



OPERNHAUS  
ZÜRICH

# SPITZENSCHUHE UND TUTUS

Geschichte und Bedeutung für das klassische Ballett

---

Die 25 Tänzerinnen des Balletts Zürich verbrauchen pro Saison min. 1100 Paar Spitzenschuhe.



Für das Ballett «Schwanensee» in der Saison 2015/16 verarbeitete die Kostümschneiderei 3,5 km Tüll zu Tutus



## Spitzenschuhe

Spitzenschuhe gelten als Symbol für das Ballett schlechthin. Es sind Schuhe für den Ballett-Tanz ohne rechts-links-Unterscheidung mit einer versteiften Schuhspitze (Box), deren Spitze als Standfläche abgeflacht ist, und einer aufrecht stehenden Ledersohle, auch «Wirbelsäule» genannt. Box und Sohle verleihen den nötigen Halt und sorgen dafür, dass die Belastung optimal verteilt wird. In einem Spitzenschuh steckt der Fuss vertikal wie ein Korken im Flaschenhals. Die Spitze oder Box



der Schuhe besteht aus mehreren Schichten Stoff, Pappmaché und Leim. Die Sohle ist innen verstärkt. Die Schuhe werden mit Bändern am Unterschenkel befestigt.

Bis die Spitzenschuhe aber die Form hatten, die wir heute kennen, dauerte es fast 200 Jahre. Noch immer werden Spitzenschuhe in Manufakturen aufwendig von Hand angefertigt und von den Tänzerinnen selbst individuell verfeinert bevor sie diese dann nur für kurze Zeit tragen. Die Schuhe professioneller Tänzerinnen sind massgemacht und bis ins kleinste Detail auf die Wünsche der Tänzerin angepasst.

## Erfindung des Spitzenschuhs

Einen «Erfinder» des Spitzenschuhs gibt es nicht. Das Schuhwerk der Tänzerinnen und Tänzer hat sich seit der Renaissance weiter entwickelt. Dabei spielten u.a. Mode, Geschlechterrollen, Tanztechnik, Beleuchtung und Bühnentechnik eine Rolle.

Im Barock tanzten sowohl Männer als Frauen in Schuhen mit kleinen Absätzen. Marie Camargo, Tänzerin an der Pariser Oper, begann Mitte des 18. Jahrhunderts damit, die Absätze von ihren Schuhen zu entfernen, um besser springen zu können. Ihre Idee wurde nachgeahmt und schon bald war der flache Balletschuh - «Ballettschlappchen» - zum Standard geworden.

Der Choreograf Charles Didelot 1815 hatte für sein Ballett «Flore et Zéphire» die Idee, die Ballerinen an Seilen aufzuhängen, so dass sie einen Moment nur auf den Zehen stehen konnten und aussahen als würden sie fliegen. Das Publikum war begeistert davon und damit begann die Suche nach einer Möglichkeit, diesen Effekt ohne Schnüre und Flugmaschine herzustellen. Es war nämlich die Zeit des romantischen Balletts, in denen Naturgeister, Sylphiden und Feen über die Bühne schwebten.

## Ballerinen auf Spitze

Die ersten Ballerinen, die auf Spitze getanzt haben, waren Amalia Brugnoli (1800-1830), Geneviève Gosselin (1791-1818) und Marie Taglioni (1804-1884), die nicht zuletzt wegen ihrer Spitzenschuhe zu einem Star des Balletts wurde. 1832 tanzte sie die Titelrolle im Ballett «La Sylphide» komplett auf Spitze. Ihre Schuhe, die heute in der Bibliothek der Pariser Oper aufbewahrt werden, waren aber überhaupt nicht so verstärkt, wie ein moderner Spitzenschuh. Tatsächlich konnte sie nur sehr kurze Zeit auf der Spitze tanzen.

Um die schmerzende Belastung der Füße besser ertragen zu können, stopften die Tänzerinnen Baumwolle in die Kappen ihrer Tanzschuhe, die dann nach und nach durch härteres Material verstärkt wurden. Zunächst tanzten nur Solistinnen auf Spitze.



Marie Taglioni in «Zéphire et Flore» 1831

Die Ballettechnik wurde virtuoser und gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Spitzentanz für alle Balletttänzerinnen ein Muss. Pierina Legnani, die Primaballerina des kaiserlichen Balletts in St.Petersburg trug als eine der ersten Spitzenschuhe mit einer abgeflachten Schuhspitze. Auf dieser kleinen Standfläche, über die noch heute jeder Spitzenschuh verfügt, drehte sie als erste die 32 Fouettés in der Ballszene von «Schwanensee». Am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert hatte sich schliesslich die «Box» entwickelt, die das Stehen auf den Zehen massgeblich erleichterte.

