

Perspektiven

Anne-Berenike Binder

Playing with gender

Repräsentationscodierungen von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ in *Shakespeare in love* (1998) und *Stage Beauty* (2004)

„[...] the most beautiful woman on the London stage
was named Kynaston. [...] Kynaston was a man.“¹

I. Hinführung

Die Untersuchung beschäftigt sich mit der filmischen Umsetzung der Repräsentationscodierungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“² in den zwei Komödien *Shakespeare in love* (1998) und *Stage Beauty* (2004), die – vor dem Hintergrund der in der Mitte des 17. Jahrhunderts geltenden Konvention, Frauenrollen von Männern spielen zu lassen – das Spiel(en) mit Geschlechtergrenzen zum Thema ihrer Handlung machen. Mittels des Vergleichs der beiden Filme werden diese als filmische Inszenierungen von Maskerade, *Gender-overlap*, *Transgendering* und *Cross-dressing* im Rahmen der Handlungsentwicklung interpretiert. Unter Einbezug feministischer filmtheoretischer Ansätze soll anhand der Geschlechterkonstruktionen der beiden Filme ein Ansatz zur *Gender*-Wahrnehmung und -darstellung im Sinne einer *queer*-Ästhetik³ entwickelt werden.

Welche Funktion nun dem (*mixed*-)*Gendering* im Handlungsverlauf (dieses Thema ist bereits als inhärenter Bestandteil des dramatischen Spannungsbogens in den Komödien Shakespeares angelegt) zukommt, wie dieses Handlungsverlauf und -struktur (die zugrundeliegenden Shakespeare'schen Tragödien werden zu Komödien) bestimmt und wie darüber hinaus das Selbstverständnis der Geschlechter organisiert ist, soll im Folgenden erörtert werden.

-
- 1 Dieses Zitat von Samuel Pepys, einem Zeitgenossen Kynastons und Theaterliebhaber, der seine Memoiren veröffentlichte (Latham/Matthews 1983) dient als Prolog in *Stage Beauty*.
 - 2 Die Anführungszeichen bei beiden Begriffen spiegeln die jeweilige Mehrdeutigkeit wider und zeigen, dass „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ als kulturelle Konstrukte verstanden werden und sich nicht auf das biologische Geschlecht reduzieren.
 - 3 Mit *queer*-Ästhetik ist gemeint, dass die Dichotomien „männlich“ und „weiblich“, „aktiv“ und „passiv“, „hetero-“ und „homosexuell“ erzählerisch und inszenatorisch aufgebrochen werden.

II. The (fe-)male gaze – (Filmische & literarische) Inszenierungen

1. Die Macht des Blicks

Die filmische Inszenierung dieser Auflösung von Geschlechtergrenzen kann im Kontext der feministischen (Film-)Theorie unter den Aspekten Inszenierung von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“, Maskerade und Scopophilia (im Film und in ihrer Verdopplung auf der [filmischen] Bühne) gelesen werden. Nachfolgend sollen kurz die für die Analyse wichtigen Grundlagen vorgestellt werden. Die Studien der feministischen Filmtheoretikerinnen Mulvey, Doane,⁴ Kaplan, Modleski, Silverman u.a. konzentrieren sich auf die filmische Darstellung und Rezeption des *Gendering* anhand der Blickmacht. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*⁵ bildet den Ausgangspunkt für eine feministische Filmtheorie, die sich aus feministischer Theorie, Psychoanalyse und Semiotik zusammensetzt. Laura Mulvey sieht den Film als Mittel an, Männlichkeiten und Weiblichkeiten nicht nur darzustellen, sondern deren Wahrnehmungen diskursiv beim Zuschauer⁶ zu erzeugen. Schaulust ist mit narrativen Mustern besetzt, wobei der Zuschauer damit in die Rolle der männlichen Subjektposition gesetzt wird mit der Frau als Objekt der Begierde, als „to-be-looked-at-ness“ (Mulvey 1989: 19). Diese Argumentationsweise, in der die Frau als Bild und der Mann als Träger des Blicks gesehen wird,⁷ wurde in der Forschung stark kritisiert.⁸ Beispielsweise versucht Teresa de Lauretis über die Grenzen der sexuellen Differenz und des patriarchalischen Argumentationsmusters hinaus zu argumentieren, indem sie ein „conception of the subject as multiple“ (De Lauretis 1987: X) vorschlägt. In Nachfolge von Laura Mulvey konstatiert der profeministische Filmwissenschaftler Steve Neale, dass nicht nur Frauen als Objekt eines männlichen Blicks fungieren, sondern auch Männer zum Schauobjekt für den erotischen Blick werden können. Dabei wird der Männerkörper „feminized in those moments, an indication of the strength of the conventions which dictate that only women can function as the objects of an explicitly erotic gaze“ (Neale 1993: 18).⁹ Unbeachtet bleibt hierbei allerdings, wie

