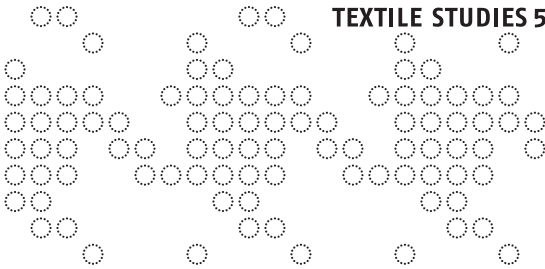
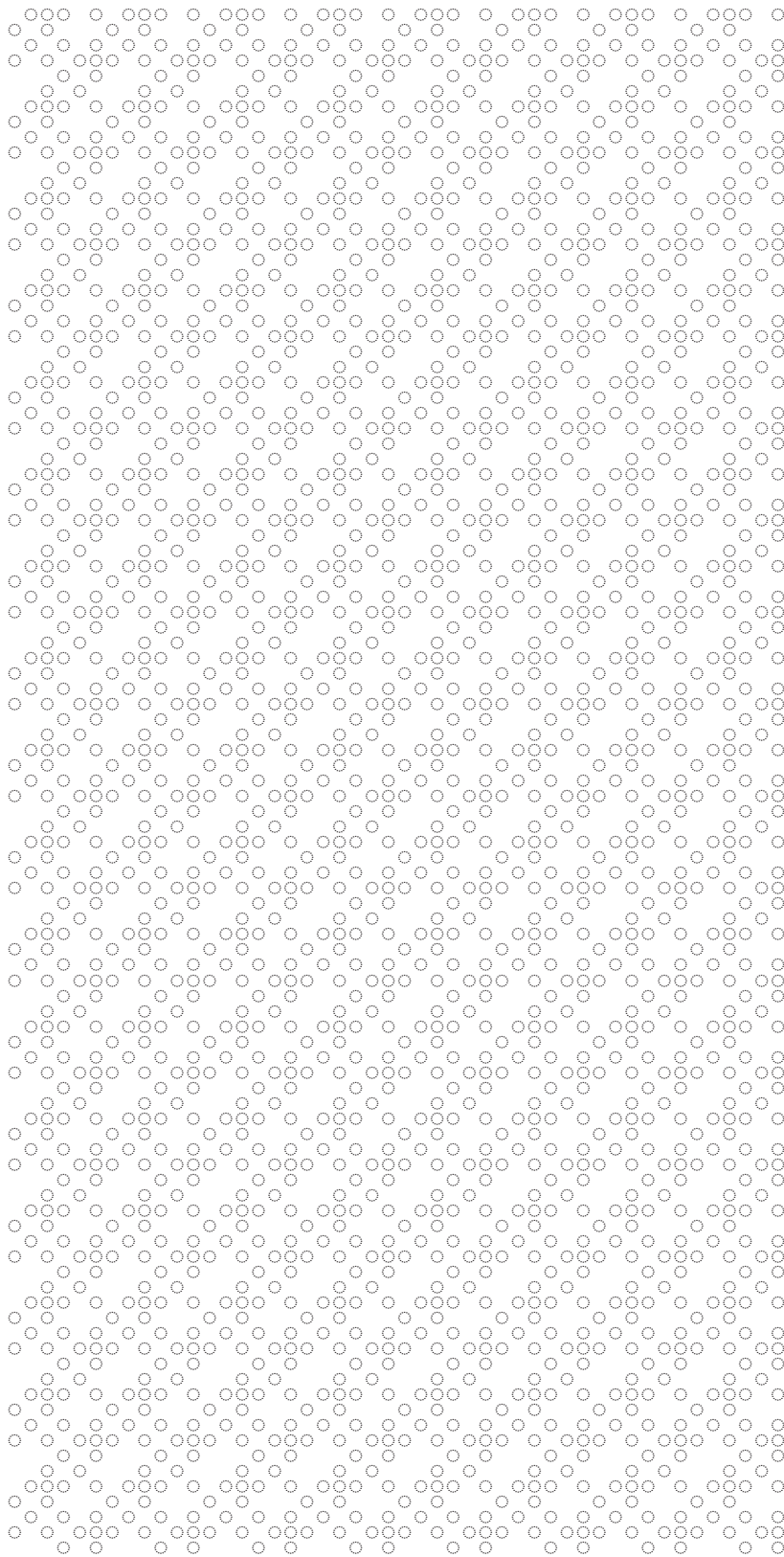


