



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Geschlechterkonzeptionen bei Hugo von Hofmannsthal

Der Rosenkavalier, Lucidor und Arabella im Vergleich

Verfasserin

Hannah Tschinder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Danksagung

Ich danke Frau Mag. Dr. Pia Janke für die Betreuung dieser Arbeit.

Ich danke meiner Mutter für ihre Unterstützung in jeder Hinsicht und ihre zahlreichen Anmerkungen und Korrekturen.

Ich danke meinem Vater und Karin für viele praktische Hinweise und den angenehmen Arbeitsplatz bei ihnen.

Ich danke Christiane, Elisabeth und Markus für das Korrekturlesen der Arbeit.

Markus und Elisabeth danke ich außerdem für ihre bestärkenden Worte.

Veronika und Mira danke ich für die kritische Auseinandersetzung und anregende Diskussionen.

Inhalt

Einleitung	7
1 Gendertheoretische Überlegungen	10
1.1 Biologisches Geschlecht und Geschlechtsidentität	10
1.2 Maskeradekonzepte	11
1.3 Das subversive Potential der Verkleidung	14
2 Der Geschlechterdiskurs in der Moderne	16
2.1 Die Vergeschlechtlichung der Moderne	17
2.1.1 Die Entwicklung der männlichen Geschlechtsidentität	17
2.1.2 Identitätskrise und Vergeschlechtlichung des Mannes	19
2.1.3 Bewältigungsstrategien der männlichen Identitätskrise	20
2.1.4 Die Rolle des Androgynen	22
2.2 Geschlecht in der literarischen Moderne	24
2.2.1 Naturalismus – Virilisierung als Programm	25
2.2.2 Wiener Moderne – Feminisierung als Gegenentwurf	27
2.2.3 Hofmannsthals Stellung in „Jung Wien“	29
2.2.4 Geschlechterkonzepte bei Hofmannsthal	31
3 Entstehungsgeschichte und Zusammenarbeit mit Richard Strauss und Harry Kessler	34
3.1 <i>Der Rosenkavalier</i>	34
3.2 Von <i>Lucidor</i> zu <i>Arabella</i>	36
4 Geschlechterbilder	40
4.1 Verkörperte Männerbilder	40
4.1.1 Das androgyne Ideal als Topos des Übergangs: Octavian	41
4.1.2 Obsolete Männlichkeit: Baron Ochs, Faninal, Graf Waldner	45
4.1.3 Idealisierte Virilität: Mandryka	51
4.2 Verkörperte Frauenbilder	54
4.2.1 Zwischen handelndem Subjekt und Femme fatale: Die Marschallin	54
4.2.2 Weiblichkeit jenseits gesellschaftlicher Normen: Lucile	59
4.2.3 Von der Femme enfante zur Ehefrau: Sophie, Arabella, Zdenka	63
4.3 Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit	68
4.3.1 Die Frau als Objekt	68
4.3.2 Die Ikonisierung der Frau	70
4.3.3 Hegemoniale Männlichkeit als Ideal	72
4.3.4 Die Wahl des androgynen Liebhabers	73

5	Konstruktion und Inszenierung von Gender	76
5.1	Geschlecht als Maskerade	76
5.1.1	Setting und Regiebuch des <i>Rosenkavalier</i>	77
5.1.2	Die doppelte Maskerade des Octavian	78
5.1.3	Zdenkas Maskerade wider Willen	80
5.2	Der Symbolcharakter der Requisiten im <i>Rosenkavalier</i>	82
5.3	Die sprachliche Abbildung von Geschlecht	84
5.4	Grenzdurchkreuzende Beziehungen	86
5.4.1	Spiegelverhältnisse und trianguläres Begehren	86
5.4.2	Die Evozierung verborgener Persönlichkeitsanteile	89
6	Geschlechterkonzepte im Wandel	91
6.1	Anknüpfung an Moderne und Jugendœuvre: <i>Der Rosenkavalier</i> und <i>Lucidor</i>	92
6.2	Rückkehr zur Tradition: Von <i>Lucidor</i> zu <i>Arabella</i>	94
6.2.1	Erstfassung und Endfassung von <i>Arabella</i> im Vergleich	97
6.3	Bereinigung von Ambivalenzen: <i>Der Rosenkavalier</i> und <i>Arabella</i>	99
	Bibliographie	102
	Anhang	108
	Abbildungen	108
	Abstract	109
	Lebenslauf	111

Einleitung

Die Zusammenarbeit zwischen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss hat zahlreiche beliebte und viel gespielte Werke hervorgebracht. Einen besonderen Stellenwert hat jedoch der *Rosenkavalier*, der wohl eine der beliebtesten Opern überhaupt ist. Schon die Uraufführung am 26. Jänner 1911 war ein glanzvolles Ereignis, das europaweit Beachtung fand.¹ Dieses Werk ist nicht nur eines der erfolgreichsten Hugo von Hofmannsthals, sondern nimmt auch im Schaffen Richard Strauss' eine Schlüsselstellung ein. Zugleich stellt es den Beginn der jahrelangen, intensiven Zusammenarbeit der beiden Künstler dar. Der Versuch, diesen Erfolg zwanzig Jahre später mit *Arabella* zu wiederholen, – die Idee zu diesem Libretto taucht in Hofmannsthals Briefwechseln immer wieder unter dem programmatischen Stichwort „zweiter Rosenkavalier“ auf – gelingt trotz der vorhandenen Parallelen nicht. Diese beiden Werke sind Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit, wobei auch auf die Erzählung *Lucidor* eingegangen wird, in der Hofmannsthal den Stoff, den er später in *Arabella* aufgreift, erstmals bearbeitet.

Der Rosenkavalier ist im Wien der Zeit Maria Theresias angesiedelt. Die Handlung ist, so Hofmannsthal, „simpel und verständlich: ein dicker, älterer, anmaßender Freier, vom Vater begünstigt, wird von einem hübschen jungen ausgestochen – das ist ja das non plus ultra an Einfachheit.“² Dass eben dieser junge Freier, verkleidet als Zofe, den älteren bezirzt und so für Verwirrung sorgt, dass er außerdem für die junge eine ältere Geliebte verlässt, macht die Sache schon komplizierter. Dargestellt wird dieser junge Freier, Octavian, von einer Frau.

In *Arabella* – im Wien um 1860 – flirtet die schöne, aber verarmte Titelfigur mit mehreren Verehrern, während sie auf den „Richtigen“ wartet. Ihre Schwester – die aus wirtschaftlichen Gründen als Junge erzogen wird – sorgt indes für Missverständnisse, indem sie sich als Arabella ausgibt und ein Verhältnis mit einem ihrer Verehrer beginnt. Dieses Motiv des als Junge verkleideten Mädchens, das unter dem Namen ihrer Schwester eine Liebschaft beginnt, ist *Lucidor* entnommen, wo es die Haupthandlung darstellt.

Zwischen diesen Werken gibt es strukturelle Parallelen: Die Handlung spielt in aristokratischen Kreisen, ist in der Vergangenheit und in Wien angesiedelt. Die Libretti sind

¹ Vgl. Leibnitz, Thomas: Richard Strauss. 100 Jahre Rosenkavalier. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 2010. S. 63.

² Richard Strauss. Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Hg. von Willi Schuh. Zürich: Atlantis-Verlag⁴ 1970. S. 60.

(Verwechslungs)Komödien, der Erzähltext trägt den Untertitel *Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie*. In den beiden Libretti sowie der Erzählung ist das Motiv des Geschlechtertauschs bedeutend.

Es fällt jedoch auf, dass gerade dieses Motiv des Verkleidens auf sehr unterschiedliche Art und Weise behandelt wird. Octavian wechselt spielerisch zwischen den Geschlechtern, entfaltet seine erotische Wirkung sowohl als Mann als auch als Frau und lässt sich kaum in ein binäres Geschlechtergefüge einordnen. Verstärkt wird diese Uneindeutigkeit dadurch, dass es sich um eine Hosenrolle handelt, die Maskierung also eine doppelte ist: Octavians verschwommene geschlechtliche Konturen lassen die Bedeutung der Kategorie Geschlecht fraglich erscheinen. In *Arabella* hingegen repräsentiert Zdenka, nach außen ein junger Bursch, eine Weiblichkeit, die auch von Kleidung nicht verborgen werden kann. Ihre Geschlechtsidentität trotz der Maskerade, die Grenzen zwischen männlich und weiblich bleiben unberührt. In diesem Zusammenhang ist *Lucidor* von besonderem Interesse. Der Erzähltext zeigt, dass die Figurenkonstellation, die später in *Arabella* übernommen wird, durchaus subversives Potential hat. Im Gegensatz zum Libretto knüpft die Erzählung an die Verkleidungsspiele des *Rosenkavaliers* an und stellt so das Bindeglied dar, das den Vergleich der beiden Libretti interessant macht. Nicht nur die Darstellung der geschlechtertauschenden Figuren unterscheidet sich stark, auch die anderen Figuren vermitteln sehr verschiedene Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit.

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach den in den Texten vertretenen Männer- und Frauenbildern nach, was auch Überlegungen zur Kategorie Geschlecht als soziokulturelles Konstrukt und dessen Inszenierung nach sich zieht. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die geschlechtertauschenden Figuren und die Rolle der Verkleidung gelegt. Eine weitere Fragestellung ist, ob sich anhand der verschiedenen Geschlechterkonzeptionen eine Entwicklung oder Tendenz festmachen lässt.

Die theoretische Grundlage bilden einerseits gendertheoretische Überlegungen: es gilt den für die Arbeit relevanten Begriff „Geschlecht“ zu klären und gendertheoretische Konzepte und Positionen zu „Maskerade“ und „Verkleidung“ zu diskutieren; andererseits soll die Aufarbeitung der Grundzüge des Genderdiskurses in der Moderne Anhaltspunkte für die Positionierung Hofmannsthals in diesem Diskurs und die Verortung der zu erarbeitenden Geschlechterbilder bieten. Ein kurzer Blick auf die Entstehungsgeschichte der Libretti soll einerseits die richtige zeitliche Einordnung der Werke und deren zeitliches Verhältnis

zueinander gewährleisten, andererseits Strauss' Beiträge und Veränderungswünsche dokumentieren. Auch Harry Kesslers Beitrag zur Entstehung des *Rosenkavaliers* wird hier kurz umrissen.

Der Analyseteil der Arbeit befasst sich mit den in den Texten vertretenen Männer- und Frauenbildern und den von den Figuren geäußerten Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Hierbei kann es jedoch weniger um eine Differenzierung denn um eine Typisierung der Figuren gehen. Die aufgespürten Geschlechterbilder werden auch hinsichtlich ihrer Relevanz für den Geschlechterdiskurs der Moderne überprüft. Außerdem wird analysiert, wie Hofmannsthal in den Libretti und der Erzählung Geschlecht inszeniert und konstruiert, wobei der Fokus auf den geschlechtertauschenden Figuren liegt. Welche Rolle die Verkleidung für die Geschlechtsidentität spielt, wird ebenso untersucht wie die sprachliche Konstruktion von Gender. Erarbeitet werden hier auch der Symbolgehalt bestimmter Gegenstände und die Grenzdurchkreuzungen in den Beziehungen.

Schlussendlich soll der direkte Vergleich der erarbeiteten Aspekte in den behandelten Texten zeigen, ob und wie sich die Geschlechterbilder in den Libretti gewandelt haben und ob sich eine Veränderung in Hofmannsthals Geschlechterkonzeptionen festmachen lässt.

1 Gendertheoretische Überlegungen

Die vorliegende Arbeit operiert mit einigen gendertheoretischen Ansätzen. Aus der Vielzahl von Definitionen und Theorien werden im Folgenden die für die Arbeit relevanten Begriffe und Konzepte herausgegriffen und kurz umrissen. Zuerst wird der für diese Arbeit zentrale Begriff „Geschlecht“ geklärt. In Folge werden der Begriff „Maskerade“ und die damit einhergehenden Geschlechterkonzepte erläutert. Schlussendlich wird auf die Bedeutung der Verkleidung als das andere Geschlecht und das ihr inhärente subversive Potential eingegangen.

1.1 Biologisches Geschlecht und Geschlechtsidentität

Bis in die 1990er Jahre befasste sich die anglo-amerikanische feministische Debatte mit der Frage, ob eine Geschlechtsbestimmung essentialistisch gegeben oder sozial konstruiert ist. Aus dieser Debatte geht die Unterscheidung zwischen „sex“ als biologisch und „gender“ als gesellschaftlich bestimmtem Terminus hervor. Judith Butler bricht mit der Vorstellung, dass sich das soziale Geschlecht notwendigerweise von einem biologischen Geschlecht ableitet und mit diesem korrespondiert. Sie vertritt die Auffassung, dass dem Körper durch kulturelle Praktiken ein biologisches Geschlecht erst eingeschrieben wird. Ihre zentrale These, dass Geschlecht ein künstliches soziales Konstrukt ist, stellt Butler in ihrem Werk *Gender Trouble*³ (dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*) vor. Mit dem Missverständnis, dass ihre Theorie die Materialität des Körpers leugnet, räumt Butler in *Bodies that matter*⁴ (dt. *Körper von Gewicht*) auf. Sie betont darin, dass Geschlecht – auch das Körpergeschlecht – das Produkt wiederholter Zuschreibung und performativer Handlung sei – die diskursiven Praktiken produzieren erst, worauf sie sich zu beziehen scheinen: Das biologische Geschlecht ist dem sozialen nicht vorgängig. Diese Annahme, dass unsere Denk- und Wahrnehmungsstrukturen nicht nur die psychosoziale Geschlechtsidentität hervorbringen, sondern auch das produzieren, was wir für ein biologisches Faktum halten, haben die Gender Studies übernommen. Dementsprechend verwende ich den Begriff Geschlecht in dieser Arbeit vorrangig als Bezeichnung für Geschlechtsidentität. Das biologische Geschlecht verstehe ich in Anschluss an neuere Standpunkte – ebenso wie das soziale – als Konstruktion. Bei der Entschlüsselung der Maskeraden ist es jedoch aus Verständnisgründen sinnvoll, auf

³ Butler, Judith: *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York, London: Routledge 1990.

⁴ Butler, Judith: *Bodies that matter. On the discursive limits of “sex”*. New York, London: Routledge 1993.

das den Verkleidungen zugrundeliegende biologische Geschlecht (zu denken als die zugrundeliegende Konstruktion des biologischen Geschlechts) zu verweisen.

Diese Konzeption von Geschlecht als Konstruktion wirft die Frage nach dessen Wahrnehmung auf. Entsprechend der binären Geschlechterordnung unserer Kultur nehmen wir an Menschen kulturell erzeugte Geschlechterzeichen wahr und ordnen sie dem männlichen oder dem weiblichen Geschlecht zu. In diesem Zusammenhang ist die Selbstinszenierung von Bedeutung. Jedes Individuum verkörpert (tradierte) Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit, jede Darstellung von Geschlecht konstituiert dieses zugleich.⁵ Besonders deutlich zeigt der Transvestismus, so Gertrud Lehnert, dass sich Geschlechterrollen gleichsam aus dem Zusammenspiel zwischen DarstellerIn und BetrachterIn bilden. Der Transvestismus offenbart, dass der Attribuierungsprozess geschlechtsspezifischer Zuschreibungen misslingen kann.⁶ Die Problematik der Einordnung erweist sich in der vorliegenden Arbeit als zentral, führt doch Octavian vor, dass die Wahrnehmung des Geschlechts dieses für die wahrnehmende Person konstituiert. Auch Geschlecht als die Verkörperung von Bildern ist in dieser Arbeit relevant. Die Figuren sind nicht nur repräsentativ für bestimmte Geschlechterbilder (des Dichters), sondern definieren sich, wie sich herausstellt, auch teilweise selbst über die Verkörperung einer bestimmten Vorstellung oder Rolle.

1.2 Maskeradekonzepte

Die Konstruiertheit der Geschlechter kommt in Begriffen wie „Performativität“ und „Inszenierung“ zum Ausdruck. Auch die „Maskerade“ verweist darauf, beinhaltet sie doch die Möglichkeit des Spiels mit Bildern von Männlichkeit und Weiblichkeit. Der Maskeradebegriff beinhaltet, wie Ina Schabert in ihrem Aufsatz *Geschlechtermaskerade* ausführt, zwei Bedeutungen: Erstens beschreibt er ein asymmetrisches Geschlechterverhältnis, in dem das den Diskurs bestimmende männliche Geschlecht das

⁵ Vgl. Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997. S. 25-26.

⁶ Lehnert, Gertrud: Transvestismus im Text – Transvestismus des Textes. Verkleidung als Motiv und textkonstitutives Verfahren. In: Dies. (Hg.): Inszenierungen von Weiblichkeit. Weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996. S. 47-62, S. 54-55.

weibliche konstruiert und somit fremdbestimmt; zweitens bezieht er sich auf die geschlechtswechselnde Maskierung und Verkleidung.⁷

Erstere Auffassung geht, wie Liliane Weissberg in ihrer Einführung zur *Weiblichkeit als Maskerade* darlegt, unter anderem auf den Psychoanalytiker Jaques Lacan zurück, der – wenn auch umstritten – für die feministische Theorie ausgesprochen einflussreich ist. In Anlehnung an die Theorien Sigmund Freuds und den von ihm geprägten Begriff des Penisneids interpretiert er das Verhältnis der Frau zum Phallus als Maskerade (*Ecrits*, 1966). Ebenfalls in Anlehnung an Freud greift Luce Irigaray, eine Schülerin Lacans, den Maskeradebegriff auf und formuliert die Theorie, die Frau füge sich dem dominanten Diskurs und trete gezwungenermaßen in die Maskerade, die mit Weiblichkeit gleichgesetzt wird, ein (*Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977).⁸ Eine ähnliche Theorie der weiblichen Maskerade entwickelte Joan Riviere in dem – von der Forschung wiederentdeckten – Text *Womanliness as a Masquerade* (1929, dt. *Weiblichkeit als Maskerade*). Sie konstatiert, dass die Frau die symbolische Beanspruchung des Phallus durch Feminität maskiert, wobei sie die Maske mit dem Geschlecht gleichsetzt: „Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und »Maskerade« ziehe. Ich behaupte gar nicht, daß es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe.“⁹

Gemeinsam ist diesen Theorien, so Emily Apter in *Demaskierung der Maskerade*, dass sie Maskerade als Ersatz für den Phallus charakterisieren.¹⁰ Sie schlägt vor „die Theorie der Maskerade als gewissermaßen durch den weiblichen Kleidungs fetischismus korrigiert [zu] lesen, der den Begriff von Weiblichkeit als inhaltliche Leere oder endlose Schichten von Schleier ablöst, um ihn durch eine Theorie der materialisierten sozialen Konstruktion zu ersetzen.“¹¹

⁷ Vgl. Schabert, Ina: Geschlechtermaskerade. In: Schabert, Tilo (Hg.): Die Sprache der Masken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. (ERANOS 9) S. 53-76, S. 56-57.

⁸ Weissberg, Liliane: Gedanken zur »Weiblichkeit«. Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main: Fischer 1994. S. 7-33, S. 8-13.

⁹ Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. Aus dem Englischen von Ursula Rieth. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main: Fischer 1994. S. 34-47, S. 38-39.

¹⁰ Vgl. Apter, Emily: Demaskierung der Maskerade. Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere. Aus dem Amerikanischen von Ursula Rieth. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main: Fischer 1994. S. 177-216, S. 177.

¹¹ Ebd. S. 209. Interessant ist dieser Ansatz auch in Bezug zu den Verkleidungsschichten Octavians. Vgl. Kapitel 5.1.2.

Die Auffassung von Weiblichkeit als Maskerade ist hier insofern von Bedeutung, als sie als (von Männern) zugewiesene Rolle verstanden werden kann und somit als Unterdrückungsmechanismus fungiert. Dies kommt bei einigen hier zu behandelnden Frauenfiguren, die sich widerstandslos in ihre vorgegebenen Rollen fügen, zum Tragen. Auffallend ist, dass in diesen Konzepten das Weibliche – gemäß dem dominierenden Diskurs¹² – immer als das Andere des Männlichen verstanden wird. Weiblichkeit als Maskerade impliziert das Männliche als Authentisches.

Claudia Benthien weist in *Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung* in Berufung auf Butler darauf hin, dass die Maskerade ihr Anderes unweigerlich mit produziert. Der Begriff der Maske verweist auf die Vorstellung von Authentizität.¹³ Auf diese Problematik weist auch Weissberg hin: „Das Konzept der Weiblichkeit als Maskerade könnte, strikt essentialistischen Theorien widersprechend, eine geschlechtliche Identität als konstruierte postulieren. Umgekehrt könnte der Begriff auch so konzipiert sein, daß er eine sexuelle Identität voraussetzt, die maskiert werden kann.“¹⁴

Die Maskerade wird erst durch die Differenz zu dem, was sie verbirgt, als solche sichtbar. Versteht man Geschlecht als Produkt kultureller Praktiken, verliert es seine Gültigkeit als Original und das Konzept der Authentizität, so Lehnert, verliert seinen Sinn.¹⁵ Versteht man Maskerade, wie sie vorschlägt, als einen kontinuierlichen Prozess, ist nicht mehr das, was diese verbirgt, von zentralem Interesse, „und auch nicht die Treue der Nachbildung, sondern vielmehr der weite Horizont von Bedeutungen, der sich in der Verkleidung eröffnet.“¹⁶ Der Versuch einer solchen Lesart wird in dieser Arbeit in Bezug auf Octavian unternommen. Die vielen Schichten dieser Figur machen die Frage nach dem Darunter obsolet, bieten aber ein breites Spektrum an Bedeutungen für die Kategorie Geschlecht.

¹² Vgl. dazu Kapitel 2.

¹³ Vgl. Benthien, Claudia: *Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung*. In: Dies. und Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003. S. 36-59, S. 40.

¹⁴ Weissberg: *Gedanken zur »Weiblichkeit«*. S. 11.

¹⁵ Vgl. Lehnert: *Wenn Frauen Männerkleider tragen*. S. 37.

¹⁶ Ebd. S. 38.

1.3 Das subversive Potential der Verkleidung

Gender Studies, wie auch Queer und Gay and Lesbian Studies, betonen das subversive Potential der Verkleidung: Diese macht die Konstruiertheit aller sozialen und sexuellen Identitäten sowie die Machtstrukturen, die diese Identitäten und die damit verbundenen Hierarchien produzieren, sichtbar.¹⁷ Die Verkleidung als das andere Geschlecht greift potentiell die jeweils geltende Geschlechterordnung an. „Die Frage, wer was trägt, wird dann zur Frage nach der Macht.“¹⁸ Das Verkleiden als das andere Geschlecht kann verschiedene Auswirkungen auf die Wahrnehmung von Gender haben. Susanne Benedek und Adolphe Binder haben das Phänomen Crossdressing in ihrer Studie *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern* eingehend untersucht und festgehalten, dass es sowohl etablierte als auch subversive Formen gibt.¹⁹

Marjorie Garber setzt sich in ihrer umfassenden kulturhistorischen Studie *Vested Interests* ebenfalls mit der Thematik auseinander. Transvestismus ist bei Garber Ausdruck einer Kategorienkrise.²⁰ Sie bezeichnet diesen – in Anlehnung an die dritte Dimension, das Symbolische, bei Lacan – als ein Drittes. Crossdressing sei der verstörende Akt, der die binäre Ordnung in Frage stellt.²¹ Die von Garber entwickelte Lesart des Scheins hat, so Benedek und Binder, das Potential, das binäre System als Fiktion zu entlarven.²² Eine solche Störung des geschlechtlichen Binarismus lässt sich – zumindest im Ansatz – in der Figur Octavian festmachen.

Gertrud Lehnert, die sich unter anderem in *Wenn Frauen Männerkleider tragen und Maskeraden und Metamorphosen* mit dem Motiv der Verkleidung – hauptsächlich von Frauen als Mann – befasst, beurteilt das subversive Potential aufgrund von Verlauf und Ende des Rollentausches. Wie sehr die kleidertauschende Frau den dominanten Diskurs aufstöbern kann, hängt stark davon ab, ob sie (freiwillig) zur traditionellen Ordnung zurückkehrt. Da dieses Motiv lange Zeit hauptsächlich von Männern bearbeitet wurde, entpuppt es sich nicht

¹⁷ Vgl. ebd. S. 13.

¹⁸ Ebd. S. 14.

¹⁹ Vgl. Benedek, Susanne und Adolphe Binder: *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern. Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?* Dortmund: Edition Eberbach 1996. S. 17.

²⁰ Vgl. Garber, Marjorie: *Vested interests. Cross-dressing and cultural anxiety.* New York, London: Routledge 1992. S. 16.

²¹ Vgl. ebd. S. 11-13.

²² Vgl. Benedek/Binder: *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern.* S. 111.

selten als Männerphantasie, die die Geschlechterhierarchie affirmiert.²³ In *Arabella* ist, wie noch gezeigt wird, genau das der Fall.

Wie schon erwähnt, ist der Verkleidung die Frage nach der Natürlichkeit beziehungsweise Konstruiertheit von Geschlecht inhärent. In der literarischen Bearbeitung kann das Motiv demnach entweder dazu verwendet werden, eine biologistische Auffassung von Geschlecht zu affirmieren oder dessen Konstruktcharakter offenzulegen.²⁴ Diese unterschiedlichen Strategien werden an den hier bearbeiteten Texten deutlich.

Im Gegensatz zu Lehnert, die der Verkleidung des Mannes als Frau – dies wird gemäß der bestehenden Geschlechterordnung mit einem sozialen Abstieg verbunden – weniger Bedeutung beimisst, steht die Auffassung Barbara Vinkens. Sie attestiert in *Mode nach der Mode* nur dem Transvestiten subversives Potential, nicht jedoch der kleidertauschenden Frau, die durch ihr Streben nach der Auflösung der Differenz das Patriarchat manifestiert. Der moderne kleidertauschende Mann hingegen nimmt die weibliche Differenzposition ein und zerstört damit die Vorstellung von homogener maskuliner Identität.²⁵ Auch Schabert bezeichnet den Transvestismus der Frau – im Unterschied zu dem des Mannes – als gesellschaftlich akzeptierter. Der Mann in Frauenkleidern ist gemeinhin Zielscheibe von Gelächter und Spott, verursacht jedoch auch Unbehagen. Gerade die Tatsache, dass männliches Crossdressing bislang tendenziell ausgegrenzt und wenig erforscht ist, weist nach Schabert auf dessen subversives Potential hin.²⁶ Diese Auffassung ist in Bezug auf Octavian relevant, der – zumindest auf der Ebene der Fiktion – einen Mann in Frauenkleidern darstellt. Dass es sich tatsächlich um eine Frau handelt, kann als Untermauerung Schaberts These, dass der crossdressende Mann – überspitzt formuliert – unzumutbar ist, gesehen werden.

²³ Vgl. Lehnert, Gertrud: Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. S. 11-13.

²⁴ Vgl. ebd. S. 17.

²⁵ Vgl. Vinken, Barbara: Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Fischer 1993. S. 28-30.

²⁶ Vgl. Schabert: Geschlechtermaskerade. S. 62.

2 Der Geschlechterdiskurs in der Moderne

Die Rede über Geschlecht erreichte in der Zeit um 1900 einen Höhepunkt. Der weibliche Emanzipationsanspruch stellte die bürgerliche Geschlechterordnung in Frage und bedrohte die männliche Vorherrschaft auf sämtlichen gesellschaftlichen Ebenen. Die daraus resultierende Notwendigkeit, die Geschlechterrollen neu zu bestimmen, hatte eine gesteigerte Produktion von Wissen über Geschlecht, vor allem in den Bereichen der Medizin und der Anthropologie, zur Folge. Verschiedene Diskurse in der Wissenschaft, der Medizin, der Politik, der Kunst und der Philosophie machten Geschlecht zu ihrem Thema.²⁷

Die rasche Modernisierung, die soziokulturellen, ökonomischen und politischen Änderungen wurden, so Birgit Dahlke in ihrer Monographie *Jünglinge der Moderne*, als Bedrohung einer männlichen Identität wahrgenommen. Die Infragestellung der bis dahin selbstverständlichen Rollenbilder erreichte in der Moderne auch die hegemoniale Männlichkeit²⁸. Diese musste sich nun gegen die „neue Frau“ sowie öffentlich auftretende Homosexuelle konstituieren. Während die Modernisierung für Frauen ein Aufbrechen der starren Grenzen bedeutete und ihnen eine Erweiterung der Handlungsmöglichkeit verschaffte, war sie für Männer mit Machtverzicht und Statusverlust verbunden. Die zahlreichen Abhandlungen und Publikationen zur Anthropologie der Geschlechter können, wie Dahlke ausführt, als Zeugnis dieser kulturellen Verunsicherung gewertet werden. Dies offenbart sich auch in den „Geschlechtercharakteren“, die sich nicht nur im literarisch-philosophischen, sondern auch im medizinisch-biologischen und politischen Diskurs zunehmend als Paradigma durchsetzten. So wurden historische, nationale, ethische oder soziokulturelle Differenzen zunehmend mit Geschlechtermetaphern ausgedrückt. Außerdem kann beobachtet werden, dass sich der Geschlechterdiskurs, nicht zuletzt aufgrund der Verunsicherung, zunehmend polemischer und aggressiver gestaltete.²⁹

²⁷ Vgl. Helduser, Urte: *Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005. (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe 34) S. 43-44.

²⁸ Vgl. dazu näher: Connell, Robert W.: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Hg. und mit einem Geleitwort versehen von Ursula Müller. Übersetzt von Christian Stahl. Opladen: Leske + Budrich 1999. (Geschlecht und Gesellschaft 8) Robert/Raewyn Connell, der/die den Begriff prägte, definiert hegemoniale Männlichkeit als „jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis [...], welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll).“ Ebd.: S. 98.

²⁹ Vgl. Dahlke, Birgit: *Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2006. (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe 44) S. 63-65.

2.1 Die Vergeschlechtlichung der Moderne

Hannelore Bublitz spitzt diese Veränderungen der Geschlechterordnung um die Jahrhundertwende in ihrer vielzitierten soziologischen Schrift *Das Geschlecht der Moderne* auf die These der Vergeschlechtlichung der Moderne zu. Dabei erörtert sie, inwiefern sich die europäische Kulturkrise der Moderne – diskursiviert als „Feminisierung der Kultur“ – als Krise einer männlichen Identität versteht.³⁰ Dies ist eng mit der Geschlechtsidentität beziehungsweise der Vergeschlechtlichung des Mannes verknüpft. In Hinblick darauf ist ein kurzer Blick auf die historische Konstruktion der männlichen sozialen Geschlechtsidentität hilfreich.

2.1.1 Die Entwicklung der männlichen Geschlechtsidentität

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Ein-Geschlecht-Modell, das nur ein biologisches, jedoch zwei soziale Geschlechter unterschied, von einem biologischen Zwei-Geschlechter-Modell abgelöst.³¹ In dieser Entwicklung verortet Andrea Dorothea Bührmann, wie sie in ihrem Aufsatz *Die Normalisierung der Geschlechter in Geschlechterdispositiven* darlegt, die Transformation vom klassischen zum modernen Geschlechterdispositiv.³² Der Körper als bedeutungstiftendes Substrat für die Begründung des sozialen Geschlechts löste die metaphysisch begründete Hierarchie des Ein-Geschlecht-Modells ab, „die Geschlechterdifferenz [wurde] nun durch das Primat des biologischen Geschlechts konstruiert.“³³ Sabine Mehlmann bestimmt in ihrem Aufsatz *Das vergeschlechtlichte Individuum – Thesen zur historischen Genese des Konzeptes männlicher Geschlechtsidentität* zwei Konzepte, die sich parallel zueinander im philosophischen bzw. medizinisch-anthropologischen Diskurs entwickeln und das männliche soziale Geschlecht im Wesentlichen formulieren:³⁴

³⁰ Vgl. Bublitz, Hannelore (Hg.): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1998. S. 9-25, S. 19.

³¹ Für einen umfassenden historischen Überblick über Geschlechtervorstellungen und die Verschiebung vom Ein-Geschlecht-Modell zum Zwei-Geschlechter-Modell vgl.: Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Aus dem Englischen übersetzt von H. Jochen Bußmann. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1992.

³² Vgl. Bührmann, Andrea Dorothea: *Die Normalisierung der Geschlechter in Geschlechterdispositiven*. In: Bublitz Hannelore (Hg.): *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1998. S. 71-94, S. 85.

³³ Vgl. Mehlmann, Sabine: *Das vergeschlechtlichte Individuum – Thesen zur historischen Genese des Konzeptes männlicher Geschlechtsidentität*. In: Bublitz, Hannelore (Hg.): *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1998. S. 95-118, S. 99.

³⁴ Vgl. ebd. S. 100-105.

Im philosophischen Diskurs wird seit der Aufklärung der Mann als das autonome, sich selbst idente Subjekt konstruiert. In dieser Definition ist der weibliche Mensch, wie Mehlmann aufzeigt, nur marginal enthalten. Das Konstrukt Mann beansprucht die Position des geschlechtsneutralen Menschen, die sich in Abgrenzung vom Weiblichen konstituiert:³⁵ „Im Hinblick auf die Bestimmung des Menschen wird die Frau als Besondere, Andere und Inferiore konstruiert, während der Mann demgegenüber zum Allgemeinen, Einen und Superioren aufsteigt.“³⁶

Der Mann wurde als Individuum vergesellschaftet und repräsentierte das „Allgemein-Menschliche“, während die Frau als Repräsentantin der Natur betrachtet und als geschlechtlich bestimmtes Gattungswesen diskursiviert wurde. Alles Geschlechtlich-Partikulare wurde auf die Frau verschoben, während sich das männliche Subjekt jeder Geschlechtlichkeit entledigte.³⁷

Im medizinisch-anthropologischen Diskurs wird parallel dazu das Konzept des männlichen Geschlechtscharakters formuliert. Die Geschlechterdifferenz wird darin als psychophysiologisch bestimmt. Die in Korrespondenz mit den philosophischen Subjekt-Konstruktionen stehende Bestimmung des Mannes als neutralisiertes Individuum wurde anatomisch fundiert, während die Frau – in Berufung auf einen Endzweck der Natur – auf ihren Status als Gattungswesen reduziert wurde. Aus diesem Grund rückte, so die These Andrea Dorothea Bührmanns, die Mutterschaft zum dominanten ethischen Imperativ und wurde als Wesen der Frau bestimmt.³⁸ Diese war aufgrund ihrer geschlechtlichen Bestimmung gebunden; der Mann hingegen, dessen Geschlechtlichkeit nur punktuell – nämlich zur Zeugung – thematisiert wurde, hatte Spielräume, in denen er als Mensch fungieren konnte.³⁹ „Die Geschlechtscharaktere von Mann und Frau werden [...] als Folge einer anatomisch-physiologischen Differenz der Körper, d.h. als natürlicher Ausdruck einer geschlechtsspezifischen Struktur des Leibes konstruiert.“⁴⁰ Im Zentrum der Unterscheidung der Geschlechtscharaktere stand die Hysterisierung des weiblichen Körpers. Die Hysterie, als

³⁵ Vgl. ebd. S. 100-101.

³⁶ Ebd. S.101.

³⁷ Vgl. ebd. S. 101.

³⁸ Vgl. Bührmann: Die Normalisierung der Geschlechter in Geschlechterdispositiven. S. 90.

³⁹ Vgl. Mehlmann: Das vergeschlechtlichte Individuum. S. 103-104.

