

Das *verkleidete* Geschlecht

Höfische Maskeraden der Frühen Neuzeit*

Claudia Schnitzer

Die Geschichte der höfischen Maskeraden ist im wesentlichen auch eine Geschichte der Geschlechter, denn als Formen der Kommunikation und Interaktion der Hofgesellschaft spiegeln die Verkleidungsdivertissements auf besonders sprechende Weise das Verhältnis von Mann und Frau bei Hof. Die Entwicklung der höfischen Maskeradenkultur ist eng verknüpft mit der sich wandelnden Rolle der Frau in den Verkleidungsdivertissements, welche auch für die männlichen Protagonisten der Festveranstaltungen nicht folgenlos blieb. Sie läßt sich auf die Formel bringen, daß sich die Frauen im Maskenspiel sukzessiv ihren für unsere Begriffe *eigenen* Geschlechtsort erobern müssen, der vormals durch Männer in Frauenkleidern vertreten wurde.

Bevor dem Werdegang dieser *natürlichen* Rollenbesetzung und damit verknüpft der Geschlechtsverortung in den höfischen Verkleidungsfesten nachgespürt werden soll, sei Grundsätzliches zu den Verkleidungsdivertissements vorausgeschickt, das eine Annäherung an das Thema des Spannungsverhältnisses von männlichem Geschlechtswechsel einerseits und der Position der Frau in den Maskeraden andererseits erleichtert.¹ Die Verkleidungsfeste des 16. bis 18. Jahrhunderts umfassen eine Bandbreite von verschiedenen Maskeradentypen. Die früheste höfische Maskeradenform ist die Mummerei, ein Verkleidungsstanz, der von hohen Adeligen zumeist in Innenräumen aufgeführt wird. Er ist als Vorläufer des höfischen Balletts anzusehen. Die verschiedenen Arten der Ritterspiele, von den gefährlichen Lanzenweikämpfen bis hin zu den Ring-, Quintan- und Kopf-

* Bei dem vorliegenden Aufsatz handelt es sich um die leicht veränderte Fassung des in der Sektion „Geschlechtergeschichte der höfischen Welt in der Neuzeit“ des 41. Deutschen Historikertags in München 1996 gehaltenen Vortrags, der Teilerggebnisse der Dissertation „Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit“, Marburg 1994 (Druck in Vorbereitung) vorstellt.

1 Zum weiblichen Transvestitismus, der im folgenden ausgeklammert bleibt, vgl. Rudolf Dekker u. Lotte van de Pol, Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte, mit einem Vorwort von Peter Burke (aus dem Niederländischen von Maria-Theresia Leucker), Berlin 1990 (mit weiterführender Literatur).

rennen nach einem festen Ziel, den Karussells und Roßballetten, bestimmen vom 16. bis ins 18. Jahrhundert die höfische Maskeradenkultur im Außenraum. Den Wettkämpfen gehen aufwendige programmatische Aufzüge der Teilnehmer durch die Stadt zum Schauplatz voraus. Hinzu kommen die Verkleidungsbankette, d. h. die Königreiche, Wirtschaften, Bauernhochzeiten und Schäferereien, in welchen die Hofgesellschaft paarweise agiert. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts avanciert schließlich der Maskenball zum bevorzugten Verkleidungsfest, das bis ins 19. Jahrhundert nicht an Beliebtheit einbüßt.

Die erstaunliche Vielfalt an höfischen Maskeradenformen, von denen hier nur die wichtigsten Typen genannt sind, ihre Ausdifferenzierung und wechselseitige Ergänzung bzw. gegenseitige Ablösung resultieren aus deren engem Zusammenhang mit dem Hof- und Staatszeremoniell: Veränderte gesellschaftliche und zeremonielle Anforderungen finden ihren direkten Niederschlag in der Wahl und Modifizierung der Verkleidungsfeste. Der Blick auf die Interdependenzen von Verkleidung und Zeremoniell, d. h. die Frage nach den Möglichkeiten der Unterwanderung bzw. der Überführung und Aufrechterhaltung des Zeremoniells in den Hofdivertissements, zeigt, daß unter dem Schutz der Maske gerade nicht – wie immer wieder zu lesen – das Reglement aufgehoben wird, sondern daß die Maskeraden vielmehr als *verkleidetes Zeremoniell* anzusprechen sind.

Mit Hilfe der Kostümierung werden veränderte Kommunikationsrahmen definiert, etwa ein ländlicher bei den Bauernhochzeiten oder ein bürgerlicher bei den Handwerkerwirtschaften (Abb. 1, 2). Die so geschaffene neue Kommunikationssituation legitimiert ein modifiziertes, gleichsam *heruntergeschraubtes* Zeremoniell, das sich etwa in dem Verzicht auf Titulaturen und einem veränderten Tafelsitz manifestiert. Es ergeben sich hierbei Analogien zum reduzierten Aufwand beim Kampagnezeremoniell auf dem Land im Unterschied zum Hofzeremoniell in der Residenz. Gleichzeitig greifen in den Maskeraden aber weiterhin die üblichen, den höfisch-zeremoniellen Umgang bestimmenden distinguierenden Mechanismen, beispielsweise die rangreflektierende Plazierung der Teilnehmer und die Material- und Dekorhierarchie ihrer Verkleidungen.

Die Verkleidungsfeste besitzen den Status der öffentlichen Divertissements, die von dem Zeremonielltheoretiker Julius Bernhard von Rohr in seiner „Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren“ als eigenständiger Bereich des Zeremoniells behandelt werden.² Der öffentliche Charakter der Lustbarkeiten erklärt die große Zurückhaltung bei der Veranstaltung der Maskeraden und der Wahl der Kostümierungen, die vor allem angesichts der Person des Herrschers als auch der Hofdamen zu beobachten ist. Die Schicklichkeitsnormen werden streng beachtet, das Dekorum, d. h. die Wohlständigkeit oder Angemessenheit, ist zu wahren. Zu den Fremdzwängen tritt der Zwang zur Selbstkontrolle. Die Furcht vor einer möglichen Kompro-

2 Julius Bernhard von Rohr, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren. Neudruck der Ausgabe Berlin: Joh[ann] Andreas Rüdiger ²1733, hg. u. kommentiert von Monika Schlechte, Weinheim 1990, 4. Teil.

mittierung führt so weit, daß Rohr sogar empfiehlt, sich in Verkleidung noch schicklicher zu geben als ohne den *Schutz der Maske*.³ Resultat ist eine bewußte Vermeidung individueller Kostümierungen, die eine zunehmende Konformierung in der Gestaltung der höfischen Verkleidungen nach sich zieht. Folglich avancieren unverfängliche Maskeradenkleider wie die Nationen- oder Schäferverkleidungen zu den Favoritkostümierungen der Maskenbälle. Besonders beliebt wird im 18. Jahrhundert der Domino oder die Fledermaus, ein weiter Mantelumhang, der von beiden Geschlechtern über der Kleidung getragen wird. Er ist keine Verkleidung im Sinne der Vorstellung einer bestimmten Rolle, sondern zeigt den Status des Verkleidetseins an sich zeichenhaft an. Der bewußte Verzicht auf eine anonymisierende Gesichtsmaske oder gar auf die Kostümierung selbst ist schließlich die extremste Maßnahme, mit der bei den Maskenbällen eine Auszeichnung vor den übrigen Teilnehmern betrieben und gleichzeitig einer möglichen Kompromittierung vorgebeugt wird.

