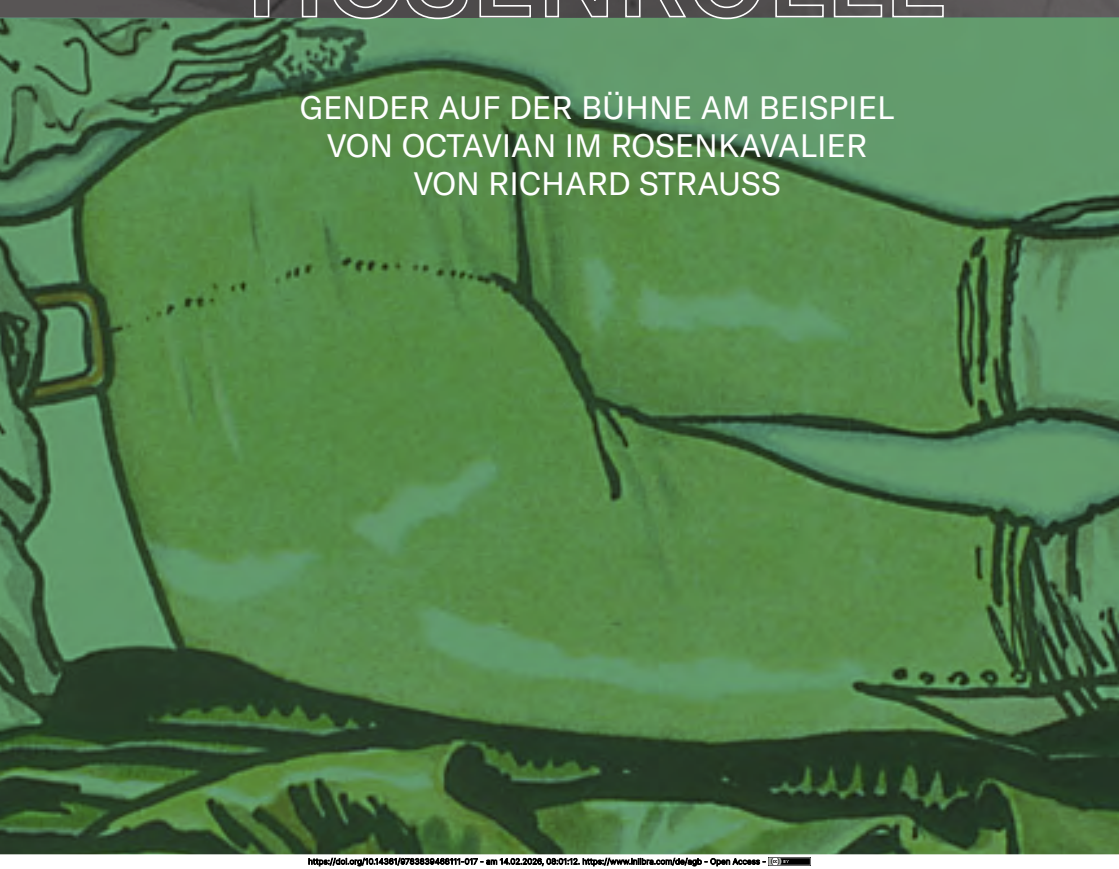


DOROTHEA NICOLAI

Point
3
補正パッド

HOSENROLLE



GENDER AUF DER BÜHNE AM BEISPIEL
VON OCTAVIAN IM ROSENKAVALIER
VON RICHARD STRAUSS

Auf der Bühne gelten andere Wirklichkeiten: nicht das biologische Geschlecht des/der Darsteller:in, sondern das Geschlecht der Rolle im Geschehen. Dieses Wechselspiel ist dem Publikum bewusst, es spielt mit. Männer stellen Frauen dar, Frauen Männer. In den Ursprüngen des europäischen Theaters im antiken Griechenland und Rom waren ausschließlich Männer als Schauspieler erlaubt, und diese übernahmen auch die Frauenrollen. Bei der Wiederbelebung des europäischen Theaters in der Renaissance waren von Anfang an Frauen und Männer als Darsteller belegt. Eine kurze Ausnahme war das englische Theater zur Zeit Shakespeares, wo nur männliche Darsteller alle Rollen verkörperten. Das genderfluide Spiel auf der Bühne bezieht sich auf die Wirklichkeit der Gesellschaft: Die Interpretation der Hosenrolle ändert sich mit einem verschiedenen geschichtlichen Hintergrund. Durchgängig aber ist die Toleranz des Publikums für Ambiguität auf der Bühne etwas, das in der normierten Realität nicht erlaubt gewesen wäre.

