

## **FORT MIT DIESEN GLITZERSCHLANKEN AMAZONEN!**

Ich habe einen großen phantastischen Roman geschrieben, der wieder zwei Helden des Gaulschreck‘ bis zu ihrer Vernichtung im Magischen führt“, schrieb Fritz von Herzmanovsky-Orlando über das Maskenspiel der Genien an Friedrich Torberg. (M, 455) Das Thema der Heldenvernichtung bei Herzmanovsky-Orlando scheint einer näheren Betrachtung wert. Ist doch scheinbar eine schöne, unbekannte Frau daran ursächlich beteiligt. Die Auslöschung des Cyriak von Pizzicolli, Protagonist des Maskenspiels der Genien, geschieht durch die Begegnung mit der atemberaubenden, göttlichen Cyparis, die mit ihrem wiederholten Erscheinen in immer neuen Verwandlungen das Begehren des Helden, seinen Wandertrieb, die Gier nach Neuem, Unbekanntem weckt und ihn in einem fremden Land dem Tode zuführt. Ein ähnliches Schicksal trifft den Hofsekretär Jaromir Edler von Eynhuf im Roman Der Gaulschreck im Rosennetz und den Privatgelehrten Achatius von Yb in der Erzählung Cavaliere Huscher oder von Ybs verhängnisvolle Meerfahrt. Von Yb geht an einem unheilvollen Pakt, den er in einer lebensbedrohlichen Situation mit einer ihm fast gänzlich Unbekannten geschlossen hat und nicht halten wollte, seelisch zugrunde. Eynhuf wird durch seine unerwiderte Liebe zu der Schauspielerin und Sängerin Höllteufel indirekt zum Selbstmörder.

### **Der behütete Junge aus gutem Hause**

Allen dreien ist gemeinsam, dass sie bis zum Zusammentreffen mit verhängnisvollen Frauen ein behütetes, von jeglichen Unannehmlichkeiten und Fährnissen geschütztes Leben geführt hatten und gesellschaftlich anerkannt waren: Eynhuf als Hofsekretär, von Yb als Privatgelehrter, Pizzicolli als „Sohn angesehener Eltern“. Leibliches Begehren und Sehnsucht gab es im Leben der drei bislang nicht. Bei Achatius von Yb wird die unbestimmte Sehnsucht nach Sinnlichkeit erstmalig durch einen Lichtstrahl ausgelöst, der eines Tages den Lichthof seiner Wohnung mehr als sonst erhellt und seinen Wunsch nach Veränderung auslöst. Sie konkretisiert sich in einer Italienreise, die er bald darauf antritt. Da fiel es dem versonnenen Privatgelehrten auf, dass mehr Licht als gewöhnlich in dem bücherdufterfüllten Gelasse sei, [...] er sah, dass hoch oben im schmalen Spalt des Lichtschachtes juwelensprühendes Sonnenlicht eine wahre Orgie von Strahlengeglitzer aufführte. (E, 10) Er beschließt daraufhin, das Meer kennen zu lernen. Pizzicolli, der „nie weit von Graz weggekommen“ war, nahm die Gelegenheit des Reisens nach dem plötzlichen Tod seiner Eltern wahr: „Der bestürzte Junge sah sich frei, machte auch das unbewegliche Erbe zu Geld und fuhr an einem herrlich strahlenden Sommermorgen auf die Bahn.“ (M, 12) Bei Eynhuf liegt die Sache komplizierter: er verreist zwar nicht, aber seine unerwiderte Liebe zu der Sängerin und Schauspielerin Höllteufel führt zu Ruhelosigkeit, symbolisiert durch allerlei Irrwege durch die Stadt Wien.

### **Die Irrfahrten des Helden**

Reisen, Irrfahrten, Verirrungen. Wirrnisse innerseelischer, körperlicher oder geographischer Natur. Innere Zerrissenheit. Verlassen der realen Welt, Eintritt in ein Traumreich oder eines der Obsessionen, Verwandlungen, Verkleidungen. Metamorphosen. Für alle drei Helden sind Liebe und Liebesleid, letztendlich Tod, untrennbar mit diesen Instabilitäten, diesen Ortsveränderungen verbunden, bei Achatius von Yb und Pizzicolli bereits bevor das Objekt der Liebe auf der Bildfläche erscheint, bei Eynhuf danach. „Was für ein Irrsal!“, ruft Cyriak während seiner Reise mehrmals aus. (M, 391 passim) Achatius von Yb reist also nach Italien. Im Zug stößt er auf sein Verhängnis, die schlafende Directrice einer Theatergruppe. Er wäre ihr jedoch nie begegnet, hätte nicht mitten in der Nacht ein Ereignis der unheimlichen Art,

nämlich der Anblick „eines Gnomenleichenzug[es] aus Verona“, „der sehr Böses voranzeigt“ (E, 13) den Maschinisten des Zuges derart in Panik versetzt, dass er nicht weiterfahren wollte. Die Passagiere werden zum Umsteigen gezwungen, in einen anderen Zug, der „aus ganz veralteten Waggons der ersten Eisenbahnepoche“ (E, 13) besteht und damit den Eintritt in eine märchenhafte Welt signalisiert. In einem als Boudoir eingerichteten Abteil erblickt von Yb die schlafende Unbekannte. Cyriak von Pizzicolli verlässt im Grenzzort Gurkfeld das Universum des Rationalen, als er in die Tarockei, ein magisches, durch das Testament Metternichs gegründetes und auf den Regeln des in Österreich so beliebten Tarockspieles aufgebautes Reich einreist. Schon an der Grenze erscheint ihm die schöne Cyparis, die ihn verzaubern wird. Nach dem Maskenball, auf dem er sich als Schmetterling verkleidet der umjubelten Schauspielerin Höllteufel vorstellt und abblitzt, geht Eynhuf auf Wanderschaft durch Wien und verliert sich mehr und mehr im Labyrinth seiner absonderlichen Liebesstrategien. Von der Angebeteten als zukünftiger Ehemann abgewiesen und von Eifersucht gequält beschließt er, sie heimlich zu beobachten und erscheint in allerlei Verkleidungen vor ihrem Haus:

Einmal überwand er sich sogar so weit, als fliegender Mehlwurmhändler seine ekle Ware anzupreisen. Die Vogelhändler machten kopfschüttelnd Gelegenheitskäufe zu Schleuderpreisen und wußten wohl nicht, welcher schwarztopierten Nachtigall sie dies zu danken hatten. Wer wohl der schlanke Savoyardenjüngling mit tiefschattendem Hute und den pfeifenden Murmeltieren sein mochte? Wer der vornehm aussehende Wanzentinkturverkäufer mit der gramvollen Linie um den Mund? Eine Zeitlang saß er als blinder Harfner mit grünem Augenschirm stundenlang auf einem Prellstein der Blumenstockgasse und sandte sein klagendes Zimm-Zimm zu den Fenstern der Angebeteten empor. (G, 88 f.)

