest, Ivor (Hrsg.): *GAUTIER ON DANCE. THEOPHILE GAUTIER*. London, 1986, S. 22.

jenseitige Atmosphäre – Sinnbild der für die Romantik typischen Weltflucht – eintaucht.

Dort steht er in der Regel isoliert einem weiblichen Corps de ballet und einer Solistin gegenüber. Die Solistin und die Ensembletänzerinnen tragen identische weiße Tutus, insbesondere die Gruppe zeigt bevorzugt konforme choreografische Abläufe. Tänzerinnen erhalten keinerlei Individualität, sondern zeichnen sich durch normierte Erscheinungsbilder und Bewegungsmuster aus. Im Nonnenballett aus ROBERT LE DIABLE, im zweiten Akt von LA SYLPHIDE und GISELLE, im zweiten und vierten Akt von SCHWANENSEE, am vordergründigsten aber im dritten, sogenannten „Schattenakt“ von LA BAYADÈRE werden Tänzerinnen zu Kopien ihrer selbst. Sie verschmelzen zu einem uniformen Einheitskörper: Die Frau wird bekanntlich als Idee und in Form weniger stereotyper Bilder, nicht aber als Persönlichkeit wahrgenommen.

Die „weißen“ Akte beruhen nicht auf Narration, sondern auf tänzerischen Effekten. Das Handlungsgeschehen reduziert sich zugunsten eines Dialogs des Protagonisten mit seinem visionären weiblichen Gegenüber. Damit rückt ein eher allegorischer Inhalt in den Vordergrund. Das Ballet blanc erhält nahezu Divertissement-Charakter, um unverfälscht das ästhetische Empfinden der Epoche spiegeln zu können: Hier wird reine Weiblichkeit zelebriert.

Aber nicht nur innerhalb des Szenenablaufs, auch tanztechnisch rückt die Ballerina in den Mittelpunkt. Sie tanzt länger, häufiger und vordergründiger als der Mann. Zum einen dominieren Soli für Tänzerinnen über Solo-Sequenzen für Tänzer, zum anderen wird sie auch während des Pas de deux zum tänzerischen Mittelpunkt. Ihrem Partner kommen assistierende Aufgaben zu, durch die er die Ballerina jedoch nachhaltig lenkt.

Der Pas de deux besteht aus nur wenigen formalen Elementen. Die Tänzerin steht zunächst auf Spitze und in virtuosen Posen vor ihrem Partner, kann sich aufgrund ihrer geringen Eigenstützfläche jedoch nicht allein halten: Der Tänzer sichert ihr Gleichgewicht. Er leitet weiterhin Wendungen und Drehungen ein, indem er seiner Partnerin die Richtung gibt. Die Ballerina absolviert darüber hinaus Pirouetten en pointe, die ihrerseits eine Unterstützung ihrer Balance notwendig machen. Hebungen hingegen lassen den Mann den Raum beherrschen und schreiben beiden Geschlechtern Aktivität und Passivität überdeutlich zu. Auch Hebungen werden durch den Tänzer initiiert und beendet, indem er die Tänzerin ins vorbereitende Demi-Plié drückt und sie wieder in der halben Kniebeuge absetzt. Nicht zuletzt besteht

der Pas de deux aus Führungen en promenade: Die Tänzerin nimmt eine Arabesque oder Attitude ein, während der Tänzer um seine Partnerin herumgeht, sie mit sich dreht und damit Raumbeherrschung und Dominanz demonstriert. Umgekehrt bildet das Standbein der Ballerina den Kreismittelpunkt, sodass ihr analog ihrer rollentypischen Immanenz das „Innen“ vorbehalten bleibt.

Mit Ausnahme der Promenadenführungen positioniert sich der Tänzer *hinter* seiner Partnerin, tritt also für den Zuschauer gänzlich aus dem Blickwinkel. Auch hier zeigen sich die Betonung des weiblichen und die Negativ-Inszenierung des männlichen Körpers. Weiterhin richtet der Tänzer während nahezu aller Bewegungsabläufe des Pas de deux den Blick auf die Ballerina. Damit schafft er eine Distanz, die ihn eine dem männlichen Zuschauer vergleichbare Position einnehmen lässt. Eingebunden in die Blickachsen ihres Partners und des Publikums wird die Tänzerin zum betrachteten Objekt: Angesehen werden ist Passivität.