4 „A machine for the production of images and sounds, the cinema generates and guarantees pleasure by a corroboration of the spectator's identity. Because that identity is bound up with that of the voyeur and the fetishist, because it requires for its support the attributes of the „noncastrated,“ the potential for illusory mastery of the signifier, it is not accessible to the female spectator, who, in buying her ticket, must deny her sex. There are no images either for her or of her“ (Doane 1988: 216).

5 Mulvey 1989. Eine umfassende Einführung in die feministische Filmtheorie stellen die Arbeiten von Sue Thornham dar: Thornham 1999; Thornham 2000.

6 Im Folgenden wird aus Gründen der leichten Lesbarkeit die männliche Form gewählt.

7 Laura Mulvey identifiziert die Aktion von „Besitzen“ eines Blickes als an sich männlich (the „male gaze“) und identifiziert das Angeschautwerden als weiblich. Das führt zu folgenden Dichotomien: männlich/aktiv; weiblich/passiv (Mulvey 1992: 27).

8 Mulveys Argumentation bewegt sich (wieder) innerhalb heterosexueller, patriarchalischer Strukturen, da sie von einem heterosexuellen (männlichen) Zuschauer ausgeht und impliziert, dass es keine Möglichkeit für „weibliches“ Vergnügen an Filmen geben kann.

9 Diese Zur-Schau-Stellung funktioniert aber nach Neale anders als bei Frauen, z.B. indem der

nicht-normative Frauen und Männer einzuordnen sind. „„Andere’ Männer sind nicht notwendigerweise unmännliche Männer und schon gar nicht ‚weiblich‘“ (Rieser 2010: 132). Einen anderen und für die folgenden Ausführungen fruchtbaren Zugang wählt Chris Straayer,¹⁰ indem sie den *Gender-overlap* fokussiert. Männer, die sich als Frauen verkleiden, können als feminisiert gelesen werden. Interessanter aber sei es, solche Figuren als bivalent zu verstehen, sodass beide sozialen Geschlechter in einer Figur vereint werden, auch wenn der Filmtext zwischen „tatsächlichem“ genetischem Geschlecht und „gespieltem“ sozialem Geschlecht differiert. Figuren, welche nicht zwischen den Geschlechtern zu konzipieren sind, sondern als Kombination der beiden, stellen auf der Ebene der Repräsentation die Geschlechtergrenzen in Frage, ohne sie auf Feminitäts-Maskulinitäts-Binarität zu reduzieren. „[T]he She-man is not a gay figure, nor an effeminate male, nor a hermaphrodite. The She-man, as enacted by both gay and straight performers, is a fully functional figuration signifying woman/man“ (Straayer 1990: 276f.). Eve Kosofsky Sedgwick¹¹ sieht die Verknüpfung von maskulin und feminin sogar als Aufwertung, als „sexy“ oder „gendery“ und argumentiert, basierend auf soziologischen Studien von Sandra Bem, dass *Gender* sowohl in der gesellschaftlichen Realität als auch in Repräsentationsformen keine binäre, sondern eine Denkfigur mit (vielen) *unabhängigen* Variablen sei. *Stage Beauty* und *Shakespeare in love* zeigen *Gender-extension* und *Gender-play*, greifen in ihrer erzählerischen und inszenatorischen Vorgehensweise unterschiedliche Strategien zur Umsetzung von „Weiblichkeit“¹² und „Männlichkeit“ auf und entwickeln teilweise eine *queer*-Strategie in der Auflösung von binären *Gender*-Grenzen.