Diese Verkleidungen zwingen Eynhuf zu einem Doppelleben, inklusive Absteige bei einem anrühigen Trödler. Er lernt Teile Wiens kennen, die er bisher ignorierte und als ehrwürdiger Beamter auch nie sehen wollte. Achatius von Yb beendet mit ängstlichem Umherirren quasi sein Leben. Denn den Pakt mit der Unbekannten gebrochen zu haben, erfüllt ihn mit so großer Angst vor Strafe, dass er sich in seiner herrschaftlichen Wohnung seines Lebens nicht mehr sicher weiß und bei seiner Rückkehr Quartier in der Gosse aufschlägt, um vor Verfolgern sicher zu sein. „Von Yb [verließ] seine alte prächtige Wohnung und nahm zahlreiche Absteigequartiere ein, in die er, wie ein furchtsames Wild, bei Nacht und Nebel wechselte.“ (E, 23) Alle drei verlassen den Ort einer gesicherten Identität: Eynhuf verkleidet sich zuerst einmal nur für den Maskenball. Diese Metamorphose ist jedoch der Beginn einer ganzen Serie von Travestien, denen sich der Held unterzieht. Pizzicolli wird zum Fremden, zuerst in der Tarockei, dann in Cythera, zuletzt auf Kreta. Er ist zunächst Beobachter, dann zusehends Involvierter, ja häufig Geneckter, an der Nase Herumgeführter; Spielball von Wesen, die ihr äußeres Erscheinungsbild ständig verändern, verschwinden, wieder auftauchen. Schließlich wird er ebenfalls verwandelt und als Hirsch zu Tode gejagt. Auch von Yb steigt in ein Zauberreich hinab, nämlich in den Keller des Hotels in Genua, in dem ihm ein Kellner das „Meer im Mistrüherl zeigt. Er wird dann von zwei drallbusigen, bildhübschen Mädchen „funkelnden Auges“ (E, 19) ent- und verführt, nach zwei Liebesnächten ausgeraubt, eingekerkert, weil er die Gunst der beiden nicht bezahlen kann, von der unbekanntem Schönen aus dem Zug „errettet“, allerdings in die Pflicht eines unheilvollen Paktes genommen. Er kann vor ihr nach Wien zurückfliehen, bleibt aber Zeit seines Lebens von diesem Spuk infiziert, an dem er zugrunde geht.

### **Männliche Keuschheit**

Alle drei, Eynhuf, Cyriak und Achatius von Yb, sind dem Leiblichen gegenüber gänzlich unbedarft, ja unvorbereitet auf die gefährliche Anziehung, die Frauen ausüben können, und

die Verwicklungen, die das Begehren mit sich bringt. Sie sind außerdem schüchtern, nicht sehr draufgängerisch, eher „weiblich“ passiv. Von Yb und Eynhuf sind außerdem Kopfmenschen mit fixen Vorstellungen, die sich zum Wahn entwickeln. Der Hofsekretär Eynhuf lebt in einer Welt, in der jede Art von Extravaganz geächtet ist. Für die Ausübung diverser Lüste herrschen strenge Regeln. Die Teilnahme an einem Maskenball ist verpönt, eine Fahrt in die Sommerfrische hingegen würde „bessere Empfehlungen zum Amt“ bringen. Sexuelle Überschreitungen (im Klartext: Sex außerhalb des matrimonialen Bündnisses) sind bei all seinen Bekannten ständiger Gesprächsgegenstand, aber immer im Sinne moralischer Entrüstung, oder sie werden weggelogen, etwa Annerl Zischs Beziehung zu Großkopf.

Eynhufs Beamtendasein wird daher weniger durch seine Amtsaufgaben zur Zwangsjacke, als viel mehr durch die unausgesprochenen Benimmregeln, denen er unterworfen ist. Deren Einhaltung – wohlgemerkt auch außerhalb seiner Dienststunden – wird nicht nur von seinem Chef, sondern von seinem Bekanntenkreis rund um die Kaffeekränzchen der Frau Schosulan genau überwacht. Die strenge Kontrolle des Sinnlichen zeigt sich darin, dass ein musikspielender Leibstuhl die einzige Lustbarkeit für die Gäste der Schosulan ist. In der Wohnung wird zu seinen Klängen Gavotte getanzt, am Gang jedoch schlagen die unsittlichen Nachbarmädels ihre Räder zu dieser Musik, ein schamloses Schauspiel, das nur durch das Guckloch und „vor Entsetzen starr“ betrachtet werden darf. (G, 36)

Als Eynhuf sich durch seine unglückliche Neigung zur Schauspielerin Höllteufel langsam aber zielsicher ins gesellschaftliche Out begibt, gibt es genügend Zeugen und Zeuginnen, die diesen Prozess dokumentieren können, und nicht einmal erstaunt sind, dass Eynhuf am Ende als Sittenstrolch polizeilich gesucht wird. Zu Hilfe eilt ihm allerdings niemand mehr. Um der Höllteufel näher zu kommen, lässt Eynhuf sich widerwillig mit deren Zofe Ludmilla ein. Aber die von ihr angebotene Sinnlichkeit kann er nicht genießen, weder die sexuelle Vereinigung mit ihr, noch den Besuch im Wurstlprater. Er geht zögerlich mit und setzt sich mit zusammengebissenen Zähnen auf das Schaukelpferd eines Ringelspiels, hoffend, dass er in der plebejischen Menge unerkannt bleibt. Prompt wird er aber von einer Freundin der Frau Schosulan gesehen:

[...] da, um Himmelswillen, ist das nicht die Frau Beischl? [...] Eine Zeitlang glotzte ihn die Selcherswitwe verständnislos an, dann blieb ihr Mund lange offen, während der unglückliche Sekretär, der wie gelähmt auf seinem jammervollen Spielzeug saß, [...] immer wieder bei ihr vorbeigezerrt wurde. (G, 101)

Nach dem Beischlaf mit Ludmilla ist er geradezu erbost darüber, dass sie ihm seine Unschuld genommen hat und möchte Wien am liebsten verlassen:

Ja, fort aus dem Babylon Wien, diesem Sündenpfuhl, wo erst jüngst ein leichtfertiges, junges Ding ihm die so lang gehütete Blume des Junggesellentums entrissen hatte. (G, 104)

In einer zynischen, verlogenen, besserwischerischen und schadenfrohen Gesellschaft (nicht umsonst heißt das Haus, in dem er wohnt und in dem Frau Schosulan ihre Nachmittagsjause veranstaltet, Querulantenhaus) bleibt Eynhuf kein Spielraum für das Sinnliche, Ausschweifende. Zudem ist er immer eifrig bemüht, „höheren Orts“ nicht anzuecken. Umso faszinierender muss daher die „Démouille“ Höllteufel für ihn sein, die sich schamlos und ohne dafür bestraft zu werden, all das erlaubt, was er sich nie und nimmer gestatten darf. Pizzicollis Psyche ist am dürftigsten beschrieben. Immerhin wissen wir aber, dass er „sanft und im Grund unendlich artig“ (M, 66) ist. Sein Kontakt zu Frauen ist am weitesten von der

Realität entfernt. Wenn er sexuelle Vereinigung erlebt, dann im Rahmen einer traumähnlichen Erscheinung.