In einer *tour de force* durch die Maskeradenformen vom Ende des 15. bis ins 18. Jahrhundert soll im folgenden den beiden Aspekten der weiblichen Übernahme der Frauenrollen und dem männlichen Geschlechtsrollentausch bzw. Transvestitismus nachgegangen und diese anhand charakteristischer Beispiele vorgeführt werden.

Dem vorauszuschicken sind einige Anmerkungen zur Theaterpraxis: Seit der Antike war es allgemein üblich, daß in Schauspielen die Frauenrollen von Männern oder Knaben vorgestellt wurden. Im Unterschied zu Italien, wo schon in der Renaissance Berufsschauspielerinnen und -sängerinnen begegnen, hielt man in Deutschland und England bis ins späte 17. Jahrhundert an dieser Praxis der *Männer in Frauenkleidern* fest.⁴ Wie ungewohnt selbst das Mitwirken von professionellen Sängerinnen an den frühen Inventionsaufzügen war, belegt eine Notiz in der Bilddokumentation des Dresdner Fastnachtsaufzugs von 1574, die auf die weibliche Rollenbesetzung eigens hinweist (Abb. 3): Unter einer der fünf lautespielenden Jungfrauen findet sich die Inschrift „Dis ist ein Weibsbilt gewesen vnndt hatt woll gesung[en]“.⁵

Moralische Bedenken und die strengeren Anstands- und Schicklichkeitsregeln für Frauen verhinderten lange Zeit ihre Beteiligung an Maskeraden in der Öffentlichkeit. Mit dem Blick auf die Schaustellungen der fahrenden Leute wäre weibliches Maskenspiel als öffentliche Zurschaustellung der Frau bewertet worden. Schaustellerei galt als unehrlicher Beruf, der mit Unstetigkeit, leichtfertigem Lebenswandel und Schamlosigkeit gleichgesetzt wurde.⁶ Die Kirche verteufelte die

3 Julius Bernhard von Rohr, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen. Neudruck der Ausgabe Berlin: Johann Andreas Rüdiger 1728, hg. u. kommentiert von Gotthardt Frühsorge, Weinheim 1990, 507f.

4 Zur Situation der frühen Schauspielerinnen und der weiblichen Amateure der höfischen *Masques* in England vgl. Diana de Marly, *Costumes on the Stage 1600–1940*, London 1982, 15f.

5 Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. K 2, Bl. 10.

6 Vgl. Werner Danckert, *Unehrlliche Leute. Die verfernten Berufe*, Bern/München 1963, 214–262.



Abb. 1, 2: Chef und Cefin der Gärtner der Wirtschaft mit Schäffern, Müllern, Winzern und Gärtnern 1725 in Dresden. Deckfarben. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, OHMA G Nr. 26, Bl. 194, 195 (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden)



Abb. 3: Musizierende Jungfrauen im Aufzug zum Ringrennen 1574 in Dresden. Kolorierte Federzeichnung. Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. K2, Bl. 10 (Deutsche Fotothek Dresden, Paetzold)



Abb. 4:
Mummerei in orienta-
lischen Frauenkleidern
mit einem Narren.
Freydal. 1512-1515.
Wien,
Kunsthistorisches
Museum,
Kunstkammer (zur Zeit
in der Hofjagd- und
Rüstkammer).
Inv.-Nr. P 5073, nach
der Ausgabe von
Leitner, Freydal, Bl. 64
(Rüstkammer Dresden,
Estel)

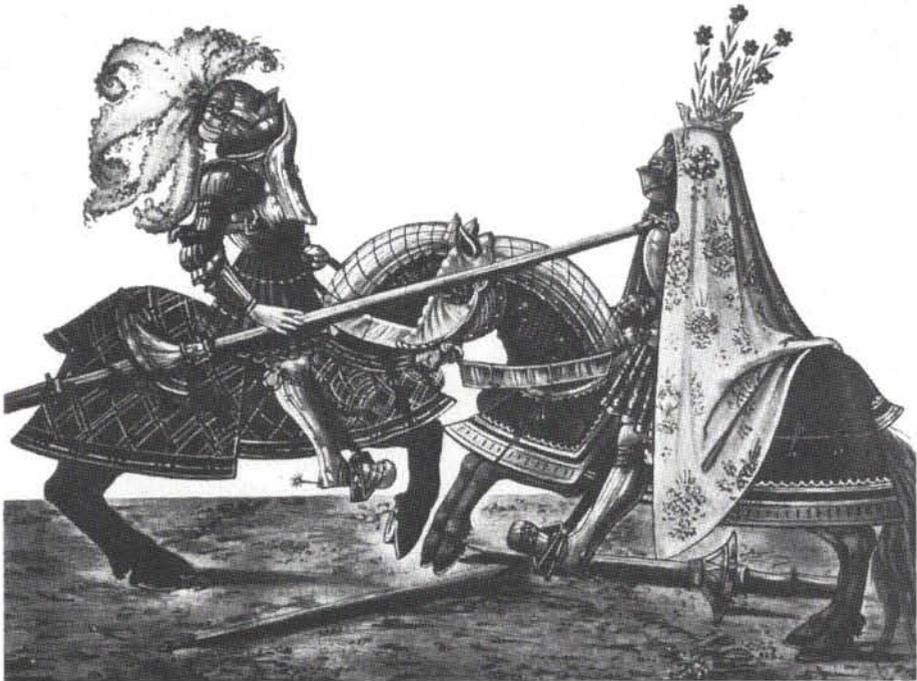


Abb. 5: Maximilian I. als Braut bei einem Stechen. Freydal. 1512- 1515. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer (zur Zeit in der Hofjagd und Rüstkammer). Inv. Nr. P 5073, nach der Ausgabe von Leitner, Freydal, Bl. 85 (Rüstkammer Dresden, Estel)



Abb. 6: Adelige in Frauenverkleidungen (Amazonen?) beim Aufzug zum Ringrennen 1607 in Dresden. 1. Part. Deckfarben. Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd.J 10, Bl. III 2 (Deutsche Fotothek Dresden, Richter)