2. Maskerade-Konzepte – Weiblichkeit und Männlichkeit als Maskerade

„Maskeraden dienen auf einer symbolischen Ebene nicht nur als Schutz vor der Außenwelt, sondern befähigen auch, die eigene Identität zu verbergen“ (Bachtin 1985: XXX). Mit Hilfe der Maskerade wird in den *Gender studies* die Diskussion um die kulturelle Konstruiertheit der Geschlechter geführt; Weiblichkeit wird mit Maskerade identifiziert (vgl. hierzu Bettinger/Funk 1995: 7ff.¹³), wobei Maskerade auf die Ebene der Repräsentation, auf den kulturellen Akt der Darstellung verweist. Dieser Ansatz wurde auf Bilder und Konstruktionen von „Männlichkeit“ übertragen, was zugleich eine Neudefinition des Konzeptes brachte.¹⁴ Somit werden

betroffene Männerkörper oft gewalttätig malträtiiert und damit seine sonst eventuell vorhandene erotische Funktionsweise unterminiert wird.

10 Straayer 1990.

11 Sedgwick 1990. Die doppelte Aufladung verleiht den Figuren eine machtvollle Aura.

12 Klaus Rieser wendet sich explizit gegen den Begriff der „Feminisierung“ für a-normative und alternative Männlichkeiten, wobei der Begriff m.E. im vorliegenden Fall legitim ist, da es sich hier ja um eine tatsächliche Darstellung einer Frau/eines Mannes handelt und eine kulturelle Zuweisung gemeint ist.

13 Vgl. ebenso Weissberg 1994; Wilson 1996.

14 Vgl. bspw. (Benthien/Stephan 2003: 7): „Männliche Maskeraden sind keine Reaktionsbildungen auf die Zuschreibung eines Mangels oder einer Abwesenheit. Aber orientieren sie

Maskeraden¹⁵ und Verkleidungen genau da in Texten als Motive, Strategien oder Verfahren eingesetzt, wo explizit oder implizit Geschlechterdifferenz verhandelt wird (vgl. hierzu Bettinger/Funk 1995: 9), wo *Gender* kein soziales Paradigma ist, „but rather a kind of performance in which an individual can either masquerade a gender type or adopt a social role“ (Butler 1990: 127).

Der Begriff der Maskerade wird im Folgenden zum Ausgangspunkt genommen, um der Frage nachzugehen, wie Geschlechterdifferenz in *Stage Beauty* und *Shakespeare in love* gleichzeitig inszeniert und verdrängt wird. Hierbei verknüpft der Maskeradebegriff die Ebenen von Spiel und Wirklichkeit, Realität und Fiktion.

3. Representing gender

Ein fiktiver Entstehungsprozess von William Shakespeares *Romeo and Juliet* bildet die Haupthandlung in der Komödie *Shakespeare in love*, in der die Figur des William Shakespeares selbst als an einer Schreibblockade und notorischem Geldmangel leidender Schriftsteller Will auftritt. Als Will Shakespeare zur ersten Probe seines Stückes *Romeo and Ethel, the pirate's daughter* vorsprechen lässt, fällt Thomas Kent, ein junger Schauspieler, der seine Identität nicht preisgeben will, durch seine gefühlvolle Darstellung besonders auf und erhält letztendlich die Rolle des Romeo, der junge Schauspieler Sam die der Juliet. Will schleicht sich in einem vornehmen Herrenhaus als Musikant ein und verliebt sich auf den ersten Blick in Viola de Lesseps, die Tochter des Hausherrn, die allerdings bereits dem geldgierigen Lord Wessex versprochen ist. Nach einigen Proben und Bekenntnissen erkennt Will, dass Thomas Kent und Viola dieselbe Person sind, die beiden verlieben sich ineinander und Realität und Fiktion verschwimmen: Violas und Wills Liebesaffäre bringt Will zu Papier und auf die Bühne. Als Violas wahre Identität ans Licht kommt, muss das Theater geschlossen werden und die Aufführung findet – ohne Viola als Romeo, die inzwischen Lord Wessex geheiratet hat – statt. Sie entflieht ihrem Gatten, um sich heimlich das Stück anzusehen, wird unterrichtet, dass Sam, gerade in den Stimmbruch gekommen, die Rolle der Juliet nicht übernehmen kann und „ersetzt“ ihn als Juliet. Eine überaus realistische Darstellung zieht das Publikum, darunter auch Queen Elizabeth, in ihren Bann. Erneut wird die Gruppe angeklagt, eine Frau in der Schauspielgruppe aufge-