### **Isolation und Tod**

Die Modi der Vernichtung unterscheiden sich zwar, den Helden gemeinsam ist jedoch die zunehmende Isolation von ihrem sozialen Umfeld und ihr langsamer Weg in den Tod: Cyriak wird von Diana, der Gefährtin der Angebeteten Cypris, in einen Hirsch verwandelt und von Hunden zu Tode gejagt. Eynhuf wird als angeblicher Sittenstrolch von der Polizei gejagt und erschießt sich. Von Yb hält zwar den äußeren Rahmen seines beruflich gesellschaftlichen Lebens aufrecht, isoliert sich aber durch die Flucht vor einer von ihm imaginierten Bedrohung so sehr, dass er vereinsamt stirbt. Die Gesellschaft, die das Leben der drei getragen hat, existiert zum Zeitpunkt ihres Todes als vertrauter Raum nicht mehr. Cyriak hat sich durch seinen Eintritt in das magische Reich der Tarockei und seine Reise nach Cythera ohnehin schon geographisch von seiner Welt entfernt. Außerdem empfindet er immer wieder große Einsamkeit, vor allem dann, je näher er dem Ort seines Todes kommt: „Jetzt vereinsamte Cyriak vollkommen.“ (M, 359); „So löste sich Cyriaks letzte Heimat von selber auf.“ (M, 370) Eynhuf entfernt sich weniger örtlich, als vielmehr in seiner Gesinnung. Die Regeln ehrbaren Beamtenlebens werden immer schimärenhafter, je mächtiger seine eigenen Phantasien werden. Das ihm Geborgenheit vermittelnde Querulantenhaus mit den Kaffeejansen bei Frau von Schosulan wird zunehmend unwichtiger, ebenso sein Beruf. Von Yb wird von der Gesellschaft der Gelehrten, in der er lebt, in seinen Nöten allein gelassen, obwohl er in der Wahrnehmung der anderen verbleibt, ja zur lebenden Legende wird: Ganz Wien, vom Kaiser bis zum letzten Maronibrater, wußte von der entsetzlichen Lage, in der sich unser scheuer Freund befand. Und die große Millionenstadt nahm innigen Anteil an seinem beklagenswerten Los. Selbst in Brünn, Graz und noch weiter in der Provinz war er ein Gegenstand des Jammers, ja vereinzelter Tränen. (E, 23) Von Ybs Rettung scheidet an dem langsamen Fortschreiten der Wissenschaft, auch wenn es Bemühungen gibt, Auswege zu finden. „Da und dort brütete ein weißsträhniger Greis an einen Globus gelehnt; dort – in der Mitte – saßen mehrere Greise ganz in sich versunken und brüteten stumm.“ (E, 24)

### **Die todbringende Schöne**

Wer aber sind die Frauen, die an der Vernichtung der drei ursächlich beteiligt sind? Die unbekannte Directrice einer Theatergruppe aus dem Zug, die Achatius aus dem Kerker errettet, um ihn durch einen Pakt für immer an sich zu binden, ist in diesem Moment quasi Herrin über Leben und Tod. Und um welchen Pakt handelt es sich? Nicht etwa um das christliche Ehebündnis, das er ihr, als er noch die Wahl hatte, im Zug vorgeschlagen hat, und das sie ablehnte. Nein. Er soll unterschreiben, dass er die Zwischenakte ihrer Theaterstücke „als sogenannter ‚Agostino stupido‘, als dummer August“ beleben wird. (E, 22) Und zwar für immer. Lebenslang. Als dummer August! Ein bisschen erinnern wir uns da an den würdigen Gymnasialprofessor aus Heinrich Manns Professor Unrat und der Verfilmung Der blaue Engel mit Marlene Dietrich. Auch Professor Unrat hat den Clown zu spielen. Ihm wird ein Ei auf den Kopf gedrückt, dazu hat er unter Aufgabe sämtlicher Selbstachtung „Kikeriki“ zu rufen, und er tut dies, weil er der schönen Sängerin verfallen ist, von allen verspottet bis zu seinem einsamen Ende. Es ist zu verstehen, dass Achatius von Yb den Pakt zwar unterschreibt, aber bei erster Gelegenheit doch flüchtet. Es bedarf auch einigen Mutes, sich aus einem solchen Kontrakt, der dem Universum des Masochismus angehört, herauszuwinden und die übermächtige Mutter zu verlassen. „Mit tiefer Einsicht unterschied das Mittelalter zwei Arten von Diabolik oder Grundperversionen: die eine durch

Besessenheit, die andere durch den Pakt“, schrieb Gilles Deleuze in seiner Studie zur Venus im Pelz von Sacher-Masoch (Deleuze 1968, 176). Besessenheit im Sinne eines Verfolgungswahns und Selbstgeißelung ist fortan Achatius' selbstaufgelegte Strafe für diesen Ungehorsam der Mutterfigur gegenüber. Besessenheit spielt auch bei Eynhufs Ambitionen eine wesentliche Rolle. Die *Démoiselle Höllteufel* gebärdet sich wie eine Herrscherin. Sie ist von einem ganzen Hofstaat von Bewunderern umgeben, lebt im Luxus und verspottet Eynhufs Liebeswerben. Außerdem ist sie eiskalt. Eynhuf ist zuerst von seiner Eifersucht besessen, dann von dem Drang, sich zumindest durch seine Milchzahnsammlung beim Kaiser beliebt zu machen, wenn er schon bei der Höllteufel nicht ankommt. Wegen dieser Zahnsammlung hat er ja überhaupt erst die Bekanntschaft mit der Schauspielerin gemacht. Wegen dieser Sammlung wird er letztendlich als Sittenstrolch verfolgt. Da er den Zahn der Schauspielerin nicht bekommen kann, versucht er ihn einem blutjungen Mädchen aus der Gosse eigenhändig auszureißen, wird dabei ertappt und fälschlicherweise als Pädophiler verfolgt.