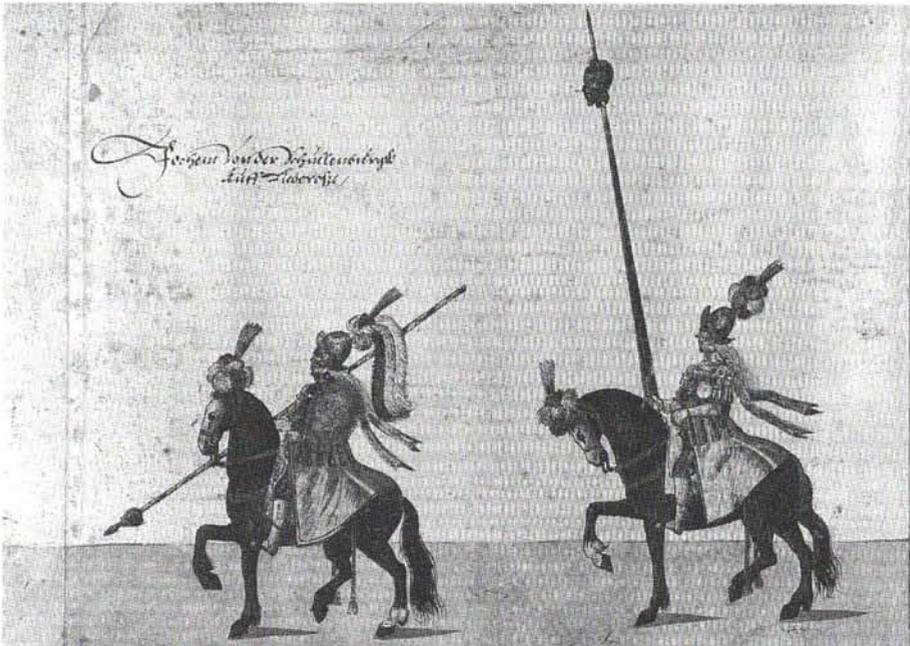


Abb. 7: Amazonen im Aufzug zum Turnier 1614 in Dresden (?) Ausschnitt. Wasserfarben. Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, OHMA Pläne und Zeichnungen, Nr. 3 (Deutsche Fotothek Dresden, Hüttel)



Abb. 8: Musiker in Frauenverkleidung mit nackten Brüsten bei der Bacchusinventio 1582 in Dresden. Ausschnitt. Friedrich Bercht. Zeichnung. Sächsische Hauptstaatsarchiv, Loc. 10526. Ritterspiel 1581–1591, Bl. 73b (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden)

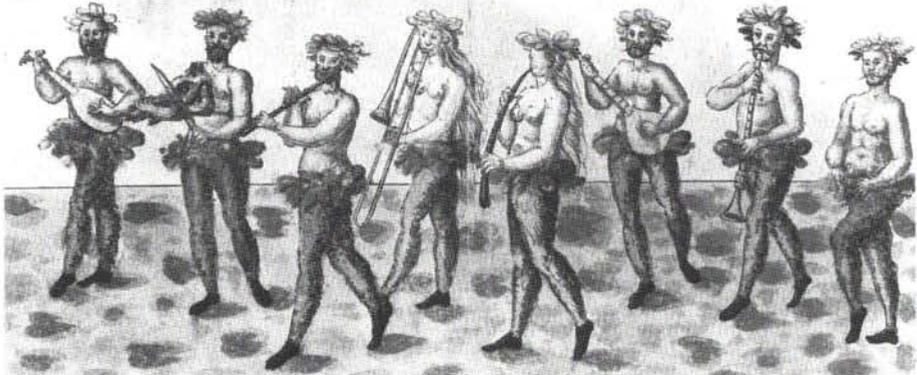


Abb. 9: Acht Instrumentalisten als Wilde Männer und Frauen im Aufzug zum Ringrennen 1574 in Dresden. Kolorierte Federzeichnung. Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. K 2, Bl. 46 (Deutsche Fotothek Dresden, Patzold)

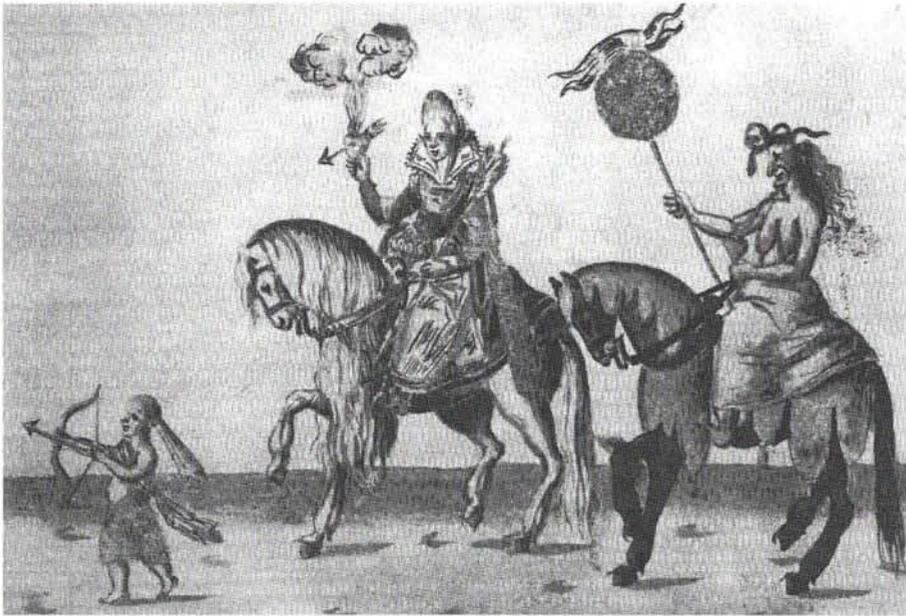


Abb. 10: Concordia und Individua im Aufzug zum Ringrennen 1609 in Dresden. Ausschnitt. 26. Part. Daniel Bretschneider d. Ä. Deckfarben. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. J 18, Bl. 57 (Nach Sieber, Volk, Taf. 109 oben)



Abb. 11:
Turnierkleid Semiramis. Atlas liseré, Lamé.
Rüstkammer Dresden, Inv.-Nr. I 44
(Deutsche Fotothek Dresden)

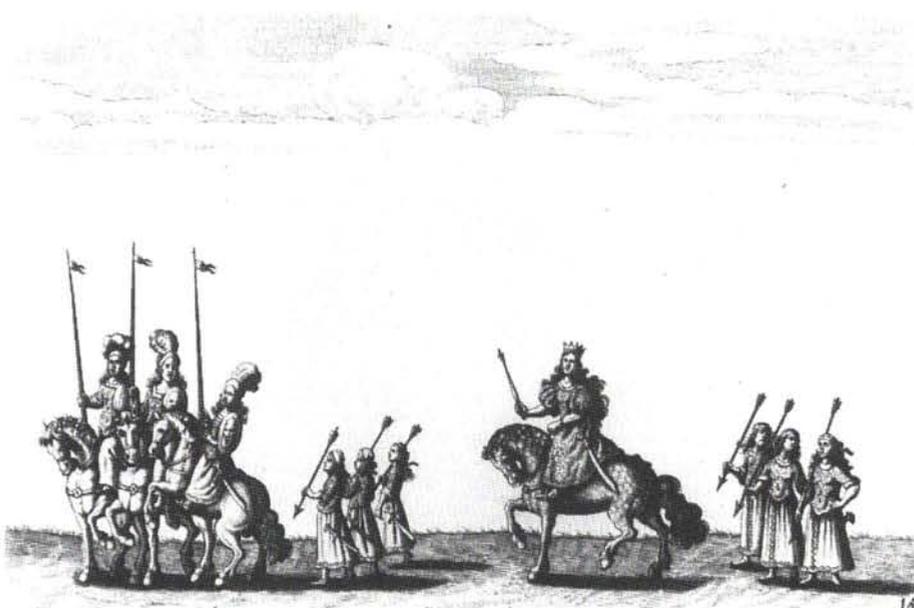


Abb. 12: Johann Georg (II.) von Sachsen als Amazonenkönigin Penthesilea im Aufzug 1654 in Altenburg. Kupferstich. Aus: Olearius, Auffzüge, Nr. 38 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