Bei der Vorbereitung des Vortrags fiel der Autorin der eklatante Unterschied in der Behandlung des Themas »Hosenrolle« in der deutschen und englischen Literatur auf. In den deutschen Fachbüchern wird die Bedeutung und Geschichte der Hosenrolle in der Hauptsache mit der musikalischen (Stimm-)Entwicklung dargestellt, während in der englischsprachigen Literatur mehr die gesellschaftlichen und sexuellen Aspekte diskutiert werden, wie Crossdressing, Androgynität und schwul-lesbische Perspektiven als queeres Element in der Oper. Der Begriff »Hosenrolle« ist im Deutschen erst seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts in Gebrauch.

In den Anfängen der europäischen Oper seit der Spätrenaissance wurden die Stimmfächer nicht kategorisiert, jede Rolle konnte von einem Mann oder einer Frau gesungen werden, das oblag der Interpretation der musikalischen Einrichtung. Wobei den höheren Stimmlagen eine »höhere« Bedeutung beigemessen wurde. Die Hauptrollen, egal ob Mann/Frau, waren immer die hohen Stimmlagen. Selbst der Begriff »Hosenrolle«¹ war unbekannt, weil die dargestellten Rollengeschlechter auf der Bühne den Ausschlag gaben. Beim Besetzungszettel wurde lediglich nach dem Namen der Sängerin »da uomo« angeführt.² Als erste wirklich komponierte Hosenrolle wird Mozarts Cherubino in *Le nozze di Figaro* (1786) angesehen. Das fällt zusammen mit der musikalischen Entwicklung in dieser Zeit, dass Stimmen im Zweigeschlechter-Modell in Sopran, Alt, Tenor und Bass kategorisiert wurden. Denn so kann diese Art von Hosenrolle überhaupt erst positioniert werden. Die Frage, welche »Rolle« mit welcher Stimmlage dargestellt wird, ist entlarvend in vielen klischeehaften Zwängen. Als »drittes Geschlecht« gestatten die Frauen in Hosen eine Verbindung der Emotionen

und Lebenswelten von Männern und Frauen.³ Cherubino als Frau-Mann darf mehr von den Frauen verstehen (und darf ihren reservierten intimen Bereich betreten) und wird von den Frauen geliebt und verwöhnt. Die Ambivalenz erlaubt ganz neue Liebeswege. Das Publikum ist mitwissend und vergisst gleichzeitig die vereinbarte Verwirrung. Im 19. Jahrhundert wurde die Hosenrolle bewusst für das erotische Zwischenspiel mit dem Publikum eingesetzt. Im binären Kontrast von Frauen- und Männerwelt vermittelte die Hosenrolle im Bühnengeschehen eine sublimierende Ausflucht. Die Mode in dieser Zeit steckte die Frauen in enge Korsetts mit vielen Schichten darüber (»Verpackungserotik«) und befreite die Männer für ihre Arbeitswelt mit praktischer beweglicher Kleidung. Frauen in Männerrollen konnten aufreizend mehr Bein zeigen, als in den strengen modischen Verhüllungen dieser Zeit möglich gewesen wäre. Ende des 19. Jahrhunderts wurden auch klassische Theaterrollen von Frauen dargestellt, so zum Beispiel Shakespeares Hamlet von Sarah Bernhardt. Dazu sagt Susanne de Ponte: »Feinsinnigkeit, Gefühlsbetontheit oder Unentschlossenheit. Androgynität und die stilisierte Feminisierung männlicher Stereotype«.⁴ Auch das Vaudeville-Theater Ende des 19. Jahrhunderts übernimmt den pikanten Voyeurismus zur Unterhaltung und feiert heute ein Revival mit der Burlesque-Bewegung.