Grundsätzlich bietet sich dem Mann keine Möglichkeit, sich tänzerisch zu profilieren, die Tänzerin dagegen kann keine Unabhängigkeit ausprägen. Die Spitzentechnik setzt sie einem labilen Gleichgewicht aus und zwingt sie in abhängige Positionen: vergleichbar damit, dass die Frau auch im Alltag der Vormundschaft ihres Vaters, Bruders oder Ehemannes unterstellt bleibt. Der Tänzer hält seine Partnerin aufrecht und übernimmt jene Versorgerfunktion, die dem Mann auch außerhalb der Bühne zukommt. Dass der Tänzer und die Tänzerin konsequent unterschiedliche Bewegungsabläufe absolvieren und der für das 19. Jahrhundert charakteristischen Polarität von Männlichkeit und Weiblichkeit Gestalt verleihen, rundet die Korrespondenz zwischen Tanztechnik und gesellschaftlichen Rollenvorstellungen ab.

Auch der Solotanz repräsentiert zirkulierende Geschlechterideale. Der Mann nimmt in seinen selten werdenden Soli die Bühne in wenigen klaren Linien ein und greift durch Sprünge zugleich in der dritten Dimension stark in den Raum ein. Die Tänzerin dagegen bleibt in ihrer Körpersprache eher klein und ohne eine zielgerichtete Raumchoreografie: Sie beginnt in der Regel in der Bühnenmitte und erfasst erst spät eine ganze Distanz. Weiterhin wirkt der Mann statisch stabil. Da er auf ganzer Sohle oder bestenfalls auf halber Spitze tanzt, kann er Posen lange halten und langsam ausführen, die Bühne aber schneller als die Tänzerin überqueren. Stärke und Standfestigkeit stellen Parallelen zu den auch im Alltag hervorgehobenen „männlichen“ Charaktermerkmalen her. Der Spitzentanz verspricht hingegen weibliche Eleganz und Zerbrechlichkeit. Die Tänzerin wird erhöht und über jeden

menschlichen Status hinausgehoben.

Die Spitzentechnik weist jedoch nicht nur auf anerkannte Weiblichkeitsideale der Romantik, sondern ebenso auf die offiziell ausgegrenzte Erotik hin. Die Beine der Tänzerin werden gestreckt und ihre Füße betont: Für Sigmund Freud war der Fuß ein sexuelles Symbol und der Schuh ein Gleichnis der weiblichen Genitale¹⁶, wobei die Überstreckung des Fußes beim Tanzen jene erwiesene Streckung paraphrasiert, die im Rahmen sexueller Erregung auftritt. Auch die Tanztechnik fasst beide vermeintlich archetypischen Seiten der Frau zusammen. Die Tänzerin wird auch hier zur „keuschen Hure“, die sich wahlweise nach der einen oder nach der anderen Seite wenden lässt.

Schreibt die Spitzentechnik sowohl dem Pas de deux als auch dem Solo gängige Weiblichkeitsschemata ein, so wird dabei gleichfalls die Körperarbeit der Tänzerin kaschiert. Dass sie ihre Kraftanstrengung herunterspielt, macht anschaulich deutlich, dass man Frauen auf das Nichtstun festlegt: Die Frau arbeitet nicht, und wenn doch, so strengt sie sich dabei zumindest nicht an. In das abstrahierende Zeichensystem des klassisch-akademischen Bewegungskanons übersetzt, geben sich scheinbar natürliche weibliche Züge umso offensichtlicher als Illusion zu erkennen. Der Arbeitsalltag tanzender Frauen tritt zugunsten eines an männliche Präferenzen angepassten Idealbildes in den Hintergrund, und abgesehen von den wenigen Ballettstars des 19. Jahrhunderts erweisen sich die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Tänzerin als denkbar schlecht.¹⁷

Zu permanenten körperlichen Höchstleistungen kommen fehlende Kranken- und Altersversicherungen sowie deutliche Unterbezahlung. Niedriglöhne drängen Tänzerinnen in die Prostitution: Theater und Opernhäuser machen bemittelten Besuchern die Räume hinter der Bühne zugänglich und ebnen käuflicher Sexualität den Weg. Derart gebilligte Prostitution hat allein für betroffene Ballerinen, nicht aber für ihre Kunden Konsequenzen. Sie erfüllen das Klischee der Verführerin, das ihnen auch auf der Bühne zugewiesen wird. Der gängige Glaube, die Frau neige ohnehin zu einer unsittlichen Lebensführung, scheint sich zu bestätigen. Dies zieht

¹⁶ Vgl. Freud, Sigmund: DREI ABHANDLUNGEN ZUR SEXUALTHEORIE [1905]. In: ders.: GESAMMELTE WERKE. CHRONOLOGISCH GEORDNET. Herausgegeben von Anna Freud und Marie Bonaparte. Bd. V, 1981, S. 54.