Die Frauen, Auslöser solchen Unglücks, sind nicht nur dominant. Sie sind samt und sonders schön. Aber diese Schönheit wird nicht genau benannt, sie bleibt eine Leerstelle, in die sich die Phantasie des Lesers einschreiben kann. In allen drei Geschichten gibt es eine einzige schöne Frau. Diese ist der Liebe wert, einer Liebe, die nie vollzogen wird, wegen dieser Frau wird gestorben. Diese Frau ist in ihrem Äußeren auch für die Leser nicht greifbar. Daneben gibt es unzählige andere Frauen, die ausnahmslos hässlich sind, und zwar abgrundtief. Im *Gaulschreck* erinnern die hässlichen Frauen an die mit dem irdischen Dasein verbundene Pflicht, eine Ehe einzugehen, stehen für die Realität des Sozialwesens, für Verantwortung, werden von Eynhuf aber abgelehnt und zurückgewiesen. Sie sind um vieles wirklicher als die schöne Frau, die nur Vision bleibt. In ihrem Aussehen, auch in ihren allzumenschlichen Reaktionen und Handlungen sind sie an- und begreifbar. Über das Äußere der todbringenden Schönen erfahren wir also fast nichts. Es wird mit allgemeinen Worten wie „schön“, „jung“, „knabenhaft schlank“, „schwarzlockig“ beschrieben, etwa die schlafende Frau im Zug: „von einer Ampel rosig beleuchtet, erhob sich ein Himmelbett, und auf ihm schlummerte in malerischer Attitüde ein wunderschönes, schwarzlockiges Mädchen.“ (E, 14) Die Schauspielerin Höllteufel wird mehr durch die Insignien ihrer Macht als durch Details ihrer Schönheit plastisch:

Plötzlich schlug Eynhufs Herz höher. Auf einer Estrade bemerkte er das Ziel seiner Wünsche, die Herrin des Milchzahnes. Wie schön war sie doch, als Rosenbukett costümiert, ein Märchen in Sonnenaufgangsfarben, schillernd und seideraschelnd von großmaschigen Schäferinnen und ihrem männlichen Hofstaat umgeben. (G, 71)

Von Cyparis wissen wir nur, dass sie Cyriak das erste Mal in der Gestalt eines Knaben mit langen Locken und langen Wimpern erscheint, der „einen selten schönen Schmelz in der Stimme“ hat. Etwas später überrascht er sie bei ihrem nächtlichen Bad im Wald: „in dem Becken badete graziös, gleich einer Elfe, ein wunderschönes, nacktes Mädchen, jugendschlank, der glatte Körper glitzernd im Mondlicht.“ (M, 61 f.) Die körperliche Vollkommenheit ist so groß, dass sie bei ihm Panik auslöst: „Voll Entsetzen suchte er einen noch so geringen Fehler in ihrem Antlitz, der ihm zur Rettung werden sollte ... ach – er entdeckte nichts.“ (M, 65) Die Sprachgewalt Herzmanovksy-Orlandos, die bei der Beschreibung der Schönheit versagt, donnert wie eine Gerölllawine über die hässlichen Frauen herab, die dadurch aber insbesondere im *Gaulschreck* vor Lebendigkeit strotzen, so abstoßend sie auch sind. Das Antlitz der Hofmetzgerswitwe Beischl im *Gaulschreck* ist „unbeschreiblich ausdruckslos und verliert schon aus geringer Entfernung soviel an Details, daß es verzweifelt unanständig anzusprechen war“, „ihre unwahrscheinliche Körperfülle [ist]

in ein spangrünes Seidenkleid gestopft“ (G, 101). Das ältliche Fräulein von Fackelstein hat ein „grässliches Feuermal und ein Fleckchen Mausfell an der Wange“ (G, 31), die Frau Schosulan „hat das Wohl und Wehe der Hofbeamten in ihren knotigen, feuchtkalten Händen“ (G, 26), die Fräulein von Kibisser sind „verblühte, kümmerliche Geschöpfe“ (G, 30). Das Zischannerl ist „ein knallrotes, schielendes, noch sehr junges Ding“ (G, 31), aber „hibsch rosig und mollig“ (G, 36), wie Eynhuf in Gedanken feststellt, als er sie mit Crispine, der älteren

Tochter des Hofzwerges vergleicht, die in ihn verliebt ist. „Die Zwergsche dagegen gelb im Gesicht und hager, und an Gang hat sie, wie a kranke Kuh!“ (G, 36) Die Gattin des Hofzwerges ist baumlang und dünn, lugt „affenartig schnell mit den tiefliegenden Äuglein nach Hunden aus“ (G, 9) und hat ein dünnes, keifendes Organ (G, 10).

Wenn Crispine wegen Eynhuf Liebeskummer hat, so ist der Ausdruck der gekränkten Gefühle nicht bemitleidenswert, sondern abstoßend, birgt jedoch einiges Identifikationspotential. Als Eynhuf ohne Gruß an ihr vorbeiritt, weil er nur Augen für die schöne Schauspielerin hatte, begann sie „die Augen so zu verdrehen, daß man bloß noch das Weiße sah, hatte Schaum vor dem Mund und stieß ohne Unterlaß ein schrilles Gicksen aus, während wirre Krämpfe den ungraziösen Körper so schüttelten, daß sie einem geköpften Huhn ähnlicher sah als einer Beamtenstochter“ (G, 106 f.). Die schönen Frauen, so langweilig sie für den Leser sein mögen, haben jedoch etwas Göttliches. Auffällig ist die Paarung von jugendlicher Unschuld und Knabenhaftigkeit, insbesondere bei Cyparis, die am Bahnhof des Grenzortes Gurkfeld zuerst als trommelspielender Knabe auftaucht, behauptet, ein Barmädchen zu sein, etwas später, im Varieté, tatsächlich als Barmaid erscheint, und damit für Verwirrung hinsichtlich ihres Geschlechtes sorgt, ja Cyriak die Definition desselben sogar überlässt:

„Wer bist du?“

„Ich – ich bin das Barmädchen!“

„Aber du bist doch ein Knabe!“

„Das schon“, antwortete das junge Wesen mit niedergeschlagenen Augen, daß man die langen Wimpern bewundern konnte, „aber – ganz wie die Herrschaften belieben. Sie werden ja sehen!“ (M, 34)

und etwas später:

„Verzeihen Sie, Fräulein ... sind sie nicht eigentlich ein nächtlicher Trommler?“

„Der Herr scherzen nur“, schmollte das hübsche, junge Ding mit den schelmischen Augen. (M, 37)

Dann erscheint sie als zum Fremdenkontrolldienst abkommandiertes Mitglied des Amazonenkadettencorps, „Figurantin der Commedia del marte“ (M, 52), als Guedon, Standartenführerin von Aphrodite, gekleidet in der „verschollenen Tracht der Läufer“, dazu ein

„Ballettröckchen aus weißem Atlas“; ein „Goldhelm mit wallenden, gleichfalls weißen Straußfedern“, ein „juwelenbesetztes Schwert“. (M, 47)