Der Rosenkavalier. Komödie für Musik (op. 59) ist eine Oper in drei Aufzügen von Richard Strauss (1864–1949), das Libretto stammt von Hugo von Hofmannsthal (1874–1929). Die Oper wurde am 26. Januar 1911 im Königlichen Opernhaus Dresden in der Inszenierung von Max Reinhardt uraufgeführt. Sie spielt in Wien zur Zeit der ersten Regierungsjahre Maria Theresias, um 1740.

Richard Strauss an Alfred Roller über die Frage des Titels, 6. Mai 1910: »Mir gefällt der Rosenkavalier gar nicht, mir gefällt der Ochs! Aber was will man machen. Hofmannsthal liebt das Zarte, Ätherische, meine Frau befiehlt: *Rosenkavalier*.«⁵

Eine verheiratete Frau, ein junger Mann, ein noch jüngerer Mädchen und ein lüsterner Baron: Im *Rosenkavalier* kommen sich vier Menschen gefährlich nahe, und das führt letztendlich zu einem turbulenten Finale.

AKT I

IM ZIMMER DER MARSCHALLIN

Akt I beginnt mit Octavian und der Marschallin im Bett, sie wachen auf – die Töne der Ouvertüre verklingen, die Erinnerungen der letzten Nacht. Ihre Zweisamkeit wird abrupt unterbrochen, erst denkt die Marschallin, es ist



1 Octavian »Quinquin«, Beginn Akt I, A. Roller 1911
2 Figurine Octavian als Mariandl, Akt I, A. Roller 1911

ihr heimkehrender Ehemann, aber es ist ihr Cousin Baron Ochs von Lerchenau. Improvisiert verkleidet sich Octavian als Kammerzofe Mariandl, und der Baron, der eigentlich die Marschallin um Rat fragen will, wen er als Rosenkavalier zu Sophie schicken kann, um für ihn Hand anzuhalten, verliebt sich sofort in sie / ihn.

Die Marschallin schlägt dem Baron Octavian Graf von Rofrano als Rosenkavalier vor, der Baron verlässt sie, Octavian zieht seine uniformhafte Reitkleidung an und verabschiedet sich ebenfalls. Die Marschallin sinnt über die Zeit, das sonderbare Ding.

AKT II
IM PALAST VON FANINAL

Sophie, die Tochter des neureichen neuadeligen Herrn von Faninal, erwartet den Rosenkavalier: Octavian erscheint in seinem strahlenden weißen Justaucorps mit einer hellgrünen Weste (steht im Libretto) und überreicht Sophie die silberne Rose (ich hab' einen Tropfen persischen Rosenöls dareingetan, singt er), und beide verlieben sich auf der Stelle ineinander. Sophie will Ochs nicht mehr heiraten, und Octavian duelliert sich mit Ochs, den er leicht verletzt.



3 Figurine Octavian, Finale Akt I + III, A. Roller 1911
4 Figurine Octavian als Rosenkavalier, A. Roller 1911

AKT III IN EINEM GASTHOF IM PRATER

Die Intrige ist vorbereitet: Octavian hat sich als Mariandl herausgeputzt und erwartet Baron Ochs zu einem Stelldichein. Baron Ochs wird entlarvt, Octavian zieht wieder seinen Reitrock an und singt mit Sophie und der Marschallin das wunderbare elegische Schlussterzett, alle Stimmen verschmelzen, aber jeder spricht einen anderen Text mit anderen Hoffnungen.

Hofmannsthal betonte, dass der Text nicht versuchen wolle, die historische Zeit des Rokoko wieder auferstehen zu lassen; sondern sei »mehr von der Vergangenheit in der Gegenwart [,] als man ahnt.«⁶

Die Uraufführung des *Rosenkavaliers* wird zum enormen Erfolg. Der bei der Uraufführung anwesende Kritiker der *Times*, Sir George Stuart, schreibt 50 Jahre später in seinen Memoiren, er habe nie wieder einen ähnlichen Erfolg erlebt. Es heißt, nach dem II. Akt musste der Vorhang zehnmal, nach dem III. Akt sogar zwanzigmal wieder geöffnet werden aufgrund des nicht endenden Applauses. Es gab eigene Rosenkavalier-Billettkassen sowie einen Rosenkavalier-Sonderzug von Berlin nach Dresden. Noch im gleichen Jahr erlebte das Stück in Basel, Hamburg, Bremen, Frankfurt,