## Herstellung

Die Form und die Ausführung des Spitzenschuhs wurden in den letzten 150 Jahren von erfindungsreichen Schuhmachern verbessert und weiterentwickelt. Vor allem die Standfläche ist erheblich breiter geworden, so dass die Tänzerinnen heute Schrittkombinationen und Bewegungen auf Zehenspitzen ausführen können,

die mit den Schuhen der Marie Taglioni undenkbar gewesen wären.

Anfänglich stellten meistens Theater Schuhmacher die Spitzenschuhe her. Ab Ende der 1920er Jahre entstanden Manufakturen, die sich auf Theater- und Spitzenschuhe spezialisierten und die noch heute Schuhe auf die gleiche Art in Handarbeit herstellen.

Spitzenschuhe müssen eng wie eine zweite Haut am Fuss sitzen. Jede Tänzerin muss selbst durch Probieren herausfinden, welcher Schuh welcher Marke für sie am besten geeignet ist. Professionelle Tänzerinnen tragen auf Mass gefertigte Spitzenschuhe und in der Manufaktur ihrer Wahl sind ihre Anforderungen an den Schuh detailliert hinterlegt. Neben der Länge und Breite kann jedes kleinste Detail individuell angepasst werden: Material und Härte der Sohle, Material und Form der Box, die Breite der Plattform, und ihr Winkel zur Sohle, die Länge der kleinen Fältchen unter den Zehen, die Höhe des Stoffs an der Ferse und vieles mehr. Eine ganz wichtige Rolle spielt bei der Herstellung der Schuhmacher, der sogenannte «Maker». Die Schuhe für eine Tänzerin werden immer von «ihrem» Maker gemacht, der auf der Sohle des Schuhs mit seinem Zeichen (Buchstaben und andere Symbole) signiert.

Die Materialien, die für die Fertigung der Spitzenschuhe verwendet werden, sind überraschend simpel: Die äussere Hülle aus zwei Lagen Baumwollstoff und eine Lage Satin wird am Fersenteil hinten zusammen genäht. Diese



Spitzenschuh zerlegt, NZZ Folio November 2012

Stoffschichten werden auf einen Leisten gespannt, an eine kleine Sohle aus harter Pappe und Plastik festgenagelt und mit Leim fixiert. Für die Box werden mehrere Streifen Stoff mit einer Masse aus Wasser, Mehl, Stärke und Harz verklebt. So erhält die Box ihre Form und Stabilität, ist aber flexibel genug, um damit tanzen zu können. Die Kunst des Makers besteht vor allem darin, der Box und der Standfläche in feuchtem Zustand ihre identische und für die Bedürfnisse der Tänzerin optimale Form zu geben. Dann wird der Stoff sozusagen unter den Zehen in Falten gelegt und fixiert. Nach dem Trocknen wird die äussere Satinschicht über die Box gezogen und an der Sohle verklebt. Innen wird eine dünne Sohle und aussen eine Ledersohle aufgeklebt. Auf diese stanz der Maker sein Symbol. Am Ende wird der Oberteil des Schuhs nach Mass zurechtgeschnitten und vernäht.

Alle Schuhe haben die gleiche Form. Die Unterscheidung zwischen rechtem und linkem Schuh nimmt erst die Tänzerin vor.

## Vorbereitung durch die Tänzerin

Die Tänzerin muss ein hohen Aufwand an Zeit und Arbeit investieren, ehe ihre Spitzenschuhe so geschmeidig sind und so am Fuss sitzen, dass sie bei Proben und Aufführungen ge-

tragen werden können. Spitzenschuhe sind recht empfindlich und werden je nach Beanspruchung beim Tanzen schnell zu weich und damit unbrauchbar. In Balletten mit einem «weissen Akt» wie Giselle oder Schwanensee ist der Bedarf an Schuhen besonders hoch: Man rechnet mit einem Paar Schuhen pro Akt.

Eine Balletttänzerin verbraucht im Laufe einer Saison 60 bis 100 Paar Schuhe.

«Wir nehmen sie aus ihrer Plastikhülle, schütten Fabulon (Produkt für das Versiegeln von Böden) in die Spitzen (damit sie härter werden), benähen sie mit Stoff- und Gummibändern, schneiden den Satin an der Spitze ab (er rutscht zu sehr), entfernen die Einlegesohle (sie ist überflüssig), weichen die Spitzen in Wasser oder Alkohol ein (sie sind zu hart und zu eng), treten darauf (sie sind zu rund), biegen die Gelenke (sie sind zu steif), rauhen mit einem Reibeisen das Sohlenleder auf (es ist zu glatt) und schlagen sie gegen die Wand (sie machen zu viele Geräusche). Dann treten wir einen Viertelstunde darin auf, und sobald sie vorbei sind, werfen wir sie weg (es ist kein Leben mehr in ihnen)... für uns sind sie nichts weiter als Spitzenschuhe – unerlässlich, aber Feinde, die man schlagen muss.»