⁴⁰ Ebd. S. 105.

ausschließlich weibliche Krankheit gedeutet, war der normalen Weiblichkeit eingeschrieben.⁴¹

2.1.2 Identitätskrise und Vergeschlechtlichung des Mannes

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird dieses Konzept des Mannes als verallgemeinertes Individuum mit der Thematisierung des Mannes als geschlechtlich markierter Mensch konfrontiert. Laut Bublitz löst „eine männliche Geschlechtsidentität, die sich Ende des 19. Jahrhunderts konstituiert, die dichotome Codierung der Geschlechterdifferenz d.h., die Polarisierung der Geschlechter in einen allgemein-menschlichen, männlichen Pol und einen ganz vom Geschlechtlichen durchdrungenen weiblichen Pol ab.“⁴²

Die Konzeption des Mannes wird nun, auch aufgrund von Erkenntnissen der Psychoanalyse, als „geschlechtlich-partikular“ formuliert und kann über die Konstruktion einer defizitären weiblichen Geschlechtsidentität als Norm gesetzt werden.⁴³ Die Hervorbringung einer männlichen Geschlechtsidentität verläuft Mehlmann zu Folge über die Konstruktion abweichender sexueller Identitäten, die symbolisch dem Weiblichen zugeordnet und somit als minderwertig ausgegrenzt werden. Die Frau und der verweiblichte Perverse dienen als Negativfolie für das Normalmodell des männlichen sozialen Geschlechts. Die Vergeschlechtlichung des Mannes, die sich als Sexualisierungsprozess darstellt, wird als Bedrohung aufgefasst, da sie mit Verweiblichung gleichgesetzt wurde.⁴⁴ Im Freud'schen Konzept der psychosexuellen Entwicklung wird das sexuelle Begehren zu einem konstitutiven Element der Mannwerdung, der psychologische Aneignungsprozess des biologischen Geschlechts wird zentrale Voraussetzung für die Herstellung normaler Männlichkeit.⁴⁵

Da die kulturelle Repräsentation des Geschlechtlichen zunächst über das Weibliche erfolgt, muss die „Vergeschlechtlichung des Mannes [...] auf weibliche Geschlechtskodierung zurückgreifen. Die Verweiblichung der Kultur erscheint daher um die Jahrhundertwende als

⁴¹ Vgl. Bührmann: Die Normalisierung der Geschlechter in Geschlechterdispositiven. S. 89.

⁴² Bublitz: Einleitung. S. 22.

⁴³ Vgl. Mehlmann: Das vergeschlechtlichte Individuum. S. 96-97.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 115.

⁴⁵ Vgl. Dahlke: Jünglinge der Moderne. S. 68.

Verweiblichung des Mannes und des Männlichen.“⁴⁶ Somit bekommt die Kultur der Moderne, wie Hannelore Bublitz ausführt, im doppelten Sinne ein weibliches Geschlecht:

Zum einen als „kulturelle Verweiblichung“ durch gesellschaftliche und politische Emanzipationsbestrebungen und -tendenzen der Frauen [...]. Zum zweiten in Form der Verkörperung des Weiblichen in männlichen Geschlechtskonstruktionen und deren individueller Applikation in Geschlechtsidentitäten, was sich um die Jahrhundertwende in Erscheinungsformen des nervösen und hysterischen Mannes, des Weibmannes und Mannweibes als Erscheinungsform von Transsexualität äußert.⁴⁷

Die Vergeschlechtlichung des Mannes führte zu einer Fragmentierung und Partikularisierung der männlichen Identität, es scheint, als müsse der Mann als Kulturträger seinen Anspruch auf Verkörperung des Allgemein-Menschlichen aufgeben.⁴⁸ „Was sich um die Jahrhundertwende als männliche Identität diskursiv formiert, beinhaltet „Krise“ als narrative Konstituente.“⁴⁹ Was als europäische Kulturkrise diskursiviert wird, kann also als Krise männlicher Identitäten dechiffriert werden. Aus diesem Grund ist die Krise der Kultur um die Jahrhundertwende auch so eng mit dem Weiblichkeitsdiskurs verwoben. Die „Feminisierung der Kultur“ avanciert nun zum alptraumhaft-visionären Leitmotiv in der Debatte und dient, wie Bublitz ausführt, als Metapher für die drohende Vergeschlechtlichung des verallgemeinerten Kulturträgers Mann.⁵⁰

2.1.3 Bewältigungsstrategien der männlichen Identitätskrise

Um diese Krise bewältigen zu können, entwickelte der Mann gegensätzliche Strategien: Zum einen wurde Weiblichkeit als positive Utopie, als sittlicher Gegenpol zur männlichen Kultur angesehen. Diese Ansicht vertreten beispielsweise Friedrich Nietzsche oder Georg Simmel. Zum anderen wurde das Weibliche als widerständiges und subversives Element, das die männliche Kultur zu untergraben droht, betrachtet. Diese These wird vehement von Otto Weininger vertreten.⁵¹

Es kann, wie Dahlke herausarbeitet, jedoch durchaus ein Konsens zwischen den gegensätzlichen Positionen hergestellt werden. Sowohl bei den negativ als auch bei den

⁴⁶ Bublitz, Hannelore: Das Geschlecht der Moderne. Zur Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. In: Dies. (Hg): Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1998. S. 26-48, S. 44.

⁴⁷ Ebd. S. 45.

⁴⁸ Vgl. Bublitz: Einleitung. S. 26.

⁴⁹ Dahlke: Jünglinge der Moderne. S. 65.

⁵⁰ Vgl. Bublitz: Einleitung. S. 22.

⁵¹ Vgl. Bublitz: Das Geschlecht der Moderne. S. 35.

positiv gestimmten Weiblichkeitsentwürfen wird immer die Differenz, das Andere, in den Mittelpunkt gestellt. So stellt Simmel der Differenziertheit des Männlichen die Absolutheit des Weiblichen gegenüber.⁵² In seiner Betrachtung der Frau als „in sich geschlechtlich“⁵³ rückt er Weininger nahe; beide begreifen außerdem die Frau als das „Seiende“, während der Mann oder das männliche Prinzip als das „Werdende“ verstanden wird.⁵⁴

Diese These, dass es sich bei der Kulturkrise um 1900 um eine Krise männlicher Identität handelt, wird besonders vehement von Jacques Le Riders in seiner Monographie *Das Ende der Illusion* (orig. *Modernité viennoise et crises de l'identité*) vertreten. Diese Krise äußere sich in der Sehnsucht nach dem verlorenen Weiblichen. Die Frau sei geschlossen, eine Gesamtheit in sich selbst, und könne somit auch als Wunsch-Projektion für die moderne, partikuläre Identität (des Mannes) fungieren. Hierbei wird die traditionelle Konzeption, wonach das Männliche aktiv, das Weibliche passiv konnotiert ist, während das Weibliche auch das Sein repräsentiert, weitergeführt.⁵⁵

Auch Le Rider hält divergierende Bewältigungsstrategien für diese Krise fest. Sie führe „das eine Mal zu utopischen Entwürfen vom Entstehen einer erlösenden Weiblichkeit, das andere Mal zu pessimistischen, oft reaktionären Behauptungen einer Notwendigkeit, den traditionellen Gegensatz von Männlichem und Weiblichem wiederherzustellen.“⁵⁶ Die Bedeutung einer Epochensignatur gesteht Le Rider jedoch nur der von ihm proklamierten Feminisierung und Infragestellung der männlich-rationalistischen Kultur zu.⁵⁷ Repräsentiert wird diese, neben anderen Vertretern der Wiener Moderne, auch von Hugo von Hofmannsthal, worauf in Folge noch näher eingegangen wird.

Le Rider, der die Feminisierung als männliche Sehnsucht nach dem Weiblichen interpretiert, schlägt in seiner Abhandlung *Das Werk des Weiblichen in der (Post-)Moderne* vor, die Formel der „Feminisierung der Kultur“ durch die der „steigenden Bisexualisierung“ zu

⁵² Vgl. dazu näher: Simmel, Georg: Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem. In: Georg Simmel. Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur. Hg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996. (Georg Simmel Gesamtausgabe 14) S. 219-255.

⁵³ Ebd. S. 226.

⁵⁴ Vgl. Dahlke: Jünglinge der Moderne. S. 73-74.

⁵⁵ Vgl. Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck. Wien: ÖBV 1990. S. 106.

⁵⁶ Vgl. ebd. S. 165.

⁵⁷ Vgl. Helduser: Geschlechterprogramme. 2005. S. 22.

ersetzen.⁵⁸ Dass der Bisexualität und dem Androgynen in der Moderne eine gesteigerte Bedeutung zukommt, soll im Folgenden gezeigt werden.

2.1.4 Die Rolle des Androgynen

Ulla Bock vertritt in ihrem Aufsatz *Androgynie: Auflösung der Geschlechtergrenzen* die These, dass die Idee der Androgynie in gesellschaftlichen Krisenzeiten vermehrt thematisiert wird. Ideengeschichtliche und sozialhistorische Betrachtungen zeigen, dass Androgynie dann an Aktualität gewinnt, wenn Traditionen aufbrechen und auch die Geschlechterrollen neu geordnet werden müssen.⁵⁹ Dementsprechend gewinnt die Androgynie auch in der Moderne in verschiedenen Diskursen an Präsenz.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitet sich eine Form des philosophischen Hermaphroditismus, die den Geschlechtsdimorphismus und das dualistische Weltauslegungsprinzip kritisiert und eine Wahrnehmung der Übergänge fordert. In diesem Sinne äußerten sich Friedrich Nietzsche, Georg Simmel oder auch Walter Benjamin.⁶⁰ Dieser philosophische Hermaphroditismus steht in engem Zusammenhang mit der Sexualpsychologie. Durch die Einbeziehung sozialer beziehungsweise psychologischer Geschlechtsmerkmale konnte auch auf nicht physiologischer Ebene geschlechtlich unterschieden und so die Bisexualität auf den Menschen übertragen werden.⁶¹

Magnus Hirschfeld führte die bisexuelle Veranlagung des Menschen in seiner Theorie der sexuellen Zwischenstufen aus. Er wandte sich gegen die Dichotomie Mann-Frau und sprach sich, unter Berufung auf den Androgyn als ästhetisches Idol, für das Schema des fließenden Übergangs zwischen den Geschlechtern aus.⁶²

Diese Theorie der Geschlechtsmischungen wird von Otto Weininger übernommen und popularisiert. In seiner misogynen Schrift *Geschlecht und Charakter* formuliert er seine Theorie der Bisexualität. Er meint, „daß das Prinzip der sexuellen Zwischenformen eine bessere charakterologische Beschreibung der Individuen ermöglicht, indem es das

⁵⁸ Vgl. Le Rider, Jacques: Das Werk des Weiblichen in der (Post-)Moderne. In: Le Rider, Jacques und Gérard Raulet (Hg.): Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte. Übersetzt von Ruthard Stäblein und Gerhard Mahlberg. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1987. S. 133-147, S. 142.

⁵⁹ Bock, Ulla: Androgynie: Auflösung der Geschlechtergrenzen. In: Gieseke Wiltrud (Hg.): Handbuch zur Frauenbildung. Opladen: Leske + Budrich 2001. S. 75-83, S. 78.

⁶⁰ Vgl. Aurnhammer, Achim: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln, Wien: Böhlau 1986. S. 209-210.

⁶¹ Vgl. ebd. S. 211.

⁶² Vgl. ebd. S. 213.

Mischungsverhältnis zu suchen auffordert, in dem Männliches und Weibliches in jedem einzelnen Wesen zusammentreten [...].⁶³ Weininger konstatiert, dass es keine eindeutigen Geschlechter gäbe, sondern nur ein gemischtes. Diese Theorie ist verbunden mit einer Periodizität: jeder Einzelne durchlaufe männliche und weibliche Abschnitte, dementsprechend gäbe es Zeiten, in denen die Kultur eine Bisexualisierung erfahre und mehr androgyne Erscheinungen hervorbringe, wie beispielsweise die Renaissance, oder auch seine eigene Zeit. Die Bisexualität, die die Kultur um 1900 seiner Meinung nach charakterisiere, empfindet er allerdings als ästhetischen und moralischen Verfall, als „Décadence“.⁶⁴ Obwohl er gegen diese Tendenz schreibe, versuche er jedoch nicht, so Le Rider, ein traditionell männliches Gegengewicht zu etablieren, da ihn alles Sexuelle an sich erschrecke. Sein Held sei ein asexueller, der am besten durch Wagners Parsifal verkörpert werde. So arbeite Weininger im Prinzip das Ideal des neutralen Geschlechts aus.⁶⁵ Paradoxerweise verschärft Weininger mit seiner Bisexualitätstheorie die Gegensätze von männlich und weiblich noch. Er beschreibt die Mischverhältnisse durch die Zuordnung von männlichen und weiblichen Eigenschaften, wobei er sich einer misogynen Charakterologie bedient.⁶⁶

Dem Ideal des Neutralen beziehungsweise des Androgynen in der Moderne ging auch Birgit Dahlke auf den Grund und konnte dieses in der idealisierten Unberührtheit der Pubertät und im propagierten Jugendkult der Moderne orten. Die darin begriffene und verherrlichte „Jugend“ wurde, wie Dahlke ausführt, als geschlechtsneutral im doppelten Sinn dechiffriert: ohne Sexualität und ohne Geschlechtszuordnung. Das „Geschlecht der Zukunft“ konnte somit entweder keines oder zwei Geschlechter verkörpern.⁶⁷ Die daraus resultierende Androgynität wiederum sei, so Dahlke, ein mögliches utopisches Ideal. Die jungen Androgynen „enthalten alle anthropologischen, geschichtsphilosophischen und auch erotischen Versprechen und sind dabei durch ihre scheinbare Asexualität zugleich von Ambivalenz ‚gereinigt‘.“⁶⁸ Die Vieldeutigkeit und der Symbolcharakter, die sich im Androgynen vereinen, bieten, wie Birgit Dahlke formuliert, „Raum für ambivalente erotische Wünsche“.⁶⁹ Die Androgynität symbolisiert damit „eine Art metaphysische Anti-Fruchtbarkeit: ästhetizistischer Ausdruck endzeitlicher Skepsis und der Verweigerung gegenüber den Anforderungen der materiellen

⁶³ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien, Leipzig: Wilhelm Braumüller²⁴ 1922. S. 62.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 87-88.

⁶⁵ Vgl. Le Rider: *Das Ende der Illusion*. S.142-143.

⁶⁶ Vgl. Aurnhammer: *Androgynie* S. 214-215.

⁶⁷ Vgl. Dahlke: *Jünglinge der Moderne*. S. 58.

⁶⁸ Ebd. S. 60.

⁶⁹ Vgl. ebd. S. 59.

Welt.“⁷⁰ In der Tat ist der Diskurs rund um die Androgynität oft mit einem neuen Menschenentwurf verbunden: „Die Auseinandersetzung mit androgynen Motiven erfüllte [...] stets eine gesellschaftskritische Funktion, die oftmals mit utopischen Entwürfen zukünftiger Entwicklungsmöglichkeiten des Menschen verbunden war.“⁷¹

Die Androgynie werde in der Moderne, so Nicola Mitterer in ihrer Untersuchung *Liebe ohne Gegenspieler*, zunehmend als Faktor der Identitätssuche gehandelt.⁷² Der Narzissmus als Form extremer Selbstgenügsamkeit sei der Kulminationspunkt der Begriffe „Identität“ und „Androgynie“; androgyne Motive und narzisstische Utopien stünden auffallend oft in engem Zusammenhang.⁷³ Dies kommt auch im Phantasma des (männlich verstandenen) androgynen Dichters, der zu seiner inneren Weiblichkeit finden durfte, zum Vorschein.⁷⁴

2.2 Geschlecht in der literarischen Moderne

Die verstärkte Thematisierung von Geschlecht in der literarischen Moderne tritt besonders deutlich in den unterschiedlichen Strömungen der deutschen modernen Literatur zu Tage. So unterschiedlich die literarischen Tendenzen, die unter dem Epochenbegriff „Moderne“ zusammengefasst werden, auch sind, haben sie doch alle die Abgrenzung vom Alten, den Innovationsgedanken und die Beanspruchung des Attributs „modern“ gemeinsam. Gemeinsam ist den unterschiedlichen Richtungen und Programmen auch ein markanter Rückgriff auf Geschlechterbilder, die Problematisierung der sich im Umbruch befindenden Geschlechterzuordnungen sowie die Verwendung der Kategorie Geschlecht zur Bestimmung moderner Ästhetik.⁷⁵

Wie im vorigen Abschnitt bereits angedeutet, stehen im Zentrum der modernen Identitätskrise eine als Bedrohung aufgefasste „Verweiblichung“ der männlichen Kulturträger und eine zunehmende Fragmentierung des maskulinen Ich.⁷⁶ Diese „Krise der männlichen Identität“⁷⁷ führte im deutschen Naturalismus zu einer Betonung und Glorifizierung des Männlichen. In der Wiener Moderne zeigt sich hingegen eine Hinwendung zum Weiblichen.

⁷⁰ Ebd. S. 59.

⁷¹ Mitterer, Nicola: *Liebe ohne Gegenspieler. Androgyne Motive und moderne Geschlechteridentitäten in Robert Musils Romanfragment „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Graz: Grazer Universitätsverlag 2007. (Reihe Habilitationen, Dissertationen und Diplomarbeiten 13) S. 19.

⁷² Vgl. dazu näher: ebd. S. 26-29.

⁷³ Vgl. ebd. S. 27.

⁷⁴ Vgl. Dahlke: *Jünglinge der Moderne*. S. 61.

⁷⁵ Vgl. dazu näher: Helduser: *Geschlechterprogramme*. 2005. S. 1-15.

⁷⁶ Vgl. Bublitz: *Einleitung*. S. 19.

⁷⁷ Vgl. dazu näher Kapitel „Das Weibliche in der (Post-) Moderne“ in: Le Rider: *Das Ende der Illusion*. S. 140-175.

An dieser Stelle soll zunächst den diskursiven Verbindungen von Moderne und Konstruktion von Geschlecht jeweils im Naturalismus und in der Wiener Moderne nachgegangen werden. Hierbei stütze ich mich vor allem auf die Erkenntnisse aus der historischen Diskursanalyse Urte Heldusers, *Geschlechterprogramme. Konzepte literarischer Moderne um 1900*, die sich diesen zwei gegensätzlich scheinenden Strömungen annähert und durch die Aufbereitung der programmatischen Schriften und Manifeste der damaligen Zeit die gängigen Geschlechtskonzepte und ihre Verknüpfung mit den jeweiligen ästhetischen Programmen aufzeigen konnte. Obwohl Hofmannsthal der Wiener Moderne angehört, erweist sich die Gegenüberstellung mit dem Naturalismus als fruchtbar – einerseits, da sich diese Strömungen teilweise in Opposition zueinander konstituieren, andererseits, da sie interessante Anhaltspunkte für die Wandlung in Hofmannsthals Geschlechterkonzeptionen⁷⁸ bietet.⁷⁹ In weiterer Folge soll außerdem die Positionierung Hofmannsthals in der Wiener Moderne untersucht werden. Dies bildet die Grundlage für die historische Einbettung der in dieser Arbeit behandelten Werke in den Geschlechterdiskurs.

2.2.1 Naturalismus – Virilisierung als Programm

Im Naturalismus wird ein männlich konnotiertes, aktives, werdendes und erneuerndes Element, das den modernen „Innovationspathos“ versinnbildlicht, programmatisch als viriles Ideal festgesetzt. Dem Weiblichen, als das Überkommene, Niedere und Seichte verstanden, wird das männlich chiffrierte Künftige – „die starke, schlichte Mannesempfindung“⁸⁰ – entgegengesetzt. Die Leitbegriffe der naturalistischen Ästhetik „Wahrhaftigkeit“, Heroismus, Vitalität, das Gesunde und Nationale⁸¹, sind wie Helduser erfassen konnte, allesamt männlich codiert: „In dem am naturwissenschaftlichen Vorbild orientierten literarischen Fortschrittsverständnis verbindet sich das Progressive mit dem Männlichen, während das Weiblich-Regressive als Kontrastfolie dient.“⁸²

Das Gesunde, Starke und Vitale wird von einer pathologisch gezeichneten Verweiblichung bedroht, die „Feminisierung der Kultur“ etabliert sich als ein Leitmotiv der Debatte über die Kulturkrise und wird zu einer Metapher für die drohende Vergeschlechtlichung des

⁷⁸ Vgl. dazu Kapitel 6.

⁷⁹ Für eine umfassende Gegenüberstellung der Berliner und Wiener Moderne vgl.: Sprengel, Peter und Gregor Streim: *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Mit einem Beitrag von Barbara Noth. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998. (Literatur in der Geschichte 45)

⁸⁰ Vgl. Helduser: *Geschlechterprogramme*. S. 71.

⁸¹ Ebd. S. 72.

⁸² Ebd. S. 72.

verallgemeinerten Kulturträgers Mann.⁸³ Hierbei werden die zu überwindenden Traditionen wie auch der kritisierte Literaturbetrieb mit weiblichen Attributen versehen, welche die damaligen Geschlechterkonzeptionen zum Ausdruck bringen. Wie Urte Helduser in ihrer Dissertation darlegt, manifestiert sich eine stereotype dualistische Geschlechtermetaphorik insbesondere in programmatischen Schriften der Münchner Realisten Karl Bleibtreu, Michael Georg Conrad und Conrad Alberti, wie auch in den Arbeiten des Literaturhistorikers Eugen Wolff. Sie fungiert als identitätsstiftendes Element, das dem mit männlichen Vorzeichen versehenen, individualistischen und autonomen Schaffen die weiblich charakterisierte Massenkunst, wie sie um die Jahrhundertwende europaweit diskursiviert wurde, entgegensetzt.⁸⁴ Die als weiblich dargestellte Massenkultur wird gleichsam zur Folie, von der sich das männliche Genie und die „männliche“ Hochkultur durch einen Gegenentwurf konstruieren kann: Sie ermöglicht erst die „Selbst-Legitimation als (,männliche‘) Kunst“.⁸⁵

Die Vergeschlechtlichung dieses Diskurses geschieht, wie Urte Helduser herausarbeitet, auf mehreren Ebenen. Zum einen offenbart sich ein literaturpolitischer Ausschlussmechanismus von weiblichen Autorinnen aus dem literarischen Kanon.⁸⁶ Hierbei rückt das Argument des „blaustrümpfigen Dilettantismus“ weiblicher Autorinnen als plakative Parole ins Zentrum der Kritik.⁸⁷ Zum anderen wird der Modegeschmack einer soziokulturellen Schicht angegriffen, die durch ihren seichten Geschmack die Literatur trivialisiere. Die „höheren Töchter“ und „Backfische“ werden in der naturalistischen und realistischen ästhetischen Programmatik zum Inbegriff der bekämpften Trivialität und dienen ebenso wie die „Blaustrümpfe“ als Feindbilder.⁸⁸ In dieser harschen Kritik am weiblich konnotierten Trivialen und an der weiblich dominierten Massensliteratur, dem das (männliche) Genie und der (männliche) autonome Geist gegenübergestellt werden, manifestiert sich die poetologische und publizistische Reaktion auf einen als kleinbürgerlich und epigonenhaft verstandenen Literaturbetrieb. So sieht Karl Bleibtreu, wie Helduser ausführt, den Grund für den Niedergang der gegenwärtigen Literatur in der Dominanz des Feuilletons und der „Salon-Literatur“ und dem kapitalistischen Druck des Kulturbetriebs, dem sich die gegenwärtigen Autoren unterwerfen müssen.⁸⁹

⁸³ Bublitz: Einleitung. S. 22.

⁸⁴ Vgl. Helduser: Geschlechterprogramme. S. 114.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 143.

⁸⁶ Vgl. ebd. S. 142.

⁸⁷ Ebd. S. 72.

⁸⁸ Vgl. dazu näher Kapitel „Literarische Frauenfragen“ in: Ebd. S. 122-142.

⁸⁹ Ebd. S. 72.

Der Vorwurf der „Verweiblichung“ bezieht sich jedoch auch auf ästhetische Merkmale. Die „wahre“, „echte“, „realistische“ Literatur, das programmatisch „Moderne“, wird der „falschen“ Mode-Literatur entgegengesetzt. Im Mittelpunkt der Kritik stehen insbesondere der Hysterie-Diskurs, das Sentimentale und die Suggestibilität – Schlagworte, die diskursiv mit dem Femininen verwoben werden. Diese weiblich konnotierten Eigenschaften werden auch männlichen Autoren zugeschrieben.⁹⁰ Die heroisierte Männlichkeit und das naturalistische Ideal der Virilität sind nicht nur misogyn, sondern werden auch als Abgrenzung zum die „Décadence“ verkörpernden „feminisierten“ Dandy-Typ verstanden.⁹¹

Als interessant im Hinblick auf den Vergleich des Naturalismus und der Wiener Moderne erweist sich auch die Verschränkung der National- und Geschlechterklischees des Französischen und des Weiblichen in der wilhelminischen Zeit, wurde doch das kritisierte (feminine) Erotische und Unsittliche, wie Urte Helduser aufzeigt, oft als französisch etikettiert.⁹² In der Wiener Moderne wiederum wurde, auch als Abgrenzungsstrategie zum deutschen Naturalismus, eine Affinität zum Französischen betont.

2.2.2 Wiener Moderne – Feminisierung als Gegenentwurf

Im Gegensatz zum programmatischen Virilismus der naturalistischen und realistischen Strömungen wird bei der Beschreibung der Wiener Moderne eine vorherrschende „Feminisierung“ unterstrichen. Die österreichische Literatur wird mit dem Femininen analogisiert, durchaus als Gegenentwurf zum deutschen Naturalismus. Hierbei kann auch aus dem Arsenal regionaler Stereotypen⁹³, die unter anderem das Deutsche männlich und das Österreichische weiblich konnotieren, geschöpft werden. Die durch Hermann Bahr propagierte „Überwindung des Naturalismus“⁹⁴ soll durch ein weibliches Korrektiv erfolgen, der „männlichen“ Berliner und Münchner Moderne mit ihrer kalten Sachlichkeit wird die „weibliche“, empfindsame Wiener Moderne als Gegenentwurf gegenübergestellt.⁹⁵ So werden die beiden Hauptstädte Wien und Berlin mit Gegensatzpaaren wie Gefühl, Subjektivität, Ornamentales, Traditionalismus, Katholizismus einerseits und Verstand, Objektivität,

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 71.

⁹¹ Vgl. ebd. S. 87.

⁹² Vgl. ebd. S. 66.

⁹³ Vgl. dazu näher Kapitel „Regionale Stereotypen in der Literatur- und Theaterkritik“ in: Sprengel/Streim: Berliner und Wiener Moderne. S. 215-243.

⁹⁴ Vgl. dazu näher: Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. In: Ders.: Kritische Schriften in Einzelausgaben II. Hg. von Claus Pias. Weimar: VDG 2004. S. 128-133.

⁹⁵ Vgl. Helduser: Geschlechterprogramme. S. 258.

Sachlichkeit, Fortschritt und Protestantismus andererseits verinnerlicht.⁹⁶ Den Berliner „Sachenständen“ werden die Wiener „Seelenstände“ gegenübergestellt. Diese wiederum verkörpern das angeblich spezifisch Österreichische in der modernen Literatur, das, wie Gotthard Wunberg in einem Aufsatz erläutert, in der „Favorisierung der Innenwelt auf Kosten der Außenwelt des Naturalismus“⁹⁷ seinen Ausdruck findet. Der Beschreibungstradition der Naturalisten werde in der Wiener Moderne ein neuer Gegenstand hinzugefügt: das eigene Ich. Damit wirke der Text, so Wunberg, nicht mehr als Beschreibung, sondern als Evokation. Eng verbunden mit der Beschäftigung am eigenen Ich sei das Interesse an der Psychoanalyse, der Seele und den Nerven beziehungsweise dem Topos des „Nervösen“.⁹⁸

Ein weiterer Diskursstrang, der eng mit der Kategorie Geschlecht verknüpft ist und in der Moderne besondere Ausprägung erlangt, ist der Topos der Hysterie. Diese wurde, wie schon erwähnt, als eindeutig weibliche Krankheit gedeutet, die Disposition zur Hysterie wurde als dem weiblichen Körper inhärent angesehen.⁹⁹ Während im deutschen Naturalismus „hysterisch“ abwertend verwendet wurde, wurde in der Wiener Moderne das Hysterische, Nervöse und Einfühlsame, das die Autoren ausweist, als positive weibliche Eigenschaft gewertet. Im Gegensatz zum Berliner oder Münchner Naturalismus wird nun die „Feminisierung“ des Autors positiv konnotiert. So ist nicht mehr von der „Verweichlichung“, sondern von der „Verweiblichung“ die Rede. Die Feminisierung der männlichen Autoren wird, wie Helduser ausführt, nun mit einer ästhetischen Qualität verbunden und als wertvoll empfunden.¹⁰⁰

Das Feminine erschließt sich in der zeitgenössischen Rezeption, wie Helduser mit dem Rückruf auf Forschungen Wagners und Eders begründet, nicht nur aus der Erotisierung und der Tendenz zum Sinnlichen und Ornamentalen in der Jungwiener Kultur. Es äußert sich ebenso im Diven- und Schauspielerinnen-Kult, der Verehrung der Kaiserin Elisabeth und in den allegorischen Frauenbildern Klimts. Dies erwecke, so Helduser, den Eindruck, dass dem Antifeminismus der Berliner und Münchner Naturalisten eine pro-feminine Haltung der

⁹⁶ Vgl. ebd. S. 261.

⁹⁷ Vgl. Wunberg, Gotthard: Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900. In: Le Rider, Jacques und Gérard Raullet (Hg.): Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte. Übersetzt von Ruthard Stäblein und Gerhard Mahlberg. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1987. S. 91-116, S. 93-94.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 93-94.

⁹⁹ Vgl. Bührmann: Die Normalisierung der Geschlechter in Geschlechterdispositiven. S. 89.

¹⁰⁰ Vgl. Helduser: Geschlechterprogramme. S. 255.

Wiener Künstlerschaft gegenüberstehe.¹⁰¹ Allerdings ist das positiv konnotierte Weibliche, wie sich bei einer genaueren Betrachtung des Diskurses ergibt, eine angeeignete, künstliche Eigenschaft männlicher Künstler und geht mit einer Distanzierung vom „natürlichen Weiblichen“ einher. Teresa Rocha-Barco hebt in ihrem Aufsatz *Ästhetizismus und frauenfeindliche Weiblichkeit* hervor, dass der auffallende Ästhetisierungs- und Stilisierungsdrang in der Wiener Moderne alle Natur ins Künstliche überführt: die so entstandenen Frauenbilder seien misogynen Projektionen.¹⁰²

Ebenso wie im Naturalismus lassen sich auch in der Wiener Moderne misogynen und antifeministische Tendenzen – ein Paradebeispiel ist Otto Weiningers Werk *Geschlecht und Charakter*, das in diesem Umfeld entstand – feststellen, die „Feminisierung“ deutet nicht auf eine affirmative Haltung, sondern primär auf kulturelles Engendering hin.¹⁰³

2.2.3 Hofmannsthals Stellung in „Jung Wien“

Die Literatur der Wiener Moderne wurde der zeitgenössischen Öffentlichkeit unter Bezeichnungen wie „Jung-Wien“ oder „Das junge Österreich“ präsentiert.¹⁰⁴ Im Gegensatz zu beispielsweise dem George-Kreis sind die Jung-Wiener keine fixe Gruppe. „Sie haben kein Programm. Sie haben keine Aesthetik. Sie wiederholen nur immer, dass sie modern sein wollen.“¹⁰⁵, fasst Bahr¹⁰⁶ zusammen. Das eigene Selbstverständnis wird jedoch sehr wohl in Form theoretischer und kritischer Reflexionen thematisiert.

Die Aufnahme in diesen literarischen Kreis war eine wichtige Voraussetzung für Hofmannsthals künstlerische Sozialisation. Viele der in diesem Umfeld geschlossenen Freundschaften hatten lebenslangen Bestand. Ilija Dürhammer, der in seinem Buch *Geheime Botschaften* homoerotische Subkulturen unter anderem bei Hofmannsthal untersucht, formuliert dessen Stellung in der Gruppe folgendermaßen:

¹⁰¹ Vgl. ebd. S. 260.

¹⁰² Rocha-Barco, Teresa: *Ästhetizismus und frauenfeindliche Weiblichkeit*. In: Dürhammer, Ilija und Pia Janke (Hg.): *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder*. Wien: Edition Praesens 2001. S. 43-49, S. 46-47.

¹⁰³ Vgl. Helduser: *Geschlechterprogramme*. S. 261.

¹⁰⁴ Vgl. dazu näher Kapitel „Organisationsformen der Desorganisierten: Das Junge Wien als Gruppe“ in: Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne. Realien zur Literatur*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995. (Sammlung Metzler 290) S. 77-102.

¹⁰⁵ Bahr, Hermann: *Das junge Oesterreich*. In: Ders.: *Studien zur Kritik der Moderne*. Frankfurt/Main: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1894. S.73-96, S. 78.

¹⁰⁶ Bahr stilisierte sich selbst zum Gründer des Jungen Wien und der modernen österreichischen Literatur. Vg. dazu Kapitel „Der Mythos vom Gründer des Jungen Wien“ in: Sprengel/Streim: *Berliner und Wiener Moderne*. S. 81-86.

Das Verhältnis des mit Abstand Jüngeren zu den, den frühreifen Maturanten bestaunenden, Männern bestimmte den Beginn von Hofmannsthals schriftstellerischer Karriere sowohl wie seiner frühen Sozialisation als geliebter und bewunderter Narziß. Immer wieder gefiel er sich in dieser frühen Phase als androgyner Jüngling, dessen weibliche Seite und femininer Charme den bereits arrivierten Männern zu gefallen schien.¹⁰⁷

Tatsächlich bedienen sich die Jung-Wiener, wie Helduser herausarbeitet, bei ihrer gegenseitigen Beschreibung immer wieder feminisierter Attribute: So hebt beispielsweise der Literaturkritiker Max Lorenz das „Mädchenhafte“ an Hofmannsthal und Altenberg hervor, ebenso bemerkt Hofmannsthal in Augen und Ton Altenbergs „was man an Männern weiblich nennt“¹⁰⁸ und auch in Bahrs Beschreibungen kehren weibliche Merkmale toposartig wieder, sodass ein Diskurs des Femininen entsteht.¹⁰⁹ Besonders augenfällig ist dies auch bei Bahrs berühmter Beschreibung Hofmannsthals: „Loris“ – so das Pseudonym, das Hofmannsthal in jungen Jahren verwendete – „kann ein Pudel heissen oder ein herziges Koköttchen“¹¹⁰, er habe „eine weiche, streichelnde, unwillkürlich caressante Hand“ und „lustige, zutrauliche Mädchenaugen, in denen was Sinnendes, Hoffendes und Fragendes mit einer naiven Koketterie, welche die schiefen Blicke von der Seite liebt, vermischt ist“¹¹¹. Bahr stilisiert Hofmannsthal, wie Sprengel und Streim formulieren, in dieser Beschreibung „zu einem geschlechtlichen und moralischen Zwitterwesen [...]. ‚Loris‘ ist Männlichkeit und Weiblichkeit, spielerische Leichtigkeit und animalische Grausamkeit und trägt den Zwiespalt von künstlerischem Geist und triebhafter Natur [...] in seinem Charakter.“¹¹²

Die Distanz zur naturalistischen Männlichkeitsrhetorik tritt in diesen Beschreibungen deutlich hervor. Die „Überwindung des Naturalismus“ verläuft also auch über Geschlechterkonzepte, was besonders beim jungen Hofmannsthal deutlich wird. Loris repräsentiert, so Peter Sprengel und Gregor Streim, „nicht nur Bahrs Idee vom Geist der Moderne, er ist auch die Verkörperung der von Bahr sonst nur prophezeiend oder fordernd vorgetragenen These der Überwindung des Naturalismus“¹¹³.

¹⁰⁷ Dürhammer, Ilija: Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006. S. 164.

¹⁰⁸ Hofmannsthal, Hugo v.: Ein neues Wiener Buch. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt/Main: S. Fischer 1950. S. 313-322, S. 319.

¹⁰⁹ Vgl. Helduser: Geschlechterprogramme. S. 286-287.

¹¹⁰ Bahr, Hermann: Loris. In: Ders.: Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt/Main: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1894. S. 122-129, S. 122.

¹¹¹ Ebd. S. 126.

¹¹² Sprengel/Streim: Berliner und Wiener Moderne. S. 92.

¹¹³ Ebd. S. 93.