5 Figurine Octavian als Mariandl, Akt III, A. Roller 1911

Mailand, Zürich, Prag, Leipzig, Wien, Budapest, Berlin, Rom u.a. Premiere.⁷

Die Rolle des jungen Octavian – »Quinquin«, eigentlich Octavian Maria Ehrenreich Bonaventura Fernand Hyacinth Graf Rofrano – ist für einen Mezzosopran komponiert, und das erotische Spiel von einer Frau in Hosenrolle und zurück zu einer Frau als Mariandl – also eine doppelte Verwirrung – in einer Zeit (1911), in der die Mode für Hosenrollen musikalisch und szenisch eigentlich schon lange überschritten war, ist vom Komponisten und Textdichter bewusst so angelegt. Die Rolle des Octavian wird als »moderne« Weiterentwicklung des Cherubino aus *Le nozze di Figaro* aufgefasst: Während Cherubino aber noch ganz jung und unschuldig

durch die Handlung geht, beginnt *Der Rosenkavalier* eindeutig am Morgen nach einer gemeinsam genossenen Nacht. Octavian verkörpert in den Augen von Sophie ihren Traumprinzen, strahlend schön und sensibel, kultiviert und verständnisvoll. Octavian tröstet als junger Liebhaber die traurige, von ihrer Ehe enttäuschte Marschallin als ältere Frau. Im Schlussterzett verschmelzen die drei Sopran-Frauenstimmen zu einem elegischen Finale. Die Konzeption der Rolle des Octavian ist auch ein »wirtschaftliches Kalkül« und ein Flirt mit der Anrühigkeit.⁸ Strauss ist sich bewusst, dass die Hofmannsthal'schen Charaktere des *Rosenkavaliers* neue darstellerische Aufgaben an die Sängerinnen und Sänger des Dresdner Ensembles stellen. So schreibt er selbst an von Schuch: »[Ich fürchte] mit einfachen Sängern wird's wieder nicht gehen.« Ein neuer Typus wird verlangt: der Sängerdarsteller. Und Hugo von Hofmannsthal zur Besetzung des *Rosenkavaliers*: »Ja wenn die Baßbuffos (Ochs) lang und dürr sind und nur die Quinquins (Octavian) dick und fett, dann muss ich wohl das Geschäft aufgeben.« Im Laufe der Aufführungsgeschichte gab es viele berühmte Sängerinnen, die Octavian darstellten. Eine besondere Aufmerksamkeit erfuhr die Mezzosopranistin Brigitte Fassbaender, die schon in den 1960er Jahren offen als lesbische Frau lebte und dies mit dem Rollenbild in der Aufnahme beim Publikum verband. Grundsätzlich gilt für alle

Darstellerinnen der Hosenrolle die Herausforderung, die Künstlichkeit ganz natürlich wirken zu lassen: die Bettszene zu Beginn, die Eleganz bei der Überreichung der Rose, ein exakt einstudierter Bewegungskanon mit genauen Beobachtungen – jedes Spreizen der Beine wird kalkuliert. Die Diskussion zu diesen Punkten der Darstellung auf der Bühne hat die Autorin bei der Mitarbeit an verschiedenen Produktionen des *Rosenkavalier* erlebt. In der Probenarbeit zeigt sich die empfindliche Balance, wie die Sängerin als Frau bewusst einen männlichen Bewegungskanon einsetzt. (Abb. 1, 2, 3, 4, 5)