Hier empfiehlt es sich, den historischen und persönlichen Hintergrund von Herzmanovsky-Orlandos Weiblichkeitskonstruktionen etwas genauer anzusehen. Cyparis ist die Frauengestalt, die am ehesten dem von ihm so zelebrierten Androgynitätsmysterium entspricht. In einer Notiz zur Mythologie und Mystik beschreibt Herzmanovsky- Orlando Genien, Engel, Walküren, Feen als Mittler zwischen Gott und den Menschen. Diese Mittler müssen das Männliche und Weibliche in sich tragen: „ihr Symbol muß die Zeugungskraft oder Möglichkeit beider Geschlechter haben, sie müssen bisexuell, androgyn sein. Ewige Jugend und Schönheit sind unerlässlich.“ (M, 469) Sie sind für Herzmanovsky-Orlando

außerdem „keine reale Person, sondern eine Personifikation der Macht der Liebe [...] dieser immer neuen verwandelten androgynen Erscheinung der Liebe“ (zit. nach M, 469). Das Urbild für dieses Mysterium ist Herzmanovsky-Orlandos Ehefrau, die junge Carmen. Sie ist knabenhaft schlank, auf Fotos in männlicher Allüre in Reitstiefeln, mit Zigarette zu sehen, hat Ringellocken und einen Bubikopf. Sie ist der Prototyp des „Bubikopfmädchens“, „des androgynen, göttlichen Symboles, das eben jetzt der Männerwelt gefährlich zu werden erscheint“, schrieb Herzmanovsky-Orlando im Brief an Kristina Pfeiffer-Raimund vom 9. Dezember 1929 (AB, 221). Carmen hat nicht nur für Figuren wie die der Cyparis Modell gestanden. Sie unterhielt auch, parallel zu ihrer Ehe und mit Wissen ihres Mannes eine leidenschaftliche, mehrere Monate dauernde Liebesgeschichte zu Helga Kund. An den Liebesbriefen Carmens an Helga hat Herzmanovsky-Orlando mitgeschrieben. Helga Kund entsprach ebenfalls dem Schönheitsideal des Androgynen, genauso wie die Spanierin Roxane Rosanis, die ab 1924 Gesellschafterin Carmens war und 1929 aus unbekanntem Gründen Selbstmord beging. (Vgl. Abb. Auf S. 38)

### **Die Garçonne**

Dennoch sind Carmen, Helga Kund und Roxane Rosanis nicht bloß wegen persönlicher Präferenzen des Autors Vorbilder für die Zeichnung seines androgynen Frauenbildes. Herzmanovsky-Orlando begann die Arbeit am Maskenspiel der Genien Mitte der 1920er Jahre, als die Garçonne, die europäische Variante des Flapper, ein von Mode, Film und Massenmedien favorisiertes weibliches Idealbild war – ein Kompromiss zwischen der – von der ersten Frauenbewegung ermutigten – weiblichen Selbstbestimmung und der Normierung, die Männer für eine „befreite“ weibliche Sexualität parat hatten. Die Garçonne kann zudem als gegenkulturelles Symbol für kollektiv gestaltete lesbische Ausdrucksformen gesehen werden, trägt ihren Bubikopf also nicht immer nur, um Männer zu verführen. Die Kleidung machte endlich Schluss mit der Umpanzerung des weiblichen Körpers. Sport und Tanz, insbesondere Tänze wie Charleston und Black Bottom, die das egalitäre Prinzip zwischen Frauen und Männern förderten, verlangten schlanke Beine und schmale Hüften. Der Mann gab sich feminin, langhaarig pomadisiert, die Frau hingegen trug Jungenhaarschnitt, Krawatte und Monokel. Sie karikierte damit männliche Anmaßung. Es gab Damenwahl und Gigolos. Greta Garbo mit ihrem herben, scharfkantigen Gesicht lag im Trend. Der Gipfel an unkonformem Verhalten war das Zigarettenrauchen mit Zigaretten spitze in aller Öffentlichkeit. Wer waren aber die Frauen, die sich diesem Bild anpassten? Realer Hintergrund für soviel weiblichen Bewegungsspielraum war die stark zunehmende Berufstätigkeit der Frauen in den Städten. Dort lebten viele vor ihrer Ehe allein, verdienten eigenes Geld und konnten sich das Ausgehen leisten. Oft war gerade beim Tanz die starre Trennung zwischen echten und halbseidenen Damen verwischt. Nicht nur Schauspielerinnen und Kunstgewerblerinnen, sondern auch Verkäuferinnen nahmen sich das Recht auf Sinneslust. „Männer taten sich schwer, zwischen einer anständigen Frau, einer Lesbierin und einer Hure zu unterscheiden.“ (Hacker 1990, 26) Herzmanovsky-Orlando zum Beispiel verliebte die gutbürgerliche sehr biedere Verlobte Christine Kerry zugunsten der feurigen, vielleicht auch libertinen Carmen Schulista, die er über eine sehr eindeutige Zeitungsannonce kennen gelernt hatte: „Schwarzes interessantes Mädchen sucht d. Bekanntschaft eines Herrn unter ‚Wer wagt, gewinnt.‘“ Und gerade bei Carmen sind die sexuellen Präferenzen nicht eindeutig. Ihre Liebesbriefentwürfe an Helga Kund sind von großer, unbändiger Leidenschaft und Sehnsucht.

„Deine Briefe Dein Haar, Deine Bilder sind das erste, das ich am Morgen erblicke und das Letzte worauf mein Blick vor dem Einschlafen fällt. Und dazwischen rattert es in meinem Hirn wie das gleichmässige Geräusch eines Eisenbahnzuges stereotyp ... Helga, Helga. Helga

... Mein Leben, mein ganzes Ich, mein Denken u Fühlen, gehört Dir, ja ich bin ganz Dein.“  
(Briefentwurf vom 7. [8.] 7. 1919, Brenner-Archiv, Innsbruck)

Heimito von Doderer schuf die lesbische Kupplerin Flavia Buscarolli. Louise Brooks, Inbegriff der Garçonne, spielte in Pabsts Verfilmung des Romans von Margarete Böhme Tagebuch einer Verlorenen (1929) das gefallene Mädchen Thymian, das verführt und geschwängert wird, in einer Besserungsanstalt, dann im Puff landet, im Roman an Tuberkulose stirbt, im Film überlebt und außerdem homoerotische Neigungen hat. Brooks spielt eine von der lesbischen Gräfin Gewitz begehrte „Lulu“ in dem Film Die Büchse der Pandora (1929). Mit diesen Rollen trug sie ein frivoles, zumindest bisexuelles Gehabe zur Schau und inszenierte lesbisches Begehren und käufliche Liebe auf der Leinwand.