(Toni Bentley: *Tanzen ist beinahe alles*, 1985)

Videolinks über Spitzenschuhe:

Das Leben eines Spitzenschuhs:  
[www.youtube.com/watch?time\\_continue=8&v=GFTZ8WBG-FI&feature=emb\\_logo](http://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=GFTZ8WBG-FI&feature=emb_logo)

Making of a point shoe:  
[www.youtube.com/watch?v=-zExmSmO35Q](http://www.youtube.com/watch?v=-zExmSmO35Q)

Wie bereitet die Solistin Katja Wünsche ihre Spitzenschuhe vor?:  
[balletloversblog.com/2019/01/09/1-video-spitzenschuhe-bequem/](http://balletloversblog.com/2019/01/09/1-video-spitzenschuhe-bequem/)



# Tutus



Marie Taglioni in «La Sylphide» 1832

Marie Taglioni war nicht nur die erste Tänzerin, die die Hauptrolle eines ganzen Balletts («La Sylphide») auf Spitze getanzt hat sondern auch die erste, die dazu ein «Tutu» trug. Der Choreograf dieses Balletts war ihr Vater Filippo Taglioni, der bekannt war für seine exzentrischen Ideen und wahrscheinlich den Anstoss

für den Entwurf des «romantischen Tutus» gab. Design wurde das Tutu vom Künstler Eugène Lami: Ein knöchellanger Rock aus weissem Krepp wurde mit einem Mousselin-Unterrock versehen, um den Krepp aufzubauen. Dazu trug die Tänzerin ein weisses, eng anliegendes Mieder. Hals und Schultern waren entblösst. Es gab keine Verzierungen ausser einem blauen Band, das die Wespentaille umschloss, ein Perlencollier und natürlich die beiden Flügelchen der Sylphiden-Fee auf dem Rücken.

Die Idee für den Entwurf des Tutus kam wohl von den Unterröcken des Barock und Rokoko (17. und 18. Jahrhundert). Damals wurden schwere Reifröcke aus Samt, Brokat und Seide getragen, die durch mehrlagige Unterröcke geformt wurden. Nun holte Eugène Lami in der Romantik die weissen Unterröcke ans Licht und begeisterte damit das Publikum. Dieses bestand aus Seidentüll. Dieser ist so zart, das er mit der Zeit zerfällt, was auch der Grund ist, warum keine Tutus aus dieser Zeit erhalten sind.

## Romantisches Tutu

Das «romantische Tutu» wurde zum Standardkostüm des 19. Jahrhunderts und beeinflusste schon damals die Mode. Aber seine Form signalisierte mehr; einerseits betont das Tutu das Keusche, Reine der Ballerina, andererseits ist es leicht durchsichtig und lässt ihre Beine reizvoll zur Geltung bringen. Durch den Tüll wird ein künstlicher Radius geschaffen, der



Ballett Zürich in «Giselle»

Nähe verwehrt – eine Art magische Aura. Das Tutu enthüllt indem es verhüllt.

Der flockige, weite Rock ermöglichte grosse Beinbewegungen und gab den Blick frei auf die neuartige Fussarbeit auf Spitze. Ausserdem unterstützte der weite Rock Pirouetten, in dem es den Eindruck des Rotierens optisch ver-



Edgar Degas: Die Ballettstunde, 1875

stärkte und betonte ganz nebenbei den Tanz des Oberkörpers und der Arme.

Das romantische, wadenlange Tutu von Marie Taglioni ist für die romantischen Ballette wie «La Sylphide» und «Giselle» gebräuchlich. Es unterstützte die Zartheit der Tänzerinnen, die Wiedergängerinnen, Naturgeister und Feen darstellten. Sie waren blass geschminkt und hoben sich optimal vom schwarzen Bühnenhintergrund ab.

## Tutu im Training

Das Tutu war auch Trainingsbekleidung nur ohne Verzierungen. Die Tänzerinnen beim Training auf den berühmten Bildern von Edgar Degas tragen ein Korsett aus Halbleinen, ein kurzes Röcklein aus zwei Schichten Mousseline, darunter eine Unterhose, die bis zu den Knien reichte und dazu weisse Seidenstrümpfe. Diese Trainingsbekleidung war sehr unpraktisch, da sich

der Rock sehr schlecht waschen liess. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde durch die Anforderungen der Tanztechnik und der Choreografen an grössere Bewegungsfreiheit der Tänzerinnen immer mehr auf pflegeleichtere Bekleidung umgestellt. Ab den 1940er Jahren wurden dunklere, eng anliegende Trikots und helle Strümpfe zur typischen Trainingsbekleidung im Ballett. Das Tutu war nun nur noch Kostüm für romantische und klassische Stücke.