2.2.4 Geschlechterkonzepte bei Hofmannsthal

Programmatisch für Hofmannsthals Moderneverständnis – für ihn das „Merkwort der Epoche“, dass „sich leichter fühlen als definieren“¹¹⁴ lässt – ist sein Essay über Gabriele D’Annunzio:

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. [...] Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt.¹¹⁵

Zur Repräsentantin der Moderne stilisiert Hofmannsthal eine literarische Frauenfigur¹¹⁶ D’Annunzios, die

von so scharf duftendem, quintessenziertem Stimmungsgehalt [ist], daß sie darüber zum Symbol wird. Sie ist nur leidende Anmut, eine graziöse Märtyrerin, reizend und unwirklich [...] mit einem unbeschreiblichen Ausdruck von Kindlichkeit und Hysterie. In einer Bewegung ihrer weißen blutleeren Hände, in einem Zucken ihrer blassen feinen Lippen, in einem Neigen des blühenden Weißdornzweiges, den sie in den schmalen Fingern trägt, liegt eine unendlich traurige und verführerische Beredsamkeit. Wenn sie so daliegt, die fast durchsichtige Stirn und die schmalen Wangen von dunklem Haar eingerahmt, und der Polster, auf dem sie schläft, minder bleich als ihr Gesicht [...], so berührt sie wie ein Kunstwerk, eine Traumgestalt.¹¹⁷

Über dieses Weiblichkeitsideal, das der Femme fragile, wird das Konzept der – weiblich kodierten – Nervenkunst ausgehandelt. Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Nervenkunst manifestiert sich in seinen Essays zu den Tagebüchern zweier wichtiger Figuren der Moderne, Henri-Frédéric Amiel und Marie Bashkirtseff, deren hervorstechendes Merkmal die empfänglichen Nerven sind. Hofmannsthal operiert hier mit Geschlechterkonnotationen, jedoch vor allem in Zusammenhang mit dem ästhetischen Konzept der Sensitivität. Das Weibliche wird so Chiffre für die „nervöse Kunst“. Es handelt sich hierbei jedoch um die Integration der weiblichen „Empfänglichkeit“ in das männliche Künstlersubjekt und somit um eine spezifisch männliche Kapazität. Die Nervosität, die bei der Frau im Geschlechtscharakter

¹¹⁴ Hofmannsthal, Hugo von: Gabriele D’Annunzio. In: Ders.: Gesammelte Werke Band I. Gedichte und Prosa. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2003. S. 467-477, S. 468.

¹¹⁵ Ebd. S. 469.

¹¹⁶ Hier sei auf die strukturelle Parallele zu Eugen Wolffs als Gründungsmanifest gehandeltem Text „Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne“ hingewiesen, der sich einer weiblichen Personifizierung als Allegorie der Moderne bedient.

¹¹⁷ Hofmannsthal: Gabriele D’Annunzio. S. 472.

angelegt ist, ist beim Mann erworben und künstlerische Leistung, was letztlich zu einem neuen Verständnis von Männlichkeit führt. Die vergeschlechtlichte Nervenkunst, so Helduser, ist Ausdruck der Krise der Männlichkeit und liefert gleichzeitig durch die Neubestimmung des Männlichen die Strategie zu deren Überwindung.¹¹⁸

Auch Rüdiger Steinlein verortet bei Hofmannsthal ein – von Krisenhaftigkeit geprägtes – Männlichkeitskonzept, das vom Stereotyp normativer Maskulinität abweicht. Die Inszenierungen von ästhetischem Narzissmus, der in verschiedenen Protagonisten aus Hofmannsthals Jugendœuvre, besonders aber im *Märchen der 672. Nacht* angelegt ist, versteht er als Gegenbild und somit als Erweiterung des Repertoires traditioneller Männlichkeitsentwürfe:¹¹⁹ „Der Narziss als der ‚selbstbezügliche‘ Mann ist der Anti-Typus zu ‚hegemonialer Männlichkeit‘. Er verweigert sich gesellschaftlicher Nützlichkeit und Verantwortlichkeit und sucht sich stattdessen im Kult des Schönen, Erlesenen, ästhetisch Ausgefallenen zu verwirklichen.“¹²⁰

In Zusammenhang mit dem Narzissmus sei hier auf die Androgynie und den Zusammenhang dieser Topoi verwiesen, der in Kapitel 2.1.4 erarbeitet wurde. Das Androgynie ist, so Franziska Meier in ihrem Aufsatz *Der bedrohliche Reiz des Androgynen*, eine Art blinder Fleck, der dem Denken und Schreiben Hofmannsthals zugrunde liegt, ohne jedoch begrifflich oder symbolisch von ihm gefasst zu werden.¹²¹ Bedeutend ist die Androgynie nach Meier vor allem in frühen Werken Hofmannsthals, beispielsweise in der Lyrik der 1890er Jahre, in den Dramen *Der Tod des Tizian* sowie *Der Kaiser und die Hexe*¹²² und im Romanfragment *Andreas*.

¹¹⁸ Vgl. dazu näher Kapitel „Von der weiblichen Hysterie zur männlichen Nervenkunst“ in: Helduser: *Geschlechterprogramme*. S. 307-315.

¹¹⁹ Vgl. Steinlein, Rüdiger: *Ästhetizismus und Männlichkeitskrise. Hugo von Hofmannsthal und die Wiener Moderne*. In: Benthien, Claudia und Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003. S. 154-177, S. 155-156.

¹²⁰ Ebd. S. 156.

¹²¹ Vgl. Meier, Franziska: *Der bedrohliche Reiz des Androgynen. Hugo von Hofmannsthal und seine Zeit*. In: Dürhammer, Ilija und Pia Janke (Hg.): *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder*. Wien: Edition Praesens 2001. S. 69-95, S. 69.

¹²² In *Ad me ipsum* weist Hofmannsthal mehrfach auf das Bekenntnishafte dieses Textes hin, ohne es jedoch näher zu erläutern. Vgl. dazu: Hofmannsthal, Hugo von: *Ad me ipsum*. In: Ders.: *Gesammelte Werke Band I. Gedichte und Prosa*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2003. S. 721-749. Besonders S. 744.

Später wird Hofmannsthal sein Jugendœuvre – mit einer distanzierenden Geste – als mit dem Jahr 1899 beendet sowie diese jungen Jahre als überwundene Phase betrachten.¹²³ Sein Interesse an androgynen Gestalten nimmt damit, so Dürhammer, jedoch nicht ab.¹²⁴ Anhand einiger Libretti zeigt er, dass Androgynität auch beim späteren Hofmannsthal durchaus präsent ist.¹²⁵ Neben den in dieser Arbeit behandelten Libretti *Der Rosenkavalier* und *Arabella* weist Dürhammer auch in *Ariadne auf Naxos* und *Die Frau ohne Schatten* Elemente des Androgynen nach.

¹²³ Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Hermann Broch den Grund dafür darin sieht, „daß Hemmung und Antrieb in Hofmannsthals Entwicklung seltsam identisch sind und daß beide im Phänomen seiner höchst auffallenden *Selbst-Verschwiegenheit*, seiner *Ich-Verschwiegenheit* gesehen werden müssen.“ Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Paul Michael Lützel. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001. S. 197.

¹²⁴ Vgl. Dürhammer: Geheime Botschaften. S. 280.

¹²⁵ Vgl. dazu näher Kapitel „Travestie und Androgynie“ in: Dürhammer: Geheime Botschaften. S. 276-316.

3 Entstehungsgeschichte und Zusammenarbeit mit Richard Strauss und Harry Kessler

Da in dieser Arbeit letztendlich eine Entwicklung der Geschlechterbilder nachgezeichnet werden soll, ist ein Blick auf die Entstehungsgeschichte¹²⁶ sinnvoll. Die Chronologie ist beim *Rosenkavalier*, der nur zwei Jahre nach Entwurf des ersten Szenars uraufgeführt wurde, wenig relevant. Bei der Entstehungsgeschichte von *Lucidor* und *Arabella* zeigt sich jedoch, dass dieser Stoff Hofmannsthal über zwanzig Jahre beschäftigte und welche Wandlung er durchmachte.

An dieser Stelle wird außerdem auf die Rolle, die Richard Strauss bei der Entstehung dieser Werke spielte, eingegangen. „Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden.“¹²⁷, formuliert Hofmannsthal treffend in seinem *Ungeschriebenen Nachwort zum »Rosenkavalier«*. Der ausführliche und kontinuierliche Briefwechsel zwischen den beiden Künstlern dokumentiert deren Zusammenarbeit gut. Besonderes Augenmerk soll auf die Änderungswünsche und Anregungen Strauss' gelegt werden, welche die Konzeption der Figuren betreffen, da diese für die vorliegende Arbeit von besonderer Relevanz sind. Der Beitrag, den Harry Kessler zur Entstehung des *Rosenkavaliers* leistete, wird hier ebenfalls berücksichtigt.

3.1 *Der Rosenkavalier*

Der Rosenkavalier ist – in einem Ausmaß wie nur wenige Werke – das Produkt des Zusammenspiels zwischen Librettisten und Komponisten. Doch noch eine weitere Person, Harry Graf Kessler, war an der Entstehung des Werkes beteiligt: Ihm ist das Werk gewidmet. Auch in Hofmannsthals Vorwort *Zum Geleit* wird sein Beitrag anerkannt: „Gesellig wie das Werk selbst war seine Entstehung. Das Szenarium ist wahrhaft im Gespräch entstanden, im Gespräch mit dem Freund, dem das Buch zugeeignet ist (und zugeeignet mit einer Wendung, die auf wahre Kollaboration hindeutet), dem Grafen Harry Keßler.“¹²⁸

Besagte Gespräche mit Kessler fanden im Februar 1909 in Weimar statt. Von deren Ergebnis, dem bis ins Detail ausgearbeiteten Entwurf der szenischen Vorgänge, ist Strauss sehr angetan.

¹²⁶ Darstellung analog zur Entstehungsgeschichte in der kritischen Ausgabe.

¹²⁷ Hofmannsthal, Hugo von: *Der Rosenkavalier*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, u. a. Bd. 23. Operndichtungen 1. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1986. S. 547.

¹²⁸ Ebd. S. 548.

Der erste Akt geht Hofmannsthal schnell von der Hand. Strauss' begeisterte Reaktion vom 4. Mai lautet:

Ersten Akt gestern erhalten: bin einfach entzückt. Es ist wirklich über alle Maßen reizend [...].
Aktschluß entzückend, kurz und gut, Sie sind ein Prachtkerl. [...]
Alle Figuren sind famos, scharf gezeichnet, brauche leider wieder sehr gute Schauspieler; mit den gewöhnlichen Opernsängern geht's schon wieder nicht.¹²⁹

Strauss beginnt sogleich mit der Komposition und Bearbeitung. Er fordert einige Nachdichtungen, gröbere Änderungswünsche gibt es jedoch nicht. Auch Kessler erhält eine Abschrift. Mit ihm führt Hofmannsthal brieflich eine rege Diskussion über die Disposition Octavians, vor allem aber auch Ochs von Lerchenaus. In diesen Briefen kristallisiert sich der Charakter des Barons heraus, Kesslers Kritik und detaillierten Anmerkungen bewegen Hofmannsthal zur Überarbeitung von Ochs' Arie. Kesslers Anregungen zu Octavian, „Etwas mehr Wildheit und Keckheit würde ich *Octavian* doch wünschen [...]. Wenn er weich *ist*, so verliert das Travesti seinen halben Reiz.“¹³⁰, finden in der weiteren Gestaltung der Figur Niederschlag, führen jedoch zu keiner Änderung des ersten Aktes. Dieser liegt Ende des Jahres 1909 fertig vor.

Hofmannsthal beginnt die Arbeit am zweiten Akt noch bevor der erste abgeschlossen ist. Bereits Ende Mai 1909 erhalten sowohl Strauss als auch Kessler ein typisiertes Handexemplar. Strauss äußert sich kritisch und macht konkrete Vorschläge zur dramaturgischen Umgestaltung, die Hofmannsthal – bestärkt durch die Kritik Kesslers – ausführt. Ein Brief an Kessler bezeugt, dass Hofmannsthal die geforderten Änderungen als gut befindet: „Ich war zuerst consterniert, [...] heute bin ich mit der Umarbeitung fast fertig und der Act hat sicherlich *sehr* gewonnen, nicht bloß im Theatersinne, sondern überhaupt. [...] Kurz ich bin Strauss hier recht dankbar.“¹³¹ Mit dem Anfang August fertig gestellten, umgearbeiteten zweiten Akt zeigt sich Strauss zufrieden. Wenig später beginnt die Suche nach einem passenden Titel für die Oper, an der sich Kessler intensiv beteiligt. Hofmannsthal zeigt sich jedoch wenig begeistert von dessen Vorschlägen. Mit der fortschreitenden Arbeit hatte sich der *Rosenkavalier* zunehmend von dem mit Kessler entworfenen Szenarium entfernt. Dementsprechend emanzipiert sich Hofmannsthal mehr und mehr von den

¹²⁹ Richard Strauss. Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Hg. von Willi Schuh. Zürich: Atlantis-Verlag⁴ 1970. S. 58-59.

¹³⁰ Hugo von Hofmannsthal. Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898-1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt/Main: Insel Verlag 1968. S. 233.

¹³¹ Ebd. S. 253.

Interventionen Kesslers, der rege Austausch flaut ab. Im Sommer 1910 kommt es schließlich beinahe zum Zerwürfnis zwischen Hofmannsthal und Kessler, da sie sich über das Ausmaß der Mitarbeit Kesslers, die in der Widmung festgehalten werden sollte, uneinig sind. Zwar kann man sich einigen, der vertraute Ton des Briefverkehrs stellt sich jedoch nur langsam wieder ein.

Noch 1909 beginnt Hofmannsthal mit der Arbeit am dritten Akt, den Strauss bis auf den allerletzten Schluss Anfang Mai 1910 erhält. Nur einen Monat später, Anfang Juni, liegt der nach Strauss' Wünschen überarbeitete dritte Akt schließlich vollständig vor. Ein halbes Jahr später, am 26. Jänner 1911, wird der *Rosenkavalier* in Dresden uraufgeführt.

3.2 Von *Lucidor* zu *Arabella*

1909 beginnt sich Hofmannsthal mit dem Lucidor-Stoff auseinanderzusetzen, der 1910 unter dem Titel *Lucidor. Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie* als Erzählung in der *Neuen Freien Presse* erscheint. Mit der Fassung in erzählender Form ist der Stoff für Hofmannsthal jedoch noch nicht erschöpft. Gleich nach Erscheinen der Erzählung fragt er Kessler, mit dem er zu diesem Zeitpunkt auch am *Rosenkavalier* arbeitet, nach dessen Meinung zu dem Stoff als Komödie: „In seperatem Couvert folgt etwas über Lucidor [...]. Bitte schreib mir ob dich ein solches travesti sehr *geniert*. Aufrichtig.“¹³² Diese Anfrage lässt ahnen, dass Hofmannsthal das subversive Potential des Stoffes durchaus bewusst war. Die Antwort fällt positiv aus: „Lucidor ist bezaubernd, und fast schon *da* als Komödie wie mir scheint [...]. Genierlich finde ich das Travesti nicht im mindesten.“¹³³ Umgesetzt wurde die Dramatisierung jedoch zu dieser Zeit nicht. In den folgenden Jahren entstehen lediglich Notizen zu Lucidor als Komödie, 1923/24 plant Hofmannsthal den Stoff für einen Film zu verwenden, was aber nicht realisiert wird.

In den Jahren 1927 bis 1929 schließlich entsteht in Zusammenarbeit mit Richard Strauss aus dem Stoff die Operette *Arabella*. Im Briefwechsel mit Strauss ist schon im Jahr 1922 die Rede davon, wieder etwas im Stil des *Rosenkavaliers* zu machen. Im September 1923 schreibt Strauss an Hofmannsthal, er „möchte gern in Garmisch im Herbst noch was Hübsches arbeiten. Am liebsten einen zweiten «Rosenkavalier» ohne dessen Fehler und Längen! Den

¹³² Ebd. S. 286.

¹³³ Ebd. S. 286.

müssen Sie mir noch schreiben, ich habe in diesem Stimmungsgebiet noch nicht mein Letztes gesagt.¹³⁴ Hofmannsthal geht auf diesen Vorschlag ein:

Was Sie unter einem «zweiten Rosenkavalier» verstehen, glaube ich genau zu fühlen. Es müßte die Handlung in Wien spielen, etwa 1840 oder so, etwas Heimliches, Gutmütiges, dazu Lustiges. [...] Eine Ahnung von Handlung habe ich. Sie spielt unter jungen Leuten, endet in mehrfacher Hochzeit. Aber ich muss es in mir entwickeln, nähren, aufziehen.¹³⁵

Es kann angenommen werden, dass Hofmannsthal dabei den *Lucidor*-Stoff im Hinterkopf hatte. Erst Mitte 1927 wird der Plan einen „zweiten Rosenkavalier“ zu machen wieder aufgegriffen. Nach einiger Diskussion schlägt Hofmannsthal vor, seinen Lustspielentwurf *Der Fiaker als Graf*, den er 1924 begonnen hatte und der einen wichtigen Schritt zu *Arabella* darstellt, zu einem Libretto auszuarbeiten. Der Stoff habe „keinerlei äußere Verwandtschaft oder Ähnlichkeit mit dem «Rosenkavalier», aber eine innere Verwandtschaft.“¹³⁶

Im Herbst 1927 arbeitet Hofmannsthal an der Konzeption des neuen Librettos. Er führt – ein entscheidender Schritt – Motive aus dem *Fiaker als Graf* und *Lucidor* zusammen. Wichtige Notizen, die schon beinahe den Charakter von Entwurfsniederschriften haben, entstehen in dieser Zeit. Im Dezember erzählt er schließlich Strauss den Stoff, dieser äußert Bedenken an der Figurenkonstellation: „Es fehlt, so weit ich es heute beurteilen kann, dem Stück die wirklich interessante Frauenfigur. Die beiden Töchter scheinen mir nicht genügend zu sein.“¹³⁷ Hofmannsthal ist jedoch sehr überzeugt von seiner *Arabella*:

Es ist diesmal keine Frau, sondern ein junges Mädchen. Aber ein ganz reifes, wissendes, ihrer Kräfte und Gefahren bewußtes junges Mädchen, durchaus Herrin der Situation, also eigentlich soviel wie eine ganz junge Frau, und eine durchaus moderne Figur. Und überhaupt ist dieser Typ von jungen Frauenwesen der, welcher jetzt interessiert, und man muss nicht die alten Moden mitmachen, sondern die neuen kreieren helfen, sonst ist man ein schlechter Schneider.¹³⁸

Im folgenden Brief skizziert er *Arabella* noch genauer als ein „reife[s] und schöne[s] junge[s] Mädchen, das zu tief in gewisse Lebensdinge hineingesehen hat, ein wenig versehrt ist von Zynismus und von Resignation – und bereit, eine öde Vernunft Ehe einzugehen [...]“¹³⁹

¹³⁴ Strauss – Hofmannsthal. Briefwechsel. S. 492.

¹³⁵ Ebd. S. 494.

¹³⁶ Ebd. S. 587.

¹³⁷ Ebd. S. 605.

¹³⁸ Ebd. S. 607.

¹³⁹ Ebd. S. 614.

Wenig später ist die erste Niederschrift – und damit der erste Akt – im Wesentlichen fertig. Anfang Mai 1928 erhält Strauss die Reinschrift, die er im Ganzen zwar positiv beurteilt, dabei jedoch den Aufbau als zersplittert und die Figur Arabella als flach kritisiert.

Es folgt eine Phase der Änderungen, vor allem am dramatischen Aufbau, wobei sich Strauss mit zahlreichen Vorschlägen einbringt. Die Gestaltung und Motivation Arabellas greift Strauss wiederholt an. Er sieht nicht wie Hofmannsthal „die selbstverantwortliche mutige Arabella“¹⁴⁰, sondern findet sie „nicht genügend interessant und fast unsympathisch“¹⁴¹. Auch hier liefert er verschiedene Ideen, die Arabellas Handeln motivieren und die Spannung erhöhen sollen.

Am 12. August 1928 scheint es, als wäre der erste Akt zu beider Zufriedenheit fertig gestellt, doch schon bald, während der Arbeit am zweiten und dritten Akt, flammen die alten Bedenken wieder auf. Im Herbst nimmt der zweite Akt Gestalt an. Auch hier greift Hofmannsthal Strauss' Vorschlag zu dessen Disposition dankbar auf. Ähnlich zügig geht die Niederschrift des dritten Aktes voran, die im November fertig gestellt wird. Doch noch bevor die beiden Akte Strauss erreichen, erneuert dieser seine Kritik am ersten Akt:

[...] die Figuren interessieren mich gar nicht: weder der Kroate, dieses reiche, edle Seitenstück zum armen, verlumpten Ochs, noch vor allem die Hauptperson Arabella, die in drei Akten auch nicht den geringsten seelischen Konflikt durchmacht. [...] Was dann noch kommt, ist eine [...] Nebenhandlung (Zdenko–Matteo), die der eigentlich wirkliche Konflikt des Abends ist, indem die Schwester Zdenka die einzig halbwegs interessante Figur des Stückes ist. [...] Alles ist schwächer und konventioneller als im «Rosenkavalier» [...].¹⁴²

Strauss' scharfe Abrechnung mit den Figuren des Stückes, die den gesamten Plan umzuwerfen droht, trifft Hofmannsthal hart. Er schlägt vor, den ersten Akt zu überarbeiten, sollte man sich über die Akte zwei und drei einig sein. Die offensichtlich gelungene Lesung dieser Akte stimmt Hofmannsthal wieder zuversichtlich und er plant unverzüglich die Überarbeitung. Eine produktive Stimmung stellt sich jedoch erst im Sommer ein, dann gelingt die Umarbeitung jedoch innerhalb kurzer Zeit. Die wesentlichste Änderung, abgesehen von Aufbau und Abfolge der einzelnen Szenen, ist „die Figur der Arabella stärker in die Mitte zu stellen, ihr alles mögliche Relief zu geben, aber mit sanften, nicht scharfen Konturen.“¹⁴³ Mit

¹⁴⁰ Ebd. S. 639.

¹⁴¹ Ebd. S. 640.

¹⁴² Ebd. S. 671.

¹⁴³ Ebd. S. 693.

dem so neu gestalteten ersten Akt, den Hofmannsthal am 10. Juli 1929 übersandte, ist Strauss sehr zufrieden. Das Telegramm vom 14. Juli, „Erster Akt ausgezeichnet. Herzlichen Dank und Glückwünsche.“¹⁴⁴, erreicht Hofmannsthal an seinem Todestag, dem 15. Juli 1929, und wird von ihm nicht mehr geöffnet.

Arabella gehört zu den nachgelassenen Werken Hofmannsthals. Die Annahme, dass der Dichter noch zahlreiche Änderungen in den Einzelheiten vorgenommen hätte, begründet sich durch die Tatsache, dass Hofmannsthal sich bei *Arabella* stark auf Anregungen von Strauss gestützt hat und ist durchaus berechtigt. Für die Einrichtung des Textes in den postumen Drucken von Partitur, Klavierauszug und Textbuch ist Strauss verantwortlich. Die darin vorgenommenen Änderungen sind nicht als autorisiert zu betrachten. Die Uraufführung von *Arabella* fand am 1. Juli 1933 in Dresden statt.

¹⁴⁴Ebd. S. 696.

4 Geschlechterbilder

In den Texten *Der Rosenkavalier*, *Arabella* und *Lucidor* sind unterschiedliche Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit vertreten. Die Figuren, in mehr oder weniger großem Ausmaß als Individuen gezeichnet, repräsentieren verschiedene Arten von Männlichkeit und Weiblichkeit und haben unterschiedliche Vorstellungen davon, was Männlichkeit und Weiblichkeit bedeutet.

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die Figuren einer Typologie zuzuordnen, einerseits, um sie in den historischen Geschlechterdiskurs einbetten zu können, andererseits, um schlussendlich einen Vergleich der Geschlechterbilder vornehmen und eine Entwicklung nachzeichnen zu können. Bei der Typisierung kommt es notwendigerweise zu einer Reduktion der Figuren auf bestimmte Aspekte und damit zu einer Verflachung der Charaktere. Die Figuren in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen, kann und soll an dieser Stelle nicht das Ziel sein.

Anschließend wird der Text in Hinblick auf die von den ProtagonistInnen geäußerten Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit analysiert. Hierbei werden vor allem die undifferenzierten beziehungsweise klischeebehafteten Frauen- und Männerbilder herausgearbeitet und im Kontext der obigen Typologie und des Gender-Diskurses der Moderne betrachtet.

4.1 Verkörperte Männerbilder

Die prominentesten Vertreter des männlichen Geschlechts in den behandelten Texten sind Octavian, Baron Ochs und Mandryka, die jeweils unterschiedliche Männerbilder repräsentieren, wobei die Männlichkeit Octavians noch zur Diskussion stehen wird. Diese Dreiteilung soll als Klassifikation für die männlichen Figuren dienen. Die erste Kategorie, den Androgyn, stellt Octavian für sich alleine dar. Er ist, gerade weil sein Geschlecht changiert, am leichtesten zu klassifizieren. Der zweiten Kategorie werden jene Figuren – allen voran der Buffo Ochs – zugeteilt, die traditionelle beziehungsweise stereotype männliche Eigenschaften verkörpern, dabei jedoch überzeichnet oder lächerlich sind und so ein negatives, überkommenes Bild von traditioneller Männlichkeit verkörpern. Die dritte Kategorie bildet die verherrlichte heroische Männlichkeit. Hier werden traditionelle beziehungsweise stereotype männliche Eigenschaften – teils die gleichen, teils andere als in der zweiten Kategorie – als positiv dargestellt. Repräsentiert wird diese von Mandryka.

Diese scheinbar etwas willkürliche Einteilung, die sich von den (Haupt-)Figuren ableitet, erweist sich als ergiebig in Bezug auf den Vergleich und die Entwicklung der Geschlechterbilder. Zudem bietet sie sich an, da sie verschiedene Stränge des Geschlechterdiskurses in der Moderne spiegelt.

4.1.1 Das androgyne Ideal als Topos des Übergangs: Octavian

Wie bereits erarbeitet wurde, ästhetisieren nicht nur Kunst und Literatur „den autonomen Hermaphroditen, der die Geschlechter zum glücklichen Ausgleich bringt“¹⁴⁵, auch in Naturwissenschaft und Philosophie werden die Kategorien „männlich“ und „weiblich“ zunehmend relativiert und neu definiert. Die zeitgenössische Philosophie kritisiert das dualistische Prinzip, das einer geschlechtsdimorphen Auslegung zu Grunde liegt und fordert in Verbindung mit einer Sprach- und Erkenntniskritik anstatt der sprachlich verfestigten Wahrnehmung in Gegensätzen eine Wahrnehmung der Übergänge.¹⁴⁶

In der Literatur äußert sich dieser intellektuelle Wandlungsprozess auch im Interesse an androgynen Figuren, die vermehrt zu tragenden Elementen werden. Diese verkörpern ein „queeres“ Element und spielen durch die Vermischung und Auflösung der Geschlechtergrenzen eine subversive Rolle. Auch in Hofmannsthals Schaffen kommt diese Funktion des Androgynen zum Tragen – im *Rosenkavalier* verkörpert durch Octavian. In dieser Figur nähern sich Männliches und Weibliches einander an, wiederholt schlüpft der junge Adelige in die Rolle der Zofe Mariandl – die Grenzen zwischen den Geschlechtern werden unscharf. Die Tatsache, dass die Rolle des Octavian eine Hosenrolle ist und somit von einer Frau dargestellt wird, verdoppelt das Spiel mit dem Geschlechtertausch noch. Hierbei ist darauf hinzuweisen, dass die Hosenrolle am Anfang des 20. Jahrhunderts durch keine verlässlichen Konventionen mehr gesichert und definiert wurde. Ihre Ambivalenz wurde, wie Juliane Vogel in ihrem Essay *Chérubin mouillé. Hosenrollen in den Operndichtungen Hugo von Hofmannsthals* schreibt, durch keine stabile Bühnenpraxis mehr im Zaum gehalten.¹⁴⁷ Die Praxis der Hosenrolle wurde eher im Wiener Unterhaltungstheater und in der Operette gepflegt. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass Octavian unter anderem der Operettenfigur Wladimir aus Franz von Suppés *Fatinitza* nachgebildet ist, wobei sich im

¹⁴⁵ Aurnhammer: Androgynie. S. 209.

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 209.

¹⁴⁷ Vgl. Vogel, Juliane: Chérubin mouillé. Hosenrollen in den Operndichtungen Hugo von Hofmannsthals. In: Dürhammer, Ilija und Pia Janke (Hg.): Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Wien: Edition Praesens 2001. S. 97-112, S. 101.

Vergleich jedoch offenbart, dass die Grenzen zwischen „männlich“ und „weiblich“ in der Operette durch die Hosenrolle nicht gefährdet werden.¹⁴⁸

Octavian ist eine Figur, die Ärger und Angst erregt. Insbesondere die Eröffnungsszene skandalisiert durch die lesbischen Implikationen, da das Publikum im Grunde genommen zwei Frauen in einer eindeutig erotisierenden Bühnenperformance im Bett sieht. Aber es sind nicht die lesbischen Konnotationen, die das subversive Potential der Figur des Octavian ausmachen, sondern in erster Linie das Gender Bending. Geschlechtszugehörigkeit ist in dieser Rolle nicht mehr etwas biologisch Gegebenes, sondern wird von vielerlei Masken verschleiert und lässt das Ideal des Androgyn, wie es in der Moderne diskursiviert wurde, anklingen. Wie Vogel analysiert, ist diese Räselfigur der Moderne, die sich nicht in ein auf Oppositionen aufgebautes Geschlechtermodell einordnen lässt, in der Hosenrolle Octavians verankert, wenn auch in einer verniedlichten und salonfähig gemachten Version.¹⁴⁹ Schon in der Vorlage für Octavian, dem Cherubin in Mozarts *Nozze di Figaro*, sieht Vogel die Geschlechterordnung durch Maskeraden durcheinandergebracht.¹⁵⁰ Octavian erfährt demgegenüber noch eine Sexualisierung, er ist ein „Chérubin mouillé“¹⁵¹, wie es Kessler ausdrückt. Es verschränken sich nicht nur weibliche und männliche Aspekte in der Figur, sondern auch eindeutig erotische Elemente. „Cherubino fantasizes about sex, but Octavian actually has sex“¹⁵² – eine Tatsache die eindeutig im Text verankert ist und die Hosenrollen aufgrund der Implikationen traditionell vorenthalten bleibt.

Octavians Männlichkeit ist ein Thema, das im Briefwechsel Hofmannsthals mit Kessler immer wieder angesprochen wird. Es müsse das Freche bei Octavian mehr herausgekehrt werden, „sonst bekommt die Figur leicht etwas Effeminiertes und dadurch Unangenehmes, gerade weil sie soviel in Weiberkleidern auf die Bühne kommt“¹⁵³, merkt Kessler zum ersten Akt an. Im zweiten Akt hingegen sei er durchaus männlich. Auch Hofmannsthal hat Bedenken, was diese Figur angeht. Seiner Beschreibung nach ist Octavian „ein charmanter, doch im Grunde *gewöhnlicher* junger Herr“, dessen Jugend „ein unbestreitbares aber etwas banales *avantage*“ sei.¹⁵⁴ Weniger seine Männlichkeit als Octavians unscharfe Konturen

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 105-106.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 100.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 98.

¹⁵¹ Hofmannsthal – Kessler. Briefwechsel. S. 228. Französisch für „nasser/feuchter Cherub“; „mouille“ ist auch ein französischer Vulgärausdruck für Vaginalsekret.

¹⁵² Abel, Sam: *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*. Boulder: Westview 1996. S. 159.

¹⁵³ Hofmannsthal – Kessler. Briefwechsel. S. 229.

¹⁵⁴ Ebd. S. 230.

bereiten Hofmannsthal Sorge: „Den Octavian finde ich, ähnlich wie du, nur in anderer Nuance der Kritik, ein bissl quelconque. Auch der zweite Act gibt ihm nicht viel Möglichkeit, relief zu bekommen. Am ehesten der dritte, nämlich (sehr oesterreichisch) die Geschicklichkeit mit der er das Mädl spielt.“¹⁵⁵

Octavian ist ein in seiner (Geschlechts-)Identität noch nicht gefestigter Jüngling. In dieser Hinsicht zitiert er das androgyne Ideal, wie es vor allem im Jugendkult der Moderne zum Ausdruck kommt und das gerne mit Hilfe von jugendlichen, asexuellen Körpern verbildlicht wurde. Er ist neugierig, experimentierfreudig und reizt alle Rollen, die er einnimmt, aus. Er ist gleichermaßen jugendlicher Liebhaber, Mann und verliebte Zofe. Indem er sich auf sein Gegenüber einstellt, wird er zur Projektionsfläche von dessen jeweiligen Wünschen und Begierden. Dadurch kann er für jede Figur verkörpern, was diese braucht. Schon sein Kosenamen „Quinquin“¹⁵⁶ deutet durch die Wiederholung der gleichen Silbe das Doppelwesen an – es ist nicht der Spitzname eines Mannes; durch das Französische und die lautliche Ähnlichkeit mit dem Cancan ist er erotisch konnotiert. Ebenfalls nahe liegt die Assoziation mit „quelqu’un“, was „(irgend)jemand“ bedeutet und somit die Beliebigkeit, die Hofmannsthal bei Octavian beklagt, ausdrückt.

Auffällig ist vor allem, dass Octavian die Männer, die tatsächlich Mann-Sein repräsentieren, als Objekt der Begierde ablöst. Er nimmt den Platz des Feldmarschalls im Bett der Marschallin ein, er wirbt anstelle von Ochs für Sophie – beide Frauen ziehen den androgynen Jüngling vor. Gerade die Differenz zwischen Octavian und den Männern, deren Position er einnimmt, macht ihn zu deren Rivalen. Octavian fühlt sich von ihnen weder bedroht, noch strebt er nach einer Männlichkeit, wie sie Ochs und der Feldmarschall repräsentieren. Im Gegenteil, er sieht seine Position als die bessere an: „Der Feldmarschall sitzt im crowatischen Wald und jagt auf Bären und Luchsen – / und ich sitz hier, ich junges Blut, und jag auf was? / Ich hab ein Glück, ich hab ein Glück!“¹⁵⁷

Neben der Bärenjagd des Feldmarschalls nehmen sich Octavians Liebesabenteuer eher harmlos aus, und auch der Kontrast vom engelsgleichen Rosenkavalier Octavian zum derben Schürzenjäger Baron Ochs sticht sofort ins Auge. Dieser Unterschied zeichnet Octavian, vor allem in den Augen der Marschallin, aus.

¹⁵⁵ Ebd. S. 230.

¹⁵⁶ Picardisch für „kleines Kind“.

¹⁵⁷ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 12.

Octavian hat eine weiche Seite, die er auch zeigt. Er ist anschniegssam, liebesbedürftig, spricht seine Gefühle offen aus, weint vor der Geliebten und evoziert damit traditionelle weibliche Zuschreibungen. Hiermit kommt deutlich die feminine Seite eines bisexuellen Wesens, wie sie insbesondere in der Wiener Moderne diskursiviert wurde, zu tragen. Octavian sieht sich nicht als den Frauen überlegen. Dies zeigt sich auch in der Beziehung Octavians zu den Frauenrollen. Mit Sophie ist er auf einer Ebene, der Marschallin ordnet er sich sogar freiwillig unter. Das äußert sich sowohl in Aussagen wie „ich bin dein Bub“¹⁵⁸ als auch in seinem Verhalten: „Sie frühstücken sehr zärtlich. Octavian legt sein Gesicht auf ihr Knie. Sie streichelt sein Haar. Er blickt zu ihr auf.“¹⁵⁹ Hier wird die Hierarchie zwischen den beiden deutlich. Eine solche Szene wäre mit einem Mann wie Baron Ochs oder dem Feldmarschall undenkbar. Die Marschallin und Octavian befinden sich – im wahrsten Sinne des Wortes – nicht auf einer Augenhöhe. Dieses umgekehrte Machtverhältnis ist beiden bewusst und macht einen Teil des Reizes dieser Liaison aus.