sich nicht dennoch (oder gerade deshalb) an einem Phantasma von „Vollständigkeit“ und „Präsenz“? Stehen sie außerhalb fetischistischer Symbolisierungen? Wie inszeniert sich Männlichkeit als maskenlos und ‚echt‘? Welche rhetorischen und ästhetischen Strategien werden hierfür eingesetzt? Und was geschieht, wenn das männliche Anliegen von Masken als Mimikry an das Weibliche verstanden wird [...]?“ Zur näheren Analyse vgl. auch Perchuk/Posner 1995.

- 15 Maskeraden können natürlich auch tatsächliche, faktisch vollzogene Verkleidungen und Verhüllungen der Geschlechtsidentität in dem basalen Sinn sein, dass Frauen Hosen und einen künstlichen Bart tragen, um so als „Männer“ wahrgenommen zu werden und umgekehrt Männer Frauenkleider tragen.

nommen zu haben, doch Viola wird von Queen Elizabeth unterstützt, die Viola allerdings nicht von ihrem Mann befreien kann („What God has joined together even I cannot surrender“). Viola und Will verabschieden sich und Viola gibt ihm Inspiration für ein neues Stück: *The Twelfth Night*. Stellt John Maddens Film vor allem den Kampf um Liebe und Romantik in den Vordergrund, so ist *Stage Beauty* als Ringen um Anerkennung und Suche nach der wahren Identität zu verstehen. Richard Eyres Komödie *Stage Beauty*, basierend auf einem Theaterstück,¹⁶ stellt die Bühnenkarriere von Edward (Ned) Kynaston, einem gefeierten Frauendarsteller um 1660, ins Zentrum der Handlung. Er verkörpert diese großen literarischen Frauenfiguren nicht nur auf öffentlichen Bühnen, sondern spielt seine Rollen im Privatleben in seiner Beziehung mit dem Duke of Buckingham weiter. Seine ihm in Bewunderung und Liebe zugetane Garderobiere Maria tritt heimlich auf „Untergrund“-Bühnen in Neds bekanntester Rolle, als Desdemona, auf.¹⁷ Als der König auf Anregung seiner Mätresse von der weiblichen Schauspielerin erfährt, regt er an, nicht nur Frauen Frauenrollen auf der Bühne übernehmen zu lassen, sondern auch die Darstellung durch Männer zu verbieten. Damit avanciert Maria (alias Margaret Hughes) zum Bühnenstar und Ned wird – durch Ausbildung und jahrelange Praxis, Frauenrollen zu spielen – zunächst arbeitslos. Angeregt durch seinen eigenen Beschluss drehen der König und seine Mätresse in privaten Vorführungen die Geschlechterrollen nochmals um und treten jeweils als Mann bzw. Frau verkleidet auf. Neds Bühnenkarriere scheint beendet, als er in unwürdigen Spektakeln (nach wie vor als Frau verkleidet) auftritt; aus dieser misslichen Lage befreit ihn Maria. Eine erste Annäherung der beiden schlägt aufgrund Neds Ehrgeiz und bisheriger sexueller Ausrichtung jedoch fehl. Marias Darstellung der Desdemona ruft Unzufriedenheit bei den Zuständigen hervor und Ned wird engagiert, um Maria die Rolle näher zu bringen. Er wird gewahr, dass Maria lediglich eine Kopie seiner Desdemona verkörpert, verwirft die Schauspielregeln, übernimmt selbst die Rolle des Othellos und gemeinsam spielen sie die Szene vor dem König, in der Othello Desdemona tötet. Sie erlangen eine derart realistische Darstellung, dass das Publikum und der König begeistert sind. Das von Maria mehrmals ausgesprochene „So who are you now?“ während der nachfolgenden Annäherung der

16 *Compleat Female Stage Beauty* (1999) des Autors Jeffrey Hatcher, der auch das Drehbuch zum Film schrieb.