**MODE UND BEWEGUNG. BEITRÄGE ZUR
THEORIE UND GESCHICHTE DER KLEIDUNG**
HG. V. ANNA-BRIGITTE SCHLITTLER
UND KATHARINA TIETZE

TEXTILE STUDIES 5





Am 21. November 1831 hatte das Tutu seine Geburtsstunde in der Uraufführung von Giacomo Meyerbeers erster Grande Opéra, *Robert le Diable*, an der Pariser Oper unter der Direktion von Louis Veron. Die Geschichte erzählt von Robert, der als Sohn des Teufels und der Herzogin der Normandie geboren wurde – ein Fluch, von dem er sich zu befreien versucht. Aus der Normandie vertrieben, flieht er nach Sizilien, wo er sich in Isabella, die Tochter des dortigen Königs, verliebt. Der Teufel nähert sich ihm unerkannt in Gestalt eines alten Mannes, um seine Seele für die Hölle zu gewinnen. Er rät Robert, um Isabella heiraten zu können, einen Zweig des Baumes zu pflücken, der auf dem Grab der Heiligen Rosalie wächst. Robert soll sich zu mitternächtlicher Stunde auf dem Friedhof eines aufgelassenen Klosters einfinden. Als er dort eintrifft, öffnen sich die Gräber. Die toten Nonnen – angeführt von der Äbtissin Héléne – steigen aus ihren Särgen, streifen ihre



Abb. 1: Bühnenbildentwurf für Akt III aus *Robert le Diable*.

Kutten ab und schweben als verführerische junge Mädchen in transparenten Kleidern um Robert. Als er den Zweig bricht, verwandeln sie sich in alte hässliche Frauen mit Fratzens Gesichtern und verschwinden im Nichts. Robert erringt die Hand Isabellas, und der Teufel bekommt seine Seele nicht.

Robert le Diable wurde einer der größten Erfolge in der Operngeschichte mit über 750 Vorstellungen bis 1893 allein in Paris und weltweiten Inszenierungen an allen großen Opernhäusern. Der Text von Eugène Scribe, die Musik von Giacomo Meyerbeer, das Bühnenbild von Pierre-Luc-Charles Cicéri und Henri Duponchel sowie die Kostüme von Eugène Lamy trafen den Zeitgeist der Romantik, womit

das Amüsement der bürgerlichen Gesellschaft seine Form gefunden hatte. Das Nonnenballett auf dem Friedhof im dritten Akt revolutionierte die Tanzgeschichte und wurde zum Wegbereiter des klassischen Balletts.

In der Choreografie von Filippo Taglioni tanzte seine Tochter Marie Taglioni (1804–1884) zum ersten Mal in der Tanzgeschichte auf Spitzenschuhen, deren Form als Satinslipper die damalige Alltagsmode darstellte. Marie Taglioni und das Corps de Ballet trugen wehende weiße, transparente Kostüme, welche die Idee schwebender, verführerischer, unerreichbarer Geister eindrucksvoll darstellten. Darunter waren nach damaligen Vorschriften ein rosafarbenes Trikot und eine weiße Unterhose. Zum ersten Mal wurde eine Aufführung mit Gaslicht beleuchtet. Diese technische Neueinführung ließ Bühne und Kostüme noch geheimnisvoller wirken.

Schon sechs Monate nach der Uraufführung dieses Werkes folgte an der Pariser Oper die Premiere des Balletts *La Sylphide*. Auch diesmal tanzte Marie Taglioni die Hauptrolle. Ihr Vater, der auch hier mit der Choreografie beauftragt war, wiederholte die Idee der verführerischen Frauengeister.

Marie Taglioni feierte Triumphe und trat in der Folgezeit auf zahlreichen Tourneen auf allen großen europäischen und amerikanischen Bühnen auf.

Im Kostüm der *Sylphide* (Abb. 2) hatte sie auch in *Robert le Diable* getanzt. Als Vorlage für dieses Kostüm diente das Kleid, das die Tänzerinnen zu dieser Zeit beim Training in der Oper trugen.