Wie sehr die Marschallin Octavian vom typischen Mann unterscheidet, wird auch deutlich, als sie zu ihm sagt:

Oh, sei Er jetzt sanft, sei Er gescheit und sanft und gut.
Nein, bitt' schön, sei Er nicht wie alle Männer sind.
[...]
Wie der Feldmarschall und der Vetter Ochs.
Sei Er nur nicht wie alle Männer sind.¹⁶⁰

Demnach ist es gerade seine Andersartigkeit, die die Marschallin an ihm schätzt. Er bringt den Männern fehlende Eigenschaften, wie Feingefühl, Zärtlichkeit und Hingabe in die Beziehung ein. Insofern ist es nur konsequent, dass sie ihn schlussendlich frei gibt, da seine Begegnung mit Sophie ihn zu einem neuen – männlichen – Selbstverständnis geführt hat. Die Rolle der Marschallin bei der Initiation Octavians soll an anderer Stelle noch diskutiert werden. Die Initiation vom androgynen, doppelgeschlechtlichen beziehungsweise geschlechtlosen Octavian zu einem Mann, der den konventionellen Weg wählt, weist auf das Androgyne als Übergangstopos hin – ein Diskursstrang, der in der Moderne durchaus präsent war.

¹⁵⁸ Ebd. S. 10.

¹⁵⁹ Ebd. S. 11.

¹⁶⁰ Ebd. S. 37-38.

4.1.2 Obsolete Männlichkeit: Baron Ochs, Faninal, Graf Waldner

Hauptsächlich anhand zweier Figuren aus dem *Rosenkavalier*, Baron Ochs und Faninal, soll an dieser Stelle das negative stereotype Bild von Männlichkeit, wie es im Text aufscheint, durchleuchtet werden; daneben soll hier Graf Waldner aus *Arabella*, der auch dieser Kategorie zuzuordnen ist, Erwähnung finden. In erster Linie wird Mann-Sein von Baron Ochs auf Lerchenau repräsentiert, den man wohl als die männliche Hauptrolle im *Rosenkavalier* bezeichnen kann. Bezeichnenderweise geschieht dies in einer ziemlich klischeehaften, überzeichneten Form. Zwar hat er in Octavian einen präsenten Gegenspieler, der ihm letztendlich die Braut stiehlt, doch der lässt sich, wie im vorangehenden Kapitel gezeigt wurde, keinem klassischen Männerbild zuordnen. Betrachtet man die Stimmlagen, ist Ochs die einzige große männliche Rolle. Der Plan, die Oper *Ochs von Lerchenau* zu betiteln und den Buffo in den Mittelpunkt zu stellen, wurde – obwohl von Strauss präferiert – nicht umgesetzt. Trotzdem sind Baron Ochs und die Marschallin in ihrer Polarität – „die absolute, wenn auch keineswegs geistlose Gemeinheit und die vornehme reife Persönlichkeit“¹⁶¹ – die eigentlichen Hauptfiguren, gegen die die Titelfigur Octavian, beziehungsweise das junge Liebespaar, zurücktritt.

Baron Ochs ist ein verarmter Landadeliger mit ausgeprägtem Ständebewusstsein, der seinen Titel als Freibrief für schlechtes Benehmen betrachtet. Um sich aus seiner finanziellen Misere zu befreien, will er sich mit Sophie verheiraten, einem „Grasaff, appetitlich, keine fünfzehn Jahr“¹⁶², der Tochter des reichen Neuadeligen Faninal, auf dessen baldigen Tod er spekuliert. Im Grunde genommen sieht er diese Verbindung als unter seiner Würde an und will sich die „Hingab’ so hohen Blutes“¹⁶³ reich entschädigen lassen. Er nimmt sich selbst und seinen Titel für sehr wichtig und lässt seinen zukünftigen Schwiegervater immer wieder spüren, dass sie nicht gleich gestellt sind: „Brav Faninal, Er weiß was sich gehört. / Serviert einen alten Tokaier zu einem jungen Mädels. / Ich bin mit Ihm zufrieden.“¹⁶⁴ Auch seiner zukünftigen Braut gegenüber macht er herablassende Bemerkungen, wie die, dass ein Handgelenk wie das ihre „unter Bürgerlichen eine seltene Distinktion“¹⁶⁵ sei.

Octavian respektiert er zwar als Person von Stand, stellt sich jedoch mit ihm auf dieselbe Stufe, obwohl Octavian den höheren Titel trägt. Das zeigt sich einerseits in der familiären

¹⁶¹ Hofmannsthal – Kessler. Briefwechsel. S. 225.

¹⁶² Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 17.

¹⁶³ Ebd. S. 32.

¹⁶⁴ Ebd. S. 51.

¹⁶⁵ Ebd. S. 49.

Anrede „Cousin“ (die tatsächliche Verwandtschaft ist nur sehr entfernt gegeben), andererseits in dem plump vertraulichen Ton und Bemerkungen wie „Ist kein Geheimnis unter Personen von Stand.“¹⁶⁶, mit dem Ochs ihn zum Verbündeten macht. Aufgrund des Altersunterschiedes fühlt er sich Octavian überlegen. Er gibt sich weltmännisch und lässt den Jüngeren gönnerhaft an seinem – sehr zweifelhaften – Erfahrungshorizont teilhaben. Er betrachtet Octavian nicht als Mann, sondern als Bub und nimmt ihn dementsprechend nicht für voll. Er gibt sich erstaunt darüber, dass dieser ihn aufgrund seiner schlechten Umgangsformen beschimpft und „[m]uß lachen über den Filou, den pudeljungen.“¹⁶⁷ Ochs ist sich seiner überlegenen Position sicher, für ihn steht außer Frage, dass Octavian diese auch anerkennt: „Wahrhaftig, wußt’ ich nicht, daß er mich respektiert, / und wär’ Er nicht verwandt, es wär mir jetzo schwer, / daß ich mit Ihm nicht übereinander käm’!“¹⁶⁸

Dementsprechend rechnet er nicht mit einem tätlichen Angriff von Octavian. Doch kaum hat er sich von dem Schreck – so schwer verletzt, wie sein Geschrei vermuten lässt, ist er nicht – erholt, ist er schon wieder amüsiert über den Bub, der seine Pläne durchkreuzen will. Er sieht in Octavian keinen Rivalen, was durch sein Angebot, dass Octavian Sophie ruhig schöne Augen machen könne, noch unterstrichen wird.

Die Marschallin ist von höherem Stand als Ochs, was dieser weiß und respektiert. Dementsprechend begegnet er ihr mit einer gewissen Unterwürfigkeit, was zum Teil sicher in der Tatsache begründet ist, dass er als Bittsteller zur Marschallin kommt. Doch ungeachtet der Adelstitel fühlt sich Ochs einer Frau aus Prinzip überlegen. So legt er auch der Marschallin gegenüber eine gewisse Großspurigkeit an den Tag. Floskeln wie „Euer Gnaden sind die Herablassung selber.“¹⁶⁹ oder „Euer Gnaden haben heut’ / durch unversiegte Huld mich tiefst beschämt.“¹⁷⁰ kontrastieren mit der Forderungen „Geben mir Euer Gnaden das Zofel! Ich laß nicht locker.“¹⁷¹ und dem besserwisserischen Bedauern, „daß Euer Gnaden [...] nur die verteidigenden Erfahrungen besitzen“¹⁷², was außereheliche Liebschaften betreffe. Er stellt in Gegenwart der Marschallin ungeniert ihrer Zofe nach und erteilt dieser Anweisungen.

¹⁶⁶ Ebd. S. 50.

¹⁶⁷ Ebd. S. 59.

¹⁶⁸ Ebd. S. 61.

¹⁶⁹ Ebd. S. 21.

¹⁷⁰ Ebd. S. 36.

¹⁷¹ Ebd. S. 27.

¹⁷² Ebd. S. 23.

In gewisser Weise liegt in der Art des Ochs, seine Unterwürfigkeit gegenüber der Marschallin floskelreich zu übertreiben und zugleich über die Zofe ihre Autorität zu untergraben (und zu hinterfragen), auch ein subversives Element. Insgesamt erscheint diese extreme Standesbeflissenheit nicht mehr zeitgemäß, sondern als Element der Lächerlichkeit des Buffo. Ebenso wenig zeitgemäß – im Sinne von begehrenswert – ist, wie anhand des androgynen Octavian gezeigt werden konnte, die Art von Männlichkeit, die Ochs repräsentiert. Dass er sich gerade deshalb so aufdringlich wie erfolglos zu behaupten versucht, ist nur konsequent. Schließlich kann das Festhalten an den Standesunterschieden, oder das Pochen auf die männliche Vormachtstellung, auch als Reaktion von Verunsicherung gedeutet werden.

Baron Ochs ist in seiner überhöhten Selbsteinschätzung blind für Kritik und ironische Bemerkungen. Wenn ihm Octavian „große Weltmanieren“¹⁷³ bestätigt, nimmt er das ebenso ernst wie die Bemerkung der Marschallin, er wisse „mehr als das A B C“¹⁷⁴. Dieses unantastbare Selbstbewusstsein, gepaart mit schlechten Manieren, einer derben Art und prahlerischem Gehabe, machen Ochs von Lerchenau zu einer komischen, ja lächerlichen Figur. Der Text zeichnet die Figur sehr scharf, was in der Bühnenpraxis zur Folge hat, dass Ochs, oft mißverstanden wird, wie Strauss kritisiert:

Die meisten Bassisten haben bis jetzt ein scheußliches, ordinäres Ungeheuer mit greulicher Maske und Proletariermanieren auf die Bühne gestellt [...]. Das ist durchaus falsch: Ochs muss eine ländliche Don Juan-Schönheit von etwa 35 Jahren sein, immerhin Edelmann (wenn auch etwas verbauert), der sich im Salon der Marschallin soweit anständig benehmen kann, daß sie ihn nicht nach fünf Minuten von ihrem Bedienten hinausschmeißen lässt.¹⁷⁵

Auch Hofmannsthal sieht seine Figur nicht so eindimensional:

Mein Lerchenau, den ich sehr genau sehe, höre und rieche, ist kein dummer Rüpel pur et simple – keineswegs ein Philister, sondern ein »Kerl«, ein rusticaler, im Falstaff stecken gebliebener kleinadeliger Don-Juan, oder wenn schon Philister, jedenfalls gesteigerter Philister, Halbgott-philister und *kein Vieh*. [...] Ein Luder ist er, ein gemeiner Kerl, ein Ausnützer, mit einer Art von Weltkenntnis, dazu ein Schmutzfink, ein Filz – aber gar nicht ohne Kraft nicht ohne Humor.¹⁷⁶

Kessler sieht in der humorig-anbiedernden Art des Barons eine Maske, die mehr schlecht als recht seine schweinischen Gedanken verbirgt:

¹⁷³ Ebd. S. 51.

¹⁷⁴ Ebd. S. 25.

¹⁷⁵ Ebd. S. 699.

¹⁷⁶ Hofmannsthal – Kessler. Briefwechsel. S. 225-226.

Wir differieren also über den Stil seiner Maske, über die Art von Maske, die einem Ochs zur Hand ist, wenn er sich in eine solche auch für ihn *bewußt gefährliche* Situation begiebt. Aber darüber, daß er eine Maske vornimmt, differieren wir nicht im geringsten. Ja, ich finde, wie gesagt, eher daß er sich zu wenig als zu viel maskiert.¹⁷⁷

In diesem Punkt geht er mit Strauss konform, der meint, Ochs sei, wenn auch nach außen präsentabel, „i n n e r l i c h ein Schmutzian“.¹⁷⁸

Unter der Maske des Buffo verbirgt sich ein klassisches Alphamännchen, beziehungsweise ein Mann, der gerne eines wäre. Sein Verhalten mag in der Wiener Gesellschaft unpassend und er dadurch lächerlich wirken, in seinem „Revier“ hat er die Vorrangstellung, die er für sich beansprucht, jedoch sicher inne. Ochs definiert sich sehr stark über seine gesellschaftliche Stellung, die er sich, besonders in Bezug auf Frauen, zunutze macht. Nicht nur sich selbst, auch andere definiert er über ihre Stellung. Die Hierarchie muss stets klar sein: „Mußt denen Bagatelladeligen immer zeigen, / daß nicht für unseresgleichen sich ansehen dürfen, / muß immer was von Herablassung dabei sein.“¹⁷⁹

Am Tonfall, den Ochs den verschiedenen Bediensteten, aber auch dem Wirt und dem Notar gegenüber anschlägt, wird deutlich, dass er gewohnt ist, dass ihm Folge geleistet wird. Er ist dominant, stellt sich gerne in den Mittelpunkt und ist dabei unwillig bzw. unfähig sich Situationen anzupassen. Dieser Mangel an Feinsinnigkeit und Empathie stellt einen wesentlichen Unterschied zum androgynen Octavian dar.

Rücksichtsloses, herrisches Verhalten legt Ochs auch Frauen gegenüber an den Tag. Er ist ein Weiberheld, der sich viel auf seine Verführungskünste einbildet und gewohnt ist zu bekommen, was er will. In der Beschreibung seiner Amouren der Marschallin gegenüber klingt es an, in der Begegnung mit Sophie bestätigt es sich: ob die Objekte seiner Begierde ihn wollen oder nicht, spielt für Ochs keine Rolle. Seine jovialen Aussagen „Gibt gar nichts auf der Welt, was mich so entflammt / und also vehement verjüngt als wie ein rechter Trotz!“¹⁸⁰ und „Wird schon lernen mich mögen“¹⁸¹ verbergen kaum seine Missachtung jeglicher Grenzen und seine Bereitschaft, sich Frauen zur Not gewaltsam gefügig zu machen.

¹⁷⁷ Ebd. S. 231.

¹⁷⁸ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 699.

¹⁷⁹ Ebd. S. 51.

¹⁸⁰ Ebd. S. 55.

¹⁸¹ Ebd. S. 59.

Die Männlichkeit, die Ochs repräsentiert, ist eng mit sexueller Potenz verbunden. Sexuelles Begehren ist ein Faktor, der sein Handeln wesentlich beeinflusst, wenn nicht sogar bestimmt. Seine Identität als Mann ist eine geschlechtlich markierte, wie sie in der Moderne zum Thema wurde. In der Figur Ochs von Lerchenaus dient dies der Belustigung und ist negativ konnotiert.

Faninal gehört, auch wenn er kein Lebemann ist, in das gleiche Lager wie Baron Ochs. Auch für ihn ist die gesellschaftliche Stellung enorm wichtig. Obzwar er reich ist, hat er als Neugeadelter Minderwertigkeitskomplexe gegenüber dem Erbadel. Er ist jedoch sehr ambitioniert und hofft durch die Heirat seiner Tochter sozial aufzusteigen:

Wie ist mir denn, da sitzt ein Lerchenau
und karessiert in Ehrbarkeit mein Sopherl, als wär' sie ihm schon angetraut.
[...]
Wär nur die Mauer da von Glas,
daß alle bürgerlichen Neidhammeln von Wien uns könnten
so en familie beisammen sitzen seh'n!¹⁸²

Was hierarchisches Denken betrifft unterscheidet er sich, wenn auch aus einer anderen Ausgangsposition heraus, wenig von Ochs. Er bringt dem Baron eine ähnliche Unterwürfigkeit entgegen wie dieser der Marschallin. Ebenso wie dieser erhofft er sich persönliche Vorteile davon.

Wie Faninal in sexueller Hinsicht zu Frauen steht, erschließt sich aus dem Text nicht, sehr wohl aber seine Beziehung zu seiner Tochter Sophie, der er mit kaum mehr Rücksichtnahme und Einfühlungsvermögen begegnet als der Baron. Ihr ist die Rolle zugeordnet, eine gute Partie zu machen. Auf ihr Trotzen hin betont er wiederholt, er sei „Manns genug“¹⁸³ seine Tochter zur Heirat mit dem Baron zu zwingen. Das persönliche Glück seiner Tochter spielt dabei ebenso wenig eine Rolle wie andere Zwischenfälle: „Sie heirat' ihn! Und wenn er sich verbluten tät, so heirat' Sie ihn als Toter!“¹⁸⁴ Wenig Einfühlungsvermögen beweist Faninal auch im dritten Akt. Als gegen Ochs der Vorwurf der Polygamie im Raum steht, gilt seine größte Sorge seinem Ruf, der durch einen Skandal geschädigt werden könnte.

Für Faninal ist selbstverständlich, dass Sophie sich seinem Willen fügt. Hier zeigt sich eine Grundhaltung, die erstens Frauen prinzipiell Männern unterordnet und zweitens Mann-Sein

¹⁸² Ebd. S. 52-53.

¹⁸³ Ebd. S. 69.

¹⁸⁴ Ebd. S. 66.

über Machtausübung definiert. Ähnlich Ochs, der sich Frauen durch seine Machtposition sexuell gefügig macht, übt Faninal väterliche Macht über Sophie aus, um sein Ziel zu erreichen.

Dass Faninal der Verbindung mit Octavian schließlich seinen Segen gibt, ist sicher auch auf das Eingreifen der Marschallin – der er als Hochadeliger, gemäß seinem Ständedenken, großen Respekt entgegenbringt – zurückzuführen. Außerdem ist Octavian gesellschaftlich gesehen die bessere Partie als Ochs von Lerchenau und das ursprüngliche Ziel somit übertroffen. Ob Faninal einer Liebesheirat mit einem Bürgerlichen zugestimmt hätte, bleibt zu bezweifeln.

Auch Graf Waldner, der Vater von Arabella und Zdenka, ist ein Patriarch, der verantwortungslos über die weiblichen Familienmitglieder verfügt. Das gesamte Geld der Familie hat er im Glücksspiel verloren, sämtliche Wertgegenstände sind schon verpfändet. Weder seine Frau noch seine Töchter können ihm Einhalt gebieten, sie sind seinem Tun gegenüber machtlos. Den einzigen Ausweg aus seiner prekären finanziellen Lage sieht er darin, Arabella zu verheiraten, wobei Reichtum die einzige Anforderung ist, die er an seinen zukünftigen Schwiegersohn stellt. Mit wem seine Tochter den Rest ihres Lebens verbringen muss, ist ihm vollkommen gleichgültig. Er ist sogar bereit seine Tochter an einen alten Narren zu verschachern:

Da war ein gewisser Mandryka
der war steinreich und ein Phantast dazu.
[...]
Ich hab mir gedacht: vielleicht kommt er daher,
ein Narr wie er ist, und heirath das Mädél!¹⁸⁵

Waldners Hauptinteresse besteht in der Befriedigung seiner Spielsucht und sowohl seine Tochter als auch die Geschenke, die sie von ihren Verehrern bekommt, betrachtet er als sein Kapital.

Im Gegensatz zu Baron Ochs und Faninal spielt der gesellschaftliche Status für Waldner keine große Rolle. Er beugt sich zwar den gesellschaftlichen Konventionen, beispielsweise indem er bereit ist, die Ehre Arabellas im Duell zu verteidigen, Geld ist jedoch der einzige Wert, der für ihn wirklich von Bedeutung ist. Ein Ehrenmann ist er nicht wirklich, „dem

¹⁸⁵ Hofmannsthal, Hugo von: Arabella. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Heinz Otto Burger, Rudolf Hirsch, u. a. Bd. 26. Operndichtungen 4. Hg. von Hans-Albrecht Koch. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1976. S. 22.

ganzen zweifelhaften Milieu dieses kassierten Rittmeisters Waldner haftet etwas Ordinäres an¹⁸⁶, wie Hofmannsthal formuliert.

4.1.3 Idealisierte Virilität: Mandryka

Insbesondere an der Figur Mandryka aus *Arabella* können positive männliche stereotype Eigenschaften nachgezeichnet werden. Er verkörpert – zumindest in den Augen Arabellas – das Ideal des wahren Mannes. Sein Erscheinen bedeutet nicht nur die finanzielle Rettung von Arabellas Familie, sondern auch die Erfüllung ihres Mädchentraumes. Außerdem ist er für den positiven Ausgang von Zdenkas Verwechslungsspielen mitverantwortlich. Er ist eindeutig positiv gezeichnet und stellt auf den ersten Blick ein Kontrastprogramm zu Männern vom Schlag eines Ochs' dar. Bei näherer Betrachtung zeigen sich jedoch in seinen Praktiken und Anschauungen durchaus Parallelen zu diesem.

Dem Briefwechsel mit Strauss zufolge war Hofmannsthal von Anfang an angetan von der Figur des Mandryka. In seiner ersten Schilderung des Stoffes bezeichnet er ihn als „die merkwürdigste Figur des Stückes, aus einer halb-fremden Welt (Kroatien) halb ein Buffo, und dabei ein großartiger Kerl, tiefer Gefühle fähig, wild und sanft – fast dämonisch“¹⁸⁷. Auch wenn er später – als Reaktion auf Strauss' Bemerkung, Mandryka sei das „reiche, edle Seitenstück zum armen verlumpten Ochs“¹⁸⁸ – betonen sollte, dass es keinerlei Ähnlichkeit zwischen den beiden gäbe, scheinen auch Hofmannsthal die Parallelen bewusst gewesen zu sein, schloss er doch bestimmte Sänge für die Rolle des Mandryka aus, „damit die Figur nicht in eine Ähnlichkeit mit *Ochs* hineingeschoben wird!“¹⁸⁹

Mandryka ist, wie auch Ochs, vom Land: ein „großer, sehr kräftiger, eleganter Mann von höchstens fünfunddreissig Jahren, [der] etwas undefinierbar Ländliches in der Erscheinung“¹⁹⁰ hat, ohne jedoch provinziell zu wirken. Hier zeigen sich die erste Parallele und gleichzeitig der erste Unterschied. Während das Benehmen des Ochs in der Wiener Gesellschaft etwas fehl am Platz wirkt, was diesem in seiner Selbstgefälligkeit jedoch gänzlich entgeht, entschuldigt sich Mandryka: „Verzeihen Sie, ich bin ein halber Bauer“¹⁹¹ und beweist, dass er eben kein solcher ist.

¹⁸⁶ Strauss – Hofmannsthal. Briefwechsel. S. 639.

¹⁸⁷ Ebd. S. 602.

¹⁸⁸ Ebd. S. 671.

¹⁸⁹ Ebd. S. 602.

¹⁹⁰ Hofmannsthal: *Arabella*. S. 25.

¹⁹¹ Ebd. S. 36.

Die Heimat Mandrykas liegt weit entfernt im slawischen Teil des Reiches, was ihn von vornherein interessant macht und von den anderen Figuren abhebt. Hofmannsthal entwirft ein Kontrastprogramm in dem „dieses vergnügungssüchtig-frivole, schuldenmachende Wien die Folie für Mandryka [ist] – ihn umgibt die Reinheit seiner Dörfer, seiner nie von der Axt berührten Eichenwälder, seiner alten Volkslieder [...]“¹⁹² Salopp könnte man an dieser Stelle sagen, dass sich ein wahrer Mann in Wien beziehungsweise in der zwielichtigen Gesellschaft, die als Setting dient, nicht finden lässt. Das Land und die Fremde werden in den Schilderungen Mandrykas zur idealisierten Märchenwelt. Er herrscht über eine Utopie, in der „[v]iertausend Untertanen beten dass [er] glücklich sei“¹⁹³.

Mandryka ist ganz offensichtlich ein reicher Mann, er geizt nicht mit seinem Vermögen. Ohne zu zögern verkauft er einen Eichenwald, um die Brautfahrt nach Wien – „da kostet Geld ein jeder Atemzug“¹⁹⁴ – zu finanzieren. Seine idyllische Beschreibung des Waldes, den er in einen dicken Pack Tausenguldennoten verwandelt hat, betont noch einmal seine Reinheit und seine Nähe zur Natur, auch eine gewisse Naivität klingt an, was ihn von den anderen Männerfiguren abhebt. Mandryka spricht mit Stolz von seinen Besitzungen, jedoch ohne damit zu prahlen. Trotz seiner Bescheidenheit – die, obwohl im Text verankert, diskutabel ist – wird so deutlich, dass er in seiner Heimat eine Machtposition besetzt, mit der er sich auch identifiziert. Durch seinen Reichtum tritt er Waldner souverän und überlegen gegenüber, auch wenn er diesen Vorteil nicht offen ausspielt.

Wie auch der Feldmarschall ist Mandryka Jäger, was fast schon als Synonym für Männlichkeit gesehen werden kann. Seine Einstellung zur Jagd und den damit verbundenen Gefahren zeigt die Erklärung der Blutflecke auf dem Brief, dem Arabellas Foto beigelegt war: „Ich bin den Tag, wo er mir zugekommen ist, / auf eine alte Bärin gegangen, sie hat mich angenommen / und ein bissl gekratzt – dabei ist das passiert.“¹⁹⁵ Diese Aussage stellt quasi seine Männlichkeit unter Beweis: Er ist ein Mann, der sich nicht nur mit einer Bärin anlegt, sondern auch die Verletzungen, die er aus der Begegnung davonträgt, als Kratzer herunterspielt. Tatsächlich waren die Folgen, wie sich wenig später herausstellt, vier gebrochene Rippen und drei Monate Bettruhe. Mut sowie körperliche Stärke und Tapferkeit gehören zu seinen Eigenschaften und betonen seine Männlichkeit. In diesem Punkt unterscheidet er sich sehr von Ochs, der schon einen Kratzer als schwere Verletzung darstellt.

¹⁹² Strauss – Hofmannsthal. Briefwechsel. S. 639.

¹⁹³ Hofmannsthal: Arabella. S. 28.

¹⁹⁴ Ebd. S. 29.

¹⁹⁵ Ebd. S. 26.

Was Mandryka besonders auszeichnet und den Unterschied zu Ochs äußerst prägnant hervorhebt, ist seine Einstellung zu Liebe und Ehe. „Es handelt sich für mich um etwas Heiliges.“¹⁹⁶, eröffnet er dem verständnislosen Waldner schon sehr bald. Er ist, seit er erstmals einen Blick auf Arabellas Bild geworfen hat, hingerissen von ihr und versichert zuerst ihrem Vater, dann auch ihr selbst wortreich seine Liebe. (Sowohl seine Affinität zur Natur als auch seine idealisierte, etwas naive Vorstellung von Ehe sind Seiten, die eher weiblich konnotiert sind.) Mandryka will Arabella unbedingt heiraten, finanzielle oder soziale Überlegungen spielen für ihn keine Rolle:

Ihren Stammbaum, Arabella,
den tragen Sie in Ihr Gesicht geschrieben!
und wenn Ihnen genug ist über einen zu gebieten
der selbst wieder gebietet über viele
so kommen Sie mit mir und sei'n die Herrin!¹⁹⁷

Mandryka tritt also, wie auch Arabella, für das Ideal der Liebesheirat ein, wobei es jedoch einen wesentlichen Unterschied gibt. Während es für Arabella nur den einen richtigen Mann gibt, scheint es für den Witwer Mandryka mehrere richtige Frauen zu geben, die er gleichermaßen lieben kann, sofern sie seinem Ideal entsprechen. Schließlich gibt es, worauf an anderer Stelle noch näher eingegangen wird, eindeutige Parallelen in seiner Wahrnehmung von Arabella und seiner verstorbenen Frau. Das Subjekt Mann steht hier also dem Objekt Frau gegenüber. Die Objekthaftigkeit der Frau wird auch bei der Brautwerbung deutlich. Der Bräutigam Mandryka unterscheidet sich in Motivation und Ton zwar deutlich von Ochs, in gewisser Weise ist Arabella jedoch, genau wie Sophie, Gegenstand einer Verhandlung zwischen zwei Männern. Mandryka durchschaut naturgemäß, was Graf Waldner bezweckt:

Als in dem Brief an meinen seligen Onkel
das reizende Porträt des Fräulein Tochter
hineingeschlossen wurde,
darf ich annehmen, daß da eine Absicht
im Spiele war?¹⁹⁸

Er wäre wohl kaum nach Wien gefahren, hätte er sich nicht gute Chancen ausgerechnet, mit einer Braut zurückzukehren. Auch ist ihm bewusst, dass der Vater das letzte Wort in dieser Angelegenheit hat, und nicht Arabella. Er drängt Arabellas Vater, der sichtlich fasziniert von seinem gut gefüllten Portefeuille ist, fast schon Geld von ihm zu nehmen: „Nicht mehr? Ich

¹⁹⁶ Ebd. S. 30.

¹⁹⁷ Ebd. S. 37.

¹⁹⁸ Ebd. S. 27.

bitte oftmals! Aber doch! Teschek, bedien dich!“¹⁹⁹ Damit steht Waldner schon in seiner Schuld, bevor er Arabella überhaupt persönlich begegnet ist. Inoffiziell ist der Handel damit besiegelt.

Interessant in Hinblick auf die Genderdebatte ist, dass Mandryka sich nicht als geschlechtlich markierter Mensch darstellt. Er äußert Liebe, aber kein Begehren – seine Männlichkeit ist nicht an sexuelle Potenz, sondern eher an Moralität geknüpft. Somit greift diese Figur in gewisser Weise auf die Konstruktion des Mannes als Repräsentant des Allgemeinen zurück.

4.2 Verkörperte Frauenbilder

Gerade um die Jahrhundertwende hat der Diskurs des Weiblichen im Versuch, das Rätsel Weib und vor allem die weibliche Sexualität in bestimmte Bilder zu bannen, eine Vielzahl an kulturellen weiblichen Archetypen²⁰⁰ hervorgebracht. Diese wurden in der Kunst und Literatur rege rezipiert. Es gibt zum weiblichen Geschlecht also ein Arsenal von Stereotypen mit zum Teil festgelegten Kriterienkatalogen, was für das männliche Geschlecht nicht gilt. Auch wenn die hier behandelten Frauenfiguren nicht strikt diesen Stereotypen zugeordnet werden (können), finden diese Berücksichtigung. Die Einteilung ist, wie bei den Männerbildern, eine Dreiteilung. Die erste Kategorie beansprucht die Marschallin für sich: Sie ist unter den behandelten Frauenfiguren die in höchstem Ausmaß selbstbestimmte und gestaltende – nahe am männlichen Subjekt, jedoch mit Elementen der *Femme fatale*. Die zweite Kategorie repräsentiert Lucile, die weibliche und androgyne Züge in sich vereint und eine (weibliche) Existenz im Verborgenen, jenseits gesellschaftlicher Normen, führt. Die dritte Kategorie schließlich bilden jene Frauenfiguren, die eine gesellschaftlich sanktionierte Weiblichkeit repräsentieren, nämlich Sophie, Arabella und Zdenka.

4.2.1 Zwischen handelndem Subjekt und *Femme fatale*: Die Marschallin

Die Marschallin ist im *Rosenkavalier* „Hauptfigur und doch nicht Held“²⁰¹, wie Hofmannsthal in seinem Tagebuch vermerkt. Sie ist – vor allem für Frauen – die Identifikationsfigur, sie ruft Empathie und Rührung hervor. Sie bestimmt jedoch auch wesentlich den Gang der Handlung,

¹⁹⁹ Ebd. S. 29.

²⁰⁰ Vgl. dazu näher Kapitel „Literarische Frauentypen und ihre literarische Inszenierung um 1900“ in: Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 28) S. 88-124.

²⁰¹ Hofmannsthal: *Der Rosenkavalier*. S. 661.

hat also eine dominante Position und mehr Macht als die anderen Figuren. Zwar tritt sie im zweiten Akt gar nicht, im dritten erst spät auf, im Hintergrund zieht jedoch sie die Fäden. Das macht sie zu einem differenzierten Charakter, der sich einer stereotypen Zuordnung versperert. Von allen Frauenfiguren, die diese Arbeit behandelt, ist sie die selbstbestimmteste und emanzipierteste Frau. Sie hat jedoch auch Anteile der *Femme fatale* und Züge, die man traditionell Männern zuschreiben würde.

Im Grunde genommen wäre der Marschallin eine passive Rolle zugeschrieben. Sie ist eine Fürstin, etwa Mitte dreißig und in einer Konvenienzehe mit dem zumeist abwesenden Feldmarschall gefangen. Sie ist an ihre gesellschaftliche Rolle, aber auch ans Haus gebunden, wo sie auf die gelegentlichen Besuche ihres Ehemanns wartet. Aus dieser passiven Rolle bricht sie jedoch aus, indem sie sich – entgegen der Konvention – den blutjungen Octavian als Liebhaber nimmt und ihre Sexualität außerhalb der Ehe auslebt.

In dieser Liebschaft hat sie, im Gegensatz zu ihrer Ehe, die dominante Position inne. Von der Selbstbestimmtheit und Dominanz der Marschallin geht – zumindest für Octavian – auch eine gewisse Erotik aus. In der ersten Szene liegt die verbrachte Liebesnacht noch in der Luft: „Octavian kniet auf einem Schemel vor dem Bett und hält die Feldmarschallin, die im Bett liegt, halb umschlungen. Man sieht ihr Gesicht nicht, sondern nur ihre sehr schöne Hand und den Arm, von dem das Spitzenhemd abfällt.“²⁰² Das Bild der lasziv im Bett liegenden Frau, das Spitzenhemd, das ebenso wie der pelzbesetzte Mantel, den sich die Marschallin später umlegen soll, sexuell konnotiert ist, lassen keine Fragen offen. In diesem Bild werden die Positionen sofort deutlich: Octavian liegt der Marschallin zu Füßen. Die erfahrene Geliebte raubt ihm die Sinne und er ist selig, dass er diese, die erotische Seite der Marschallin, für sich beanspruchen kann. Octavian ist ihr hörig, wodurch sie Macht über ihn hat. Sie entscheidet, wann er zu gehen hat und wann er wieder kommen darf. Diese Hierarchie wird von Octavian nicht in Frage gestellt. Auf ihr „Sei Er jetzt gut und folg’ er mir.“, entgegnet er gehorsam „Wie Sie befiehlt, Bichette“²⁰³.²⁰⁴ Die Marschallin lässt sich durch Octavian nicht vereinnahmen und reagiert abwehrend auf seine Besitzansprüche, da sie dergleichen von anderen Männern kennt und ablehnt. „Wer allzuviel umarmt, der hält nichts fest“²⁰⁵, ist der Schluss, den sie offensichtlich schon ziehen musste. Gerade die Dinge, die sie in ihrer Ehe nicht kontrollieren kann, wie An- und Abwesenheit, Nähe und Distanz, hat sie in ihrer

²⁰² Ebd. S. 9.

²⁰³ Umgangssprachlich französisch für „Liebchen“.

²⁰⁴ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 41.

²⁰⁵ Ebd. S. 37.

Beziehung zu Octavian fest in der Hand. Nicht zuletzt wegen dieser eindeutig machtvollen Position, die sich zum Teil in der gesellschaftlichen Stellung der Marschallin begründet, in Bezug auf Octavian jedoch sexuell konnotiert ist, können an dieser Figur Züge der *Femme fatale* festgehalten werden.

Der Frauentypus der *Femme fatale* war um die Jahrhundertwende groß in Mode. Diese Beliebtheit hat ihre Quelle im aufflammenden Diskurs um Macht und Machtverhältnisse der Geschlechter und der daraus resultierenden Krise männlicher Identitäten.

Mit dem verstärkten Kampf um die Gleichberechtigung der Frau und dem Erwachen weiblichen Selbstbewußtseins im 19. Jahrhundert kommt es zu Projektionen männlicher Ängste vor weiblicher Sexualität und der damit potentiell verbundenen Macht. Darin liegt einer der wesentlichen Faktoren für die Ausprägung des Bildes der *femme fatale* um 1900.²⁰⁶

Sie ist eine ästhetische Konstruktion, die der männlichen Phantasie entspringt und als Projektionsfläche für die verschiedenen Wünsche und Ängste dient, die im *Fin de Siècle* mit dem Weiblichen verbunden waren. Da es für die *Femme fatale* keinen streng definierten Kriterienkatalog gibt, lassen sich an den unterschiedlichsten Frauenfiguren Merkmale dieses Frauentypus' festmachen.²⁰⁷ Carola Hilmes bringt in ihrem Standardwerk *Die Femme fatale* das breite Spektrum dieser Figuren in einer „Minimaldefinition“ auf den kleinsten gemeinsamen Nenner. Ihr zu Folge ist das auffallend sinnliche Erscheinungsbild der *Femme fatale*, sowie die daraus resultierende (Verführungs-)Macht, der ihr männlicher Gegenspieler bis in den Untergang ausgeliefert ist, Marker für die *Femme fatale*.²⁰⁸ „Mit der *Femme fatale* wird ein Weiblichkeitsbild entworfen, das in einem für alle Beteiligten problematischen Spannungsverhältnis von Eros und Macht angesiedelt ist.“²⁰⁹ Nach dieser Definition offenbaren sich also sowohl in der sinnlichen Inszenierung der Marschallin in der Eröffnungsszene als auch in der Hörigkeit Octavians Merkmale der *Femme fatale*.