## Entwicklung von Tanztechnik und Tutu

Das lange oder mittellange romantische Tutu wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer weiter gekürzt, um die Körpersilhouette und die Technik der Beine hervorzuheben. Es verlangte von den Tänzerinnen eine perfekte, schmale Silhouette und ein immer höheres technisches Niveau.

Schliesslich wurde es zum steif abstehenden, kurzen Tüllrock, wie er zum Beispiel in «Schwanensee» noch heute getragen wird. Mit diesem kürzeren und leichteren Tutu konnten die Tänzerinnen höhere Sprünge ausführen und ihre Beine waren bis Mitte Oberschenkel sichtbar, was zu Beginn des 19. Jahrhunderts vom Publikum noch nicht akzeptiert worden wäre.

In den 1960er Jahren kam die Mode des



Anna Pawlowa als sterbender Schwan, 1908

über die Hüften hochgerafften Tutus auf, wodurch man wirklich unters Röckchen schauen konnte. Das Tutu war nun nicht mehr weit von einer Rüschenunterhose entfernt.

Obwohl heute auch ganz andere Kostüme im Ballett getragen werden, sieht man das Tutu noch immer in allen Variationen auf der Bühne. Klassische Tänzerinnen behaupten nach wie vor, sie würden sich in ihrem Tutu wunderschön fühlen und der Auftritt im Tutu sei unvergleichlich.

## Fertigung eines Tutus

Tutus gibt es in unzähligen Variationen; aber immer bestehen sie aus drei Teilen: die Unterhose (la trousse), der Rock - das eigentliche Tutu (le jupon, le tutu) und das Bustier. Es besteht aus mehreren Schichten Tüll (für ein kurzes oder akademisches Tutu sind es 4 Lagen steifer Tüll, für ein romantisches Tutu bis zu 16 Lagen). Die Verwendung der Stoffe folgt stets einer Hierarchie: früher war der edle Seidentüll für die Primaballerina reserviert und der einfache Baumwolltüll für das Coprs de Ballet. Heute gilt dasselbe Prinzip für Mousselin und den künstlichen Organza.

Seit den 1960er Jahren wird das Tutu halbindustriell hergestellt, die Vollendung kommt aber auch weiterhin ohne die Handarbeit von Schneiderinnen nicht aus.

## Das Wort «Tutu»

Der Begriff «Tutu» wurde vom Publikum geprägt. Die billigen Plätze im Theater waren früher im Parkett (oftmals nur Stehplätze), während die reichen und noblen Damen und Herren auf dem Balkon und in den Logen saßen. Vom Parkett aus konnten die Zuschauer hin und wieder einen Blick unter die Röcke der Tänzerinnen erhaschen und ihre Popos sehen. Umgangssprachlich heisst Popo auf Französisch «cucu», woraus sich dann «tutu» entwickelte.



## Impressum

Zusammengestellt und verfasst: Bettina Holzhausen

Quellenangaben:

- Constanze Müller: «Handmade for footwork», aus Magazin Ballett Oper am Rhein Düsseldorf, Spielzeit 2015-16
- Jutta Krautscheid: «Schnellkurs Tanz», Dumont, 2004
- Artikel «Der Tutu» aus tanz, 2010

Bildnachweis:

- Bilder aus Proben des Balletts Zürich 2012 © Sir Robin Photography
- Marie Taglioni in «Zéphire et Flore» 1831, Hand kolorierte Lithografie © Wikicommons
- Spitzenschuh zerlegt, NZZ Folio November 2012
- Marie Taglioni in «La Sylphide» 1832 © Wikicommons
- Ballett Zürich in «Giselle», 2014 © Gregory Batardon
- Edgar Degas: Die Ballettstunde, 1875 © Wikicommons
- Anna Pawlowa als sterbender Schwan, 1908 © Wikicommons
- Viktorina Kapitonova in «Schwanensee», Choreografie: Heinz Spoerli © Judith Schlosser
- Viktorina Kapitonova in «Giselle», Choreografie: Patrice Bart © Gregory Batardon
- Madoka Kariya in «Iris», Choreografie: Douglas Lee © Judith Schlosser
- Elena Vostratina in «Nussknacker und Mausekönig», Choreografie: Christian Spuck © Gregory Batardon
- Corps de Ballet in «Schwanensee», Choreografie: Marius Petipa (Rekonstruktion Alexej Ratmanskij) © Judith Schlosser

## Kontakt

Opernhaus Zürich  
Musiktheaterpädagogik/Ballettvermittlung  
Bettina Holzhausen  
Falkenstrasse 1  
8008 Zürich  
bettina.holzhausen@opernhaus.ch