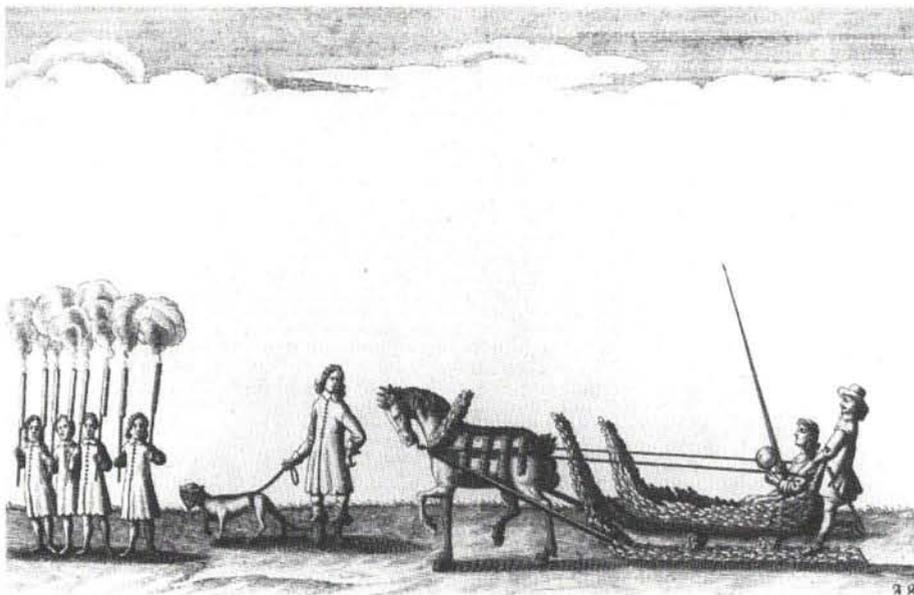


Abb. 13: Damenringrennen 1654 in Altenburg. Kupferstich. Aus: Olearius, Auffzüge, Nr. 38 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

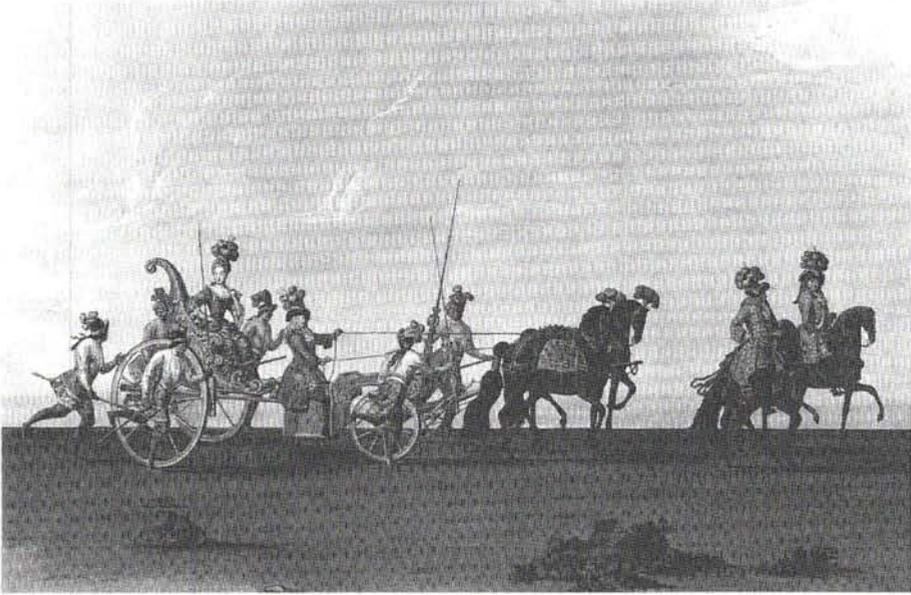


Abb. 14: Gräfin Cosel, Friedrich IV. von Dänemark und August der Starke beim Damenringrennen 1709 in Dresden. Johann Samuel Mock. Deckfarben. Kupferstich-Kabinett Dresden. Inv.-Nr. C 5695 (Kupferstich-Kabinett Dresden, Boswank)

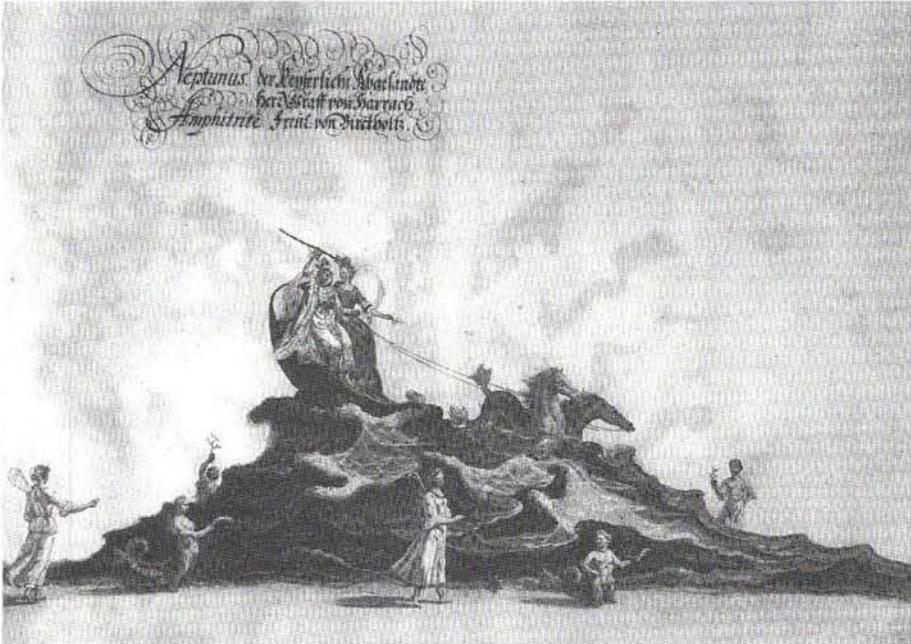


Abb. 15: Neptun und Amphitrite beim Götteraufzug 1695 in Dresden. Martin Klötzel. Deckfarben. Kupferstich-Kabinett Dresden. Inv. Nr. Ca 190, Bl. 22 (Kupferstich-Kabinett Dresden, Estel)