Der Versuch einer Definition, den Claudia Bork in ihrem motivgeschichtlichen Beitrag *Femme fatale und Don Juan* unternimmt, schreibt diesem Frauentypus außerdem Wollust beziehungsweise eine ungehemmte Sexualität zu. Die *Femme fatale* breche aus der

²⁰⁶ Wiltschnigg, Elfriede: „Süße Mädels“ und „femmes fatales“. Das Bild der Frau in Wien um 1900. In: Newsletter *Moderne*. Zeitschrift des Sozialforschungsbereichs *Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900*. 2/2 (1999). S. 22-25, S. 23.

²⁰⁷ Vgl. Catani: *Das fiktive Geschlecht*. S. 95.

²⁰⁸ Vgl. Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990. S. 10.

²⁰⁹ Ebd. S. 10.

traditionellen Frauenrolle aus, sie habe einen absoluten Freiheitsanspruch, der sich in ihrer Bindungslosigkeit, ihrer Ablehnung der Ehe und ihrer Kinderlosigkeit äußere.²¹⁰ Auch durch ihre frei gelebte Sexualität evoziert die Marschallin also das Bild der *Femme fatale*. Der Freiheitsanspruch und die Bindungslosigkeit – zumindest ihren Liebhabern gegenüber – lassen sich bei der Marschallin im Ansatz ebenfalls feststellen.

Wie Maria Moog-Grünewald in ihrem Beitrag *Die Frau als Bild des Schicksals. Zur Ikonologie der Femme fatale* herausarbeitet, ist der *Femme fatale* auch eine schicksalstragende Funktion inhärent. Sie ist „nicht nur ‚fatal‘ im üblichen Wortsinne [...], d. h. unheil- und todbringend, verhängnisvoll, sondern auch im ursprünglichen: gottbestimmt, durch Gottes oder einer Gottheit Wort gesetzt.“²¹¹ Auch dieser Zug lässt sich der Marschallin zuschreiben. Die Rolle, die sie bei der Initiation Octavians und der Zusammenführung des jungen Paares spielt, kann durchaus als schicksalsgebend definiert werden.

Es wäre jedoch vereinfacht, die Marschallin auf den Typ der *Femme fatale* reduzieren zu wollen, ebenso wenig ist die machtvolle Position der Marschallin einfach eine Übernahme männlicher hierarchischer Vorzeichen. Sie äußert sich subtil in einer etwas anderen Art, wie Ursula Renner in ihrem Aufsatz *Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie. Zu Hofmannsthals Rosenkavalier* herausarbeitet:

Obwohl sie im Zentrum der Macht steht, liegt ihre Weisheit darin, daß sie sich nicht mit der Macht identifiziert. Ihre Weisheit bezieht sie aus dem Wissen um die Vergänglichkeit der Zeit und daraus, daß die Zeit alles relativiert. Sie gewinnt aus dieser Weisheit aber auch die Kraft der Antizipation. Es ist eine Potenz, welche die Marschallin in einer Situation scheinbarer finaler Ohn-Macht noch immer machtvoll sein läßt, ohne daß sie im Zentrum von Macht stünde. Es ist eine dezentrierte Mächtigkeit, das „Wie“, in dem, nach der Ideologie von Hofmannsthals *Rosenkavalier*, der ganze Unterschied liegt.²¹²

Die Marschallin ist ein handelndes Subjekt, was Frauen damals eigentlich nicht zugestanden wurde, und übernimmt als solches auch die Verantwortung. Als zu befürchten ist, dass der Feldmarschall unerwartet nach Hause gekommen ist, unterbindet die Marschallin Octavians Wunsch, sich dem Rivalen entgegenzustellen und beordert ihn kurzerhand in ein Versteck.

²¹⁰Bork, Claudia: *Femme fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*. Hamburg: von Bockel 1992. S. 60-61.

²¹¹Moog-Grünewald, Maria: *Die Frau als Bild des Schicksals. Zur Ikonologie der Femme fatale*. In: *Arcadia* 18/3 (1983). S. 238-257, S. 242.

²¹²Renner, Ursula: *Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie. Zu Hofmannsthals Rosenkavalier*. In: Dürhammer, Ilija und Pia Janke (Hg.): *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder*. Wien: Edition Praesens 2001. S. 113-139, S. 133.

Sie übernimmt die Verteidigung: „Das möchte ich sehn, / ob einer sich dort hinübertraut, wenn ich hier steh. / Ich bin kein napolitanischer General: Wo ich steh, steh ich.“²¹³ Indem sie Octavians Angebot sie zu verteidigen ablehnt, lehnt sie zugleich ab, die Verantwortung für die Situation abzugeben. Im Falle einer Entdeckung ist sie die Angriffsfläche. Sie braucht sich nicht hinter einem Mann zu verstecken, sondern übernimmt die „männliche“ Rolle selbst.

Dass Octavian – der am Ende die Beziehung zur Marschallin zugunsten der Ehe mit der jungen Sophie aufgeben wird – sie für eine Schöneren oder Jüngeren verlassen wird, antizipiert die Marschallin schon, denn im Gegensatz zu Octavian weiß sie um die Vergänglichkeit der Dinge. Während Octavian sich im ersten Akt ein Ende der Beziehung nicht vorstellen kann und gekränkt ist, dass die Marschallin solche Gedanken hegt, sieht sie diesem für sie unausweichlichen Faktum mit einer melancholischen Nonchalance entgegen: „Jetzt muss ich noch den Buben dafür trösten, daß er mich über kurz oder lang wird sitzen lassen.“²¹⁴ Diese Haltung charakterisiert die Marschallin sehr gut. Sie weiß und akzeptiert, dass nichts von Dauer ist. Die Marschallin lebt mit Octavian aus, was sie in ihrer Ehe misst. Sie liebt ihn zwar im Augenblick, hat jedoch keine romantischen Träume von einer dauerhaften Liebesbeziehung, weshalb sie ihn auch nicht festzuhalten versucht. „[S]ie wird nicht sitzen gelassen, sondern sie schiebt mit einer überlegenen Geste Octavian zu Sophie hin“²¹⁵, wie Hofmannsthal formuliert. Auch in dieser Situation zieht sie also die aktive der passiven Rolle vor und nimmt Octavian die Entscheidungsmöglichkeit, indem sie die Entscheidung für ihn trifft. Dieses Moment des Verzichts ist für Hofmannsthal von großer Bedeutung. In einem Brief an Kessler schreibt er, dass er sehr darauf bedacht wäre, der Marschallin in dieser Szene „alle Vorteile einer dominierenden und zugleich rührenden Situation zuzuwenden damit sie den Hörern als eine Hauptfigur oder fast als *die* Hauptfigur sich eingrabe.“²¹⁶ Keinesfalls ist sie, wie auch Strauss festhält, die traurige, verlassene – gschweige denn alte – Geliebte:

[D]ie Marschallin [muss] eine junge schöne Frau von höchstens 32 Jahren sein, die sich bei schlechter Laune einmal dem 17jährigen Octavian gegenüber als »alte Frau« vorkommt [...]. Octavian ist weder der erste noch der letzte Liebhaber der schönen Marschallin, die auch ihren ersten Aktschluß durchaus nicht sentimental als tragischen Abschied fürs Leben spielen darf, sondern immer noch

²¹³ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 14.

²¹⁴ Ebd. S. 39.

²¹⁵ Hofmannsthal – Kessler. Briefwechsel. S. 225.

²¹⁶ Ebd. S. 259.

wienerischer Grazie und Leichtigkeit, mit einem nassen und einem trockenen Auge.²¹⁷

Mit ein Grund dafür, dass sie Octavian und Sophie zusammen führt, ist, dass die Marschallin mit Sophie und der ihr zugeordneten Rolle fühlt. Sie selbst wurde blutjung, direkt aus dem Kloster, mit einem ihr fremden Mann verheiratet. Diese Erfahrung möchte sie Sophie ersparen, indem sie ihren Wunsch nach einer Liebesheirat unterstützt. Somit tritt die Marschallin gegen die ihr und anderen Frauen zugeordnete Rolle an.

Ursula Renner bezeichnet die Marschallin als eine der seltenen weiblichen Melancholikerfiguren der Weltliteratur. Das macht sie in gewisser Weise zu einem männlichen Subjekt, da das Recht, ein melancholisches Subjekt zu sein, in der Literatur traditionell männlichen Protagonisten vorbehalten ist. Schon in der Eröffnungsszene markiert das von ihrem Liebhaber abgewendete Gesicht der Marschallin die Melancholikerin; am Ende des ersten Akts ist es der auf die Hand gestützte Kopf, der die allegorische Darstellung der „Melancholie“ evoziert.²¹⁸

Die Melancholie und die Macht der Marschallin haben ihre gemeinsame Quelle in ihrer Weisheit. Indem sie die Situation antizipiert bleibt sie souverän, auch wenn sie nicht gewinnen kann. Sie hat zwar die Machtposition inne, identifiziert sich jedoch nicht mit der Macht. Quasi als *Dea ex Machina* ermöglicht sie im dritten Akt durch ihren Verzicht auf Octavian das ordnungsgemäße gute Ende und beweist so ihre Größe. In diesem Verzicht sieht Renner die Melancholie, aber auch das subversive Moment des Textes, da er zugleich einen Abschied vom Imaginären, von der Maskerade und einen Wechsel von einer Unordnung zu einer der Norm entsprechenden symmetrischen Ordnung darstellt.²¹⁹

4.2.2 Weiblichkeit jenseits gesellschaftlicher Normen: Lucile

Lucile, die Protagonistin der Erzählung *Lucidor*, verkörpert, wie keine andere in dieser Arbeit behandelte Frauenfigur eine natürliche erotische Weiblichkeit. Sie wird aus teils rationalen, teils irrationalen Gründen als Junge erzogen, weshalb ihre Weiblichkeit nicht von der Gesellschaft beziehungsweise ihrer Erziehung geprägt ist, sondern rein ihrem Inneren entspringt.

²¹⁷ Hofmannsthal: *Der Rosenkavalier*. S. 699.

²¹⁸ Vgl. Renner: *Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie*. S. 120-121 und 133.

²¹⁹ Vgl. Ebd. S. 121.

„Luciles Vorliebe, im Herrensitz zu reiten“, ihr kurzes Haar, das aufgrund einer Typhuserkrankung geschnitten werden musste, die Tatsache, dass sie „knabenhaft schmale Hüften [hat] und auch sonst nichts, was zu sehr das Mädchen verraten hätte“²²⁰, lassen sie nach außen hin androgyn wirken und machen den Geschlechtertausch glaubwürdig. Ihrem Wesen nach ist Lucile jedoch sehr weiblich. Sie hat „nichts als Herz“²²¹, ist schüchtern und geduldig. Froh, im Hintergrund bleiben zu können, fügt sie sich in ihre Rolle, wie sie auch „manches andere hingenommen hätte“²²². Gerade Luciles als klassisch weiblich geltende Charakterzüge, wie Großherzigkeit, Duldsamkeit und Passivität, sind die Grundpfeiler, die den Rollentausch überhaupt erst ermöglichen.

Luciles Charakter erschließt sich zu einem guten Teil aus der Gegenüberstellung mit Arabella, ihrer stolzen, gesellschaftlich anerkannten Schwester: die Eigenschaften der einen charakterisieren ex negativo gleichzeitig die andere. Indem Hofmannsthal Lucile und Arabella als gegensätzlich darstellt, zeichnet er zwei verschiedene Frauentypen, wobei die Form von Weiblichkeit, die Lucile verkörpert, deutlich positiver bewertet wird. Ihr Verhältnis zu Arabella schwankt zwischen Abneigung und Bewunderung. Arabella ist allgemein geschätzt und beliebt, dabei jedoch kalt und kokett. Lucile ist dieses Verhalten fremd. Dieses Befremden begründet sich jedoch nicht in ihrer Sozialisation als Junge oder einem anerzogenen Geschlechterunterschied, sondern vielmehr in Luciles so andersartiger Weiblichkeit.

Luciles weibliche Seite kommt vornehmlich durch ihre Liebe zu Wladimir zum Vorschein. Im Schutz der Nacht und unter der Vorgabe, Arabella zu sein, kann sie diese ausleben. Ihre Briefe an ihn sind die „eines verborgenen leidenschaftlichen, schwer berechenbaren Mädchens“, das fähig ist „tief und hingebend zu lieben“.²²³ Diese Eigenschaften, die Luciles Weiblichkeit konstituieren, fehlen Arabella. Die Frau Lucile ist „hingebend, sehnsüchtig fast ohne Grenzen“, während Arabella „ablehnend, kokett, präzise, selbstsicher, weltlich und trocken fast bis zum Exzeß“ ist.²²⁴

²²⁰ Hofmannsthal, Hugo von: Lucidor. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Heinz Otto Burger, Rudolf Hirsch, u. a. Bd. 28. Erzählungen 1. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1975. S. 75.

²²¹ Ebd. S. 74.

²²² Ebd. S. 75.

²²³ Ebd. S. 77.

²²⁴ Ebd. S. 79.

Gertrud Lehnert, die im Gegensatz zwischen Tag und Nacht – und dem entsprechend Schein und Sein – das bestimmende Strukturprinzip der Erzählung sieht, ordnet die Nacht dem weiblichen Prinzip zu. Sie bezieht sich dabei auf Bachofens *Mutterrecht*, das von Hofmannsthal rezipiert wurde. Demnach gehören vor allem die Liebe und die ausgeprägte Sexualität zum Weiblichen. Luciles wahre weibliche Seite wird dementsprechend erst durch ihre Liebe zu Wladimir und das damit verbundene Erwachen ihrer Sexualität geweckt. Zwar braucht Lucile die doppelte Verkleidung – als Knabe bei Tag, als Arabella bei Nacht – um diese Seite ausleben zu können, doch ist diese Verhüllung schlussendlich eine Enthüllung ihrer wahren Identität als Frau. Dass sich diese unter dem Schutzmantel der Nacht offenbart, kann durchaus als programmatisch betrachtet werden. Die Nacht steht auch für das stoffliche weibliche Chaos, das sich dem zivilisierenden männlichen Einfluss nicht nur widersetzt, sondern auch dessen Bedrohung darstellt. Luciles weibliche Natur widersetzt sich dementsprechend der Sozialisation als Knabe.²²⁵ Doch nicht nur das weibliche Prinzip kann mit der Nacht assoziiert werden. Wie Aurnhammer aufzeigt, wurde das androgyne Element oft mit dem Mond und damit auch mit der Nacht verbunden. Dies geht auf eine kosmologische Zuordnung der Geschlechter zurück, wie sie sich im Androgynie-Mythos nach Platon äußert, nach dem die ursprünglichen Kugelmenschen drei Formen annehmen können. Die Ganzmänner wurden hierbei der Sonne, die Ganzweiber der Erde und die Androgynen dem Mond zugeordnet.²²⁶ Diese nahezu durchgängige Assoziation von Mond und Androgynie erklärt sich, wie Aurnhammer erläutert, daraus, dass

der Mondkreislauf das symbolontische Curriculum par excellence in der Natur ist: der Vollmond [...] teilt sich in zwei Halbmonde [...], die sich wieder zum Vollmond [...] vereinigen. Es ist daher nicht erstaunlich, daß der Mond das Musterbild aller vollständigen, d. h. zyklisch strukturierten Androgynie-Mythen darstellt.²²⁷

In gewisser Weise offenbart sich in Luciles Nachtseite also auch ein androgynes Element, was sich auch in ihrem Äußeren spiegelt. Eine gesellschaftskonforme Weiblichkeit, wie sie von ihrer Schwester Arabella verkörpert wird, ist Lucile jedenfalls fremd. Sie strebt nicht nach einem öffentlich weiblichen Dasein, sondern zieht die Verkleidung vor, die sie von den gesellschaftlichen Pflichten und Normen befreit, die einer Frau auferlegt sind. Es „entzückte sie der Gedanke, niemals im Salon auftauchen und das heranwachsende Mädchen spielen zu

²²⁵ Vgl. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen. S. 188.

²²⁶ Vgl. Aurnhammer: Androgynie. S. 16-17.

²²⁷ Ebd. S. 17.

müssen"²²⁸. Hier klingt an, dass sie gesellschaftskonforme Weiblichkeit vorspielen – also vortäuschen – müsste. Im Zusammenhang mit ihrer Rolle als Junge ist von Vortäuschung nicht die Rede. Lucile findet sich in ihrer Doppelrolle gut zurecht, sie kann oder will sich nicht auf eine reduzieren. „Lucidor hat in der doppelten Schule gelernt, sich in der Doppelnatur des Daseins zu behaupten“²²⁹, wie Hofmannsthal in seinen Notizen festhält. Männliches und Weibliches koexistieren und schließen sich nicht gegenseitig aus. Hier kommt wiederum ein androgynes Element zum Tragen. Weiblichkeit, wie Lucile sie verkörpert, integriert die männlichen beziehungsweise androgynen Anteile und ist dadurch authentisch. Unterwirft sich die Frau den gesellschaftlichen Normen, bleibt diesen Anteilen kein Raum.

Wie Gertrud Lehnert feststellt, ist der Wunsch nach Ehe und einer gesellschaftskonformen weiblichen Existenz in Luciles Charakter nicht angelegt. Luciles Weiblichkeit ist naturhaft, sie ist die bedingungslos hingebende und damit bedingungslos erotische Frau und verkörpert damit ein völlig anderes Konzept von Weiblichkeit als Arabella.²³⁰ Auch hier lässt sich das Motiv von Schein und Sein, von Wahrheit und Künstlichkeit, aufspüren. Dem „falschen“, gesellschaftskonformen Schein, wird das „wahre“, „wahrhafte“ und natürliche Handeln gegenübergestellt, das sich jedoch auch nur aufgrund der Verkleidung manifestieren kann. Die Verkleidung birgt die Möglichkeit der Individuation – in ihrer gesellschaftlich vorgegebenen Rolle bleibt die Frau traditionell Objekt.

Wenn Luciles Weiblichkeit eine natürliche, von Gesellschaft und Erziehung unabhängige ist, und Arabella gesellschaftskonforme Weiblichkeit verkörpert, lässt sich daraus auch der Schluss ziehen, dass eine Frau, die sich den Anforderungen und Erwartungen der Gesellschaft beugt, keine authentische Weiblichkeit entwickeln kann. Der Umkehrschluss ist wiederum, dass die Gesellschaft eine Maskierung der natürlichen Weiblichkeit erfordert, da diese sonst die hegemoniale Männlichkeit bedroht.

Die „Schönheit einer bedingungslos hingebenden Seele“²³¹ kann sich unter gesellschaftskonformen Umständen nicht entwickeln, sondern kann nur im Verborgenen ausgelebt werden. Sie rückt somit, wie auch androgyne Menschenentwürfe, in den Bereich der Utopie. Diese Form von Weiblichkeit ist eine (männliche) Projektion beziehungsweise

²²⁸ Hofmannsthal: Lucidor. S. 75.

²²⁹ Ebd. S. 251.

²³⁰ Vgl. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen. S. 190.

²³¹ Hofmannsthal: Lucidor. S. 84.

eine (männliche) Idealvorstellung, die mit der Realität nichts zu tun hat. Tatsächlich lässt die Erzählung auch offen, ob sich dieses Ideal von Weiblichkeit offen ausleben ließe, in dem Sinne, dass Lucidor und Wladimir offiziell eine Verbindung eingehen.

4.2.3 Von der Femme enfante zur Ehefrau: Sophie, Arabella, Zdenka

Arabella, Zdenka und Sophie sind drei unverheiratete junge Mädchen, denen von der Gesellschaft (in Form ihrer Väter) eine bestimmte Rolle zugeordnet ist, in die sie sich mehr oder weniger fügen. Alle drei haben Vorstellungen von Liebe und Ehe, die Unterordnung und Gehorsam gegenüber dem Mann einschließen und der Frau den Subjektstatus absprechen. Sie streben somit nach gesellschaftlich legitimierte Frauenrollen.

Noch sind alle drei in ihrer Mädchenrolle und haben naive Vorstellungen – die eine träumt vom sozialen Aufstieg, die andere von der vollkommenen Liebe und die dritte würde sich am liebsten dafür aufopfern, dass für die anderen alles ein gutes Ende nimmt. Eine reflektierte Vorstellung davon, was Frausein für sie bedeutet, hat keine. In gewisser Weise verkörpern sie die sogenannten „Backfische“ der bürgerlichen Gesellschaft, ein überaus beliebtes weibliches Klischeebild.

Sophie und Arabella werden als Kapital eingesetzt: Bei Sophie ist es das Geld, das den sozialen Aufstieg sichern, bei Arabella die Schönheit, die den sozialen Abstieg verhindern soll. Mit Zdenka wird zwar kein Handel getrieben, dafür wird ihr der Status als Frau gänzlich abgesprochen. Keine der drei Figuren stellt diese Fremdbestimmung wirklich in Frage.

Sophie, die Tochter des Herrn von Faninal, ist „ein hübsches, bürgerliches, lebhaftes aber im Grund *gewöhnliches* Mädchen“²³². Ihr ist die Rolle auferlegt, durch ihre Heirat mit dem adeligen Baron Ochs den ersehnten sozialen Aufstieg ihres Vaters zu gewährleisten. Ihre Existenz ist somit fremdbestimmt, was sie vorerst nicht in Frage stellt. Die Heirat, die ihr Vater für sie ausverhandelt hat, sieht auch sie selbst als Verbesserung ihrer Situation: „Freilich, Er ist ein Mann, da ist Er, was Er bleibt. / Ich aber brauch’ erst einen Mann, daß ich was bin. / Dafür bin ich dem Mann dann auch gar sehr verschuldet.“²³³

Sophie misst ihren Selbstwert an dem Mann, den sie heiratet. Die Rolle der Ehefrau ist für sie identitätsstiftend. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass auch sie eine Zweckheirat als erstrebenswert ansieht. Dass sie damit die Fremdbestimmung durch ihren Vater gegen die

²³² Hofmannsthal – Kessler. Briefwechsel. S. 230.

²³³ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 48.

Fremdbestimmung durch ihren Ehemann eintauscht, ist für Sophie nicht relevant – sich einem Mann unterzuordnen gehört zu ihrem Verständnis von Frausein.

Wenn sie über die Ehe spricht, äußert sie nicht Erwartungen und Wünsche, vielmehr klingt in ihren Worten das Bedürfnis zu entsprechen an. „[D]as bürgerlich-alberne, gespreizte, angelebte Wesen von Sophie“²³⁴ kann als deren Versuch gedeutet werden, sich in der vorgegebenen Rolle zurecht zu finden. Es lässt der Figur wenig Raum für Individualität. Sie ist, wie Hofmannsthal schreibt, „ein recht hübsches gutes Dutzendmädchen“, das „über einem Untergrund von naiver Persönlichkeit und Ausdrucksweise immerfort Anempfundenes von sich gibt, teils aus dem Kloster, teils sogar aus dem Jargon des Herrn Vaters.“²³⁵ Als sie erstmals selbst eine Entscheidung trifft, nämlich Baron Ochs nicht zu heiraten, lässt sie Octavian für sich sprechen und überträgt damit das alte Muster auf die neue Verbindung.

Sophie lehnt sich zwar dagegen auf, Baron Ochs zu heiraten, dieses Auflehnen ist jedoch nicht mit einem Auflehnen gegen die ihr zugedachte Rolle gleichzusetzen. Die Tatsache, dass sie sich in Octavian unmittelbar beim ersten Anblick verliebt, scheint für Sophie noch nicht Grund genug zu sein, die Hochzeit mit Ochs abzulehnen – zumindest ist zu diesem Zeitpunkt noch keine Rede davon. Hätte sich ihr Zukünftiger als präsentabel und freundlich erwiesen, hätte sie ihn wahrscheinlich der Abmachung entsprechend geheiratet und ihre persönlichen Gefühle hintangestellt. Sophies Abneigung richtet sich gegen ein bestimmtes Individuum: Den Grobian Ochs zu heiraten ist sie nicht bereit. Erst als sie ihn in seinem rüpelhaften Benehmen erlebt, fällt die Entscheidung, sich gegen diese Verbindung zur Wehr zu setzen.

Aufgrund ihrer Jugend und ihrer Naivität entspricht Sophie durchaus dem Typ der Kind-Frau, oder auch *Femme enfante*. Ariane Thomalla definiert diese als einen spezifischen Typen der *Femme fragile*, der kindliche Unschuld, Reinheit und Asexualität verkörpert.²³⁶ Somit steht sie in Kontrast zur Marschallin, verspricht doch die Kind-Frau „die Erholung von der hysterischen Sexualität einer Ehefrau oder einer gealterten *Femme fatale*.“²³⁷ Ob für Octavian eben dieser Gegensatz Sophies Reiz ausmacht, bleibt Spekulation.

Auch Arabella ist die Rolle auferlegt, eine gute Partie zu machen, jedoch unter umgekehrten Vorzeichen. Die Verbindung mit einem reichen Mann soll die Familie aus der finanziellen

²³⁴ Strauss – Hofmannsthal. Briefwechsel. S. 639.

²³⁵ Ebd. S. 95.

²³⁶ Vgl. Thomalla, Ariane: Die ›femme fragile‹. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf: Bertelsmann 1972. (Literatur in der Gesellschaft 15) S. 71.

²³⁷ Catani: Das fiktive Geschlecht. S. 102.

Notlage retten, die der Vater durch seine Spielschulden verursacht hat. Arabella ist eine sehr schöne junge Frau, an Verehrern – auch reichen – mangelt es folglich nicht. Im Gegensatz zu Sophie sträubt sie sich jedoch dagegen, jemanden zu heiraten, den sie nicht liebt. Sie wartet auf den Mann, der sich ihr im Augenblick der Begegnung als „der Eine“ offenbart:

aber der Richtige – wemns einen gibt für mich auf dieser Welt –
der wird auf einmal dastehen, da vor mir
und wird mich anschauen und ich ihn
und keine Zweifel werden sein und keine Fragen
und selig werd ich sein und ihm gehorsam wie ein Kind.²³⁸

In dieser romantischen Vorstellung von der Liebe fürs Leben zeigt sich Arabellas Naivität. Sie träumt von der vorbestimmten, schicksalhaften Liebe fürs Leben; dem „Richtigen“ ist sie bereit sich vollkommen unterzuordnen. Sie gibt damit nicht nur ihren eigenen Willen auf, sondern auch jegliche Selbstverantwortung. Sie erzeugt durch die Unterordnung ein Gefälle, das durch den Ausdruck „Kind“ noch verstärkt wird: Nicht als Frau, also Erwachsene, geht sie die Beziehung ein, sondern wie ein gehorsames Kind. In diesem Entwurf ist kein Platz für ein eigenständiges Subjekt Frau.

Was Arabella hier formuliert, ist in Sophie verwirklicht: der Gehorsam gegenüber dem Vater wird übergangslos zum Gehorsam gegenüber dem Ehemann. Sophie unterscheidet sich insofern von Arabella, als sie keine romantischen Träume von der wahren Liebe äußert. Das liegt vielleicht auch daran, dass sie frisch aus dem Kloster kommt und – im Gegensatz zu Arabella – noch keinen Umgang mit Verehrern hatte. Sie beschränkt sich in ihrer Vorstellung von Ehe auf die gesellschaftliche Rolle, die sie mustergültig erfüllen will. Trotzdem erlebt sie mit Octavian, wovon Arabella träumt – die Liebe auf den ersten Blick. Diese Begegnung und die damit verbundenen Gefühlsregungen treffen Sophie jedoch völlig unvorbereitet.

Den Gehorsam, den Arabella ihrem zukünftigen Ehemann leisten will, bringt sie ihren Eltern nicht uneingeschränkt entgegen. Längere Zeit flirtet sie mit verschiedenen Verehrern, ohne sich jedoch für einen zu entscheiden – der „Richtige“ ist nicht unter ihnen. Dennoch weiß sie, was von ihr erwartet wird und dass sie sich dem früher oder später wird beugen müssen. Sie ist also sehr wohl bereit, sich in ihre Rolle zu fügen, zögert die Entscheidung jedoch so lange wie möglich hinaus, da sie noch Hoffnung auf eine schicksalhafte Begegnung mit dem „Richtigen“ hat.

²³⁸ Hofmannsthal: Arabella. S. 16.

Arabella genießt es zwar, ihre Wirkung auf Männer zu testen, ihnen schöne Augen zu machen, um sie dann wieder zurückzuweisen, emotional berühren können sie ihre Verehrer jedoch nicht. Gerade ihre Unbekümmertheit und Koketterie, ihr Spiel mit Nähe und Distanz machen Arabella – abgesehen von ihrer Schönheit – für Männer so begehrenswert. Diese Wirkung ist jedoch nicht zu verwechseln mit der Erotik einer Frau, die sich ihrer Sexualität bewusst ist. Ihre Erotik ist noch nicht geweckt, sie bleibt dem vorenthalten, der sie erwecken kann. Arabella ist keinesfalls eine *Femme fatale*, sondern lässt sich eher dem Typ des „süßen Mädels“ zuordnen, einem ebenso beliebten wie klischeebehafteten Frauentypus der Wiener Moderne, der insbesondere durch die literarischen Figuren Arthur Schnitzlers bekannt wurde. Das „Süße Mädel“²³⁹, dem französischen *Grisettentypus* nachgebildet, zeichnet sich durch ihre unschuldige Erotik, ihre kindliche Neugier und eine gewisse *naiv-kokette* Oberflächlichkeit aus. Ebenso wie die *Femme enfante* bietet das „süße Mädel“ eine angenehme Alternative sowohl zur furchteinflößenden *Femme fatale* wie auch zur kränkelnden *Femme fragile*. Angesiedelt in der Vorstadt und in niederen sozialen Schichten, war es verfügbares Lustobjekt und ideale Projektionsfläche für maskuline Wünsche. Arabella ist zwar sozial gesehen nicht ein typisches „süßes Mädel“, doch knüpfen ihr kokettes Spiel und ihre Naivität durchaus an diese Erzählfigur an.

Gertrud Lehnert vergleicht Arabella mit Märchenfiguren, wie beispielsweise Dornröschen, die erst durch den richtigen Mann aus der präsexuellen Lebensphase zum Leben als Frau erweckt werden.²⁴⁰ Diesen Gedanken führt Lehnert weiter:

Wenn auch scheinbar Arabellas Gefühl entscheidet, d. h. die Bestimmung über ihr zukünftiges Leben in ihr eigenes Inneres verlegt wird, so entscheidet doch in Wahrheit der Mann, ohne den sie nicht wirklich ins Leben treten kann, weil nur er das in ihr verborgen schlummernde Gefühl zum Leben erwecken kann. Die Bestimmung der Frau ist also – wen verwundert es – die Liebe eines Mannes. Die Frau allein ist kein autonomes Individuum, höchstens eine oberflächliche gesellschaftliche Existenz, der jede Tiefendimension fehlt [...].²⁴¹

Hier wird einerseits eine Parallele zu Sophie sichtbar, die laut Selbstaussage ohne einen Mann „nichts ist“, andererseits wird auch das Bild der *Femme enfante* evoziert.

Auch Zdenka, die im Libretto die Rolle Luciles hat, ist kein autonomes Individuum. Sie erfährt gegenüber der Erzählung eine deutliche Akzentverschiebung von der begehrenden,

²³⁹ Vgl. Catani: *Das fiktive Geschlecht*. S. 110-112.

²⁴⁰ Vgl. Lehnert: *Maskeraden und Metamorphosen*. S. 191.

²⁴¹ Ebd. S. 190.

erotischen Frau zum selbstlosen Mädchen und lässt sich so neben Sophie und Arabella einreihen. Zdenka ist als Junge verkleidet, insofern verkörpert sie gesellschaftlich gesehen keine Frau. Unter der Verkleidung verbirgt sich jedoch ein hingebungsvolles Frauenherz. Ihrer Rolle als Junge, die ihr von den Eltern zugewiesen wurde, fügt sie sich widerspruchslos.

Zdenka zeichnet sich vor allem durch ihre Selbstlosigkeit aus. Ihr „Leben lang in Bubenkleidern laufen und Verzicht auf alles tun“²⁴² würde sie dafür, dass sich ihre familiäre Situation stabilisiert, vor allem aber dafür, dass der Mann, den sie liebt, glücklich ist: „Mach dass die Bella den Matteo über alles liebt und dass er glücklich wird [...]“²⁴³ Ihre eigenen Bedürfnisse haben also Nachrang gegenüber denen des Mannes.

Zdenkas Selbstlosigkeit äußert sich auch darin, dass sie sich – von Matteos Selbstmorddrohungen unter Druck gesetzt – zu einer Liebesnacht mit ihm hinreißen lässt, obwohl es ihren Moralvorstellungen widerspricht. Dafür schämt sie sich zutiefst und ist bereit, den Ehrverlust mit dem Freitod zu sühnen. Gesellschaftliche Konventionen spielen in ihrem Denken folglich eine große Rolle. Erotik und eigenes Begehren sind in einer Frau, wie Zdenka sie verkörpert, nicht angelegt. Lehnert sieht in Zdenka den Entwurf eines weiblichen Idealbildes, der wenig mit realen Frauen zu tun hat und in seiner Betonung der aufopfernden Selbstlosigkeit auf das bürgerliche Mutterideal verweist.²⁴⁴

Auch Arabella, die nicht Zdenkas Selbstlosigkeit besitzt, erkennt und idealisiert diese Qualität in ihrer Schwester und nimmt sich diesen Entwurf von Weiblichkeit zum Vorbild:

Zdenkerl, du bist die Bessere von uns zweien,
du hast das liebevollere Herz, und nichts ist da für dich
nichts in der Welt, als was dein Herz dich heißt zu tun.
Ich dank dir schön, du gibst mir eine große Lehre
dass wir nichts wollen dürfen, nichts verlangen,
abwägen nicht und markten nicht und geizen nicht,
nur geben und lieb haben immer fort!²⁴⁵

Die Form von Weiblichkeit, die Zdenka verkörpert und die sich Arabella zum Vorbild nimmt, ist streng genommen komplette Selbstaufgabe. Der Frau – ganz Objekt – stellt so keinerlei Bedrohung für die männliche Vorherrschaft dar.

²⁴² Hofmannsthal: Arabella. S. 11.

²⁴³ Ebd. S. 11.

²⁴⁴ Vgl. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen. S. 197.

²⁴⁵ Hofmannsthal: Arabella. S. 65.

4.3 Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit

Die dargestellten Figuren repräsentieren nicht nur verschiedene Geschlechterbilder, sie haben auch selbst verschiedene Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Manche Figuren äußern diese explizit, bei anderen erschließen sie sich jedoch schwerer. Auffallend ist, dass besonders jene Figuren, die sehr stark einen Typ repräsentieren, klischeehafte Auffassungen vertreten. Zu diesen zählen das Frauenbild von Baron Ochs, das von Mandryka sowie Arabellas Männerbild. Nicht alle Figuren äußern explizite oder gar stereotype Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Besonders jene Figuren, die vielschichtig(er) sind und sich selbst nicht einfach einer Typologie zuordnen lassen, interagieren differenziert mit den anderen Figuren. Dies wird am Beispiel der Marschallin deutlich. Wie sie zum männlichen Geschlecht steht, wird aus ihrer Wahl des androgynen Octavians zum Liebhaber deutlich, mit der sie traditioneller Männlichkeit eine Absage erteilt.

4.3.1 Die Frau als Objekt

In Bezug auf Frauen ist Baron Ochs, wie ihm Hofmannsthal attestiert, ein Kenner: „Von der einen Sache in der Welt von der er (nebst dem Essen) was versteht, nämlich von Weibern, hauptsächlich der dienenden Classe, von der versteht er auch zu reden, so wie jeder von seinem métier zu reden versteht [...]“²⁴⁶ Trotzdem ist seine Sicht des weiblichen Geschlechts wenig differenziert. Frauen sind für Baron Ochs in erster Linie Sexualobjekte. Besonders Frauen niedrigeren Standes sind in seinen Augen Freiwild. Auf seine Verführungskünste hält er große Stücke: „Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten, wie es will genommen sein. Da kenn’ ich mich aus, halten zu Gnaden!“²⁴⁷ Wichtiger als die Beute ist ihm dabei jedoch die Jagd selbst:

Bin ich da nicht wie ein guter Hund auf einer guten Fährte?
Und doppelt scharf auf jedes Wild nach links, nach rechts!
MARSCHALLIN
Ich seh’, Euer Liebden betreiben es als Profession.
BARON [...]
Das will ich meinen.²⁴⁸

Er funktioniert nach einem instinktgeleiteten Reiz-Reaktions-Schema: Er reagiert auf jeden Rock. Zwar teilt er die Trägerinnen in Typen, für die er dann die jeweils passende

²⁴⁶ Hofmannsthal – Kessler. Briefwechsel. S. 226.