17 Margaret „Maria“ Hughes (gestorben 1719) wird von Historikern für eine der ersten Schauspielerinnen auf englischen Bühnen gehalten und war die erste Frau, die die Desdemona in Othello spielte (Callow, John: Hughes, Margaret. In: Goldman, Lawrence (Hg.): *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford 2004: 1408) Edward Kynaston (1643-1712) war ein Frauendarsteller in der Elisabethanischen Tradition mit der im Film genannten Ausbildung. Auch das Auftrittsverbot ist historisch belegt sowie König Charles' II. Vorliebe fürs Theater. Von einer Phase der Erniedrigung und künstlerischen Krise Kynastons mit unwürdigen Auftritten ist allerdings nichts bekannt. Die historischen Fakten belegen, dass Kynaston in seiner künstlerischen Entwicklung durch die Einführung von Frauen auf der Bühne insofern nicht betroffen war, als er in den 70er und v.a. in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts anspruchsvolle Männerrollen spielte, die kein *Cross-dressing* (vgl. Anmerkung 19) verlangten. Ein Hinweis darauf gibt *Stage Beauty* mit der Darstellung Othellos durch Kynastons.

beiden greift nochmals die Zentralfrage des Films auf. Dieses *Transgendering*¹⁸ und *Cross-dressing*¹⁹ findet sich in einigen Komödien Shakespeares²⁰ wieder und dient auch hier zur bewussten, die Dramaturgie des Stückes bestimmenden Auflösung festgelegter Geschlechtergrenzen. Die Stücke selbst zeichnen die (Ver-)Wirrungen der Geschlechter nach: Beispielsweise verlieben sich in *Twelfth Night* die vermeintlich gegensätzlichen oder gleichen Geschlechter ineinander,²¹ wird Geschlechtlichkeit undefinierbar²² bzw. verliert an Bedeutung.²³ Viola/Cesario dient mit ihrer bewusst undefinierbaren Geschlechtlichkeit in *Twelfth Night* für jede Figur als Inbegriff der eigenen Wünsche und Vorstellungen und damit ist auch die Eindeutigkeit der Bezugspersonen Violas nicht mehr festlegbar: Die in Cesario verliebte Olivia übernimmt zunehmend die klassische Männerrolle und umgekehrt entwickelt Viola/Cesario in Bezug auf Olivia „weibliche“ Eigenschaften und schreckt vor Olivias Liebesbekundungen eingeschüchtert zurück.²⁴ Im Folgenden soll nun der entwickelte theoretische Ansatz auf die Inszenierung und Bildkomposition in *Shakespeare in love* und *Stage Beauty* angewendet werden.