Die Kostüme der Uraufführung von Alfred Roller waren stilbildend auch für spätere Inszenierungen. Traditionell hat Octavian laut Libretto fünf Kostüme: Zu Beginn Akt I in Unterwäsche mit der Marschallin im Bett, dann ein »improvisiertes« Kostüm als Kammerzofe Mariandl, zum Finale Akt I verabschiedet sich Octavian in seiner Leutnant-Uniform. Im zweiten Akt trägt er zur Überreichung der silbernen Rose einen (Rokoko-)Justaucorps, meist aus weißem Seiden satin mit silbernen Verzierungen. Im dritten Akt erscheint er als adrettes Mariandl (»ein junges Ding vom Lande«) zum Stelldichein mit Baron Ochs, und zum Finale, dem berühmten Frauenstimmen-Schluss-Terzett mit der Marschallin und Sophie, trägt er wieder seine Leutnant-Uniform. Die berühmten Kostümfigurinen



6 Eva von der Osten als Octavian, Fotografie, s/w, Postkartenformat Atelier Walter Hahn. Uraufführung 26.1.1911, Semperoper Dresden, Ausstattung: Alfred Roller, Regie: Max Reinhardt

von Alfred Roller (1864–1935) spiegeln das künstliche Rokoko wider. Roller spielte von Anfang an bei der Entstehungsgeschichte der Aufführung eine wichtige Rolle. Alle drei Männer, Strauss, Hofmannsthal und Roller, waren auch Gründungsmitglieder der Salzburger Festspiele, zusammen mit Max Reinhardt, der die Regie bei der Uraufführung innehatte. *Der Rosenkavalier* ist eine im Repertoire der Salzburger Festspiele traditionell verankerte Oper mit einer langen Aufführungstradition, an der sich die Moden der Interpretation der Kostümentwürfe wie Zeitläufte ablesen lassen. Für einen langen Zeitraum hielt man als Vorgabe für Dekoration und Kostüme am Rokoko fest, immer mit der jeweiligen Gegenwart zu einem »neuen« Rokoko verschmelzend, aber der Anzahl und Aufteilung der Kostüme für Octavian blieb man treu. Erst mit Ende des 20. Jahrhunderts folgten neue Bildwelten und Interpretationen: z.B. die Inszenierung von Herbert Wernicke von 1994 bei den Salzburger Festspielen in einer Art »zeitlosem« 20. Jahrhundert. Als Vorlage für das Kostüm des Octavian bei der Übergabe der Rose diente Marlene Dietrich im Frack: ein sehr »weiblich« geschnittener, taillierter Frack. Die Inszenierung von Robert Carsen aus dem Jahre 2003 hingegen versetzte die Bildwelt in die Entstehungszeit der Komposition: »Epoque Poiret«, und Octavian trug die Uniform eines Leutnants, bereit für den Ersten Weltkrieg. (Abb. 6)

Hosenrollen als »Massenphänomen« waren in den Jahren 2000–2010 in vielen Inszenierungen augenfällig, eine »zeitgeistige« Mode-Erscheinung, bei denen der ganze Damenchor als Männer angezogen war. Ein besonders deutliches Beispiel bei den Salzburger Festspielen aus dem Jahr 2004 ist *La Traviata* in der Inszenierung von Willy Decker: Nur die Traviata tanzt im roten Kleid, alle anderen Figuren auf der Bühne sind Männer mit schwarzen Anzügen. Dagegen ist seit etwa 2010 der Trend zu beobachten, dass Männer(-chöre) als Frauen angezogen werden. Zum Beispiel trat 2014 bei den Salzburger Pfingstfestspielen der Herrenchor in einer Szene von *Cenerentola* in der Inszenierung von Damiano Michieletto in Damenkleidung auf.

Kostümgeschichtlich übernahmen eher Frauen männliche Kleidungsstücke, um sich nach dem herrschenden patriarchalischen System »aufzuwerten«. Seit einigen Jahren ist zu beobachten, wie die Männermode endlich »weibliche« Kleidungsstücke für sich entdeckt. Vielleicht eine Hoffnung auf Emanzipation.