²⁴⁷ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 25.

²⁴⁸ Ebd. S. 23.

Jagdstrategie anwendet, eine weitere Differenzierung findet jedoch nicht statt. Im Endeffekt zieht er seine Befriedigung daraus, dass sich im Spektrum „Frau“ immer wieder dieselben Zeichen weiblicher Lust und Befriedigung erzeugen lassen.²⁴⁹

Ochs' Sichtweise steht für die gängige Praxis, den Geschlechtsunterschied an der Kleidung festzumachen. Abgesehen von dem Unterschied zwischen Rock und Hose, fehlt ihm jegliches Unterscheidungsvermögen, was spätestens in der Begegnung mit dem als Mariandl verkleideten Octavian deutlich wird. Zwar erkennt Baron Ochs die Ähnlichkeit zwischen der Zofe und dem Bild Octavians, er ist jedoch weit davon entfernt, daraus den richtigen Schluss zu ziehen. Der Gedanke, dass sich unter den Frauenkleidern ein Mann verbirgt, kommt ihm gar nicht. Naheliegend – weil seinen eigenen Praktiken entsprechend – ist für ihn, dass es sich um eine uneheliche Halbschwester handelt.

Für Baron Ochs sind alle Frauen gleich. In Mariandl sieht er „[e]in hübsches Kind! Ein gutes, sauberes Kinder!“²⁵⁰. Seine zukünftige Braut beschreibt er als „Pudeljung! Gesund! Gewaschen! Allerliebste!“²⁵¹ In seinen Aussagen verschmelzen Sophie und Mariandl, er meint mit seinen Worten die eine wie die andere. Es wird deutlich, dass Ochs die beiden nicht als Individuen wahrnimmt: sie passen in sein Beuteschema und sind somit austauschbar.

Zwar will Ochs heiraten, dies hat jedoch rein pragmatische Gründe. Seine zukünftige Frau hat in erster Linie die Funktion Ochs finanziell abzusichern, in zweiter Linie hat sie eine repräsentative Funktion – die Frau wird also instrumentalisiert und hat den ihr zugewiesenen Anforderungen gerecht zu werden. Die menschliche Komponente ist an dieser Verbindung das Unwichtigste, an einer Beziehung ist Ochs ohnehin nicht interessiert. „Wird schon lernen mich mögen.“²⁵², ist seine Devise, die sich jedoch rein auf die sexuelle Ebene bezieht.

Eine Frau hat bei Baron Ochs nichts zu sagen – ist sie nicht gefügig, weiß er, wie er sie sich gefügig macht. Eigene Bedürfnisse, geschweige denn das Recht zu entscheiden, wie sie behandelt werden möchte, werden ihr abgesprochen. Seine Aussage „Laß Sie die Flausen nur: gehört doch jetzo mir!“²⁵³ bringt es auf den Punkt. Die Frau sieht er als Eigentum des Mannes, das dieser, wenn er möchte, auch verborgen kann:

²⁴⁹ Vgl. Renner: Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie. S. 129.

²⁵⁰ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 17.

²⁵¹ Ebd. S. 17.

²⁵² Ebd. S. 59.

²⁵³ Ebd. S. 53.

Hab nichts dawider,
wenn du ihr möchtest Augerln machen, Vetter,
jetzt oder künftighin.
[...]
Ist wie bei einem jungen ungerittenen Pferd.
Kommt alls dem Angetrauten letzterdings zu Gute²⁵⁴

Dass Ochs sie als Objekt betrachtet, entgeht auch Sophie nicht: „Ist das leicht ein Rosstäuscher und kommt ihm vor, er hätt’ mich eingekauft?“²⁵⁵ Damit trifft sie den Nagel auf den Kopf: Tatsächlich rückt die Diktion des Barons Frauen in die Nähe von Vieh. Er attestiert Sophie „Schultern wie ein Henderl“²⁵⁶, in der Konversation soll sie zeigen, „wie sie beschlagen ist“²⁵⁷.

Ochs definiert Weiblichkeit über die Verkörperung einer Frauen zugeschriebenen Rolle, die er mit der weiblichen Identität gleich setzt. Er nimmt nicht das Individuum wahr, sondern nur die gesellschaftlichen Zeichen für Weiblichkeit, wie beispielsweise die Kleidung. Er reduziert Frauen auf ihre Funktion – sie haben ihm sexuelle Befriedigung zu verschaffen oder ihn finanziell abzusichern – und spricht ihnen so einen Subjektstatus ab. Diese Konzeption von Weiblichkeit ist, überspitzt repräsentiert vom Buffo Ochs, Gegenstand der Belustigung und somit überholt. In dieser Hinsicht passt das Frauenbild von Ochs zu dem durch ihn verkörperten Männerbild, das in seiner Stereotypität ebenfalls obsolet geworden ist.

4.3.2 Die Ikonisierung der Frau

Wie bereits angeschnitten, hat Mandryka eine idealisierte Vorstellung von Liebe und Ehe. Er betrachtet eine Liebesheirat als Vervollständigung seiner selbst:

Darum kann ich erst leben, wenn ich etwas Herrliches
erhöhe über mich, und so in dieser Stunde
erhöh ich dich, und wähle dich zu meiner Frau
und wo ich Herr bin, wirst du Herrin sein
und wirst gebieten, wo ich der Gebieter bin!²⁵⁸

Seine Motivation Arabella zu heiraten entspringt einzig seinen Gefühlen für sie, welche er ihr wortreich versichert. Er ist ihr vollkommen ergeben: „Sie dürfen alles was Sie wollen!“²⁵⁹

²⁵⁴ Ebd. S. 55.

²⁵⁵ Ebd. S. 50.

²⁵⁶ Ebd. S. 53.

²⁵⁷ Ebd. S. 51.

²⁵⁸ Hofmannsthal: Arabella. S. 38.

²⁵⁹ Ebd. S. 39.

versichert er ihr, was jedoch nicht bedeutet, dass sie alle Freiheiten hat. Aussagen wie „Noch ist nicht einmal vorbei die Stunde die ich grad ihr freigegeben habe“²⁶⁰, machen deutlich, dass die Hierarchie bei aller Anbetung nicht angetastet wird.

Als Mandryka sich von Arabella betrogen glaubt, wird seine Idealvorstellung von ihr zerstört. Er reagiert wütend, sieht sich als „einen Gimpel, einen auf den Leim gegangenen“²⁶¹, was ihn in seinem männlichen Stolz verletzt. Kein Wort fällt über die zerbrochene Liebe, er sieht sich vor allem um sein Ideal betrogen. Eine Arabella, die diesem Ideal nicht entspricht, will er auch nicht heiraten. Er fordert von einer Frau Treue und Ergebenheit, die proklamierte Liebe ist an die Einhaltung seiner (Moral-)Vorstellungen geknüpft. Der Frau wird der Part der Ehefrau und Mutter zugeschrieben, der Mann fungiert als Versorger und Beschützer: beide Teile nehmen also eine (gesellschaftliche) Rolle ein. Dass dieses Model dem Individuum wenig Spielraum lässt, liegt auf der Hand. Dementsprechend nimmt Mandryka Arabella kaum als Individuum wahr. Seine Liebe zu ihr wird durch ein Bild geweckt, sie basiert also auf Äußerlichkeiten, während innere Werte und Eigenschaften Gegenstand der Imagination bleiben. So gesehen ist es eine blinde Liebe, die auf einer Idealvorstellung beziehungsweise auf vom Mann auf die Frau projizierten Erwartungen beruht.

Das ikonisierende Frauenbild Mandrykas zeigt sich auch dadurch, dass seine Wahrnehmung Arabellas mit der seiner verstorbenen ersten Frau verschmilzt. An beiden liebt er ihre Schönheit und Güte, ohne auch nur eine andere Distinktion zu nennen. Einen „Engel, der vom Himmel niedersteigt“²⁶² nennt er Arabella, als er sie erstmals persönlich sieht. Immerzu schwärmt er von ihrer Schönheit. Ähnlich spricht er von seiner verstorbenen Frau: „Ich habe eine Frau gehabt, sehr schön, sehr engelsgut. / Sie ist zwei Jahre nur bei mir geblieben, / dann hat der Herr Gott sie zu sich gerufen schnell. / Zu jung war ich und noch nicht gut genug für einen solchen Engel.“²⁶³

Diese Darstellung der Frau steht durchaus in der modernen Tradition, das Weibliche zur sittlichen Utopie zu überhöhen. Sie erweist sich als idealisierte Stilisierung und ist die Kehrseite der Medaille, die ein extrem misogynen, verteufeltes Bild der Frau zeichnet. Diese engel- oder mariengleiche Projektion ist eine geschlechtlose, reine Form der Ikonisierung des Weiblichen. Ebenso wenig wie sich Mandryka selbst als geschlechtlich markierter Mensch

²⁶⁰ Ebd. S. 48.

²⁶¹ Ebd. S. 50.

²⁶² Ebd. S. 34.

²⁶³ Ebd. S. 36.

darstellt, scheint er Arabella oder seine verstorbene Frau als sexuelle Wesen wahrzunehmen. Das verweist auf das bürgerliche Mutterideal, in Form dessen in der Moderne legitime, nicht bedrohliche Weiblichkeit diskursiviert wurde. Der weiblichen Individualität wird in dieser bildhaften Verfestigung eines Ideals nur wenig Raum gewährt.

4.3.3 Hegemoniale Männlichkeit als Ideal

Arabella, die von einer schicksalhaften Begegnung mit dem „Richtigen“ träumt, hat konkrete Vorstellungen, wie dieser zu sein hat. Matteo, der Arabella vergöttert und in Zdenkas Augen ein idealer Heiratskandidat für sie ist, erfüllt diese Anforderungen jedenfalls nicht: „Er ist der Richtige nicht für mich! / Er ist kein ganzer Mann. Ich könnt mich halt vor ihm nicht fürchten. / Wer das nicht ist, der hat bei mir verspielt!“²⁶⁴ Arabella spottet über Matteo, dass er sie zwar „aus allen seinen Kräften“ liebe, nur seien „die Kräfte halt nicht groß“²⁶⁵. Selbst im Gespräch mit anderen Verehrern teilt sie Seitenhiebe gegen ihn aus: „Sie sind der erste Mann gewesen, Dominik, / – von Buben red ich nicht – der mir gesagt hat, / dass er mich gern hat“²⁶⁶.

Ein Mann muss für Arabella also über physische Stärke verfügen und ihr Respekt, ja sogar Furcht einflößen. Dieser Vorstellung ist eine Hierarchie und somit der Wunsch nach Unterordnung eingeschrieben. Ein solcher Mann zu sein ist scheinbar die Grundvoraussetzung, um für Arabella als Heiratskandidat in Betracht gezogen zu werden: „Ein Mann das ist er wohl. Vielleicht zu viel ein Mann. Ein wilder zorniger Mann – kann sein, ich muss ihn nehmen!“²⁶⁷ Es ist jedoch ein „Fremder [...] mit großen ernsten festen Augen“²⁶⁸, der Arabellas Interesse weckt. Der kräftige und unerschrockene Mandryka, der auf Großtierjagd geht und auch körperliche Verletzungen leicht verschmerzt, erweist sich als der „Richtige“. Er verkörpert sämtliche Eigenschaften, die Arabella mit Männlichkeit verbindet: Stärke, Dominanz, ein gewisses Maß an Aggression, Ernsthaftigkeit und Verlässlichkeit. Einem solchen Mann kann sich Arabella komplett hingeben und unterordnen: „Und du wirst mein Gebieter sein und ich dir untertan / dein Haus wird mein Haus sein, in deinem Grab will ich mit dir begraben sein – / so gebe ich mich dir auf Zeit und Ewigkeit.“²⁶⁹

²⁶⁴ Ebd. S. 15.

²⁶⁵ Ebd. S. 14.

²⁶⁶ Ebd. S. 44.

²⁶⁷ Ebd. S. 17.

²⁶⁸ Ebd. S. 17.

²⁶⁹ Ebd. S. 38.

Mit dieser Konzeption von Männlichkeit hat Arabella in gewisser Weise den Mädchentraum ihrer Mutter Adelaide übernommen. Auch diese ist von Mandryka, besonders von seiner Großzügigkeit, sichtlich beeindruckt: „O wie ich den Traum meiner Mädchenzeit wiederfinde! / Großmütig sind Sie, und voller Stärke – / knapp im Befehl, und sicherlich furchtbar im Zürnen – / Welch ein Vertrauen flößen Sie ein, o unsagbar!“²⁷⁰

In diesem Mädchentraum wird Großzügigkeit mit Großmut, autoritäres Verhalten mit Stärke gleichgesetzt beziehungsweise gar verwechselt. Der Mann, vor dessen Zürnen man sich fürchten muss, flößt Vertrauen ein. Somit sind die Rollen klar verteilt: Die Frau fügt sich der Autorität des (Traum-)Mannes, träumt also quasi von der Unterordnung und bestätigt so die hegemoniale Männlichkeit.

4.3.4 Die Wahl des androgynen Liebhabers

Octavian und die Marschallin bilden ein asymmetrisches Paar: Sie ist verheiratet, Octavian ihr zwar standesgemäßer, aber deutlich jüngerer Liebhaber, was umgekehrt traditionell dem Mann vorbehalten bleibt. Die Beziehung dieser Figuren basiert auf echter Zuneigung und Wertschätzung, setzt sich jedoch über jegliche gesellschaftliche Konventionen hinweg und hat somit wenig Aussicht auf Bestand. Wie bereits erarbeitet wurde, eröffnet eben diese unkonventionelle Beziehung der Marschallin neue Handlungsmöglichkeiten: Sie ist an keine Rolle gebunden, muss keinen Ansprüchen gerecht werden und kann die Beziehung nach ihren Wünschen gestalten. Dies ergibt sich aus Octavians Andersartigkeit, seiner „Unmännlichkeit“, die die Marschallin an ihm so schätzt. Konventionelles Mann-Sein hat für sie einen negativen Beigeschmack: „Nein, bitt’ schön, sei Er nicht wie alle Männer sind.“²⁷¹, bittet sie ihren jungen Liebhaber. Es scheint, als würden Männer wie Ochs oder der Feldmarschall sie in ihrer persönlichen Freiheit einschränken, indem sie sie auf eine gesellschaftliche Funktion reduzieren. Durch die Wahl des jungen androgynen Octavian erteilt die Marschallin nicht nur konventioneller Männlichkeit, sondern – zumindest indirekt – gesellschaftlichen Konventionen überhaupt eine Absage.

Als Octavian durch die Begegnung mit Sophie in das eindeutiger definierte männliche Lager wechselt, gibt ihn die Marschallin konsequenterweise frei. Zornig lachend stellt sie fest: „Er ist ein rechtes Mannsbild, geh Er hin.“²⁷² Die Wandlung Octavians ist – zumindest in den

²⁷⁰ Ebd. S. 43.

²⁷¹ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 37-38.

²⁷² Ebd. S. 96.

Augen der Marschallin – keine positive. Die klare Trennung von Männern wie Baron Ochs und dem Feldmarschall ist aufgehoben, übrig bleibt Resignation: „Da steht der Bub und da steh’ ich und mit dem fremden Mädels dort / wird er so glücklich sein, als wie halt Männer / das Glücklichein versteh’n.“²⁷³

Es hat sich an ihm ein Wandel vollzogen. Er tauscht seine Zwischenexistenz und seine nicht gesellschaftskonforme Beziehung gegen ein Dasein als (Ehe-)Mann und fügt sich damit den Konventionen. Octavian und Sophie repräsentieren die idealisierte Alternative zum Doppelleben der Marschallin: die Liebesheirat. Dieses Paar ist eine Konstruktion, die den normativen Ansprüchen der Gesellschaft gerecht wird und sämtliche Differenzen und Widersprüche aufhebt, dabei jedoch, wie es Ursula Renner ausdrückt, ziemlich nackt und leblos wirkt.²⁷⁴ Es scheint, als wäre ihr Glücklichein gegenüber dem Glück, das die Marschallin und Octavian vorher hatten, defizitär. Es ist ein Glücklichein innerhalb der gesellschaftlich akzeptierten Normen, das Langeweile verspricht und dessen Zukunft ungewiss ist. Innerhalb dieser Normen hat die Marschallin selbst kein Glück gefunden. Ob dies überhaupt möglich wäre, sei dahingestellt – unter den gegebenen Umständen zieht die Marschallin ein Doppelleben der Erfüllung der ihr zugeteilten Rolle (als dem Mann untergeordnete Ehefrau) vor.

Der Beziehung zwischen der Marschallin und Octavian liegt auch eine autobiographische Komponente zu Grunde, wie Ursula Renner in ihrem Aufsatz *Inszenierung von Geschlecht im Zeichen der Melancholie* herausarbeiten konnte: Der innige und vertraute Briefverkehr zwischen dem „Bub“ Hofmannsthal und der 70-jährigen Josephine von Wertheimstein birgt sehr private Momente, die auf eine tiefe Verbundenheit deuten. Die Gefühle, die Hofmannsthal für die ältere Dame hegte, und die Trauer, die er bei ihrem Tod verspürte, konnten in die Beziehung zwischen Octavian und der Marschallin einfließen.²⁷⁵

So wie die Beziehung zwischen diesen Figuren eine geheime ist, haftet auch der Beziehung Hofmannsthals zu der älteren Dame etwas Unaussprechliches an: „Wenn wirklich etwas in tieferem Sinn unpassend ist an diesem Aussprechen von Dingen, denen gewöhnlich Verschwiegenheit ziemt, so wird Ihre klare Güte es mir nachsehen; Sie werden, was hinter

²⁷³ Ebd. S. 99.

²⁷⁴ Vgl. Renner: Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie. S. 121-122.

²⁷⁵ Vgl. ebd. S. 118.

den ungeschickten Worten atmet, herausfühlen [...].”²⁷⁶ Es scheint, als könnten die wahren Beziehungen, die keinen allgemein akzeptierten Vorstellungen und Konventionen entsprechen, nur im Verborgenen geführt werden.

²⁷⁶ Briefe an, von und um Josefine von Wertheimstein. Ausgewählt und erläutert von Heinrich Gomperz. Für die Drucklegung neu bearbeitet und hg. von Robert A. Kann. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1981. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse 390) S. 442.

5 Konstruktion und Inszenierung von Gender

Dem *Rosenkavalier*, *Arabella* und *Lucidor* ist eines gemeinsam: Alle drei Werke behandeln das Motiv des Geschlechtertauschs. Diesem Motiv ist die Problematik der Geschlechtszugehörigkeit inhärent: Es kann entweder dazu dienen, die Kategorie Geschlecht in Frage zu stellen und deren Konstruiertheit zu entlarven; dies ist im *Rosenkavalier* und auch in *Lucidor* der Fall. Es kann jedoch auch, wie *Arabella* zeigt, eine biologistische Auffassung von Geschlecht affirmieren. Im Folgenden werden diese Werke auf ihre Konstruktion und Inszenierung von Geschlecht untersucht, wobei der Fokus größtenteils auf den Geschlechter tauschenden Figuren liegt.

Im ersten Unterkapitel wird erarbeitet, wie die Kostüme und das Verkleiden dazu beitragen, das Geschlecht einer Figur zu konstruieren beziehungsweise zu dekonstruieren. Besonders die Untersuchung Octavians ist in dieser Hinsicht fruchtbar. Jedoch nicht nur die Kleider, sondern auch andere unbelebte Gegenstände bekommen Symbolcharakter und geben Aufschluss über Octavians Geschlechtsidentität. Dem wird im zweiten Unterkapitel nachgegangen. Das dritte Unterkapitel hat die sprachliche Abbildung von Gender bei den Geschlechter tauschenden Figuren zum Gegenstand. Im vierten Unterkapitel wird schließlich beleuchtet, wie sich die Problematik der Genderidentität in den Beziehungen Octavians und Lucidors/Luciles niederschlägt.

5.1 Geschlecht als Maskerade

Für die Inszenierung von Geschlechtszugehörigkeit spielt die Kleidung, wie Lehnert in *Maskeraden und Metamorphosen* – einer ihrer zahlreichen Publikationen zum Thema Geschlechtertausch – erarbeitet, eine signifikante Rolle. Kleidung verhüllt den Körper, gleichzeitig enthüllt sie jedoch einiges über den Träger oder die Trägerin, da sie eine Vielzahl von Zeichen enthält: Identität, Rolle, Repräsentation, Sein und Schein sind nur einige Begriffe, die in der (Ver)Kleidung kulminieren. Vor allem die erste – unwillkürliche – Zuordnung, die zu einem Geschlecht, wird zu einem guten Teil über die Kleidung getroffen. Die Verkleidung als das andere Geschlecht betrifft deshalb, so Lehnert, am meisten die menschliche Identität.²⁷⁷ Das Motiv des Geschlechtertauschs stellt die Geschlechterordnung und die Kategorie Geschlecht potentiell in Frage. Im Folgenden wird untersucht, welche Funktion das Verkleiden – besonders auf performativer Ebene – in Bezug auf die

²⁷⁷ Lehnert: *Maskeraden und Metamorphosen*. S. 9.

Geschlechtsidentität im *Rosenkavalier* und in *Arabella* hat. Der Prosatext *Lucidor* wird an dieser Stelle großteils ausgegrenzt.

5.1.1 Setting und Regiebuch des *Rosenkavalier*

Das Setting, das Hofmannsthal wählt – die aristokratische Gesellschaft des Rokoko – macht die vestimentäre Unterscheidung von männlich und weiblich schwer. Die detailverliebten Rokoko-Kostüme mit ihren Rüschen, Schnallen und Spitzen, die sowohl Männer als auch Frauen zieren, entziehen sich einer geschlechtsspezifischen Differenzierung. Diese Wahl bietet ein Gegenbild zur Mode der Jahrhundertwende, die den polarisierenden Gender-Diskurs im äußeren Auftreten zum Ausdruck brachte. Während im Ancien Régime die Kleidung farbenfroh und bunt gestaltet wurde, hüllten sich nun zunehmend die Männer in Schwarz und die Frauen in Weiß – ein farblicher Wandel, der Rückschlüsse auf ein zunehmend dualistisches Denken erlaubt.²⁷⁸ Die Rückprojektion in die barocke Zeit und in ein Adels-Milieu evoziert auch eine gewisse ständische Tradition des Transvestismus, der seit dem Spätmittelalter zunehmend ästhetisiert wurde. Besonders in der Renaissance avanciert der spielerische Geschlechterrollentausch zum erotischen Zeitvertreib.²⁷⁹

Die szenischen Vorstellungen spielen im *Rosenkavalier* eine größere Rolle als in anderen Bühnenwerken Hofmannsthals. Von Hofmannsthal selbst stammt die Anregung, Alfred Roller mit dem Regiebuch zu beauftragen. Dieses entstand dann in engster Zusammenarbeit mit dem Dichter. Die zahlreichen und genauen Regieanweisungen und die detaillierten Entwürfe der Kostüme waren als Inszenierungs-Vorschriften gedacht, die für alle Bühnen verbindlich waren und mit den Noten mitgeliefert wurden.²⁸⁰

Alfred Roller war sehr auf die historische Authentizität der Ausstattung bedacht. Sie sollte dem von Hofmannsthal gewählten Setting möglichst gerecht werden. Dabei achtete er genauestens auf Details, denn deren „Nichtbeachtung [...] läßt Theaterkostüme dieser Epoche so häufig unecht erscheinen.“²⁸¹

Doch nicht nur dem Setting, auch den fließenden Grenzen im *Rosenkavalier* zollt Roller Beachtung, wie sich in den Kostümentwürfen zeigt: Die Darstellung Octavians entspricht

²⁷⁸ Vgl. Meier: Der bedrohliche Reiz des Androgynen. S. 72.

²⁷⁹ Vgl. dazu näher Kapitel „Transvestitismus und Hermaphroditismus“ in: Aurnhammer: Androgynie. S. 79-102.

²⁸⁰ Vgl. Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 727-728.

²⁸¹ Ebd. S. 572.

seiner androgynen Rolle, es gibt wenige eindeutig männliche oder weibliche Merkmale. Auf Blatt 7 (Abb. 1) weist Octavian – er ist von hinten zu sehen – die weiblichsten Rundungen auf. In Kontrast dazu hat das Profil auf diesem Blatt die markantesten, männlichsten Züge. Die Pose auf Blatt 9 (Abb. 2) verrät keinerlei weibliche Formen, das Gesicht ist jung, androgyn, fast mädchenhaft. Auf Blatt 10 (Abb. 3) lassen sich unter dem opulenten Rosenkavalier-Kostüm weiblich gerundete Hüften erahnen, das Gesicht ist zart, aber dennoch knabenhaft.²⁸² Die Zuordnung zu einem Geschlecht ist schwierig. Jedoch nicht nur Rollers Skizzen verwischen das Geschlecht Octavians, auch auf der performativen Ebene tragen seine Kostüme dazu bei, wie im Folgenden gezeigt wird.

5.1.2 Die doppelte Maskerade des Octavian

Auf der Bühne wird den Figuren durch den Körper der DarstellerInnen sofort ein Geschlecht zugeschrieben. Die Hosenrolle Octavian wird – nicht zuletzt aufgrund der Stimme – als solche erkannt. Dass es sich um eine Hosenrolle handelt, ist die primäre Verkleidung, die im Stück niemals aufgelöst wird. Octavian ist eine als Mann maskierte Frau. Doch bei der Figur des Octavian sind die Verkleidungen oftmals gedoppelt, so dass schwer feststellbar ist, wo die Maskerade beginnt und wo sie endet. Selbst in den Kleidern des Mariandl bleibt die Darstellerin verkleidet, ihr Geschlecht verhüllt, obwohl eigentlich eine Frau Frauenkleider trägt. Octavian als Mariandl ist eine Frau, die, als Mann verkleidet, eine weibliche Maskierung trägt. Die Maskierung wird dadurch als solche sichtbar, dass Octavian als Frau verkleidet eben nicht einfach eine Frau ist.

Wie sich Octavians Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit in seiner bis ins Detail geplanten Kleider(un)ordnung spiegelt, analysiert Juliane Vogel:²⁸³ Die Maskerade beginnt mit Octavians Wattierung, die männliche Konturen vortäuschen soll, wie Roller in seinen Bemerkungen zu den Kostümen festhält: „Die Darstellerin des Oktavian muß [...] um die Taille [...] eine Wattierung tragen, damit die weiblichen Formen kaschiert werden.“²⁸⁴ Octavians erstes Kostüm korrespondiert in verschiedener Hinsicht mit dem der Marschallin: beide tragen weiße Seidenstrümpfe, beide tragen nicht ordentlich geschlossene, gerüschte Seidenhemden, bei beiden wird in ihrem derangierten Zustand Haut sichtbar. Das Spiegelverhältnis der beiden manifestiert sich auch in der Kleidung. Das Mariandl-Kostüm, in

²⁸² Vgl. Der Rosenkavalier. Komödie für Musik von Hugo v Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Skizzen für die Kostüme und Dekorationen von Alfred Roller. Berlin: Adolph Fürstner 1910. Nachdruck Wien: Verlag Dr. Richard Strauss 1996. Blätter 7, 9 und 10. Abbildungen siehe Anhang.

²⁸³ Vgl. Vogel: Chérubin mouille. S. 102-104.

²⁸⁴ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 573.

das Octavian wenig später schlüpft und das wie das Morgengewand der Marschallin in Rot und Weiß gehalten ist, hebt die Ähnlichkeit noch mehr hervor; der farbliche Kontrast, den die grüne Hose von Octavians erstem Kostüm dargestellt hatte, ist aufgehoben. Endgültige Verwirrung in die vestimentäre Ordnung bringen jedoch die Vorkehrungen, die für die reibungslose Verwandlung Octavians notwendig sind:

Octavian Rofrano. Improvisiertes Zofenkostüm, das im raschen Umzug auf der Bühne bei A angelegt wird. Die grüne Kniehose und die Seidenstrümpfe vom ersten Kostüm werden unter dem Zofenkostüm anbehalten. – Das zartrosa Samtleibchen und das Busentuch aus Batist des Zofenkostüms können bereits unter dem Hemd vom ersten Kostüm getragen werden. – Anzulegen ist beim Umzug somit noch der helle kurze Seidenrock, die weiße Batistschürze mit kleinem Latz, die roten Lederpantoffel und die Batisthaube mit Rüschen und rotem Seidenband. Auch der Latz der Schürze kann, von dieser getrennt hergestellt und, an dem rosa Samtleibchen befestigt, schon unter dem Hemd des ersten Kostümes angelegt sein, so daß beim Umzug bloß Rock und Schürze (ohne Latz) anzuziehen und das Hemd vom Kostüm I abzulegen ist.²⁸⁵

In diesen textilen Schichten verliert sich Octavians natürliches Geschlecht vollends, männliche und weibliche Kleidung werden unter- und übereinander getragen, Teile des weiblichen Kostüms sind Überwurf, andere wiederum Unterfutter, so dass das Frauenkleid unter dem Männerhemd schon in der Liebesszene mit der Marschallin anwesend ist – eine Tatsache, der Vogel eine gewisse Obszönität zuschreibt.²⁸⁶

Eine ähnliche vestimentäre Vermischung männlicher und weiblicher Elemente zeichnet auch Octavians Mariandl-Kostüm im dritten Akt aus:

Oktavian Rofrano als Zofe Mariandl verkleidet. Fischbeintaille mit Holzplanchette und buschiger Rock aus weißer, buntgeblumter Seide. – Busentuch und Spitzenhäubchen. – Unter diesem Kostüm getragen und an den Vorderarmen sichtbar das Hemd von Kostüm III [...]. Ebenso die Reithose, die Strümpfe und die Reitstiefel von diesem Kostüm, diese jedoch ohne Sporen.²⁸⁷

Das Nebeneinander von männlicher und weiblicher Kleidung spiegelt sich auch in der Gestik und im Habitus. Octavian betritt die Bühne in seinem Mariandl-Kostüm, das nicht nur Ochs täuscht, sondern beinahe auch die Bediensteten, er „greift in die Tasche (nicht wie eine Dame, sondern wie ein Herr [...])“²⁸⁸ um kurz darauf sein Haar im Spiegel zu richten. Hier mischen sich männliche und weibliche Gesten, beide sind gespielt, die Konstruiertheit der Maskerade

²⁸⁵ Ebd. S. 575.

²⁸⁶ Vgl. Vogel: Chérubin mouille. S. 101-104.

²⁸⁷ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 575-576.

²⁸⁸ Ebd. S. 72.

wird sichtbar. Nach der Rückverwandlung zu Octavian lauten die Regieanweisungen für die Darstellerin, sie habe sich „sehr männlich“²⁸⁹ zu geben. In gewisser Weise ist dieser männliche Gang ebenso Maskerade wie die Frauenkleider. Der Habitus macht Octavian zum Mann, doch wie bei den Frauenkleidern handelt es sich auch dabei um eine Verkleidung. Sichtbar wird die Maskerade nun auch für Ochs von Lerchenau: „Sein doch nicht meine Augen schuld. Is schon ein Mandl.“²⁹⁰

Doch nicht nur als Mariandl ist Octavian vielfach maskiert. Auch im zweiten Akt als Rosenkavalier ist die Verkleidung eine doppelte: Die Darstellerin verkörpert einen Mann, der wiederum als Rosenkavalier verkleidet ist. Die Figur des Rosenkavaliers ist eine hochgradig künstliche, ist sie doch nicht historisch belegt, sondern von Hofmannsthal eigens für das Stück erfunden. Es handelt sich also um eine Kunstfigur, die selbst für die anderen Figuren etwas Surreales hat: „Ganz in Silberstück’ ist er ang’legt, von Kopf zu Fuß. Wie ein heiliger Erzengel schaut er aus.“²⁹¹

Aber nicht nur eine surreale Qualität, auch eine gewisse Geschlechtslosigkeit haftet der Figur an. Einerseits nimmt ihr die Beschreibung als „heiliger Erzengel“ die Geschlechtlichkeit, andererseits ist es ihre Funktion: als Überbringer der silbernen Rose äußert der Rosenkavalier im Namen eines anderen Mannes dessen Begehren; selbst ist er, wie Renner treffend formuliert, „derjenige, der, wie die Kastraten, kein eigenes Begehren artikulieren kann, also gleichsam geschlechtsneutral zu sein hat, um eine Frau im Namen eines anderen zu gewinnen.“²⁹² Auch hier wird Octavians Geschlecht(lichkeit) von textilen Schichten und von der Rolle, in die er schlüpft, verschleiert.

5.1.3 Zdenkas Maskerade wider Willen

Zdenkas Verkleidung als Junge steht in vielerlei Hinsicht in Kontrast zur Maskerade Octavians: Was bei Octavian zur Verschleierung des Geschlechts führt, affirmiert dieses bei Zdenka. Vereinfacht ist die Situation dadurch, dass Zdenka ein als Junge verkleidetes Mädchen ist – die Verdoppelung durch die Hosenrolle fällt weg. Auch handelt es sich nicht um ein freiwilliges Spiel mit der Verkleidung (Octavians Maskeraden kann man beinahe schon als lustvoll bezeichnen), sondern um eine von den Eltern auferlegte Rolle, der sich Zdenka fügt. Der Akt des Verkleidens wird ins Jenseits des Bühnengeschehens verlegt. Bis

²⁸⁹ Ebd. S. 93.

²⁹⁰ Ebd. S. 93.

²⁹¹ Ebd. S. 45.

²⁹² Renner: Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie. S. 133.

zur Auflösung der Maskerade im dritten Akt tritt Zdenka durchwegs in Bubenkleidern auf. Dass es sich dabei um eine Verkleidung handelt, verrät die weibliche Stimme schon im ersten Augenblick und auch auf Handlungsebene wird die Maskerade sehr bald als solche enttarnt. Lediglich außenstehenden Personen gegenüber wird sie aufrechterhalten. Dementsprechend zeigt Zdenka keinerlei Bindung an das männliche Dasein. Im Gegenteil, unter der Verkleidung verbirgt sich ein Mädchen, dessen Weiblichkeit der auferlegten Rolle trotzt. Im Moment der Auflösung der Maskerade sagt Zdenka selbst: „Ich bin ein Mädchen, o mein Gott, ich war ja nie was andres!“²⁹³

Zdenka kontradiziert ihre Verkleidung als Junge mit ihrem Verhalten, man ist geneigt sich zu fragen, warum die Maskerade nicht schon aufgefliegen ist. Auch Arabella bemerkt dies: „Zdenkerl, in dir steckt was Gefährliches seit letzter Zeit. / Mir scheint, Zeit wärs, dass du ein Mäd'el wirst / vor aller Welt und dass die Maskerad ein End hat.“²⁹⁴

Entsprechend einfach ist die Rückverwandlung zum Mädchen. In den Regieanweisungen heißt es: „ZDENKA in einem Negligé, mit offenem Haar, völlig Mädchen, kommt die Treppe heruntergestürzt, wirft sich vor ihrem Vater auf die Knie“²⁹⁵. Die weibliche Kleidung und die weibliche Haarpracht beglaubigen das Geschlecht, an dem ohnehin kein Zweifel bestanden hat. Zieht man die entsprechende Stelle aus der Erzählung *Lucidor* als Vergleich hinzu, wird dies noch offensichtlicher: „Es ist Lucidor, aber wieder nicht Lucidor, sondern Lucile, ein liebliches und in Tränen gebadetes Mädchen, in einem Morgenanzug Arabellas, das bubenhaft kurze Haar unter einem dichten Seidentuch verborgen.“²⁹⁶ Diese Enthüllung in *Lucidor* kann, wie Vogel erarbeitet, als weitere Verkleidungsszene gelesen werden: Ein geborgtes Kleid und die Verhüllung ihres Haars machen Lucile zur Frau – an ihrer so konstruierten Weiblichkeit darf gezweifelt werden.²⁹⁷

Die Gegenüberstellung dieser Szenen macht deutlich, dass das Libretto *Arabella* von jenen Uneindeutigkeiten der Geschlechtergrenzen, die sowohl im *Rosenkavalier* als auch in *Lucidor* auszumachen sind, gereinigt ist.