- 18 „Transgendering, for us, refers to the idea of moving across (transferring) from one pre-existing gender category to another (either temporarily or permanently); to the idea of living in between genders; and to the idea of living ‚beyond gender‘ altogether. It also refers to the social process within which competing transgendering stories and attendant identities and ideologies emerge, develop, and wax and wane in influence, in time and place” (Ekins/King 2006: XIV).
- 19 „It [cross dressing] ranges from simply wearing one or two items of clothing to a full-scale burlesque, from a comic impersonation to a serious attempt to pass as the opposite gender, from an occasional desire to experiment with gender identity to attempting to live most of one’s life as a member of the opposite sex“ (Bullough/Bullough 1993: VII).
- 20 Beispielsweise *Cymbaline* (1609/10), *As you like it* (1598/00) oder *Twelfth Night* (1601). Die beiden letzten sind als „transvestite comedys“ bekannt: Viola in ihrer Doppelrolle als Cesario in *Twelfth Night* war ursprünglich ein Mann, d.h. ein männlicher Schauspieler, der eine Frau spielt, die vorgibt, ein Mann zu sein. Ebenso kulminiert in *As You Like It* die Handlung in ein besonderes visuelles Bild: eine männliche Hochzeit, denn Rosalind ist immer noch als Ganymed verkleidet (Der Name Ganymed erinnert an den Mythos von Zeus in Gestalt eines Adlers, der einen schönen jungen Mann stiehlt, damit dieser sein Mundschenk wird. Die Renaissance sah diese Beziehung als homosexuell an). Zur näheren Untersuchung von *Gender und Performance* vgl. Novy 1984; Orgel 1996.
- 21 Olivia verliebt sich in den Mann Cesario und übersieht alles Weibliche.
- 22 Malvolio berichtet über Cesario/Viola: „Not yet old enough for a man, nor young enough for a boy [...] between boy and man“ (*Twelfth Night*, I, 5, 150ff.).
- 23 Cesario/Viola wird von Orsino als Mann wahrgenommen; Orsino staunt allerdings über sein Aussehen, erklärt dies als Spielart einer Frau und staunt über seinen „smooth and rubious“ Mund, der der Keuschheitgöttin Diana würdig ist. Vor Orsino verschwimmt männliches Aussehen zu weiblichen Reizen (*Twelfth Night*, I, 4, 32ff.). Auch als der Status von Violas Identität offenbart wird, wendet sich Orsino an sie als Cesario: „Cesario, come;/For so you shall be while you are a man;/But when in other habits you are seen,/Orsino’s mistress, and his fancy’s queen“ (*Twelfth Night*, 5.1.384-87). Die Figur verkörpert also Mann (Cesario) und Frau (Viola) gleichermaßen.
- 24 Auch die Inszenierungen von *Twelfth Night* experimentieren mit den Verkleidungsrollen: Nicht nur das Geschlecht von Viola wird vertauscht, sondern auch die Rolle des Junkers Tobias von einer Schauspielerin oder Maria von einem Mann verkörpert. Gerne werden auch die Rollen von Viola und Sebastian einem einzigen Schauspieler oder einer Schauspielerin übertragen.

III. Performing gender – Repräsentationscodierungen im Film

1. Bühnengeschehen und *Cross-dressing*

Shakespeare in love und *Stage Beauty* behandeln die Thematik der Darstellung von Geschlechtern auf der Bühne und in der fortlaufenden Handlung und geben Einblicke in Schauspieltraditionen, die im Kontext von *Gender* und *Cross-dressing* stehen. Die Verkörperung einer Frau durch einen Mann in einem bewussten Akt des *Cross-dressing* und *Transgendering* war Grundlage der nicht-veristischen Spielform im 16. und 17. Jahrhundert.²⁵ „And, certainly, many of the plays of the time allowed both men and women to fantasize about changes in gender identity without having to change genders themselves“ (Bullough 1993: 77). Bei der Untersuchung von *Cross-dressing* zeigt sich, in welchem Ausmaß ein Verhaltensmuster, das mit einem *Gender* assoziiert wird, biologisch programmiert ist und in welcher Tragweite es sozial und kulturell determiniert ist. Filme sind Texte, d.h. komplexe Strukturen von linguistischen und visuellen Codes, die so organisiert sind, dass sie eine spezifische Bedeutung produzieren und untersuchen, wie das Zeichen „Frau“ und „Mann“ hier innerhalb des Textes operiert. Beide Filme werden zum opulenten Rollenspiel, bei dem verschiedene (sexuelle) Identitäten und Moralvorstellungen zu unterschiedlichen gesellschaftlichen Anlässen und Situationen durcheinander geraten.