La Sylphide ist ein Ballett in zwei Akten. Die Handlung basiert auf der Novelle *Trilby* des Franzosen Charles Nodier. Ort der Handlung ist das schottische Hochland. Der Schäfer James steht am Vorabend seiner Hochzeit, als sich eine geflügelte Waldfee in ihn verliebt und sich ihm zeigt. Auch James verliebt sich in das Fabelwesen, ist aber immer noch willens, seine Braut Effie zu heiraten. Die alte Hexe Madge weissagt Effie, dass ihr Bräutigam eine andere mehr liebt als sie, woraufhin James die Hexe hinauswirft. Im darauf folgenden Tanz mit seiner Braut wird James erneut von der Fee gestört; allerdings kann außer ihm keiner sie sehen. Vor dem Altar merkt James, dass die Hochzeitsringe verschwunden sind. Auf ein Zeichen hin folgt er der Fee in den Wald. Dort, im Kreise ihrer Schwestern, erkennt er, dass seine Liebe als Sterblicher zu einem unsterblichen Wesen sinnlos ist. Also bittet er die Hexe um Hilfe, die Fee zu gewinnen. Sie gibt ihm einen magischen Schal, mit dem er das Zauberwesen bannen kann. Sowie James das tut, stirbt die *Sylphide* in den Armen der anderen Feen und verliert dabei ihre Flügel. Als James daraufhin bemerkt, dass Effie mittlerweile dabei ist, einen anderen Mann zu heiraten, will er die Hexe töten. Diese kommt ihm jedoch zuvor und tötet ihn ihrerseits mit einem Fluch.

La Sylphide war das erste romantische Ballett von vielen. Die meisten tragen als Titel einen Frauennamen. Sämtliche Ballette teilen sich auf in einen Akt mit folkloristischen Kostümen, in der Ballettsprache der bunte Akt genannt, in dem die realistische Welt dargestellt wird, und in den weißen Akt, in dem die Tänzerinnen mit Tutus auftreten und der in die Geisterwelt entführt.

Für diese geheimnisvollen Geisterfrauen, die jeden in den Bann ziehen, nie zu greifen sind und ins Verderben führen, entstand das Tutu – ein Kostüm, das die Illusion der Schwerelosigkeit erweckt.

Vorher waren bei den höfischen Schreittänzen steife, förmliche Kos-



Abb. 2 (Farbabb. 111): Marie Taglioni in *La Sylphide*, 1832.

tüme üblich gewesen, die Bewegungen durch die Reifunterröcke eingeschränkt. Nach der Französischen Revolution, zur Zeit von Directoire und Empire, wurden unter dem Einfluss der Chemisenkleider die Bewegungen freier. Aber erst im Biedermeier entstand mit dem Tutu eine neue Kleiderform. Das Tutu als Kostüm der Schwerelosigkeit war geboren und wurde zum Inbegriff der Ballerina. Martine Kahane stellt in ihrem Buch über das Tutu folgende Fragen: Ist es ein poetisches Kostüm oder Arbeitskleidung? Ist es keusch oder anzüglich? Oder bildet es einen magischen Kreis um die Ballerina?¹

Théophile Gautier, der Mann mit der roten Weste, wie er nach seinem Wahrzeichen genannt wurde, war über Jahrzehnte Romancier und Kommentator des Pariser Opernlebens. Er liebte das Ballett als passionierter Beobachter und war ein Verehrer vieler großer Ballerinen. Selbst verfasste er verschiedene Vorlagen für Ballette, darunter das berühmte Werk *Giselle*. Später schrieb er als Kritiker über *La Sylphide*: «Mit diesem Ballett beginnt eine neue Ära des Tanzes. Mit einem Übermaß an Tüll lösen sich die Schatten in ihren transparenten Röcken auf. Die Oper gehört den Undinen, Willis, Péris – alles mysteriöse Wesen, die sich in den Dienst der Ballettmeister stellen.»²

Zur damaligen Mode des Biedermeiers, welche die Frauen im Alltagsleben züchtig einpackte, bildete das Tutu den denkbar größten Kontrast. So erklärt sich der erotische Reiz, den diese übernatürlichen Wesen in den transparenten Kostümen auf der Bühne auslösten. Die Tänzerinnen im Tutu stehen für eine verbotene Sehnsucht und einen unausgesprochenen Wunschtraum.

Im Jahr 1808 hatte der Engländer John Heathcoat bei technischen Experimenten in Nottingham zufällig den Tüll erfunden; eigentlich

wollte er Spitzenstoffe maschinell imitieren. Der Tüll wurde zum idealen Stoff für das Tutu, das jede Bewegung begleitet und die tanzenden Geister schweben lässt.