²⁹³ Hofmannsthal: *Arabella*. S. 64.

²⁹⁴ Ebd. S. 15.

²⁹⁵ Ebd. S. 63.

²⁹⁶ Ebd. S. 84.

²⁹⁷ Vgl. Vogel: *Chérubin mouille*. S. 109.

5.2 Der Symbolcharakter der Requisiten im *Rosenkavalier*

Gerade bezüglich der Inszenierung von Gender ist der Spielraum der Imagination im Rosenkavalier sehr breit und bunt. Über das Imaginäre, eine der Grundfragen Hofmannsthals, werden Dinge sagbar gemacht, die von ihm selbst mit einem Unsagbarkeitstopos belegt werden. Viel von dem, was nicht gesagt werden kann, sieht Renner im theatralen Code versteckt: Es ist ein Spiel mit der Imagination, mit Offenem und Verborgenen.²⁹⁸

Schon die Eröffnungsszene weist Signifikanten auf, die auf dieses Spiel hinweisen. Das „große zeltförmige Himmelbett“²⁹⁹ markiert eine Schwelle zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Es verhüllt, was dem Publikum nicht gezeigt werden durfte und überlässt diesem zu imaginieren, woran eigentlich kein Zweifel besteht. Auch im dritten Akt spielt das Bett eine Rolle im Spiel um Ver- und Entkleidung. Was als Ort der sexuellen Vereinigung ausersehen war, dient Octavian als Umkleidekabine: Hinter den Vorhängen wechselt er ein letztes Mal sein Geschlecht. „Zuletzt erweist sich auch der obligate Ort des Liebesspiels als ein Ort der Maskerade und des Changement“³⁰⁰, wie Vogel es formuliert. Ähnlich dem Bett bedient auch der chinesische Wandschirm im ersten Akt die Phantasie. Er lässt sich ebenso als Zeichen des Spieles um Verbergen und Enthüllen lesen. Seine Funktion als Projektionsfläche der Imagination bestätigen die abgelegten Kleider.³⁰¹

Der Degen als klassisches Phallussymbol hat ebenfalls Zeichenfunktion. Auf die sexuelle Konnotation hinzuweisen ist überflüssig. Sam Abel weist in *Opera in the Flesh* auf die Bedeutung des Degens hin: „In the context of the opera’s gender-role reversal and cross-dressing, the sword becomes a pseudophallus, a comic fetish, and the visual objectification of Octavian’s elusive masculinity.“³⁰²

Auch Renner liest den Degen als Signifikanten der sexuellen Differenz.³⁰³ Als solcher ist der ihm zugewiesene Platz interessant: „Auf einem kleinen Sofa links liegt ein Degen in der Scheide.“³⁰⁴ Der Tatsache, dass Octavian gerade jenes Requisit, das seine Männlichkeit

²⁹⁸ Vgl. Renner: Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie. S. 119-120.

²⁹⁹ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 9.

³⁰⁰ Vogel: Chérubin mouille. S. 107.

³⁰¹ Vgl. Renner: Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie. S. 124-125.

³⁰² Abel: Opera in the Flesh. Boulder: Westview 1996. S. 124.

³⁰³ Vgl. Renner: Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie. S. 125.

³⁰⁴ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 9.

beglaubigt, „links“ liegen lässt, misst Vogel einige Bedeutung zu.³⁰⁵ „Es scheint, so könnte man in einer völlig unhaltbaren Formulierung sagen, daß er ohne ihn im Bett gewesen ist.“³⁰⁶

Als die Ankunft des Feldmarschalls droht, wird der Symbolgehalt des Degens noch verdeutlicht, die Marschallin rügt Octavian für den sorglosen Umgang mit diesem Beweis männlicher Präsenz:

Schmeiß Er doch Seinen Degen hinters Bett.
[...]
Er Katzenkopf, Er unvorsichtiger!
Läßt man in einer Dame Schlafzimmer den Degen herumliegen?
Hat er keine besseren Gepflogenheiten?³⁰⁷

Als Octavian Ochs im zweiten Akt zum Duell fordert, kommt der Degen schließlich zum Einsatz. Er erfüllt, wie Abel konstatiert, zwar seine Funktion, ist dabei aber wenig überzeugend: „Octavian looks foolish wielding this oversized and misgendered phallus, but the fetish does its job.“³⁰⁸ Auch der Degen kann Octavians Männlichkeit nicht zweifelsfrei beglaubigen, worauf Ochs gewissermaßen hinweist: „Man ist halt, was man ist, und braucht’s nicht zu beweisen.“³⁰⁹

Der silbernen Rose, die Octavian Sophie als Symbol der Verlobung überbringt, lässt sich ebenfalls eine interessante Bedeutung zuschreiben: „When the silver rose arrives, Sophie falls in love with a woman.“³¹⁰ beschreibt Wayne Koestenbaum diese Szene, die er in seinem Werk *The Queen’s Throat* im Kapitel *Queer Moments in Opera* behandelt. Dieser Szene haftet etwas Surreales und Künstliches an: Die Erscheinung des silbernen glänzenden Octavians und seines passend gekleideten Gefolges, die silberne Rose, deren Geruch „[w]ie himmlische, nicht irdische, wie Rosen vom hochheiligen Paradies“³¹¹ Sophie gefangen nimmt, lassen die Zeit still stehen. Die Konzepte von Zeit und Gender sind in diesem Moment außer Kraft gesetzt:

The silver rose – and opera itself – carry the charge of an unspeakable and chronology-stopping love because a connection arose in the late nineteenth century between *tampering with time* and *tampering with gender*.

³⁰⁵ Vgl. Vogel: *Chérubin mouille*. S. 106.

³⁰⁶ Ebd. S. 106.

³⁰⁷ Hofmannsthal: *Der Rosenkavalier*. S. 11.

³⁰⁸ Abel: *Opera in the Flesh*. Boulder: Westview 1996. S. 125.

³⁰⁹ Hofmannsthal: *Der Rosenkavalier*. S. 62.

³¹⁰ Koestenbaum, Wayne: *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. London u. a.: Penguin Books 1994. S. 218.

³¹¹ Hofmannsthal: *Der Rosenkavalier*. S. 46.

Disturb gender, and you disturb temporality; accept the androgyne, and you accept the abyss.³¹²

Dieser „queere“ Moment soll sich wenig später in Walzerklänge auflösen, zurück in der Realität rekonstruiert Sophie Octavians Gender, wie sie es sehen möchte: „Freilich, Er ist ein Mann, da ist Er, was Er bleibt.“³¹³ Dass sie soeben noch ein Liebesduett mit einer Frau gesungen hat, scheint vergessen.

5.3 Die sprachliche Abbildung von Geschlecht

Wie Antje Hornscheidt in ihrem Aufsatz *Sprache/Semiotik* erläutert, gibt es unterschiedliche wissenschaftliche Sichtweisen, wie Sprache und Gender in Beziehung stehen. Aus strukturalistischer Sicht wird Gender als gegeben und der Sprache vorgängig wahrgenommen. Gender ist also eine außersprachliche Kategorie, die sich in Sprache manifestiert und dadurch sichtbar wird.³¹⁴ Aus konstruktivistischer Perspektive ist Sprache ein wirklichkeitskonstruierendes Medium. Sprache wird als Handlung aufgefasst. Die Genderidentität einer Person entsteht demnach erst mit dem Akt der Benennung beziehungsweise wird geschaffen, indem Menschen durch Sprache adressiert, typisiert und kategorisiert werden. Gender ist somit eine Kategorie, die erst sprachlich erzeugt wird.³¹⁵ Mit diesem Ansatz soll nun näher untersucht werden, wie die Genderidentität vor allem Octavians, aber auch Zdenkas und Luciles, sprachlich hervorgebracht wird.

Die Adressierung Octavians durch andere Figuren entspricht durchgehend deren Wahrnehmung beziehungsweise dem Status seiner Verkleidung. Durch die pronominale Anrede mit der dritten Person Singular wird das Geschlecht noch betont. Selten ist die Anrede einer anderen Figur mit „du“. Die Marschallin betont Octavians Männlichkeit außerdem immer wieder mit Kosenamen wie „mein Bub“³¹⁶ oder „Herr Schatz“³¹⁷. Auffallend ist, dass die Marschallin, als sich Octavian erstmals als Mariandl verkleidet, sagt: „Du, Schatz! Und

³¹² Koestenbaum: *The Queen's Throat*. S. 218.

³¹³ Hofmannsthal: *Der Rosenkavalier*. S. 48.

³¹⁴ Vgl. Hornscheidt, Antje: *Sprache / Semiotik*. In: Braun, Christina von und Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau² 2009. S. 243-262, S. 249.

³¹⁵ Vgl. ebd. S. 253-255.

³¹⁶ Hofmannsthal: *Der Rosenkavalier*. S. 10.

³¹⁷ Ebd. S. 11.

nicht einmal mehr als ein Buss'1 kann ich dir geben.“³¹⁸ Gerade als Octavian ihr als Frau gegenüber tritt, wählt sie eine Anrede, die keinerlei Rückschlüsse auf ein Geschlecht zulässt.

Interessanter als die Anreden der Figuren untereinander sind allerdings die Regieanweisungen, die immer wieder dazu beitragen, Octavians Geschlecht zu verschleiern und seine Androgynität zu konstituieren. So ist im ersten Akt in den Regieanweisungen, je nachdem mit welcher Figur Octavian interagiert, abwechselnd von „ihm“ und „ihr“, von „Octavian“, der „vermeintlichen Zofe“ oder der „hübschen Kammerzofe“ die Rede. Noch extremer ist die Vermischung männlicher und weiblicher Personalpronomina in der Verkleidungsszene im dritten Akt. Oft wechselt das Geschlecht mit jeder Regieanweisung. Neben den Bezeichnungen „Octavian“ und „Mariandl“ taucht „Zofe“ und „Partnerin“ auf. Heißt es einmal „Baron küßt Octavian die Hand“³¹⁹, ist es wenig später „Fährt mit der Hand über ihr Gesicht.“³²⁰ Die Uneinheitlichkeit in der Personenbezeichnung spiegelt die Ambivalenz, die Octavian anhaftet. Was dem Opernpublikum visuell vorgeführt wird – Octavians Verkleidungsspiele, sein Changieren zwischen männlich und weiblich – eröffnet sich dem Leser und der Leserin des Librettos durch die Regieanweisungen. Es scheint, als wolle Hofmannsthal sicher gehen, dass sich Octavians Geschlecht nicht festschreiben lässt.

Ähnlich ist es bei Lucidor/Lucile. Die Figur wird als „halb erwachsene[r] Sohn Lucidor“³²¹ in die Erzählung eingeführt. Erst eine Seite später erfährt man, „daß Lucidor kein junger Herr, sondern ein Mädchen war und Lucile hieß.“³²² Von da an wechseln sich die Benennungen „Lucidor“ und „Lucile“ ab, wobei jedoch die männliche Form vorherrscht. Die weibliche Form wird vor allem in der Erklärung, warum „Lucile“ zu „Lucidor“ wurde, verwendet. Auch bei der Beschreibung von seinen/ihren Gefühlen für Wladimir wird Lucidor/Lucile weiblich pronominalisiert, die glühenden Liebesbriefe stammen von „ihr“. Wenig später heißt es jedoch: „Lucidor war allein mit seiner Bangigkeit, seiner Verworrenheit, seiner Liebe.“³²³ Verkompliziert wird das Ganze, indem der Figur noch eine weitere Benennung zukommt: Auch die „Arabella der Nacht“ ist Lucidor/Lucile. Diese Bezeichnung verweist zwar eindeutig auf eine Frau, gleichzeitig verweist sie jedoch auch auf eine Maskierung, die nicht zufällig auch das Geschlecht betrifft. Der Wechsel zwischen männlichen und weiblichen

³¹⁸ Ebd. S. 15.

³¹⁹ Ebd. S. 74.

³²⁰ Ebd. S. 76.

³²¹ Hofmannsthal: Lucidor. S. 73.

³²² Ebd. S. 74.

³²³ Ebd. S. 80.

Personalpronomina erzielt in *Lucidor* einen ähnlichen Effekt wie die Verkleidungsspiele Octavians im *Rosenkavalier*: Er spiegelt die Ambivalenz der Figur wider und macht die Zuschreibung zu einem Geschlecht schwierig.

Zdenkas Geschlecht ist in den Regieanweisungen eindeutig: Sie wird durchgängig „Zdenka“ benannt. Auch in der Benennung durch andere Figuren ist „Zdenka“ vorherrschend. Im familiären Umfeld – und sogar vor der Kartenaufschlägerin – wird sie bei ihrem Mädchennamen genannt. Arabella verwendet allerdings auch die geschlechtsneutral anmutende Koseform „Zdenkerl“. Die männliche Form „Zdenko“ fällt nur wenige Male, meist durch Matteo. Die Maskerade schlägt sich sprachlich also kaum nieder, von Vermischung oder Verwischung kann keine Rede sein. Die Geschlechterordnung wird auf sprachlicher Ebene nicht in Frage gestellt.

5.4 Grenzdurchkreuzende Beziehungen

Die Kategorie Gender ist auch in den Beziehungen der Figuren von Bedeutung. Nicht umsonst lässt sich, so Renner, die Beziehungsvielfalt im *Rosenkavalier* als ein grenzdurchkreuzendes Manöver lesen, das Geschlechtszugehörigkeit als Konstruktion eines restriktiven Ordnungsmodells sichtbar macht.³²⁴ Dies trifft besonders auf unkonventionelle Beziehungsmuster zu. Auf diese soll hier näher eingegangen werden. Im *Rosenkavalier* ist die Beziehung zwischen der Marschallin und Octavian beziehungsweise das Beziehungsdreieck Marschallin – Octavian – Sophie Gegenstand der Untersuchung. Das Spiegelverhältnis, in dem sich Octavian zu diesen Figuren befindet, trägt zur Dekonstruktion seiner eigenen Geschlechtsidentität bei. Wenig ergiebig – weil konventionell und nicht sehr differenziert – ist hingegen das Beziehungsgeflecht in *Arabella*, weshalb es hier ausgeklammert wird. Interessant ist die Beziehung zwischen Lucidor/Lucile und Wladimir aus der Erzählung *Lucidor*, die an dieser Stelle ebenfalls näher beleuchtet wird. Die androgynen Elemente Lucidors/Luciles stellen auch Wladimirs Geschlechtsidentität, vor allem aber auch die Dichotomie männlich/weiblich in Frage.

5.4.1 Spiegelverhältnisse und trianguläres Begehren

Der androgyne Octavian liebt zuerst die Marschallin, dann Sophie – man könnte meinen, dass gerade seine Beziehung zu den weiblichen Figuren seine Männlichkeit beglaubigt. Wie im Folgenden gezeigt wird, ist das Gegenteil der Fall.

³²⁴ Vgl. Renner: Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie. S. 119.

Wie bereits erwähnt, ist die Beziehung zur Marschallin eine gleichsam symbiotische, aus der sich der junge Octavian erst lösen muss, um zu seiner Individuation zu kommen. Sie ist quasi ein Initiationsritus: Der „Bub“ der Marschallin wandelt sich zum Mann. Ursula Renner sieht in der Beziehung zwischen Octavian und der Marschallin eine Mutter-Kind-Dyade, die von Seiten Octavians – wie aus seiner Ich-Du-Bestimmung hervorgeht – von Besitzansprüchen und Verschmelzungswünschen geprägt ist und in der sein Verschwinden schon angelegt ist.³²⁵

Du, du – was heißt das »du«? Was du und »ich«?
Hat denn das einen Sinn?
Das sind Wörter, bloße Wörter, nicht? [...]
Wie jetzt meine Hand zu deiner Hand kommt,
das Zudirwollen, das Dichumklammern,
das bin ich, das will zu dir,
aber das Ich vergeht in dem Du,
ich bin dein Bub – aber wenn mir dann Hören und Sehen vergeht –
wo ist dann dein Bub?³²⁶

Diese asymmetrische Zweisamkeit funktioniert, wie Renner erarbeitet, über den Ausschluss des Feldmarschalls, den Octavian ins Spiel bringt, indem er seine Liebesabenteuer mit dessen Jagd vergleicht – das Begehren offenbart sich als ein trianguläres. Das gleiche mimetische Beziehungsdreieck greift in einer strukturell vergleichbaren Situation: Octavian übernimmt als Rosenkavalier, stellvertretend für Ochs, die Aufgabe, um Sophies Hand anzuhalten. Octavian entmachtet die Männerfiguren, indem er deren Position einnimmt – gerade die Differenz macht ihn jedoch zu deren Rivalen: Der „Bub“ ersetzt den Feldmarschall, der „silberne Engel“ – ein traditionell geschlechtsloses Wesen – sticht den sexuell umtriebigen Ochs aus.³²⁷

Die Initiation, der Zeitpunkt des Wandels, ist die Begegnung mit Sophie. Die Sinne, die dem Buben bei der Marschallin schwinden, behält der Mann nun aber:

Ich war ein Bub,
war's gestern oder war's vor einer Ewigkeit.
Da hab ich d i e noch nicht gekannt.
Wer ist denn d i e?
Wie kommt sie denn zu mir?

³²⁵ Vgl. ebd. S. 126.

³²⁶ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 9-10.

³²⁷ Vgl. Renner: Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie. S. 127-128.

Wer bin denn ich? Wie komm' ich denn zu ihr?
Wär ich kein Mann, die Sinne möchten mir vergeh'n.³²⁸

Auch hier ist, so Renner, die Ich-Du-Definition signifikant. Diese erfolgt über ein Spiegelverhältnis – Octavian und Sophie äußern gleichzeitig mit identen Worten ihr Erstaunen über die Begegnung: „Wo war ich schon einmal und war so selig?“³²⁹ Das Ich wird also aus einer narzisstischen Position und nicht geschlechtsdifferent konstruiert. Insofern ist dieser Verbindung Skepsis eingeschrieben, entsteht doch Octavians Begehren erst, indem er das Begehren eines anderen artikuliert und aus einer narzisstischen amour-propre.³³⁰

Nicht nur in ihrer Begegnung spiegeln sich Octavian und Sophie. „Jetzt muß Sie ganz allein für uns zwei eintreten!“³³¹ – mit dieser Aussage fordert Octavian Sophie auf, gegenüber Ochs ihrer beider Interessen zu vertreten, man könnte auch sagen: sie beide zu repräsentieren. Die geschlechtliche Ähnlichkeit der beiden – schließlich wird Octavian von einer Frau verkörpert – wird dadurch betont, der Satz bekommt eine besondere Bedeutung. In diesem Kontext bekommt auch Sophies Aussage „Ich bring' den Mund nicht auf, sprech Er für mich!“³³² ein anderes Gewicht: Tatsächlich spricht Octavian mit fast identer – weiblicher – Stimme für sie.

Der Faktor der äußerlichen und stimmlichen Ähnlichkeit kommt auch zwischen Octavian und der Marschallin zum Tragen. Sein Verschmelzungswunsch, die Vermischung von „Ich“ und „Du“ in der Eingangsszene, geäußert in Gegenwart der körperlich und stimmlich verwandten Marschallin, rückt die beiden Figuren geschlechtlich zusammen. Octavians Männlichkeit dekonstruiert sich in diesen Spiegelverhältnissen quasi selbst. Im Schluss-Trio zwischen Octavian, Sophie und Marschallin erreicht dies seinen Höhepunkt. Abel, der diese Szene als „operatic orgasm“³³³ bezeichnet, beschreibt diesen folgendermaßen:

Strauss's music encourages me to blur the lines that divide these objects of desire, as the vocal lines of the three singers grow ever closer in increasingly dense harmonies and orchestration. By the climax, it is virtually impossible to tell the three voices apart or the voices from the orchestra; the waves of sound, the three bodies visually separate but musically united, overwhelm me. The gender

³²⁸ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 46.

³²⁹ Ebd. S. 46.

³³⁰ Vgl. Renner: Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie. S. 132 und 134.

³³¹ Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. S. 57.

³³² Ebd. S. 59.

³³³ Vgl. dazu näher: Abel: Opera in the Flesh. Boulder: Westview 1996. S. 79-81.

ambiguity of the “man” in the middle, Octavian, sung by a soprano in drag, heightens the erotic tension even further.³³⁴

Trotz der Männerkleidung wird die geschlechtliche Ähnlichkeit der drei Figuren hier besonders deutlich, wodurch Octavians Geschlechtsidentität – obwohl er sich für ein gesellschaftskonformes Leben als Ehemann entschieden hat – bis zuletzt in Frage gestellt bleibt.

5.4.2 Die Evozierung verborgener Persönlichkeitsanteile

Lucile, für die ein gesellschaftskonformes Dasein als Frau bedeuten würde, in vorgegebene Muster zu schlüpfen, schlägt einen individuellen Weg jenseits von Konventionen ein. Sie, das Doppelwesen – Junge bei Tag, hingebungsvolle Frau bei Nacht –, evoziert auch in ihrem Geliebten eine verdrängte Seite. Ihre Ambivalenz bringt die Geschlechtsidentität Wladimirs aus dem Gleichgewicht.

Der Reiz, den Arabella/Lucile auf Wladimir ausübt, ist vielschichtig. Einerseits fasziniert ihn der Gegensatz zwischen der kühlen, distanzierten Arabella des Tages und der grenzenlosen, sehnsüchtigen Arabella der Nacht: Diese zwei Facetten von Weiblichkeit, die tatsächlich von Lucile und ihre Schwester verkörpert werden, sind aus der Sicht Wladimirs in einer Frau vereint.

Andererseits spricht Arabellas Nachtseite, also Lucile, die verdrängte Nachtseite Wladimirs an, die Hofmannsthal in den Notizen zu *Lucidor* mit „einer gewissen Phase [s]einer eigenen Existenz“³³⁵ vergleicht. Wladimirs Tagseite, die geprägt ist von „einem etwas trockenen Hochmut, einem Ehrgeiz ohne Niedrigkeit und Streberei“³³⁶, steht jener verborgenen, „weiblichen“ Seite gegenüber, die sich besonders in der Pubertät stark bemerkbar machte. Diese Seite, beschrieben als „eine phantasievolle Sinnlichkeit“³³⁷, verursacht Wladimir Unbehagen, weshalb er sie verdrängt. Die Arabella der Nacht, die das stoffliche weibliche Chaos repräsentiert, kehrt diese jedoch wieder hervor. Bemerkbar durch eine „Veränderung im Wesen“, eine „wachsende heftige Ungeduld“³³⁸ erwachen mit dieser Seite auch tiefere Gefühle für die vermeintliche Arabella. Die tatsächliche Arabella spricht lediglich Wladimirs Tagseite an. Er könnte mit ihr eine gute Vernunfteheliche führen, doch wären sie immer „ziemlich

³³⁴ Ebd. S. 30-31.

³³⁵ Hofmannsthal: *Lucidor*. S. 249.

³³⁶ Ebd. S. 80.

³³⁷ Ebd. S. 80.

³³⁸ Ebd. S. 78.

terre à terre geblieben“³³⁹. Wladimirs und Arabellas Tagseiten, also ihre gesellschaftlichen Rollen und wie sie sich in diesen zurechtfinden, sind einander ähnlich. Diese grenzen jedoch einen Teil des Individuums, nämlich die Nachtseiten, aus. Die gesellschaftlich vorgegebenen Rollen lassen scheinbar keinen Raum für wirkliche Individualität beziehungsweise im Fall Wladimirs die Integration „weiblicher“ Anteile.

Arabella, so scheint es, nimmt ihn in seiner Ganzheit wahr. Dass sie seine Tag- und seine Nachtseite (er)kennt und die Bedürfnisse beider Seiten befriedigen kann, macht sie für ihn so besonders. Seine Nachtseite teilt Wladimir jedoch nicht nur mit der vermeintlichen Arabella, sondern bis zu einem gewissen Grad auch mit Lucidor. Mit seinem jungen Vertrauten kann er über Arabella reden, wie mit sonst keinem, was in ihrer Beziehung eine Veränderung bewirkt. Auch in der Jungenrolle spricht Lucile also die Nachtseite Wladimirs an. Diesem Reiz kann sich Wladimir nicht entziehen, er nimmt an Lucidor nun „ein Etwas, daß ihn täglich hübscher und zarter aussehen macht“³⁴⁰ wahr. Es ist nur konsequent, dass Wladimirs Androgynität von Lucidor/Lucile, also sowohl von der männlichen als auch von der weiblichen Seite eines ebenfalls androgynen Wesens, angesprochen wird.

Als Lucidor sich Wladimir schlussendlich als das zu erkennen gibt, was er tatsächlich ist – eine Frau und seine nächtliche Geliebte – führt er ihre Tag- und Nachtseite in einer Art Synthese zusammen: „Es ist sein Freund und Vertrauter, und zugleich seine geheimnisvolle Freundin, seine Geliebte, seine Frau.“³⁴¹ Die Arabella des Tages ist in dieser Situation unwichtig geworden. Ob Lucile und Wladimir heiraten oder ob sie seine Geliebte bleibt, lässt die Erzählung offen. Es scheint, als wäre diese Beziehung eine Utopie, die Masken und Verkleidungen braucht, um bestehen zu können. Nicht umsonst denkt Wladimir in Zusammenhang mit Heirat immer an die Arabella des Tages. Ob sich die Tag- und Nachtseiten zu einem gesellschaftskonformen Dasein transformieren lassen, bleibt offen.

Die Aufsplitterung der Figuren in eine Tag- und eine Nachtseite macht die gesellschaftlichen Restriktionen sichtbar, denen eine gesellschaftskonforme Geschlechtsidentität unterliegt. Das Vorhandensein männlicher und weiblicher Aspekte in beiden Figuren macht die Kategorie Geschlecht obsolet und ihre Konstruiertheit sichtbar.

³³⁹ Ebd. S. 80.

³⁴⁰ Ebd. S. 78.

³⁴¹ Ebd. S. 84.

6 Geschlechterkonzepte im Wandel

Zwischen der Entstehung vom *Rosenkavalier* und *Lucidor* und von *Arabella* liegen zwei Jahrzehnte. In diesem Zeitraum hat Hofmannsthal die so genannte konservative Wende³⁴² vollzogen. In diesen als krisenhaft wahrgenommenen Jahren bestimmt nicht mehr der Ästhetizismus, sondern das Bewahren geistig-kultureller Überlieferungen das Denken Hofmannsthal's.³⁴³ In Zeiten des Aufbruchs ist er um Restauration bemüht und hängt längst verlorenen Traditionen nach. Immer schwerer lässt sich in seinem Werk erkennen, dass er ein Dichter der Moderne ist.³⁴⁴ Diese Entwicklung spiegelt sich auch in den hier behandelten Werken: Während sich im *Rosenkavalier* und in *Lucidor* Anknüpfungspunkte an den Geschlechterdiskurs der Moderne und Hofmannsthal's Frühwerk finden, lassen sich in *Arabella* Hofmannsthal's Bestrebungen erkennen, traditionelle Rollenbilder und gefestigte Geschlechterverhältnisse zu affirmieren. Besonders deutlich wird dies im Umgang mit dem Motiv des Geschlechtertauschs. Im *Rosenkavalier* und in *Lucidor* trägt dieses wesentlich dazu bei, die Geschlechterordnung durcheinander zu bringen und als konstruiert zu entlarven; in *Arabella* hingegen affirmiert es eine biologistische Auffassung von Geschlechtsidentität und stellt die Geschlechterordnung wieder her. Die Ambivalenzen, die sich im *Rosenkavalier* eröffnen und die auch in der Erzählung *Lucidor* angelegt sind, werden in *Arabella* wieder geschlossen. Diese Entwicklung zeigt sich auch im Rollenverständnis der Figuren, in ihren Beziehungen zueinander sowie in der Bedeutung der Ehe.

In *Arabella* wird das subversive Potential, welches dem Motiv des Geschlechtertauschs inhärent ist, nicht genutzt; Vogel interpretiert die Dichtung als bewusst restauratives Gegenstück zum *Rosenkavalier*:

[D]ie *Arabella*-Dichtung [zeigt] in aller Deutlichkeit, daß Hofmannsthal die Ambivalenzen des Androgynen, denen er sich im *Rosenkavalier* geöffnet hatte, nicht mehr ertrug. Das Zwitterige sollte zumindest auf der Opernbühne beseitigt werden. In einer Epoche, die sich weit mehr und mit unerhörter Offenheit zum Androgynismus bekannte, die die indefiniten Schwebezustände des *fin de siècle*

³⁴² Vgl. dazu auch: Hofmannsthal, Hugo von: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. Rede, gehalten im Auditorium Maximum der Universität München am 10. Januar 1927. In: Ders.: Gesammelte Werke Band I. Gedichte und Prosa. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2003. S. 632-649. In dieser Rede kritisiert Hofmannsthal die „deutsche Zerfahrenheit“ und propagiert eine „konservative Revolution“.

³⁴³ Rudolph, Hermann: Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthal's und seinem problemgeschichtlichen Kontext. Tübingen: Max Niemeyer 1971. S. 1-2.

³⁴⁴ Vgl. Lamping, Dieter: Nachwort. In: Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke Band I. Gedichte und Prosa. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2003. S. 857-875, S. 859 und 863.

vereindeutigte und das homoerotische Spektrum programmatisch auslebte, restaurierte Hofmannsthal zumindest in der Oper die gefährdeten und von ihm selbst aufs Spiel gesetzten Konturen der Geschlechter.³⁴⁵

Hier sei noch einmal erwähnt, dass Hofmannsthal sein – von ihm selbst so genanntes – Jugendœvre von seinem späteren Werk abgrenzt und es, ebenso wie die damit verbundene Lebensphase, als abgeschlossen betrachtet. In seinem *Imaginären Brief an C. B.* wird er dennoch auf „den Bekenntnischarakter, das furchtbar Autobiographische daran“³⁴⁶ hinweisen – eine Aussage, die Vogels Lesart bekräftigt.

In den vorhergehenden Kapiteln sind die unterschiedlichen Männer- und Frauenbilder sowie die (De)Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit erarbeitet worden. Eine Zusammenschau der erarbeiteten Aspekte soll Aufschluss darüber bringen, wie sich Hofmannsthals Geschlechterbilder und seine Darstellung von Geschlechtsidentität im Laufe der Zeit gewandelt haben. Hierfür wird zuerst auf die Parallelen zwischen dem *Rosenkavalier* und *Lucidor* hingewiesen; anschließend werden die wesentlichen Veränderungen, die der *Lucidor*-Stoff bei der Entwicklung zu *Arabella* durchlief, aufgezeigt, wobei auch die Erstfassung des ersten Aktes berücksichtigt wird; eine Gegenüberstellung von *Rosenkavalier* und *Arabella* führt schließlich zu einer Konklusion über die Entwicklung der Geschlechterkonzeptionen.

6.1 Anknüpfung an Moderne und Jugendœvre:

Der Rosenkavalier und Lucidor

Der Rosenkavalier und *Lucidor* fallen entstehungsgeschichtlich in dieselbe Zeit. In beiden Werken – obwohl nachweislich nicht zum Jugendœvre zählend – lassen sich Spuren des jungen Hofmannsthal sowie dominanter Diskurse der Moderne finden. Beide Werke werfen außerdem die Frage nach der Möglichkeit der Individuation innerhalb der gesellschaftlichen Normen und der zugeordneten Rollenbilder auf. Glückliche innerhalb dieser Restriktionen ist mit Skepsis belegt, bleibt doch das Ende in beiden Fällen offen.

Wie in den Kapiteln 4.1.1 und 4.2.2 erarbeitet wurde, sind die geschlechtertauschenden Figuren beider Werke, Octavian und Lucidor/Lucile, mit einer changierenden Geschlechtsidentität ausgestattet. Dies greift nicht nur die Geschlechterordnung an, es berührt auch Themen wie Androgynie und Bisexualität, die in der Moderne präsent waren und in

³⁴⁵ Vogel: Chérubin mouille. S. 107-108.

³⁴⁶ Hofmannsthal: Ad me ipsum. S. 745.

Hofmannsthals Jugendœuvre relevant sind. Hier sei besonders auf die Spiegelverhältnisse Octavians sowie darauf, dass Lucile Wladimir gewissermaßen als Spiegel seiner Doppelnatur dient, hingewiesen. Den Spiegelmodus erachtet Steinlein als konstitutiv für die Protagonisten in Hofmannsthals Frühwerk: „Die Form, in der diese jungen Narziss-Männer leben, ist Maskerade als (Selbst-Be-) Spiegelung.“³⁴⁷ Die „Spiegel“ sind hierbei wohlgemerkt oft weiblich. Steinlein erläutert dies anhand des *Märchens der 672. Nacht*, auf das auch Le Rider in *Das Ende der Illusion* näher eingeht. Wie der narzisstische Kaufmannssohn, der im Spiegel seine weibliche Doppelgängerin – gewissermaßen seine weibliche Seite – erblickt, spiegeln die Marschallin und Sophie Octavians weibliche Seite. Dass gerade diese Spiegelungen zu Octavians Individuation führen, verleiht ihm gewissermaßen narzisstische Züge – eine Reminiszenz an die Helden des jungen Hofmannsthal. Wladimir hat – wie der Kaufmannssohn – eine unterdrückte weibliche Seite, die jedoch durch Lucidor/Lucile wieder zum Vorschein gebracht wird. Indem Hofmannsthal in seinen Notizen auf die Parallele zwischen Wladimir und sich selbst in einer Phase seiner Jugend hinweist³⁴⁸, stellt er den Bezug zur Moderne und zu seinem Jugendœuvre her.

Sowohl im *Rosenkavalier* als auch in *Lucidor* spielen Beziehungsstrukturen außerhalb der gesellschaftlichen Normen eine Rolle. Die Marschallin zieht den androgynen Jüngling brachialen Männergestalten vor. Diese Bevorzugung stellt einerseits traditionelle Männlichkeit in Frage und berührt andererseits das Tabu der weiblichen Sexualität. Denn gerade aufgrund der fehlenden typischen Zeichen, die auf sexuelle Potenz verweisen, folgt die Vereinigung ausschließlich dem Lustprinzip und kann nicht auf biologische Zweckhaftigkeit reduziert werden. In der Wahl der Marschallin drückt sich ihre Ablehnung des konventionellen Männerbildes, das in ihrem Denken durchaus vorhanden ist, aus. Diesem wird jedoch kein allgemeingültiger Gegenentwurf gegenübergestellt, sondern ein individuelles Beziehungsmodell, das eben nicht auf vorgefertigten Vorstellungen beruht. Hier findet sich ein Anknüpfungspunkt an den Geschlechterdiskurs der Moderne: Wie in Kapitel 2 erarbeitet wurde, führten die Umbrüche in der Moderne, die eng mit der Emanzipation der Frau und der Veränderung der Geschlechterordnung verknüpft waren, zu einer männlichen Identitätskrise. Die daraus resultierende Skepsis gegenüber den tradierten Geschlechterrollen sowie die Suche nach neuen Männlichkeitsentwürfen spiegeln sich in der Figur der Marschallin. Dass ihre Wahl auf einen androgynen Jüngling fällt ist insofern passend, als

³⁴⁷ Steinlein: *Ästhetizismus und Männlichkeitskrise*. S. 168.

³⁴⁸ Vgl. Hofmannsthal: *Lucidor*. S. 249.

Androgynie in der Moderne mit neuen beziehungsweise utopischen Menschheitsentwürfen in Verbindung steht.

Luciles Liebesnächte mit Wladimir resultieren in erster Linie aus ihrem Begehren. Der kritische Blick gilt in der Erzählung jedoch eher dem konventionellen Frauenbild – verkörpert von der durchaus negativ gezeichneten Arabella – das Lucile ablehnt. Sie zieht die nicht gesellschaftskonforme, im Verborgenen gelebte Beziehung der Ehe vor. Auch Wladimir kann sich in dieser Beziehung entfalten, Lucidor/Lucile erlaubt ihm, seine „Doppelnatur“³⁴⁹ zu leben, was in einer Ehe mit Arabella nicht möglich gewesen wäre. Hier lässt sich ebenso wie im *Rosenkavalier* über die Thematisierung der weiblichen Sexualität sowie die androgynen Züge der Hauptfiguren ein Bezug zu dominanten Diskursen der Moderne herstellen.