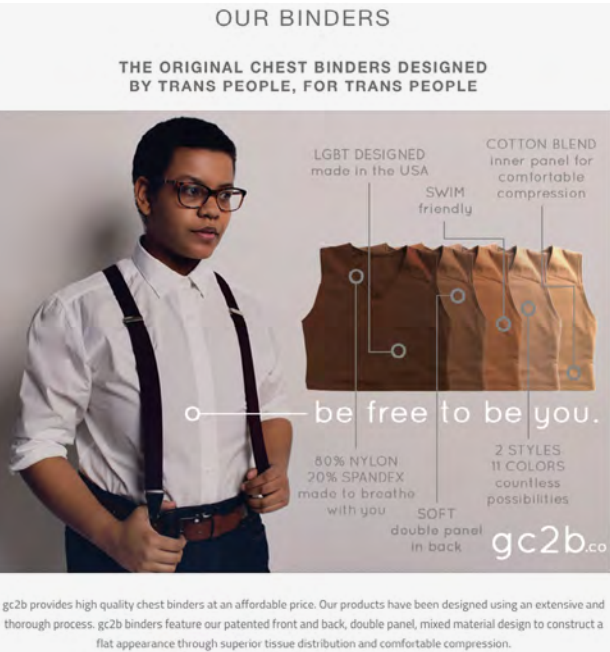
Die Kostümabteilung geht ganz pragmatisch mit den binären Gegensätzen um: Nur das Geschlecht auf der Bühne zählt, und so werden Kostüme für Hosenrollen in der Herrenschneiderei gefertigt. Es ist verblüffend,

wie unterschiedlich die zwei Schnittersysteme und Schnitteraufstellungen für die Damen- und Herrenschneiderei sind. Sie spiegeln tatsächlich die gegensätzlichen traditionellen Kleiderwelten wider: Während das Damen-Schnittersystem sich so versteht, alles Gewünschte und Erträumte umzusetzen – und dafür zuvor realistische Körpermaße individuell abmisst –, etabliert das Herrenschnittersystem ein »männliches« uniformiertes Ideal, in das sich jeder Männerkörper einzupassen hat. Dafür werden relativ wenig Körpermaße abgenommen und die erwünschten Proportionen werden errechnet. Die Kunst bei den Hosenrollen besteht darin, die uniformierten männlichen Proportionen, beispielsweise in einem Hosenanzug, auf den weiblichen Körper zu übertragen, Rundungen zu überspielen und doch nie ganz zu verleugnen, dass es sich um einen weiblichen Körper handelt: androgyn und sexy!⁹

Denn ein von einer Frau getragenes, aber in Männer-Proportionen hergestelltes Kleidungsstück wirkt meistens *verkleidet*. Erst wenn das männliche Kleidungsstück in den Proportionen (Schultern, Ärmellänge, Jackenlänge) an den Frauenkörper angepasst ist, wirkt es *männlich*. Und natürlich keine Brustabnäher. (Abb. 7)



7 »Brustquetscher«, Opernhaus Zürich
8 Verpackung Kimono-BH



9 Chest binder, gc2b

Japanerinnen als Unterwäsche für die traditionelle Kleidung tragen: Sie sind in der Funktion nichts anderes als Brustquetscher. In Japan schreibt das Schönheitsideal einen kurvenlosen geraden Körper vor. In weicher Baumwolle gefertigt, mit zusätzlichen Polsterungen (*correction pads*) an strategischen Stellen sorgt dieser bustierartige BH viel bequemer für die gewünschte Flachheit und ist ideal bei den Hosenrollenkostümen in der europäischen Oper einzusetzen. (Abb. 8)

Zudem gibt es neue interessante technische Ansätze für Brustquetscher in der LGBTIQ-Welt, die sofort und gerne für die Hosenrollen eingesetzt werden. Zum Beispiel von der Firma gc2b. (Abb. 9)

Wie wird sich die Interpretation der Hosenrolle in der Gegenwart und Zukunft ändern?

Wenn die Toleranz der Gesellschaft (m-w-d) die Binarität der Geschlechter auflöst, braucht es dann noch eine definierte Hosenrolle?

Im Sprechtheater, wo die Einteilung in Stimmlagen wegfällt, fielen eine ganze Reihe von Inszenierungen in den letzten Jahren auf, in denen die Rollen genderdiametral besetzt wurden: Alle Frauenrollen wurden von Schauspielern dargestellt, die Männer von Schauspielerinnen. In der Opernwelt gilt immer noch die Vorschrift der Stimmlage. Aber vielleicht wird eine neue zeitgenössische Oper komponiert, die die ausgetretenen Stimpfpfade verlässt und neue Charakterisierungen zulässt.