Der Stoffname bezieht sich auf die Stadt Tulle in Südfrankreich, wo im 19. Jahrhundert dieses Material hergestellt wurde. Der Ursprung der Bezeichnung Tutu ist unbekannt und erst seit 1880 gebräuchlich. Vermutungen besagen, dass dieser Name von *tulle* oder von *panpan-tutu* aus der Kindersprache abgeleitet wurde.

Im 19. Jahrhundert wurde der Tüll aus Baumwolle oder Seide gefertigt. Lange Zeit war der Seidentüll der Primaballerina vorbehalten, während für die Tänzerinnen des Corps de Ballet Baumwolltüll verwendet wurde. Heutzutage wird der Tüll hauptsächlich aus Polyester hergestellt. Dieses Material ist in verschiedenen Farben und vielen Varianten erhältlich, zum Beispiel mit groben bis feinen Maschen und von weich bis steif. Die Firma Heathcoat ist immer noch einer der führenden Anbieter.

Heute wird das Tutu aus *La Sylphide* romantisches oder langes Tutu genannt, im Gegensatz zum kurzen oder Tellertutu des 20. Jahrhun-



Abb. 3: Romantisches Tutu für die Titelrolle in *La Sylphide*, 2008; Ausschnitt.

derts. Das romantische Tutu besteht zumeist aus vier Lagen Tüll. Für die oberste Schicht kann auch feine Seidencrepeline verwendet werden. Die Saumweite jeder Schicht beträgt ungefähr sechs Meter. Jede Lage setzt sich aus vier bis sechs Bahnen zusammen, jede davon jeweils zwanzig Zentimeter ausgestellt. Eventuell wird in der untersten Lage etwas mehr Saumweite hinzugegeben, um den Rocksäum nach außen zu treiben. Die klassische Länge beträgt zwanzig Zentimeter vom Boden zum Rocksäum. Die Bahnen werden mit einem hellgrauen Faden zusammengenäht, damit die Nähte auf der Bühne nicht sichtbar sind. Die Rocksichten sind mit je einem Zentimeter Abstand an der Hüftpassage angenäht. Die Korsage ist separat gearbeitet und wird mit Fangstichen am Rockbund befestigt. Über dem Beintrikot wird meistens ein Höschen aus Baumwolltüll getragen, das mit

kleinen Rüschen, sogenannten Frillies, besetzt ist. Zur Herstellung eines romantischen Tutus wie in *La Sylphide* benötigt eine Schneiderin ungefähr zweieinhalb Meter Steiftüll für die unterste Lage, acht



Abb. 4: Die Tänzerin Yen Han in *La Sylphide*, 2008.

Meter weichen Feintüll für die mittleren zwei Lagen und für die oberste Lage vier Meter Seidencrepeline. Crepeline ist noch leichter und transparenter als Organza.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verkürzte sich das Tutu langsam auf Knielänge. Die Verkürzung ging einher mit der immer weiter entwi-



Abb. 5: Kurzes Tellertutu für die Hauptrolle in *Raymonda*, 2009.

ckelten Tanztechnik und der dafür erforderlichen Bein- und Bewegungsfreiheit. Erste leicht abstehende Tutuformen wurden bei den Ballets Russes von Serge Diaghilev in Paris zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingesetzt. Etwa fünfzig Jahre später wurde jene abstehende Tellerform erreicht, welche die Tänzerin kreisförmig umgibt. Heutzutage ist dieses Kostüm samt Spitzenschuhen zur Identität der Ballerina geworden.

Das klassische Tellertutu – im Französischen *tutu galette*, im Englischen *pancake tutu* – hat einen Radius von ungefähr 38 Zentimeter und variiert je nach Körpergröße der Tänzerin. Es besteht aus mindestens zwölf Lagen Tüll in verschiedenen Qualitäten. Dazu gehören Steiftüll,

mittlerer Tüll und Feintüll in einer bestimmten Reihenfolge. Von oben angefangen, kommt nach vier Lagen mittlerem Tüll eine Lage Steiftüll. Darauf folgen weitere acht Lagen mittlerer Tüll. Die kürzesten zwei Lagen am Bein bestehen aus Feintüll. Die häufig dekorierte oberste Schicht wird Tutudecke genannt. Sie ist die Krönung und der Abschluss des Oberkörpers der Ballerina, sie verbindet optisch das Oberteil mit dem Tutu.