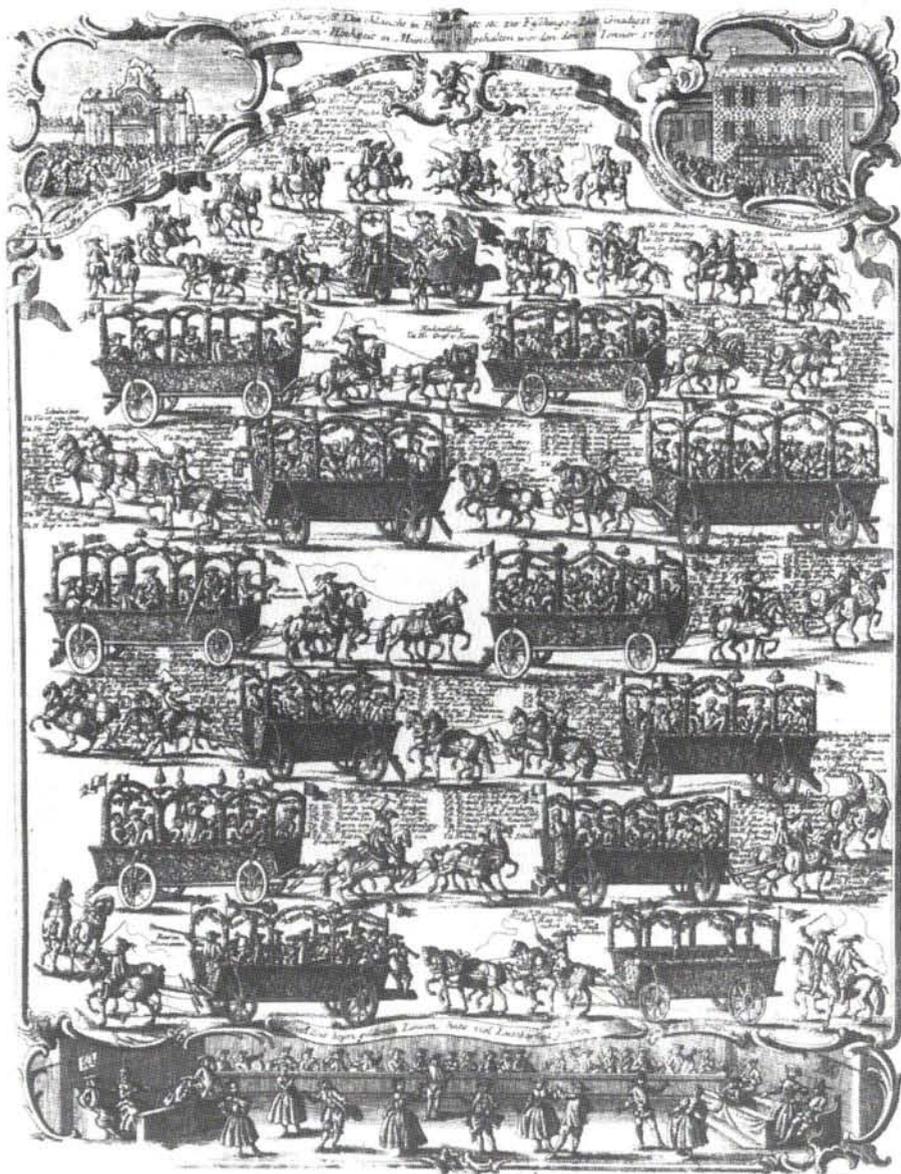


Abb. 16. Bauernhochzeit 1765 in München. Johann Martin Will. Kupferstich. Stadtmuseum München, Sammlung Mailinger i 991 (Nach Walter Salmen, Tanz im 17. und 18. Jahrhundert. Leipzig 1988 [=Musikgeschichte in Bildern IV. Musik der Neuzeit. Lfg. 4] 179, Abb. 151)

Spielleute und Schausteller als Vertreter der Wollust, Schauspielerinnen wurden mit Prostituierten auf eine Stufe gestellt. Die Teilnahme höfischer Damen an Aufzügen hätte deshalb einen Würdeverlust, ja sogar eine Art Prostitution bedeutet.⁷ Lediglich ihre Beteiligung an religiösen Inszenierungen war als Frömmigkeitsübung gerechtfertigt. Als zwangsläufige, notwendige Maßnahme zum Schutz der Frau schien daher trotz des mosaischen Verbotes der Verkleidung⁸ – die in erster Linie die Verwechslung der geschlechtsdefinierten Kleider meint – der Transvestitismus, das Auftreten der Männer in Frauenkleidern, in der höfischen Sphäre legitim. Gleichwohl besaß der Transvestitismus in der höfischen Gesellschaft auch erotische Stimulans, über die die vorgebliche *Notlösungsfunktion* der Frauenverkleidungen nicht hinwegtäuschen kann. Vor allem im fiktionalen Medium der Renaissance- und Barockdramen (etwa Kaspar Stiellers „Der Vermeinte Printz“)⁹ zählt der Geschlechterrollentausch – und zwar der männliche wie der weibliche gleichermaßen – zu den beliebtesten literarischen Motiven, durch den er auch für den höfischen Bereich lizenziert wird.

Im Unterschied zum öffentlichen Raum bot die innerhöfische Sphäre ein Reservat für weibliche Aktivitäten in Verkleidungsfesten, wenn sie auch anfangs noch stark beschränkt waren. An Mummereien, den frühen Verkleidungstänzen, die häufig als Abend- und Abschlußveranstaltungen der Turniere in den Schloßräumlichkeiten stattfanden, konnten sich Frauen ohne Furcht vor einer Kompromittierung beteiligen. Den Verkleidungen wurden vielfach unverfänglichere dekorative Tanzkleider vorgezogen. In der Regel kam den Hofdamen jedoch die Funktion des primären Adressatenkreises zu, vor dem und zu dessen Ehren die hochadeligen Tänzer agierten. Erst im Anschluß an die Aufführung wurden dann die Damen von den Maskierten zum Tanz aufgefordert. In Anknüpfung an die gängige Theaterpraxis und als Ehrerweis an das weibliche Geschlecht waren Mummereien in Frauenverkleidungen, wie sie einige Miniaturen des *Freydal* Kaiser Maximilians I. zeigen, sehr beliebt (Abb. 4).¹⁰

In den frühen genuin männlichen Turnieren kam den Damen wie bei den Mummereien in erster Linie die Rolle der zu ehrenden Zuschauerinnen zu. In den textilen Turnierdekorationen der Lanzenzweikämpfe gaben die erotische Liebe in ihren verschiedenen Ausprägungen, die Liebeskrankheit und -narrheit das vorherrschende Thema ab. Daneben wurden die von den Damen verehrten Minnezei-

7 Während Rohr dem deutschen Kavalier empfiehlt, selbst wenn er ein guter Tänzer sei, sich nicht für öffentliche Aufführungen wie Ballette, Komödien oder Opern gebrauchen zu lassen, berichtet er, daß sich hingegen „in Franckreich ein Edelmann oder Dame von Adel, ohne Nachtheil ihres Standes, in die Opera begeben könnte. Schlüge sie sich aber zu denen Comoedianten, so verlöhre sie dadurch ihren Adel“. Rohr, Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen, wie Anm. 3, 502.

8 5. Mose 22, 5.