Dazu wird der Sängerin in der Anprobe als erste »Unterwäsche« der sogenannte Brustquetscher (*écrase-poitrine* auf Französisch, *bust flattener* auf Englisch) angepasst. Nicht gerade ein schmeichelndes Wort, es klingt schon nicht bequem.

Traditionell ist der Brustquetscher aus einem breiten hautfarbenen Miedergummi hergestellt, der die Rundungen sanft stützt und verteilt. In Japan lernte die Autorin die speziellen Kimono-BHs kennen, die

In Japan gibt es eine ganz eigene Form von Theater, bei der alle Rollen von Frauen dargestellt werden: Takarazuka. Als Geschäftsidee vom Eisenbahn-Magnat Kobayashi Ichizo 1913 erfunden, erfreut sich diese Theaterform bis heute größter Beliebtheit. Für das Publikum, bis zu 80 Prozent weiblich, bedeuten diese Vorstellungen eine Flucht aus den strengen gesellschaftlichen Normierungen. (Abb. 10)



10 Takarazuka Revue: *The Rose of Versailles* (*Versailles no Bara*) nach dem Manga von Ryoko Ikeda

1 *Breeches role* auf Englisch, *rôle travesti* auf Französisch.

2 In diesen Zeitraum fallen auch die gefeierten Kastraten, aber das ist eine zusätzliche Dimension, auf die hier nicht eingegangen wird. Später wurden diese Rollen manchmal von Sängerinnen übernommen. In der letzten Zeit finden Countertenöre für diese Rollen wieder mehr Beachtung.

3 Rauscher, Susanne: »Sweet Transvestite. Hosenrollen in der Oper«, in: Renate Brosch (Hg.), *Eine etwas andere Moderne* (= *Feministische Studien*, Jahrgang 22, Bd. 2); Stuttgart 2004, S. 263–276, hier S. 274.

4 De Ponte, Susanne: *Ein Bild von einem Mann – gespielt von einer Frau. Die wechselvolle Geschichte der Hosenrolle auf dem Theater* (= *Kataloge zum Bestand des Deutschen Theatermuseums* 2); München 2013, S. 17.

5 Richard Strauss in der *Sammlung Manskopf. Eine virtuelle Ausstellung*, hg. von Betzwieser, Thomas / Zegowitz, Bernd, 2020. Onlinefassung. URL: <http://manskopf.uni-frankfurt.de> (Zugriff: 28.4.2022).

6 Ebd.

7 Rauscher 2004 (wie Anm. 3), hier S. 270.

8 Charton, Anke: *Prima Donna, Primo Uomo Musico. Körper und Stimme. Geschlechterbilder in der Oper* (= *Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung*, Bd. 4); Leipzig 2012, S. 235.

9 Traditionell – bis heute – werden alle Rollen im japanischen Theater (Kabuki, Nō) von Männern dargestellt. »Onnagata« bezeichnet die männlichen Schauspieler, die sich auf Frauenrollen spezialisieren. Der Eisenbahn-Magnat Kobayashi Ichizo drehte den Spieß um und hatte 1913 die Idee, Theater mit ausschließlich weiblichen Darstellerinnen ins Leben zu rufen, um Tourist:innen in die Stadt Takarazuka zu locken. Bis heute ein andauernder Erfolg! Und nach der Stadt Takarazuka erhielt diese Theaterform ihren Namen. Die meisten

Stücke sind westliche Musicals, aber auch Adaptionen von Shōjo-Manga oder japanischen und chinesischen Märchen. Die Ausstattungen sind opulent und romantisch. Die Inszenierungen der Musicals *Elisabeth* und *Die Rosen von Versailles* waren besonders populär. Am Theater angeschlossen ist die Takarazuka Music School, nach Ende des ersten Ausbildungsjahres werden die Mädchen in Otokoyaku (Männerrollen) und Musumeyaku (Frauenrollen) eingeteilt. Das Publikum ist zu etwa 80 Prozent weiblich und feiert ganz besonders die Stars in den Otokoyaku-Rollen.