Alle Schichten werden in ungefähr acht Millimeter Abstand auf ein feines Tüllhöschen gesteppt. Man versucht das ideale Maß für eine lange Taille und einen hohen Beinansatz für jede Tänzerin festzulegen. Zusätzlich kann bei der fünften Tüllschicht ein Reifen zur Stabilisierung und zur längeren Haltbarkeit eingezogen werden, damit das Tutu nicht absinken kann. Ein mit Reifen versehenes Tutu ist vor allem in Frankreich üblich und wird *tutu à cerclette* genannt.

Die Gradierung der Tüll-Lagen soll von unten gesehen wie die Fortsetzung der Beine in den Raum wirken. Deshalb konstruieren Tutu-Schneiderinnen den Aufbau von unten. Zuerst wird die fünfte Tüllschicht auf die vorgezeichneten Linien am Höschen mit der Nahtzugabe nach unten aufgenäht. Alle unter der fünften Schicht liegenden Lagen werden mit der Nahtzugabe nach unten aufgesteppt. Darüber liegende Schichten werden mit der Nahtzugabe nach oben befestigt.

Für die Leichtigkeit wird jede Lage Tüll abgestuft und immer schmaler. Mit jeder Lage von oben nach unten verringert sich der Radius um zwei bis vier Zentimeter. So erscheint der Rand des Tutus transparent. Zudem wird jede Schichtkante auf verschiedene Weise mit einem



Abb. 6 (Farbabb. IV): Moderne Interpretation eines Tutus in *The Vertiginous Thrill of Exactitude*, 2011.

Stanz Eisen bearbeitet, um die Kanten wellig oder zackig zu gestalten, wodurch das Tutu leichter wirkt. Jede Lage ist eingekräuselt oder in Fältchen gelegt. Dabei werden die mittleren mehr als die oberen und unteren Lagen eingekräuselt. Für das Einkräuseln der obersten Lagen beträgt der Faktor drei bis fünf. Das bedeutet, dass die Stofflänge einer Lage drei- bis fünfmal so lang ist wie der gemessene Hüftumfang. Die verschiedenen Lagen werden durch die Technik des Knüpfens oder Durchstechens miteinander verbunden. Jeder Stich ist wie ein einzelner Knoten gesetzt. Die Abstände und die Spannung der Knoten in den

unterschiedlichen Schichten beeinflussen die Festigkeit und Beweglichkeit des Tutus. Diese Technik bestimmt am Ende die gewünschte Form: hängend, stehend oder halbrund nach den Angaben des Choreografen oder Kostümbildners.

Das Höschen – bestehend aus zwei Lagen Polyestertüll – ist ins Tutu integriert. Die beiden Schichten sind jeweils mit und gegen den Fadenumlauf zugeschnitten und vernäht. Das Höschen ist die Verschmelzung von Hüftpasse und Frillies des romantischen Tutus. Das Oberteil ist separat gearbeitet und mit Fangstichen am Taillenband des Höschens befestigt.

Der Tüllverbrauch zur Herstellung eines herkömmlichen Tellertutus beträgt fünf Meter steifen Tüll, zehn Meter mittelsteifen Tüll, viereinhalb Meter feinen Tüll und einen halben Meter Tüll aus Baumwolle für Rüschen, die nicht kratzen dürfen, an den Beinen. Die Fertigung eines Tutus ohne separates Oberteil beansprucht mindestens zwanzig bis vierzig Stunden und ist auch für eine erfahrene Schneiderin immer wieder eine technische Herausforderung.

Damals wie heute beeindruckt das Tutu das Publikum. Im modernen Tanz werden immer wieder neue Varianten von Tutus erfunden und mit großem Erfolg eingesetzt. Die Geschichte des Tutus ist noch nicht geschrieben, weder in tanzhistorischer noch in soziologischer Sicht, und es ist auch als Thema in der Textil- und Kostümgeschichte noch nicht ausführlich behandelt.

Dieser Artikel möchte einen gedanklichen Anfang setzen.

Danke an Bettina Enke, Gewandmeisterin am Opernhaus Zürich und Tutu-Expertin.

1 Kahane/Pinasa/Moatti 1997, S. 7. 2 Marquié 2010, S. 75.