Das Theater wird in *Stage Beauty* und *Shakespeare in love* zur Synekdoche für individuelle und soziale Performanz, für Geschlechterfragen und politische Zusammenhänge; zugleich ist die Bühne ein Ort des Widerstands gegen kulturelle und soziale Normen im Kontext der Geschlechterfrage. „What happens on a stage, a scenic representation in front of an audience, can be described as a simulation (or a heightened or debased or otherwise modified version) of lived life outside the theatre“ (Berensmeyer 2008: 26).²⁶ Nur in der Rolle des Thomas Kent (und während der dreiwöchigen Abwesenheit ihrer Eltern) kann sich Viola von ihrer von der Gesellschaft zugeschriebenen Rolle befreien und bekennt in *Shakespeare in love*, „He [Shakespeare] would give Thomas Kent the life of Viola De Lesseps’s dreaming.“ „Cross-dressing renders both Shakespeare’s Viola and Madden’s Viola more freedom from restrictive social values and a new eye to understand the world beyond their prescribed spaces“ (Cheang 2009: 76).²⁷

25 Vgl. hierzu ausführlich Bullough/Bullough 1993, besonders Kapitel 4. „Playing with Gender: Cross Dressing in the Sixteenth and Seventeenth Century,“ (S. 74-93).

26 Berensmeyers Hauptaugenmerk liegt darauf, anhand einer Analyse von *Stage Beauty* und *The Libertine* herauszufinden, „why Restoration England appears to be so difficult to present cinematically“ (Berensmeyer 2008: 13). Hierbei setzt er einen besonderen Fokus auf die Untersuchung der Darstellung King Charles II. Er zeigt auf, welche historisch belegten Fakten und welche Abweichungen die Filme über- und vornehmen.

27 Wai Fong Cheang erläutert auf der Grundlage von Woolfs Überlegungen in *A Room of One’s Own* über eine fiktive Schwester Shakespeares den sozialen Druck, dem Frauen im Shakespeare-Zeitalter ausgesetzt waren anhand von Baz Luhrmans *William Shakespeare’s Romeo and Juliet* (1996), Andy Fickmans *She’s the Man* (2006) und John Maddens *Shakespeare in love* (1998). „The paper associates the pressures on the heroines presented in these works

Beide Filmhandlungen orientieren sich am Handlungsverlauf zugrundeliegender Shakespeare'scher Theaterstücke²⁸ und zeigen zugleich den Prozess der Literaturverkörperung, -produktion und -rezeption. Diesem Umstand ist es auch geschuldet, dass das (Schau-)Spiel außerhalb der Bühne ebenfalls bühnenhaft inszeniert wirkt und die Distanz von Charakter und Figur teilweise aufgehoben wird. Auf erzählerischer Ebene verändert der *Gender-mix* die Tragödien, die den Hintergrund für das Filmgeschehen bilden (bei *Shakespeare in love* liegt *Romeo and Juliet*, bei *Stage Beauty* *Othello* zugrunde) zu Komödien. Der *Gender-mix* bewirkt zugleich die Verdopplung der Handlungsebenen mit unterschiedlichen Geschlechterrollen. Identitätskrise und Selbstverständnis der Geschlechter sind zentral in *Stage Beauty*, während *Gender-Wechsel* und *Maskerade* lediglich Mittel zum Zweck in *Shakespeare in love* sind. Maskerade dient hier nicht wie in *Stage Beauty* als Aussage über die eigene gesplante Identität, sondern lediglich als Mittel, um die Entstehungsgeschichte von *Romeo and Juliet* einzuführen, bzw. um dem Film eine zusätzliche komische Komponente zu geben (beispielsweise Will als Violas „country-cousin“, der sie zur Königin nach Greenwich begleitet). Ned Kynaston hingegen verkörpert die Frauenrollen (Desdemona, Cleopatra) nicht nur auf der Bühne, sondern gibt sich im Privaten als Schauspieldiva und agiert die Frauenrollen mit der jeweiligen Perücke in seiner homosexuellen Beziehung zum Duke of Buckingham (ebenfalls auf der Bühne) weiterhin aus. Die Zentralfrage „So who are you now?“ zieht sich durch den gesamten Film und wird von begeisterten weiblichen Fans, die für Ned als Frau schwärmen, wie auch von Maria gestellt. Maskerade wird in *Stage Beauty* und *Shakespeare in love* durch „Kleidung als [die] Möglichkeit der ‚materialisierten Konstruktion‘ von *Gender-Identität*“ (Benthien 2003: 57) inszeniert. Die Kombination von Maskerade und Spiegel ermöglicht in *Stage Beauty* die kurzzeitige Verschmelzung von Mann und Frau zum/r „wo-man“ (Straayer 1990: 276ff.). Der Spiegel suggeriert vor dem letzten gemeinsamen Bühnenauftritt (von Ned als Othello und Maria als Desdemona) eine Begegnung des männlichen Schauspielers mit seiner weiblichen Rolle: Als Othello verkleidet spricht er im Angesicht des Spiegels den Text seiner Desdemona-Rolle auf. Damit legt er beide (diametral entgegen gesetzte) Rollen übereinander und erhofft sich einen Akt der Selbsterkenntnis.²⁹ Das Ende des Films, ein abschlie-