### **Die grausame Frau**

Auf einem der überlieferten Fotos hält Carmen Herzmanovsky-Orlando eine Reitgerte, auf einem anderen ein Gewehr, mehrmals ist sie mit Stöcklein und in Männerdress abgebildet. Zeitgleich mit ihr beherrschen Unmengen martialische, zum Teil todbringende Frauengestalten den politischen, psychoanalytischen und künstlerischen Diskurs dieser Epoche. Der Archetypus der grausamen Frau, der femme fatale, wurde unter anderen von Sacher-Masoch literarisch produziert, nicht nur in der Venus im Pelz, sondern auch in dem Erzählband Grausame Frauen, starke Herzen (Leipzig 1938). In der Gestalt der Carmen in der gleichnamigen Novelle von Prosper Mérimée aus dem Jahr 1845 geschah indirekt eine Aufwertung der Hexe. Carmen als zwar Männer mordendes, aber leidenschaftlich liebendes Geschöpf sollte – so Christina von Braun – im 20. Jahrhundert gar zum Idealbild von Weiblichkeit erhoben werden (Braun 1987, 11), zum Inbegriff eines authentischen Gefühls, eines ungebrochenen, ursprünglichen Frauseins. Über sie schrieb Nietzsche 1888: „Endlich die Liebe, die in die Natur zurückversetzte Liebe. Die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch, unduldsam, grausam – und eben darin Natur.“ (Nietzsche 1946, 34) Etwa zur gleichen Zeit behauptete der Sexualwissenschaftler Krafft-Ebing das Gegenteil, nämlich dass die „normale Frau“ fast überhaupt keinen Geschlechtstrieb habe. Die Legendenbildung wurde dominiert von der Blutgräfin Bathory, „Tigerin in Menschengestalt, Hyäne der Pussta, la Comtesse Sanglante, theWorld Champion Lady Vampyr of all Time“ (Perthold 1990, 19), eine ungarische Adelige, die angeblich über 600 jungfräuliche Mädchen getötet haben soll, um in deren Blut zu baden und sich so die ewige Jugend zu bewahren. Wenn also Carmen Herzmanovsky-Orlando ihre Geliebte Helga Kund in ihren Briefen als „Tigerin“ bezeichnet und sich selbst als „Panther Bagheera“, so tritt sie damit in berühmte Fußstapfen. „Mein schöner Königstiger“ Bagheera sieht im Geiste die klaren Krystallaugen seiner heissgeliebten Grosskatze vor sich – wie er sich nach ihm sehnt.“ (Briefentwurf vom 30. 7. 1919, Brenner-Archiv, Innsbruck)

Die Historikerin Hanna Hacker widmet sich in ihrem Werk Gewalt ist: keine Frau (Hacker 1998) der Geschichte weiblicher Transgressionen in dem Zeitraum 1870 bis 1930 und zeigt, dass auch innerhalb der ersten Frauenbewegung die „kalten Frauen“, die „Frau ohne Güte“ nicht unumstritten waren, obwohl sie von ihr gewissermaßen generiert wurden: Emilie Mataja, eine der erfolgreichsten österreichischen Schriftstellerinnen der 1880er und 1890er Jahre und Briefpartnerin von Sacher-Masoch, schrieb den Roman Der abgesetzte Mann (1916). Eine ihrer Protagonistinnen ist Frauenrechtlerin, elegant, imposant, betörend schön, stolz, politisch erfolgreich, aber männermordend:



Ich kenne nichts Rücksichtsloseres als diese Frau. Ihr Weg geht über Leichen. [...] Begehrt ist sie genug geworden, die Frau schön und, wie die Männer annahmen, unbefriedigt. Kein Wunder, dass sie hinter ihr her waren wie der Jäger hinter dem Wild [...], nur dass dieses Wild ein gefährliches Raubtier war, das sich unversehens gegen seinen Verfolger kehrte und ihn mit seinen Krallen zerfleischte. (Mataja 1916, 287 f.)

Die Romanrezensionen innerhalb der bürgerlichen Frauenbewegung gerieten dieser Figur gegenüber ziemlich abwertend, aus Angst, in den eigenen Reihen ebenfalls einige solcher Monster verzeichnen

zu müssen. Und die realen „grausamen“ Frauen? Ihnen gestand die Sexualwissenschaft sogar ein „drittes Geschlecht“ zu, wenn sie herkömmliche Vorstellungen von Frau-Sein konterkarierten, weil sie als Mörderinnen aus Leidenschaft, Soldatinnen, Duellantinnen, Peitschenknallerinnen und Betrügerinnen aller Art zur Virilität neigten, aber doch keine Männer waren. Auch Guy de Maupassant schrieb über das „dritte Geschlecht“ in dem Artikel *L' Androgyne* (zit. nach Hacker 1998). So lernte er angeblich Gisèle d' Estoc, eine berühmte „femme d' attaque“ kennen. Unter anderem vereinbarte er mit ihr, dass sie auf Dinners (die er organisierte) als Mann gekleidet die willigen, nach Frauenliebe lechzenden Ehefrauen seiner Schriftstellerfreunde verführen sollte. Gisèle d' Estoc hat als reale Frauengestalt vielleicht gar nicht existiert. Der Name ist vielleicht nur ein Kürzel gleich für mehrere Amazonen dieser Zeit, oder gar nur literarische Fiktion. Man weiß es nicht genau. Historisch verbürgt ist jedoch die Schriftstellerin Rachilde, die sich selbst das Attribut „homme de lettres“ beifügte. In ihren Büchern kommt es zu einigen Überschreitungen der Geschlechtergrenzen, wie in dem Skandalroman *Monsieur Venus* (1884): Ein armer junger Mann wird von der reichen Aristokratin Raoule de Vénérande in ihrem Schlafzimmer zum Mädchen gemacht, das sich einem „männlichen“ Freund Raoules sexuell anbieten muss. Rachilde selbst trug Männerkleidung, kurze Haare, teilte in der Öffentlichkeit Ohrfeigen aus und ließ sich mit Max Ernst auf einen Raufhandel ein. Ihr Wappenzeichen war der Werwolf, in den sie sich hie und da verwandelte, wie sie selbst erzählte:

Spät im Laufe des Abends nehmen ihre grünen Augen einen ‚alle Zeichen stehen auf Sturm‘-Ton an, und ihr rundes Katzengesicht verlängert sich zu einer Wolfsschnauze. Sie zerschlägt eine Schüssel, zerreißt meinen Rock, heult: Ich will dich! (Zit. nach Hacker 1998)

Harmlos im Vergleich dazu ist Helga Kund, das „Tigerl“, in Carmen Herzmanovskys Orlandos Liebesbriefen.