¹⁷ Vgl. Möhrmann, Malte: DIE HERREN ZÄHLEN DIE KOSTÜME. MÄDCHEN VOM THEATER AM RANDE DER PROSTITUTION. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): DIE SCHAUSPIELERIN. ZUR KULTURGESCHICHTE DER WEIBLICHEN BÜHNENKUNST. Frankfurt am Main, 1989, S. 261-280; Weickmann, Dorion: DER DRESSIERTE LEIB: KULTURGESCHICHTE DES BALLETTES (1580-1870). Frankfurt am Main, 2002, S. 209-236.

weitere soziale Ausgrenzung nach sich. Weil Tänzerinnen nicht als geeignete Ehefrauen gelten, können sie ihre Position kaum auf dem Heiratsmarkt – die materielle Versorgung durch den Ehemann als Alternative zu niederen Formen der Prostitution – absichern.

Die stetige Gefahr außerehelicher Schwangerschaften gefährdet ihre gesellschaftliche und finanzielle Situation zusätzlich. Uneheliche Kinder setzen ihren sozialen Status noch weiter herab, während dem Mann keine Verpflichtungen abverlangt werden. Darüber hinaus kann eine schwangere Tänzerin weder ihren Beruf ausüben noch der Rolle des Sexualobjekts gerecht werden. Sie bleibt sich selbst überlassen, wobei die Mutterschaft nicht nur hinter den Kulissen, sondern auch auf der Bühne zu den verdrängten Facetten weiblicher Lebensrealität gehört.

Schon die Ballette des 19. Jahrhunderts halten ihre Protagonistinnen im Zustand des Ewig-Mädchenhaften fest. Zum einen beendet ihr Tod die Paarbeziehung noch vor einer möglichen Hochzeit (GISELLE), zum anderen bildet die Eheschließung den krönenden Abschluss des Handlungsverlaufs (DORNROSCHEN): Sowohl das Eheleben an sich als auch die Mutterrolle werden ausgeklammert. Die Frau als Mutter tritt allein in Nebenrollen in Erscheinung (Berthe/GISELLE, Siegfrieds Mutter/SCHWANENSEE, Königin/DORNROSCHEN, Präsidentin/DER NUSSKNACKER). Einmal mehr zeigt sich die Distanz zwischen Bühne und Alltag. Die Idealisierung der Mutterschaft in der Gesellschaft sowie ihre Negierung innerhalb des Theaterbetriebs und der Ballettdramaturgie verweisen auf die dem damaligen Frauenbild inhärenten Widersprüche, lassen also Rückschlüsse auf seinen diskursiven Charakter zu.

Zusammenfassend sagt das Frauenbild des Romantischen Balletts wenig über reale Frauen, aber umso mehr über zeitgenössische Männerfantasien aus. Auftretende Widersprüche betonen die Künstlichkeit bürgerlicher Rollenideale und machen damit ebenfalls Brüche innerhalb gesellschaftlicher Anschauungen über die „Frau“ deutlich. Zu trennen sind Kunst- und Gesellschaftsdiskurse ohnehin kaum. Im Ballett wie auch in der Gesellschaft steht der zur Zentralperson aufgewertete Mann zu Objekten degradierten Frauen gegenüber. „Meine Cordelia! [...]ch bin nur ein interessanter Mensch, Du der interessanteste Gegenstand“¹⁸: Damit lässt Søren Kierkegaard den Protagonisten seines TAGEBUCHS EINES VERFÜHRERS bereits 1843 treffend über die Geschlechterstereotype seiner Zeit reflektieren.

¹⁸ Kierkegaard, Søren: TAGEBUCH DES VERFÜHRERS [1843]. Stuttgart, 1998, S. 143.