Aus gendertheoretischer Sicht ist besonders interessant, dass sich in den Figuren Octavian und Lucidor/Lucile Geschlechtszugehörigkeit als Maskerade entpuppt. Lucidor/Lucile zeigt nicht nur auf der Handlungsebene, dass Geschlechtszugehörigkeit maskiert werden kann, auch auf der sprachlichen Ebene wird durch wechselnde Pronominalisierung deutlich, dass Geschlechtszugehörigkeit eine Frage der Wahrnehmung ist. Besonders deutlich wird die Performativität von Geschlechtszugehörigkeit jedoch in der Figur Octavian. Diese macht deutlich, dass die Geschlechtsattribution ein Produkt von Darstellung einerseits und Wahrnehmung andererseits ist. Aufgrund bestimmter Merkmale – hauptsächlich der Kleidung – wird Octavian ein Geschlecht zugeschrieben. Dass diese Merkmale auf Konvention beruhen und diskursiv hergestellt werden, macht die Frage nach einem biologischen Geschlecht beziehungsweise dessen Authentizität obsolet und entlarvt Geschlechtsidentität als Konstruktion. Octavian illustriert somit den gendertheoretischen Ansatz, dass Geschlecht das Produkt kultureller Praktiken ist.

6.2 Rückkehr zur Tradition: Von *Lucidor* zu *Arabella*

Die Erzählung *Lucidor. Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie* ist das erste Ergebnis von Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Lucidor-Stoff. Der Fokus liegt hier auf Lucile – beziehungsweise Lucidor – die als Knabe erzogen wird. Der Stil der Erzählung ist, wie Hofmannsthal begeistert in seinem Tagebuch schreibt, stark von der „psychologische[n]

³⁴⁹ Ausdrücke wie „Doppelnatur“ oder „doppeltes Leben“ verwendet Hofmannsthal, so Dürhammer, im Sinne homoerotischer Camouflage. Vgl.: Dürhammer: Geheime Botschaften. S. 172.

Technik des Stendhal³⁵⁰ beeinflusst: Die Charakterisierung der Figuren nimmt gegenüber der Darstellung der Ereignisse den deutlich größeren Stellenwert ein. Die Figuren sind komplex ausgestaltet, ihr Handeln aus ihrem Charakter heraus nachvollziehbar und dadurch plausibel, was eine wesentliche Voraussetzung für die Glaubwürdigkeit der Maskerade ist.

Gründe dafür, Lucile als Junge zu erziehen, findet die Mutter, Frau von Murska, die „in ihrem zweiundvierzigsten Jahre bereits eine phantastische Figur geworden war“³⁵¹ genug. Es wird jedoch deutlich gemacht, dass es sich bei ihren Überlegungen mehr um Hirngespinnste handelt, die sich zwar auf Fakten beziehen, jedoch rational gesehen eher absurd anmuten. Wirtschaftliche Interessen spielen dabei eine wichtige Rolle. Auch in der Wahrnehmung ihrer Töchter macht sich Frau von Murskas verzerrte Sicht der Dinge bemerkbar. Sie verherrlicht Arabella, die ihrem toten Vater, einem „stolzen, unzufriedenen und ungeduldigen, sehr schönen Menschen“ sehr stark ähnelt, während sie in Lucile „ein hartes, kleines Ding ohne viel Herz“ sieht.³⁵² Die ausführliche Begründung für die Maskerade macht diese nicht nur schlüssig, sondern rückt sie auch in den Mittelpunkt der Handlung.

In *Arabella*, dem letzten Werk, das aus Hofmannsthals Beschäftigung mit dem *Lucidor*-Stoff hervorging, gibt es eine deutliche Akzentverschiebung: Die Handlungsstruktur ist dem Genre Libretto angepasst, die Figuren sind weniger ausgestaltet. Das als Knabe verkleidete Mädchen, das nun Zdenka heißt, dient zur Schürung des Konflikts und als Kontrastfolie für Arabella, ist jedoch nicht mehr Mittelpunkt der Handlung.³⁵³ Die in *Lucidor* so komplexen Beweggründe, eine Tochter als Junge zu erziehen, sind in *Arabella* denkbar simpel: „Sie ist ein Mädchen. Weil sie wild war wie ein Bub / hat man sie weiterhin als Buben laufen lassen. / Wir sind nicht reich genug, in dieser Stadt / zwei Mädchen standeswürdig auszuführen.“³⁵⁴ Zumal von Zdenkas angeblicher Wildheit nicht mehr viel übrig ist, sind wirtschaftliche Interessen der eigentliche Grund für die Geschlechtermaskerade. Die Erklärung ist allerdings etwas fadenscheinig. Das Motiv des Geschlechtertauschs, das in *Lucidor* Ausgangs- und Mittelpunkt der Handlung ist, verliert in *Arabella* – verbannt in die Nebenhandlung – nicht nur an Bedeutung, sondern wird auch relativ uninteressant: *Arabella* ist, wie in Kapitel 5.1.3 deutlich wird, gegenüber *Lucidor* von sämtlichen in der Maskerade angelegten Ambivalenzen gereinigt. Die Verkleidung hat keinerlei Auswirkung auf die Geschlechtsidentität der Figur.

³⁵⁰ Hofmannsthal: *Lucidor*. S. 239.

³⁵¹ Ebd. S. 74.

³⁵² Ebd. S. 74.

³⁵³ Vgl. Lehnert, Gertrud: *Maskeraden und Metamorphosen*. S. 195.

³⁵⁴ Hofmannsthal: *Arabella*. S. 10.

Zdenkas Charakter ist, verglichen mit Lucidor/Lucile, zwar deutlich flacher, gewisse Grundzüge sind jedoch gleich: Sie ist selbstlos und liebt hingebungsvoll. Dass sich sowohl hinter der Verkleidung Luciles als auch Zdenkas eindeutig Frauen verbergen, wurde bereits in den Kapiteln 4.2.2 und 4.2.3 erarbeitet. Es gibt aber auch wesentliche Unterschiede zwischen den Figuren. Für Lucile spielen moralische Überlegungen keine Rolle. Sie lebt ihr Begehren ohne an ihre so genannte Ehre zu denken oder auf eine Ehe – also auf die Transformation zu einer gesellschaftlich sanktionierten Beziehung – abzielen. Die Spuren von Bachofens *Mutterrecht*, die Lehnert aufspürt, rücken die Figur in die Nähe der Weiblichkeitsdiskurse der Moderne und der so genannten Feminisierung. Zdenka hingegen hat strenge Moralvorstellungen. Sie betrachtet ihre Nacht mit Matteo als Ehrverlust. Trotz der Liebesnacht ist ihre Weiblichkeit eine entsexualisierte. Die Ehe ist für sie der einzige gangbare Weg eine (sexuelle) Beziehung mit Matteo zu haben. Die von Lucile gelebte Weiblichkeit in ihrer Ursprünglichkeit und Natürlichkeit wird reduziert auf ein Weiblichkeitsmodell, das eine geringere Bedrohung für die tradierte Gesellschaftsordnung darstellt. Damit verkörpert Zdenka eine männliche Wunschvorstellung und damit ein misogynen Frauenbild, das von den restaurativen Tendenzen hegemonialer Männlichkeit zeugt.

Auch die Figur Arabella macht eine wesentliche Wandlung durch. Zwar ändern sich die Grundzüge der Figur wenig, deren Darstellung und somit deren Wertung erfährt jedoch eine Verschiebung: Aus der koketten, negativ gezeichneten Nebenfigur wird eine idealisierte Hauptfigur. Die moralische, reine Weiblichkeit, die Arabella im Libretto repräsentiert, ist – ebenso wie Zdenkas – entsexualisiert. Ihre Koketterie ist zwar im Ansatz noch vorhanden, viel mehr definiert sich Arabella jedoch über ihre idealisierte Vorstellung von Liebe und Ehe, die in Kapitel 4.4.3 erläutert wurde. Während Arabella in *Lucidor* noch als Kontrastfolie für ihre Schwester dient, gleichen sich die Schwestern im Libretto einem ähnlichen, misogynen Frauenbild an. Die reine Weiblichkeit, die in *Arabella* idealisiert wird, steht in Kontrast zu in der Moderne populären Frauenbildern wie der *Femme fatale* und dem (mehr und mehr sexualisierten) „süßen Mädels“.

Matteo, der in *Arabella* die Rolle Wladimirs übernimmt, ist von dessen „Doppelnatur“ befreit. Die einzige Reminiszenz daran – bei der Auflösung der Maskerade nennt er Zdenka im Erfassen der Situation „o süßer kleiner Zdenko“³⁵⁵ – wirkt fast ein wenig verloren. Auch

³⁵⁵ Ebd. S. 65.

ansonsten profiliert sich diese Figur wenig. Sein Gegenspieler Mandryka ist gegenüber der Erzählung neu. Er ist das männliche Äquivalent zu Arabella, das sich ebenso – siehe Kapitel 4.4.2 – durch die Hochhaltung der Ehe und strenge Moralvorstellungen auszeichnet. Die Figur des Mandryka hat sich gegenüber Wladimir, dessen weibliche Seite an die feminisierenden Bestrebungen der Wiener Moderne erinnern, gänzlich von den androgynen Jünglingen aus Hofmannsthals Jugendœuvre entfernt. Seine Darstellung erinnert viel mehr an die Betonung des Männlichen im deutschen Naturalismus, von dem sich die Wiener Moderne abgrenzt. Diese Verschiebung spiegelt auch Hofmannsthals persönliche Entwicklung, der sich in seinen späteren Jahren von der Rolle des androgynen Jünglings, in der er sich in seiner Jugend gefiel, distanzierte.

Auffallend ist, vor allem wenn man die Funktion der Liebesnächte als Kulminationspunkt in *Lucidor* bedenkt, dass Geschlechtlichkeit beziehungsweise Sexualität in *Arabella* gänzlich ausgeklammert ist – eine Tatsache, die die zunehmende Distanz zur Moderne und deren Diskursen deutlich macht. Einzig Matteo ließe sich Begehren als Motivation zuschreiben, er ist allerdings eine nicht rein positiv gezeichnete Figur. In den Vordergrund rückt – als Wunschvorstellung wie als tatsächliche Lösung – die Ehe³⁵⁶, womit sämtliche Beziehungen wieder in normierten Bahnen verlaufen. Die tradierten Geschlechterrollen werden somit affirmiert; von der Skepsis, die *Lucidor* eingeschrieben ist, ist nichts mehr zu spüren.

6.2.1 Erstfassung und Endfassung von *Arabella* im Vergleich

Wie anhand der Entstehungsgeschichte gezeigt wurde, unterscheidet sich die Erstfassung des ersten Aktes noch deutlich von der Endfassung. Da viele der Änderungen von Strauss angeregt wurden, ist ein Blick auf die Erstfassung aufschlussreich.

Zdenkas Auftreten unterscheidet sich in der ersten Fassung deutlich von dem in der Endfassung. Sie lehnt sich gegen die ihr aufgezwungene Rolle als Bub auf, die ursprünglich als zeitlich begrenzt vorgesehen war:

Du hast gesagt bis Weihnachten aufs äußerste
muss ich in Bubenkleidern laufen
[...]
Jetzt ist Fasching vorüber!

³⁵⁶Zur Bedeutung der Ehe in den Hofmannsthal/Strauss'schen Werken vgl.: Dürhammer, Ilija: »Aber der Richtige, wenn's einen gibt«. Ehe und Treue bei Strauss und Hofmannsthal. In: Ders. und Pia Janke (Hg.): Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Wien: Edition Praesens 2001. S. 231-243.

Mama, ich verlange, dass man mich sein lässt,
was Gott mich gemacht hat – und dass das Theater ein End hat!³⁵⁷

Dass Zdenka hier ihr Frausein einfordert, während sie sich in der Endfassung der Geschlechtermaskerade widerstandslos fügt, verleiht ihrer Weiblichkeit jedoch nicht mehr Nachdruck. Im Gegenteil, sie entspricht in der ersten Fassung nicht so sehr dem devoten Frauenbild, das ihr später zugedacht ist. Fordern, Unmut äußern, Aufbegehren – dieses Verhalten passt zu der Aussage, sie sei wild wie ein Junge, die in der Endfassung konstruiert wirkt. Wesentliche Veränderungen gegenüber Lucidor – die Reduzierung auf eine Nebenrolle sowie die Tilgung sämtlicher Uneindeutigkeiten der Maskerade – finden sich jedoch schon in der Erstfassung. Auch in der Erstfassung angelegt ist die biologistische Auffassung von Geschlechtsidentität: Zdenka selbst beschreibt ihre Rolle als Junge als Maskerade.

Bei der Figur Arabella gibt es eine Charakterschiebung: In der Endfassung ist sie eine junge Frau, die sich gerne mit vielen Verehrern umgibt, es genießt, wenn man ihr den Hof macht, das Ganze aber als Spiel betrachtet. Sie kokettiert, während sie auf den „Einen“ wartet, der ihren hohen Ansprüchen gerecht werden kann. Die Arabella der ersten Fassung ist hingegen desillusioniert, fast schon bitter und pragmatischer. Sie ist sich im Klaren darüber, dass die wenigsten ihrer Verehrer sie tatsächlich heiraten wollen – ihre Familie ist verarmt, ihre Chancen auf einen Ehemann gehobenen Standes gering.

Als Gesellschafterin auf einem Schloss bei einer Tant
wär ich euch recht, oder als Grisette auf'm Graben!
[...]
Wir sind die Art von Leut nicht, die ihr respectiert,
da red ich halt auch ohne Respect von mir.³⁵⁸

Die Situation stellt sich gewissermaßen umgekehrt dar: Nicht sie ist die Wählerische, sondern vielmehr ihre Verehrer. Sie würde aus wirtschaftlichen Gründen durchaus einen ihrer Verehrer heiraten. Arabellas Vorstellung von Liebe und Ehe ist demnach in der ersten Fassung weniger idealistisch. Die prinzipielle Konzeption der Figur bleibt jedoch die gleiche.

Trotz der unterschiedlichen Zeichnung der Frauenfiguren kann man zusammenfassend festhalten, dass die Veränderungen der Endfassung gegenüber der Erstfassung bezüglich der Kategorie Geschlecht marginal sind. Zwar ist die Zdenka der Endfassung lieblicher, die Arabella der Endfassung (die Änderungen dieser Figur gehen zu einem guten Teil auf

³⁵⁷ Hofmannsthal: Arabella. S. 79.

³⁵⁸ Ebd. S. 84.

Anregungen Strauss' zurück) reiner und idealistischer, die essentiellen Verschiebungen von Uneindeutigkeit zu Eindeutigkeit sind jedoch schon in Hofmannsthals erster Adaption des Stoffes für das Musiktheater enthalten.

6.3 Bereinigung von Ambivalenzen: *Der Rosenkavalier* und *Arabella*

Wenn man den *Rosenkavalier* und *Arabella* vergleicht – wie erwähnt entstand *Arabella* unter dem programmatischen Stichwort „zweiter Rosenkavalier“ – wird zuallererst deutlich, dass der Versuch, den Erfolg des *Rosenkavaliers* zu wiederholen, nicht geglückt ist. Hofmannsthal ist, wie aus dem Briefwechsel mit Strauss hervorgeht, sehr überzeugt von der Qualität des Stückes. Er bezeichnet ein Textstück aus *Arabella* sogar als „eines der besten, die mir als Librettisten je gelungen sind“³⁵⁹. Auch ist er der Meinung, mit seiner Dichtung durchaus den Geschmack der Zeit zu treffen: „Und überhaupt ist dieser Typ von jungen Frauenwesen [gemeint ist *Arabella*, Anm.] der, welcher jetzt interessiert, und man muß nicht die alten Moden mitmachen, sondern die neuen kreieren helfen, sonst ist man ein schlechter Schneider.“³⁶⁰ Letztendlich ist jedoch Strauss' Einschätzung, dass in *Arabella* alles konventioneller sei, als im *Rosenkavalier*, wohl die zutreffendere.³⁶¹ Hofmannsthals Überzeugung, mit *Arabella* den Zeitgeist zu treffen, deutet jedoch auf seine restaurativen Bestrebungen und Wünsche hin.

Dass das Spiel mit Geschlechterrollen und -identitäten, das im *Rosenkavalier* eine große Rolle spielt, in *Arabella* keinen Niederschlag findet, wurde bereits wiederholt erwähnt. Offensichtlich wird dies nicht nur im Text, sondern auch performativ. Im *Rosenkavalier* erschließt sich vieles über die Darstellung auf der Bühne. Nicht umsonst sind die Regieanweisungen besonders ausführlich, nicht umsonst war der Dichter in die Entstehung des Regiebuches eingebunden. Derartige Nuancen und Andeutungen sind in *Arabella* nicht angelegt. Gezeigt wird nur, was auch gesagt werden kann, es gibt keine Doppelbödigkeit. Zdenkas Verkleidung unterstreicht den Lustspielcharakter des Librettos, bringt die Geschlechterordnung jedoch nicht durcheinander: Die Verwirrungen und Missverständnisse, die sie durch ihre Intervention hervorruft, haben mit der Geschlechtermaskerade wenig zu tun. Octavians Verkleidungen hingegen spielen im *Rosenkavalier* eine zentrale Rolle. Wie in Kapitel 5.1.2 erarbeitet, stellt er die Kategorie Geschlecht auf mehreren Ebenen in Frage.

³⁵⁹ Strauss – Hofmannsthal. Briefwechsel. S. 695.

³⁶⁰ Ebd. S. 607-608.

³⁶¹ Vgl. ebd. S. 671.

Zdenkas nicht zu leugnende Weiblichkeit stellt Geschlechtszugehörigkeit hingegen als biologisches Faktum dar. Die Verkleidung als Mann ist nach Lehnert potentiell spannungsreicher als die Verkleidung als Frau, da sie die bestehenden Hierarchien stärker anzugreifen vermag.³⁶² Die Kehrseite davon ist, dass durch das Wiederherstellen der Ordnung eben diese Hierarchien oft affirmiert werden. Genau dies ist in *Arabella* der Fall: hegemoniale Männlichkeit wird bestätigt und idealisiert, wodurch das subversive Potential ins Gegenteil gekehrt wird. Dass Zdenka als Junge – nicht als Mann – verkleidet ist und durch die Maskerade keinerlei Freiheiten und Vorteile gewinnt, unterminiert dieses Potential zusätzlich. Im Gegensatz zu Lehnert betrachten Schabert und Vinken den Transvestismus des Mannes – da gesellschaftlich weniger akzeptiert – als subversiver, was sich in Bezug auf den *Rosenkavalier* bestätigt. Auch aus gendertheoretischer Perspektive erweist sich der *Rosenkavalier* als ungleich spannungsreicher. Während sich im *Rosenkavalier* Geschlecht – ganz im Sinne Butlers – als Produkt wiederholter Zuschreibung und performativer Handlung entpuppt und Octavian Apters Theorie der Maskerade als materialisierte soziale Konstruktion illustriert, stellt sich in *Arabella* Weiblichkeit als Maskerade im Sinne einer zugewiesenen Rolle dar, die mit realen Frauen nichts zu tun hat. Mit dieser imaginierten Weiblichkeit hat sich die feministische Literaturwissenschaft lange Zeit beschäftigt. Ein zentraler Kritikpunkt an den Frauenbildern männlicher Autoren ist, dass diese eine Vorstellung von Weiblichkeit produzieren, die sich an männlichen Wünschen und Ansprüchen orientiert, jedoch unter Umständen von Frauen durchaus angestrebt wird. Genau das ist bei *Arabella* der Fall – Weiblichkeit wird somit zu einer männlichen Konstruktion was wiederum die bestehenden Machtstrukturen zum Ausdruck bringt und fortschreibt.

Die tradierten Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit werden im *Rosenkavalier* in Frage gestellt, indem sich die Figuren den ihnen zugeschriebenen Rollen verwehren (Marschallin) oder diese in überzeichneter Form der Belustigung dienen (Ochs). Gerade jene Geschlechterkonzepte, die im *Rosenkavalier* offensichtlich zu kurz greifen, finden sich in *Arabella* in idealisierter Form wieder. Diese Idealisierung geht, wie bereits erwähnt, mit einer Entsexualisierung einher. Auch hier zeigt sich ein Unterschied zum *Rosenkavalier*, wo die sexuelle Natur der Figuren ebenso offensichtlich ist, wie die Tatsache, dass diese auch ausgelebt wird. Von der zunehmenden Sexualisierung – auch des Mannes – in der Moderne, die sich in den Figuren des *Rosenkavaliers* abzeichnet, nimmt Hofmannsthal in *Arabella* Abstand.

³⁶² Vgl. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen. S. 11.

In der Bedeutung der Ehe zeigt sich der Unterschied der beiden Werke ebenfalls deutlich. Zwar wird die Ehe im *Rosenkavalier* – wie auch in *Arabella* – als ein „heiliger Stand“ bezeichnet, gelebt wird dies von den Figuren jedoch nicht. Die Marschallin begeht Ehebruch; Baron Ochs betrachtet die Ehe als Erwerbsquelle und will seine Braut nicht nur vor der Hochzeit betrügen, sondern plant offensichtlich auch dies danach zu tun; Octavian bricht zwar nicht die Ehe, ist jedoch am Ehebruch der Marschallin beteiligt und bricht außerdem seinen Liebesschwur ihr gegenüber; die mögliche Ehe zwischen Octavian und Sophie wird von Hofmannsthal selbst im *Ungeschriebenen Nachwort*³⁶³ in Frage gestellt. Der Kontrast zu der Ernsthaftigkeit mit der *Arabella* und *Mandryka* den Ehestand zum Ideal erheben ist offensichtlich. Nicht nur die verwischten Grenzen der Geschlechter, sondern auch die Unordnung der Beziehungen wird in *Arabella* beseitigt. Die tradierten Geschlechterkonzeptionen, die im *Rosenkavalier* in Frage gestellt werden, werden in *Arabella* restauriert, als hätte es die Umbrüche der Moderne nicht gegeben.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass Hofmannsthal sich mit *Arabella* weit von der uneindeutigen Darstellung von Geschlechtszugehörigkeit im *Rosenkavalier* und noch weiter von seinem Jugendœuvre entfernt hat. Das in der Erzählung *Lucidor* angelegte subversive Potential hat Jahre und Bearbeitungen nicht überdauert sondern ist einer Hinwendung zu traditionellen Werten gewichen, was sich auch in Hofmannsthals persönlicher Entwicklung spiegelt.

³⁶³ Vgl. Hofmannsthal: *Der Rosenkavalier*. S. 547-548.

Bibliographie

Primärliteratur

- Briefe an, von und um Josefine von Wertheimstein. Ausgewählt und erläutert von Heinrich Gomperz. Für die Drucklegung neu bearbeitet und hg. von Robert A. Kann. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1981. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse 390)
- Hofmannsthal, Hugo von: Ad me ipsum. In: Ders.: Gesammelte Werke Band I. Gedichte und Prosa. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2003. S. 721-749.
- Hofmannsthal, Hugo von: Arabella. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Heinz Otto Burger, Rudolf Hirsch, u. a. Bd. 26. Operndichtungen 4. Hg. von Hans-Albrecht Koch. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1976.
- Hofmannsthal, Hugo v.: Ein neues Wiener Buch. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1950. S. 313-322.
- Hofmannsthal, Hugo von: Gabriele D'Annunzio. In: Ders.: Gesammelte Werke Band I. Gedichte und Prosa. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2003. S. 467-477. Hier: S. 468.
- Hofmannsthal, Hugo von: Lucidor. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Heinz Otto Burger, Rudolf Hirsch, u. a. Bd. 28. Erzählungen 1. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1975.
- Hofmannsthal, Hugo von: Der Rosenkavalier. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, u. a. Bd. 23. Operndichtungen 1. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1986.
- Hofmannsthal, Hugo von: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. Rede, gehalten im Auditorium Maximum der Universität München am 10. Januar 1927. In: Ders.: Gesammelte Werke Band I. Gedichte und Prosa. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2003. S. 632-649.
- Hugo von Hofmannsthal. Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898-1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt/Main: Insel Verlag 1968.

Richard Strauss. Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Hg. von Willi Schuh. Zürich: Atlantis-Verlag⁴ 1970.

Der Rosenkavalier. Komödie für Musik von Hugo v. Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Skizzen für die Kostüme und Dekorationen von Alfred Roller. Berlin: Adolph Fürstner 1910. Nachdruck Wien: Verlag Dr. Richard Strauss 1996.

Sekundärliteratur

Selbstständige Publikationen

Abel, Sam: Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance. Boulder: Westview 1996.

Aurnhammer, Achim: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln, Wien: Böhlau 1986.

Benedek, Susanne und Adolphe Binder: Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern. Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität? Dortmund: Edition Eberbach 1996.

Bork, Claudia: Femme fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt. Hamburg: von Bockel 1992.

Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Paul Michael Lützeler. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.

Butler, Judith: Bodies that matter. On the discursive limits of "sex". New York, London: Routledge 1993.

Butler, Judith: Gender trouble. Feminism and the subversion of identity. New York, London: Routledge 1990.

Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 28)

Connell, Robert W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Hg. und mit einem Geleitwort versehen von Ursula Müller. Übersetzt von Christian Stahl. Opladen: Leske + Budrich 1999. (Geschlecht und Gesellschaft 8)

Dahlke, Birgit: Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2006. (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe 44)

Dürhammer, Ilija: Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006.

- Garber, Marjorie: *Vested interests. Cross-dressing and cultural anxiety.* New York, London: Routledge 1992.
- Helduser, Urte: *Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005. (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe 34)
- Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur.* Stuttgart: Metzler 1990.
- Koestenbaum, Wayne: *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire.* London u. a.: Penguin Books 1994.
- Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud.* Aus dem Englischen übersetzt von H. Jochen Bußmann. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1992.
- Lehnert, Gertrud: *Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur.* Würzburg: Königshausen & Neumann 1994.
- Lehnert, Gertrud: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997.
- Leibnitz, Thomas: *Richard Strauss. 100 Jahre Rosenkavalier.* Wien: Österreichische Nationalbibliothek 2010.
- Le Rider, Jacques: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität.* Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck. Wien: ÖBV 1990.
- Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne. Realien zur Literatur.* Stuttgart, Weimar: Metzler 1995. (Sammlung Metzler 290)
- Mitterer, Nicola: *Liebe ohne Gegenspieler. Androgyne Motive und moderne Geschlechteridentitäten in Robert Musils Romanfragment „Der Mann ohne Eigenschaften“.* Graz: Grazer Universitätsverlag 2007. (Reihe Habilitationen, Dissertationen und Diplomarbeiten 13)
- Rudolph, Hermann: *Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext.* Tübingen: Max Niemeyer 1971.
- Sprengel, Peter und Gregor Streim: *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik.* Mit einem Beitrag von Barbara Noth. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998. (Literatur in der Geschichte 45)
- Thomalla, Ariane: *Die ›femme fragile‹. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende.* Düsseldorf: Bertelsmann 1972. (Literatur in der Gesellschaft 15)

Vinken, Barbara: Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Fischer 1993.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien, Leipzig: Wilhelm Braumüller²⁴ 1922.

Unselbstständige Publikationen

Apter, Emily: Demaskierung der Maskerade. Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere. Aus dem Amerikanischen von Ursula Rieth. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main: Fischer 1994. S. 177-216.

Bahr, Hermann: Loris. In: Ders.: Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt/Main: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1894. S. 122-129.

Bahr, Hermann: Das junge Oesterreich. In: Ders.: Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt/Main: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1894. S.73-96.

Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. In: Ders.: Kritische Schriften in Einzelausgaben II. Hg. von Claus Pias. Weimar: VDG 2004. S. 128-133.

Benthien, Claudia: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Dies. und Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003. S. 36-59.

Bock, Ulla: Androgynie: Auflösung der Geschlechtergrenzen. In: Gieseke Wiltrud (Hg.): Handbuch zur Frauenbildung. Opladen: Leske + Budrich 2001. S. 75-83.

Bublitz, Hannelore: Einleitung. In: Dies. (Hg): Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1998. S. 9-25.

Bublitz, Hannelore: Das Geschlecht der Moderne. Zur Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. In: Dies. (Hg): Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1998. S. 26-48.

Bührmann, Andrea Dorothea: Die Normalisierung der Geschlechter in Geschlechterdispositiven. In: Bublitz, Hannelore (Hg): Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1998. S. 71-94.

Dürhammer, Ilija: »Aber der Richtige, wenn's einen gibt«. Ehe und Treue bei Strauss und Hofmannsthal. In: Ders. und Pia Janke (Hg.): Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Wien: Edition Praesens 2001. S. 231-243.

- Hornscheidt, Antje: Sprache / Semiotik. In: Braun, Christina von und Inge Stephan (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln, Weimar, Wien: Böhlau² 2009. S 243-262.
- Lamping, Dieter: Nachwort. In: Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke Band I. Gedichte und Prosa. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2003. S. 857-875.
- Lehnert, Gertrud: Transvestismus im Text – Transvestismus des Textes. Verkleidung als Motiv und textkonstitutives Verfahren. In: Dies. (Hg.): Inszenierungen von Weiblichkeit. Weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996. S. 47-62.
- Mehlmann, Sabine: Das vergeschlechtlichte Individuum – Thesen zur historischen Genese des Konzeptes männlicher Geschlechtsidentität. In: Bublitz, Hannelore (Hg.): Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1998. S. 95-118.
- Meier, Franziska: Der bedrohliche Reiz des Androgynen. Hugo von Hofmannsthal und seine Zeit. In: Dürhammer, Ilija und Pia Janke (Hg.): Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Wien: Edition Praesens 2001. S. 69-95.
- Le Rider, Jacques: Das Werk des Weiblichen in der (Post-)Moderne. In: Le Rider, Jacques und Gérard Raullet (Hg.): Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte. Übersetzt von Ruthard Stäblein und Gerhard Mahlberg. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1987. S. 133-147.
- Moog-Grünewald, Maria: Die Frau als Bild des Schicksals. Zur Ikonologie der Femme fatale. In: Arcadia 18/3 (1983). S. 238-257.
- Renner, Ursula: Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie. Zu Hofmannsthals *Rosenkavalier*. In: Dürhammer, Ilija und Pia Janke (Hg.): Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Wien: Edition Praesens 2001. S. 113-139.
- Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. Aus dem Englischen von Ursula Rieth. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main: Fischer 1994. S. 34-47.
- Rocha-Barco, Teresa: Ästhetizismus und frauenfeindliche Weiblichkeit. In: Dürhammer, Ilija und Pia Janke (Hg.): Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Wien: Edition Praesens 2001. S. 43-49.
- Schabert, Ina: Geschlechtermaskerade. In: Schabert, Tilo (Hg.): Die Sprache der Masken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. (ERANOS 9) S. 53-76.

- Simmel, Georg: Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem. In: Georg Simmel. Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur. Hg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996. (Georg Simmel Gesamtausgabe 14) S. 219–255.
- Steinlein, Rüdiger: Ästhetizismus und Männlichkeitskrise. Hugo von Hofmannsthal und die Wiener Moderne. In: Benthien, Claudia und Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003. S. 154-177.
- Vogel, Juliane: Chérubin mouillé. Hosenrollen in den Operndichtungen Hugo von Hofmannsthal. In: Dürhammer, Ilija und Pia Janke (Hg.): Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Wien: Edition Praesens 2001. S. 97-112.
- Weissberg, Liliane: Gedanken zur »Weiblichkeit«. Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main: Fischer 1994. S. 7-33.
- Wiltschnigg, Elfriede: „Süße Mädels“ und „femmes fatales“. Das Bild der Frau in Wien um 1900. In: Newsletter Moderne. Zeitschrift des Sozialforschungsbereichs *Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900*. 2/2 (1999). S. 22-25.
- Wunberg, Gotthard: Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900. In: Le Rider, Jacques und Gérard Raulet (Hg.): Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte. Übersetzt von Ruthard Stäblein und Gerhard Mahlberg. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1987. S. 91-116.

Anhang

Abbildungen

Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Blatt 7: Octavian Rofrano
Erstes Kostüm
Erster Aufzug

Blatt 9: Octavian Rofrano
Drittes Kostüm
Erster Aufzug

Blatt 10: Octavian Rofrano
Viertes Kostüm
Zweiter Aufzug

Quelle: Der Rosenkavalier. Komödie für Musik von Hugo v Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Skizzen für die Kostüme und Dekorationen von Alfred Roller. Berlin: Adolph Fürstner 1910. Nachdruck Wien: Verlag Dr. Richard Strauss 1996.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht die Geschlechterkonzeptionen Hugo von Hofmannsthals anhand von drei Werken: den in Zusammenarbeit mit Richard Strauss entstandenen Libretti *Der Rosenkavalier* und *Arabella* sowie dem Erzähltext *Lucidor. Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie*. Diese Werke weisen strukturelle Parallelen auf: Die Handlung spielt in aristokratischen Kreisen, ist in der Vergangenheit und in Wien angesiedelt; die Libretti sind (Verwechslungs)Komödien, der Erzähltext trägt den Untertitel *Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie*; in den beiden Libretti sowie der Erzählung ist das Motiv des Geschlechtertauschs bedeutend. Wesentliche Unterschiede in den Werken zeigen sich allerdings im Zugang zur Kategorie Geschlecht sowie zu (tradierten) Geschlechterrollen. Diese zu untersuchen ist Gegenstand dieser Arbeit. Den methodischen Hintergrund der Untersuchung bilden gendertheoretische und diskursanalytische Ansätze: verschiedene Theorien zu Geschlecht als Maskerade und crossdressing erweisen sich ebenso als relevant wie der Genderdiskurs der Moderne und dessen Einfluss auf den literarästhetischen Modernediskurs und die ästhetischen Konzepte Hofmannsthals.

Das Kernstück dieser Arbeit bildet die Analyse der in den Texten vertretenen Männer- und Frauenbilder sowie der Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Diese werden auf Stereotype überprüft und in den Kontext des Genderdiskurses der Moderne gesetzt. So zeigt sich, dass die geschlechtertauschenden Figuren im *Rosenkavalier* und in *Lucidor* sich kaum in ein binäres Gefüge einordnen lassen. Auch die anderen Figuren vermitteln Skepsis gegenüber den konventionellen Rollenbildern, die keinen Raum für Individualität lassen. Im Gegensatz dazu propagiert *Arabella* eine biologistische Auffassung von Geschlecht, die jeder Verkleidung trotzt und konventionelle Rollenbilder idealisiert. Die Männer- und Frauenbilder, nahe an Stereotypen, erweisen sich als Konstrukte und affirmieren bestehende Geschlechterverhältnisse und somit die männliche Vormachtstellung.

Ein genauerer Blick auf die geschlechtertauschenden Figuren zeigt, dass Hofmannsthal Geschlecht im *Rosenkavalier* und in *Lucidor* auf mehreren Ebenen in Frage stellt: Kleidung, Requisiten, Sprache, aber auch Beziehungsstrukturen dienen als Mittel zur Verschleierung des Geschlechts – reduziert auf Kleidung und Zuschreibungen wird Geschlechtszugehörigkeit als Konstrukt entlarvt. In *Arabella* wird Geschlecht hingegen als unverrückbare biologische Gegebenheit dargestellt.

Eine Zusammenschau der erarbeiteten Aspekte zeigt, dass sich im *Rosenkavalier* und in *Lucidor* durchaus Anknüpfungspunkte an Hofmannsthals Jugendœuvre und den Modernediskurs festmachen lassen. Das Spiel mit Geschlechtsidentitäten stellt die Geschlechterordnung in Frage, wovon sich Hofmannsthal in *Arabella* allerdings distanziert. Hier zeigen sich restaurative Tendenzen – mit den Ambivalenzen, die sich im *Rosenkavalier* eröffnen wird aufgeräumt, die Ordnung der Geschlechter wieder hergestellt.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Hannah Tschinder

Geburtsdatum: 3. November 1983

Geburtsort: Wien

Ausbildung

Seit 2003 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien

Seit Okt. 2002 Studium der Germanistik an der Universität Wien

2002 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg

1994 – 2002 Gymnasium Stubenbastei, 1010 Wien

1990 – 1994 Volksschule Strohgasse, 1030 Wien