Tigerl, Du wunderschönes Mowgli! So bist du wirklich fort – was für ein namenloses Wehdiese fünf kleinen Worte in sich bergen. Tigerl fort – Weißt du, dass das für mich heisst: Sonnenfinsterniss bei hellichem Tag? (Briefentwurf vom 3. 7. 1919, Brenner-Archiv, Innsbruck) Wie behagt es dem Tiger oben am Schlern? Was hat es auszusetzen – bekommt es seine fetten Beefsteaks u Milchschüsserln? Füttert auch oben es jemand mit Sekt? Wann hat es seinen Auslauf – gibt es oben einen netten Dschungel? ... Haut es manchmal mit den Krallerln auf Klaviertasten? (Briefentwurf vom 12. 7. 1919, Brenner-Archiv, Innsbruck)

Die Darstellerin von Hosenrollen, Sarah Bernhardt, focht nicht nur auf der Bühne, sondern behauptete sich gegen einen der besten Fechter Argentiniens. Die Archäologin und Orientreisende „Amazone“ Jane Dieulafoy und die Malerin von Schlachthofszenerien Rosa Bonheur trugen ihre „Berufs“-Kleidung auch öffentlich im Alltag.

Ich zähle all diese Figuren – die schillernd und in all ihrer Ambivalenz von Hanna Hacker dargestellt wurden – auf, weil ich mich nicht nur auf sogenannte „Männerphantasien“ festlegen möchte, wenn ich eine literarische Konstruktion wie die der „göttlichen Mörderin“ ins Visier nehme. Wie man sieht, war gerade das 19. Jahrhundert reich an Fest- und Umschreibungen des Weiblichen in wissenschaftlichen, literarischen, politischen und juristischen Diskursen. Christina von Braun spricht von einem Paradigmenwechsel der Geschlechterrollen in zwei Mythenproduktionen, „Don Juan“ und „Carmen“. „Don Juan“ wird – zumindest in den jüngeren der circa tausend Fassungen des Mythos – zusehends vergeistigter, jagt nur mehr „der Idee des Weibes“ nach. Braun spricht von der „Verflüchtigung des Männlichen“, von der „Entleibung des erotischen Verführers“, seiner „zunehmenden Askese“. Vor allem die Künstler und Schriftsteller der *Décadence* sind das reale Spiegelbild des versagenden – effeminierten – „Don Juan“; mit ihren Krankheiten, ihrem Kult der Gebrechlichkeit.

Die männliche Hysterie taucht als Ersatz für den erfolgreich bekämpften und auf den Scheiterhaufen zu Asche reduzierten Körper der Frau auf – diesen Körper, in dem zugleich auch die Sinnlichkeit, die Geschlechtlichkeit selbst bekämpft worden waren. (Braun 1987, 15)

Gleichzeitig entstehen Carmen oder all die anderen Verführerinnen wie Medusa, Salomé, Lulu als Wiederbelebung der zur Metapher gewordenen Frau. Es spricht vieles dafür, dass es bei Cyparis von Herzmanovsky-Orlando ebenfalls um diese Metapher, um die von Innen produzierte Kunstfrau geht, die besser ist als die reale Frau, die nichts mehr mit Gebären-Können, nichts mehr mit Mutterschaft, Sinnlichkeit, Wollust, Lebendigkeit, Leben zu tun hat, ja den männlichen Helden endlich von der Bürde des Sexus befreit und ein Askese-Ideal verwirklicht. Bei ihrer ersten nächtlichen Zusammenkunft im Walde bedient Cyparis Cyriak als Ganymed, diese Geste unterstrich die „Herbheit ihrer Jugend, deren Hingabe nicht so sehr weiblich, als vielmehr die der geschlechtslosen Grazie war“ (M, 63). Und diese „über das Geschlecht Erhabene“, „vom Sexus Gelöste“ führt ihn zum Einstieg in „olympische Wolkenhöhen“ oder auch „an die Schwelle des neuen Reichs der Hekate“, also in den Tod. (M, 398 f.) Für Hanna Hacker gilt es weniger zu fragen, was denn Weiblichkeit sei, als vielmehr welche Aktionsräume Frauen hatten, die zu einer Überschreitung von Geschlechtergrenzen neigten. Welche Folgen wie Isolation, Ausgrenzung, Ächtung, Gefangenschaft und Tod daraus resultierten und welche Diskurse sich überschneiden, wenn über sie geschrieben oder geurteilt wurde. Dabei geht Hacker, radikaler als Christina von Braun und die neuesten feministischen Theorien, entsprechend bis zur Infragestellung des Symbols „Frau“ als wesentlicher, universeller Begriff. Denn „die moderne gesellschaftliche Kategorie Frauen‘ ist ohnehin nur eine von den ordnungsmächtigen Wissenschaften des 19. Jahrhunderts miterzeugte“ (Hacker 1998, 15). Grenzenüberschreitende Frauen also Opfer des „Sprechens über sie“?

Bei Herzmanovsky-Orlando kommen die diskursiven Erscheinungsformen des Weiblichen in verschiedensten Versatzstücken travestiert vor. Die literarische Technik verfolgt dabei einerseits eine Erhöhung der Frau durch abstrakte Schönheit, andererseits Abwehr des neuerdings kämpfenden Geschlechts durch Verlieblichung und Verniedlichung: Im Maskenspiel werden die Kokotten sprachlich zu „Kokotterln“ und dann zu Bahnhofskassierinnen, eine schauerliche Megäre ist Chorclosettdame der Heilsarmee. Der Nachwuchs, die Backfische, sind „Ragout der Unzucht, Fischerlsalat des Teufels, sein pikantester Leckerbissen“ (M, 171). Cyparis erscheint als das „schlangengeschmeidige Backfischchen von der Traumreichswehr“; msie ist jedoch bloß ein „Amazonenbackfisch“ (M, 52), keine Amazone mehr. Die Irritation der Männer über selbstsichere Frauen und die Nostalgie früherer bequemerer Zeiten bekommt im Maskenspiel einigen Verhandlungsraum: „Die harmlosen, molligen Mäderln, bequem wie Gummikissen gebe es gar nicht mehr [...].“

Diese Amazonenwirtschaft, diese verdammte, die man doch seit Jahrhunderten totgeglaubt!“ (M, 54) jammert der Greis und Lebemann Schebesta. „[...] es sei ja eine schreckliche Veränderung mit dem weiblichen Geschlecht vor sich gegangen.“ (M, 53 f.) Trotzdem ist auch er „bis zum Irrsinn“ in Cypris, „diese glatthaxerte Hex“ (M, 54), verliebt. Die „Herren“, die im Maskenspiel die alleinige Definitionsmacht über gesellschaftliche Verhältnisse haben (Frauen oder „Damen“ treten nur in Erscheinung und agieren ein bißchen), orten zuerst einmal eine „Zweiteilung des schönen Geschlechtes in das rein Matronale, das Nutzweib bis zum Viehweib hinunter – und das Bübisch-Virginale des maskulinen, richtiger:

puerilen Zweiges“ (M, 69). Etwas später wird eine „dritte Evolutionsepoche der Weiblichkeit“ (M, 398) heraufbeschworen, in der die Erlösung folgt: Die Frau, Cypris, ist zum entsexualisierten Knabenwesen geworden und befördert den Mann ohne vorhergehenden Geschlechtsverkehr ins Elysium.