9 Stiellers 1665 zur Hochzeit von Albert Anton von Schwarzburg-Rudolstadt mit Emilia Juliane von Barby-Mühligen aufgeführtes Lustspiel geht auf Ferrante Pallavicinos „Il Principe Hermafrodito“ zurück. Achim Aurnhammer, Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur, Köln/Wien 1986, 85–87.

10 Quirin von Leitner Hg., *Freydal*. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien. Mit einer geschichtlichen Einleitung, einem facsimilirten Namensverzeichnis und 255 Heliogravuren, Wien 1880–1882.

chen, wie Kränze oder Kleiderärmel, an den Waffen geführt. Mittelalterliche Versepen deuten auf den Brauch hin, Kleidungsstücke der Geliebten an oder über der Rüstung zu tragen. So bestreitet Ulrich von Lichtenstein als Protagonist seines Epos *Frauendienst* die Turniere als Frau Venus.¹¹ Auf einer Miniatur des *Freydal* tritt Kaiser Maximilian als Braut in Erscheinung, deren Schleier mit einer Krone und Vergißmeinnicht geziert ist (Abb. 5). Der Turniergegner trifft den Gurt, der den Schleier unter dem Helm zusammenhält, und setzt damit das Turniergeschehen als Entjungferung in Szene. Die kontrastierende Wirkung von feinem Schleier und martialisch wirkendem Helm führt anschaulich die Schwierigkeiten der Rollenvorstellung vor Augen, solange noch nicht auf eine Rüstung der Turnierer verzichtet werden konnte.

Dies änderte sich Ende des 16. Jahrhunderts grundsätzlich mit der Einführung der ungefährlicheren Einzelrennen nach einem festen Ziel (Abb. 6). Die Ring-, Quintan- und Kopfrennen bedurften nicht mehr des Harnischs und wurden nun in aufwendigen Verkleidungen veranstaltet, die in Aufzügen durch die Stadt, den Inventionen, der Bevölkerung vorgeführt wurden. In den komplexen Aufzugsprogrammen waren weibliche Rollen unverzichtbar. Sie wurden bis ins letzte Viertel des 17. Jahrhunderts ausschließlich von Männern vorgestellt, und zwar vom Herrscher ebenso wie von den ihn begleitenden Höflingen und Lakaien. Daß es sich bei den Frauenverkleidungen der Inventionen keineswegs nur um eine Notlösung der Aufführungspraxis handelte, sondern der Genuswechsel auch bewußt als befreiendes Moment eingesetzt werden konnte, belegen sowohl der Verwendungszusammenhang als auch die Gestaltung der Frauenkostümierungen: Zwar waren die Frauenverkleidungen häufig durch die Unverzichtbarkeit der weiblichen Rollen im Aufzugsprogramm motiviert, ebenso häufig lag aber kein zwingender Grund für die Wahl der Frauenverkleidung vor. Wenn sich etwa Turnierer entschlossen, als Jungfrauen, Bäuerinnen oder Nonnen in Erscheinung zu treten, so war die Wahl der weiblichen Rolle allein durch die Freude am Geschlechtswechsel begründet, der ein wesentliches Element der Fastnachtsunterhaltung darstellte.

Zu den beliebten Herrscherverkleidungen in Frauengestalt, die eine distinktive Note besaßen, zählten Regentinnen, Amazonen sowie Göttinnen, Tugenden und positiv konnotierte Personifikationen. Bei der Gestaltung der Verkleidungen wurde die Weiblichkeit der verkörperten Rolle vielfach stark herausgestrichen: Amazonen erschienen mit freien Brüsten, wobei die rechte Brust in einigen Fällen zwecks besserer Bogenführung ausgebrannt war und im scharfen Kontrast zur erotischen Inszenierung der weiblichen Kriegerinnen stand (Abb. 7).¹² Bei Venus besaßen die Brüste Attributfunktion. Die Ausstel-

11 Vgl. Lutz Fenske, Adel und Rittertum im Spiegel früher heraldischer Formen und deren Entwicklung, in: Josef Fleckenstein Hg., *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums*, Göttingen 1986, 75–160, hier 135–139; Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 2 Bde., München 1987, Bd. 1, 230.

12 So auch bei Wilhelm Dilich, *Ritterspiele anno 1596*. Nachdruck der Ausgabe Kassel: Wilhelm Wessel 1598. Als Nachdruck hg. u. mit einem Nachwort versehen von Hartmut Bröszinski u. Gunter Schweikhart, Kassel 1986, Illustration nach 21.

lung der Brüste erfolgte durch entsprechend gestaltete hautfarbene Ausschnitte und plastische Brustphantome. Derartige „Zwey weibbrüste mit 2 dutten“, wie sie das Nachlaßinventar des Inventionskünstlers Giovanni Maria Nosseni von 1621 nennt, wurden aus Pappmaché gefertigt.¹³ Häufiger als bei den adeligen Turniernern begegneten die bustbetonten Verkleidungen bei den Lakaien und Musikern, die beispielsweise bei einer Dresdner Invention 1582 mit scheinbar nacktem Oberkörper und „blossen ziezen“ als Zeichen der Wollust den Weingott Bacchus begleiteten (Abb. 8).¹⁴ Auch Nixen, Sirenen und Wilde Frauen, die neben der erotischen Anziehungskraft das Dämonisch-Triebhafte symbolisierten, sowie Lasterpersonifikationen mit Hängebrüsten wurden in der Regel von den rangniedrigen Begleitpersonen präsentiert (Abb. 9, 10).

Einen Eindruck vom Aussehen herrscherlicher Frauenverkleidungen kann das in der Dresdner Rüstkammer verwahrte Turnierkleid der babylonischen Königin Semiramis vermitteln, das bislang als leger geschnittenes Maskeradenkleid für eine Dame angesehen wurde (Abb. 11).¹⁵ Das aus kostbarem Atlas liseré gefertigte Kleid ist im Rahmen der Dresdner Nimrodinventionen vermutlich erstmals 1672 vom Kurprinzen Johann Georg (III.) von Sachsen zum Ringrennen getragen und offenbar 1678 und 1679 von rangniedrigeren Turnierteilnehmern wiederverwendet worden.

Die starke Beanspruchung des Kleides beim Ringrennen machte eine Unterfütterung mit reißfestem Leinen erforderlich. Da das Turnier im Februar stattfand, waren Maßnahmen gegen die Kälte vonnöten. Die Weite des Kleides und der seitliche Nestelverschluß erlaubten das Tragen von wärmender Unterkleidung. In diesem Zusammenhang sind – neben dem Umstand, daß männliche Brust- und Armbehaarung der Vorstellung einer Regentin abträglich gewesen wären –, auch der inkarnatfarbene Einsatz im Halsausschnitt sowie die gleichfarbigen Unterärmel zu sehen, welche nackte Haut vortäuschen sollen. Bei den jüngsten Restaurierungsmaßnahmen ist der dunkelrosafarbene Ausschnitteinsatz, der eine spätere Ergänzung war, entfernt worden. Dabei haben sich Stoffreste des früheren Einsatzes gefunden, welche in der Farbe mit jener der hautimitierenden Unterärmel übereinstimmen.