Die grausamen Frauen und bösen Frauenrechtlerinnen verkommen in typischen Männergesprächen über „die infantile Amazonenhetäre“ (M, 69). Als Cyriak vorschlägt, die Staatsgewalt dem jeweils schönsten Mädchen zu überlassen, denn „ein wirklich schönes Mädchen ist eo ipso befriedigt und daher lieb, nett“ und zumindest die Modeindustrie würde in allen Ländern gedeihen, wird er zurückgepfiffen. Er hätte den wunden Punkt berührt und sollte nie wieder so etwas äußern. Wenn „dieser zierliche, lippenstifthandhabende Moloch mit den kleinen Brüstchen, den schmalen Hüften und was weiß ich mit was noch für Reizen“ an die Macht kommt, „dann adieu Männerwelt [...] Das Militär haben sie ja schon [...]“. (M, 169 f.) Trägerin dieser Ängste ist wieder die knabenhafte Schöne. Die

Anspielung auf weibliche Soldaten ist ebenfalls nicht zu übersehen. Bei Cypris, die dieses androgyne Äußere verkörpert (Cypris kann sich sowohl von Kypris, einem Beinamen der Aphrodite, herleiten, als auch von dem Jüngling Kyparissos) klammert Herzmanovsky-Orlando außerdem die weib-weibliche Anziehung des Androgynitätsmythos, wie ursprünglich von Platon konzipiert, völlig aus. Weiters lässt Cypris' Gestalt die Frage zu, wie weit es mit einer reifen, erwachsenen Erotik zwischen ihr und Cyriak überhaupt her ist. Cyriak wird gleich zu Beginn nur als „Sohn angesehener Eltern“ (M, 9) betitelt, hat keine Erfahrungen mit Frauen und wandelt in einem magischen Reich stetiger Verwandlungen und unechter Begegnungen, eher wie ein pubertierender Jugendlicher. Auch die erotischen Zusammenkünfte der beiden gehören zum Reich der Phantasie. Die göttliche Cypris hat mehr kindliche, knabenhafte Attribute, als die einer richtigen, erwachsenen Frau und so stehen quasi zwei Knaben einander gegenüber, wenn man es zugespitzt formulieren möchte. Ist das nun das Ideal jenseits von Emanzipation und todbringender Weiblichkeit? Hermanovsky-Orlandos Hinwendung zum „Puerilen“ erinnert an de Sades Verachtung allem Mütterlichen gegenüber, seine Negation der Vagina und die Vorliebe seiner Helden für den Analverkehr mit Frauen.

## **Conclusio**

Herzmanovsky-Orlando karikiert erfolgreich die Feinmechanik eines verrotteten Beamtenimperiums (Gaulschreck, CavaliereHuscher), demontiert mit seiner Tarockei auf geniale Weise die Grundlagen des modernen Staatswesens und das noch dazu in einer Zeit, in der Nationen sich erst zu konstituieren begannen und fast jeder an sie glaubte. Außerdem nimmt er im Maskenspiel der Genien mit der Aufsplitterung des Textes in tausende Fraktale auf Kosten narrativer Stringenz die rhizomatöse Schreibweise der DekonstruktivistInnen vorweg (insofern ist das Maskenspiel der Genien tatsächlich ein utopischer Zukunftsroman, der 1966 spielen könnte). Bei seinen Frauengestalten bleibt er jedoch in den Schnittmustern der in seiner Zeit geläufigen Entwürfe verhaftet – und in deren Ängsten. Die vielfachen Brüche, die Weiblichkeitskonstruktionen gerade zwischen 1870 und 1930 erfahren haben,

sind bei Herzmanovsky-Orlando reduziert, vereinfacht, zusammengefasst zu zwei Figuren: die dämonische Herrin über Leben und Tod (Höllteufel, die Unbekannte im Zug) und das Knabenwesen, als besserer Mann und bessere Frau (Cyparis). Es scheint, als ob er sich mit diesen synthetischen Gestalten gegen das Hereinbrechen aller anderen weiblichen Selbstinszenierungen und

Selbstentwürfe wappnen wollte. Und nicht nur das: Die schöne, mächtige, zu allem fähige, auch mörderische Frau ist möglicherweise bloß eine Ausrede des Helden für sein Abdriften, Herumirren in einer Welt, die er nicht mehr zu verstehen vermag, die ihre Orientierungspunkte verloren hat. Dies geht Hand in Hand mit der Auflösung des männlich konstruierten Subjekts angesichts eines aus den Fugen geratenen Universums: zuerst der Zusammenbruch der Monarchie, dann das Herannahen des (post)modernen Zeitalters, gekennzeichnet durch ein Verrinnen gesicherter Koordinaten in allen Lebensbereichen. Die schöne, todbringende Unbekannte ist da nur eine Randerscheinung.

### **Verwendete Literatur:**

- Braun 1987 = Christina von Braun: Männliche Hysterie – weibliche Askese. In: Karin Rick (Hg.): Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst. Tübingen 1987.
- Deleuze 1968 = Gilles Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus. In: Leopold von Sacher-Masoch: Venus im Pelz. Frankfurt/M. 1968.
- Hacker 1990 = Hanna Hacker: Es ist eben ein Malheur wie ein anderes. In: Sabine Perthold (Hg.): Rote Küsse. Ein Film-Schau-Buch. Tübingen 1990.
- Hacker 1998 = Hanna Hacker: Gewalt ist: Keine Frau. Der Akteurin oder eine Geschichte der Transgressionen. Königstein/T. 1998.
- Nietzsche 1946 = Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. Frankfurt/M. 1946.
- Mataja 1916 = Emilie Mataja (Pseud. Emil Marriot): Der abgesetzte Mann. Roman aus der Zeit nach dem Kriege. Berlin 1916.
- Perthold 1990 = Sabine Perthold: Zeigt her eure Zähne. In: Sabine Perthold (Hg.): Rote Küsse. Ein Film-Schau-Buch. Tübingen 1990.

Karin Rick, FORT MIT DIESEN GLITZERSCHLANKEN AMAZONEN!, Anmerkungen zu Fritz von Herzmanovsky-Orlandos Imaginationen der Weiblichkeit, in: Phantastik auf Abwegen, Hg. Bernhard Fetz, Klaralinda Ma-Kircher, Wendelin Schmidt-Dengler, Folio Verlag, Wien 2004