Enge Parallelen zur Semiramis-Verkleidung zeigt die Penthesilea-Verkleidung, mit der Kurprinz Johann Georg (II.) von Sachsen 1654 in Altenburg anlässlich der Taufe Herzog Christians als Amazonenkönigin in Erscheinung trat (Abb. 12).¹⁶ Auf diese Amazoneninvention

13 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 8693, Der Nachlaß des Johann Maria Nosseni 1619, 1621, 1622, [1621], 50.

14 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 10526, Ritterspiel 1581–1591, Bl. 73b; vgl. Friedrich Sieber, Volk und volkstümliche Motive im Festwerk des Barocks dargestellt an Dresdner Bildquellen, Berlin 1960 (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde 21), 97.

15 Dresdner Rüstkammer, Inv. Nr. I 44. Im linken Ärmel des Kleides hat sich ein aufgehefteter Zettel mit der Aufschrift „Semiramis“ erhalten, der das Kleid als Kostümierung der assyrischen Königin und angeblichen Gründerin der Hängenden Gärten ausweist.

16 Adam Olearius, Auffzüge vnd Ritterspiele So bey ... Friederich Wilhelms Hertzogen zu Sachsen I Gülich I Cleve vnd Berg I ... Jungen Printzen I Hertzog Christian,

nimmt das Damenringrennen Bezug, welches im Anschluß an die von den Adelligen bestrittenen Turniere veranstaltet und von der Mutter des Täufelings, Magdalena Sibylla von Sachsen-Altenburg, initiiert wurde (Abb. 13). Es handelt sich hierbei um das erste nachweisbare Damenringrennen in Deutschland.¹⁷

Bei diesem galanten Spiel stach die im Gefährt sitzende Dame mit der Lanze nach dem Ziel, während der Kavalier das Pferd lenkte. Das Damenringrennen scheint sich aus den Schlittenfahrten entwickelt zu haben, die man zur Fastnachtszeit auch in Verkleidung abhielt. Anders als die Kavaliere blieben die Damen bei den Schlittenfahrten in der Regel unkostümiert, um einer möglichen Kompromittierung vorzubeugen. Folglich waren auch die Dekorationen der Damenringrennen sehr zurückhaltend gestaltet und beschränkten sich auf unverfängliche übereinstimmende Farbdekorationen der männlichen und weiblichen Teilnehmer (Abb. 14). Erst Mitte des 18. Jahrhunderts treten schließlich beim Damenringrennen auch Frauen zu Pferd in Erscheinung. Aufsehen erregte das Karussell in der Wiener Hofreitschule, welches Maria Theresia im Januar 1743 veranstaltete. Nicht allein, daß von den 16 Damen acht – darunter die schwangere Königin – zu Pferd und ohne männliche Unterstützung zum Reiterspiel antraten, einige der Damen ritten sogar im Herren- statt im Damensitz.¹⁸

Anders als die späteren Damenringrennen wies das Altenburger von 1654 ein legitimierendes allegorisches Programm auf, „[i]n welchem vorgebildet wird | Ein | Im Glück vnd Unglück | Frewde vnd Trawrigkeit | Gedult vnd Hoffnung | zum gewünschten Ende | Geübter Mensch“.¹⁹ Im Unterschied zu den vorausgehenden vier Inventionen der sächsischen Herzöge und ihrer Höflinge erschienen die Damen freilich nicht in Kostümierung als Personifikationen der präsentierten Abstrakta, sondern hielten statt dessen Zeichen in der Hand, die auf diese verwiesen (Abb. 13). Symboltiere, die den Damen vorangeführt wurden, ergänzten die Vorstellung. So war der „Glückseligkeit“ ein springendes Freudenpferd, der „Widerwärtigkeit“ ein Esel und der „Melancholie“ eine Sau zugeordnet, während die „vergebliche Hoffnung“ in Begleitung einer Meerkatze, die „Geduld“ mit einem Lamm und das „gewünschte Ende“ mit einem Hirsch erschienen.²⁰

Das lehrhafte Programm des Damenringrennens sowie der bewußte Verzicht auf Verkleidungen sicherte die Damen vor dem Vorwurf unschicklichen Verhaltens. Der Festbericht des Adam Olearius,

Fürstlichen Kindtauffs Feste | ... gehalten worden ... zu Altenburg im Monat Junio 1654, Schleswig: Johan Holwein 1658.

17 Vgl. Helen Watanabe O’Kelly, *Das Damenringrennen – eine sächsische Erfindung?* In: *Sachsen und die Wettiner. Chancen und Realitäten*, Dresdner Hefte (1990), 307–312.

18 Helen Watanabe-O’Kelly, *Triumphall Shews. Tournaments at German-speaking Courts in their European Context 1560–1730*, Berlin 1992, 144; Elisabeth Großegger, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776*. Nach den Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin, Wien 1987 (= Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 12 = Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 476), 4–6.

19 Olearius, *Auffzüge*, wie Anm. 16, Bl. Na.

20 Olearius, *Auffzüge*, wie Anm. 16, Bl. Pa-Ta.

welcher die Altenburger Aufzüge in Wort und Bild dokumentiert, gibt das Kartell der Penthesilea, d. h. die Ansprache der Amazonenkönigin an die Anwesenden, wie auch die Stellungnahme des *Frauenzimmers* zur Okkupation der genuin männlichen Beschäftigung des Turniers wieder. Während Penthesilea alias der Kurprinz von Sachsen ihr bzw. sein Erscheinen bei dem Fest damit begründet, die reale Existenz dieser tugendhaften Heldinnen den Zweiflern vor Augen führen zu wollen, droht durch das Erscheinen der tatsächlichen Frauen beim Ritterspiel die Frauenverkleidung der Männer und damit das dargebotene fiktive weibliche Geschlecht konterkariert zu werden. Eine etwaige Bloßstellung der als Amazonen verkleideten Adeligen versuchen deshalb die Damen mit einem Lied zu verhüten, das im Namen des *Frauenzimmers* nach dem Damenringrennen von einem *Jungfräulein* vorgetragen wird.²¹ In diesem Lied wird die angemäße männliche Betätigung der Damen durch den Verweis auf deren Unzulänglichkeit beim Waffengebrauch, ihre Schutzbedürftigkeit und ihr unkriegerisches Wesen verbal zurückgenommen. Eine Verwandtschaft mit den Amazonen weisen die Damen von sich und stellen das Rennen ihrerseits als Ehrenbezeugung für die männliche Stärke aus. Damit wird der galante Ehrerweis der Männer an die Frauen durch die Amazoneninvention mit jener der Frauen an die Männer beantwortet.

Die Okkupation genuin männlicher Betätigungsfelder durch die aktive Teilnahme der Hofdamen an den Turnieren zog einschneidende Konsequenzen für die jahrhundertlange Tradition der *Männer in Frauenkleidern* nach sich (Abb. 15). Denn neben den Damenringrennen erschienen seit dem Ende des 17. Jahrhunderts immer häufiger auch verkleidete Hofdamen als Begleitung der Turnierer in den Aufzügen. Daß sie ohne Reputationsschädigung an Turnieraufzügen teilnehmen konnten, bedurfte langer Vorbereitung. Entscheidend war die wachsende Bedeutung der höfischen Galanterie romanischer Provenienz, welche die Frau – basierend auf Platons Androgynie-Mythos – als ebenbürtige Partnerin verstand.²² Im 17. Jahrhundert setzten sich zunehmend Maskeradenformen durch, in denen dieses Galanteriekonzept zur Anwendung kommen konnte. In den Verkleidungsbanketten der Königreiche, Wirtschaften, Bauernhochzeiten und Schäfereien agierten die Kavaliere und Damen gemeinsam und gleichberechtigt, die Paarzusammenstellung wurde gelöst, man saß in „Bunter Reihe“ zu Tisch und unterhielt sich mit z. T. anzüglichen Versen auf die Teilnehmer.²³ Zusammen mit den Maskenbällen trugen die Verkleidungsbankette schließlich dazu bei, daß die Turniere als höfische Maskerade, die mit der passiven Rolle der Frau als Zuschauerin dem alten Minnmodell statt dem modernen Galanterie- und Konversationsmodell verhaftet war, zunehmend an Bedeutung verloren.

21 Olearius, Auffzüge, wie Anm. 16, Bl. Ob.

22 Siehe hierzu Achim Aurnhammer, Androgynie, wie Anm. 9.

23 Zu den Verkleidungsbanketten vgl. Claudia Schnitzer, Königreiche – Wirtschaften – Bauernhochzeiten. Zeremonielltragende und -unterwandernde Spielformen höfischer Maskerade, in: Jörg Jochen Berns u. Thomas Rahn Hg., Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995 (= Frühe Neuzeit 25), 280–331.

Die Aufzüge der Verkleidungsbankette im Schloß, an denen Hofdamen teilnahmen und die schließlich auch durch die Stadt führten, bereiteten die Beteiligung von adeligen Frauen an den Inventionsaufzügen vor (Abb. 16). Die Kostümierungen der Verkleidungsbankette lehnten sich an die Trachten der Bevölkerung und Professionen an, entsprachen den Schicklichkeitskonventionen und boten kaum Anlaß zu sittlicher Kritik (Abb. 1, 2). In den äußerst adrett gestalteten bürgerlichen und ländlichen Verkleidungen zeigten sich die Damen bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts öffentlich, wenn sie an den Hof als Veranstaltungsort der Verkleidungsbankette fuhren. Die Verknüpfung von Ritterspielen und Wirtschaften scheint die Brücke zwischen den beiden Aufzugsformen geschlagen zu haben. Die sich dem Ritterspiel anschließende Wirtschaft legitimierte die Teilnahme der maskierten Damen am Turnieraufzug, obwohl sie nicht an den Wettkämpfen zu Pferd beteiligt waren, sondern diesen nur zusahen. Beim Dresdner Fastnachtsringrennen von 1687 zogen beispielsweise Paare von Hofdamen und Kavalieren in einem Wirtsaufzug, einem Aufzug des Bacchus, einem Aufzug der verschiedenen Nationen, wobei die männlichen Nationenvertreter ritten und die weiblichen in Kutschen fuhren, sowie einem Zug der Handwerksleute auf die Rennbahn.²⁴ 1695 wurde mit dem Götteraufzug in Dresden ein weiterer, nun mythologischer Turnieraufzug unter Beteiligung verkleideter Damen abgehalten (Abb. 15).

Spätestens seit dem Ende des 17. Jahrhunderts war deshalb die Übernahme weiblicher Rollen durch Männer nicht mehr selbstverständlich. Außer im grotesk-komischen Zusammenhang nahm man Abstand von der jahrhundertelangen Theaterpraxis der *Männer in Frauenkleidern*. Die einschneidenden Veränderungen in der Aufführungspraxis resultierten aus der zunehmenden Einbindung der Frau als aktive Partnerin in die Verkleidungsdivertissements²⁵ und aus dem Wandel der sittlichen Normvorstellungen, wobei sich Integration und Normwandel wechselseitig vorantrieben. Während vormals trotz des biblischen Verbotes des geschlechtlichen Kleidertausches die Frauenverkleidung der Männer als Schutzmaßnahme für die höfische Frau sittlich legitimiert erschien und – wie im Fall der Amazonen und Regentinnen – zum Frauenlob stilisiert wurde, mußte es mit dem Wegfall der Notwendigkeit einer Frauenverkleidung infolge der *natürlichen* weiblichen Rollenbesetzung fortan anrühlich und unsittlich erscheinen, Kleider des anderen Geschlechts anzulegen. Zedler, der in dem Artikel „Verkleidung“ ausschließlich auf den Kleidertausch der Geschlechter eingeht, argumentiert, daß die Verleugnung oder Verstellung des Geschlechts durch Anlegen der Kleider des anderen Geschlechts „wider Zucht und Erbarkeit lauffe, und zu ungeziemter Geilheit Gelegenheit gebe“.²⁶ Der vorübergehende Genuswechsel in der

24 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 10527, Ring=Ren[n]en an den Chur=Sächß:n Hofe Ao: 1613.–1714, ohne Bll.; OHMA G Nr. 9, Bl. 202a–305b.

25 Vgl. z. B. die paarweise organisierten Verkleidungsbankette.

26 Artikel „Verkleidung“, in: Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-lexicon Aller Wissenschaften und Künste, [...], 64 Bde, Hall/e/Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1732–1750, Bd. 47 1746, Sp. 1018f, hier 1019.

Maskerade bedurfte – wenigstens vorgeblich – einer Motivation, die außerhalb des Vergnügens an der geschlechtsverändernden Verkleidung lag und als maßgeblicher Grund für das Anlegen der Frauenkleider zu gelten hatte. Ohne diese in der Aufführungspraxis verankerte Legitimation, die auch als Vorwand herangezogen wurde, scheint die Verkleidung als Frau gegen das Dekorum verstoßen und eine Kompromittierung ihres Trägers bedeutet zu haben. Es bestand die Gefahr, daß man die vom Träger selbstgewählte Frauen-Verlarvung als Entlarvung seiner persönlichen Wesensart auffaßte, die er im alltäglichen, unverkleideten Auftreten verschleierte. Wenn etwa der homosexuelle Heinrich III. von Frankreich „bei einem Ball als Amazone auftritt, gibt er eine theatralische Darstellung seiner sexuellen Inversion durch einen doppelten Transvestitismus; denn er präsentiert sich nicht einfach als Frau, sondern als männliche Frau“.²⁷

Nur unter dem Vorwand der Theatertradition ist das selbstentlarvende Verhüllungsspiel ohne Würdeverlust möglich. Die Furcht, der Wahl einer nicht mehr gerechtfertigten Frauenverkleidung könne eine verborgene Bedeutung unterstellt werden und den Verdacht auf Homosexualität und sexuell motivierten Transvestitismus wecken, führte schließlich zum allgemeinen Verzicht auf die männliche Frauenkostümierung im höfischen Fest.

²⁷ Aurnhammer, *Androgynie*, wie Anm. 9, 96.