to Juliet Dusinberre's description of the subsuming of women in academia into „he“ and her anxiety under mainstream Shakespeare criticism. While highlighting women's difficult situations under male-dominated culture, the paper argues for the need to reaffirm women's talent – in the fashion Woolf proposes, and to reconceptualize gender boundary, as the cross-dressed heroines in the movies suggest, with more fluidity” (Cheang 2009: 73).

28 In *Stage Beauty* liegt noch eine zusätzliche Dopplung vor, da der Film auf einem Theaterstück beruht. Es liegen unterschiedliche Bezüge zum Originaltext auf sprachlicher (Übernahme des Originaltextes, Allusionen an weitere Shakespeare-Stücke), visueller (Slapstick-Einlagen; Allusion an weitere Shakespeare-Stücke) und erzählerischer Ebene vor (Themenkomplexe werden ausgeführt und verdoppelt, mitunter anders interpretiert).

29 „Die spiegelbildliche Begegnung mit sich selbst initiiert einen Akt der Selbsterkenntnis“ (Erhart 2003: 61).

ßendes Gespräch zwischen Maria und Ned,³⁰ dass die Geschlechterfrage nicht abschließend geklärt werden kann. Das An- und Ablegen der weiblichen Maske von Ned wird über die Figur der Maria visualisiert, die auf einer Metaebene auch für seinen Geschlechterwechsel (als Garderobiere von Mann zu Frau, als Geliebte von der Verkörperung von Frauengestalten zu ihrem männlichen Geliebten) verantwortlich ist.

a) „Weiblicher“ und „männlicher“³¹ Schauspielstil

Die Frage nach einer gelungenen weiblichen Darstellungsweise in *Stage Beauty* wird vor dem Hintergrund der Geschlechterproblematik verhandelt. So sieht Ned Kynaston durch den Erlass des Königs, Männern zu verbieten, weibliche Rollen zu übernehmen, seine spezielle Art des Schauspielstils durch etwas Neues und Vulgäres bedroht: „A woman playing a woman – what’s the trick in that?“ wundert sich Kynaston. Filmisch umgesetzt wird diese Vermittlung von Weiblichkeit durch Männer im Theater des 17. Jahrhunderts durch die gelehrige Maria: Sie stellt eine Kopie von Kynaston als Frau dar und versucht die „five positions of feminine subjugation,“ die Kynaston durch eine lange Tradition von männlichen Frauendarstellern gelernt hat, von ihm zu übernehmen. Kynaston steht damit (paradoxaerweise) für eine idealisierte „natürliche“ und „ursprüngliche“ Qualität von Weiblichkeit und erscheint damit geradezu als Echo von Judith Butlers Parodie-Konzept. In *Gender Trouble* schlägt Judith Butler ihr Parodie-Konzept als Strategie vor, mittels derer die auf Phallogozentrismus basierende Zwangsheterosexualität, die zumindest unsere westliche Welt bestimmt, unterwandert und dekonstruiert werden könne. *Queers* stellten, so Butler, die bestehende Ordnung nicht nur durch die Dissoziation der sonst selbstverständlich miteinander gekoppelten Kategorien *sex*, *gender* und *desire* in Frage, sondern insbesondere auch durch eine (nicht unbedingt intendiert) parodistische Imitation herkömmlicher Geschlechterrollen. Durch diese „Parodie“ werde entlarvt, dass es sich schon bei dem Vorbild um kein „natürliches“ Original, sondern ebenfalls um eine „künstliche,“ d.h. gemachte, oder auch in „performativen Akten“ hervorgebrachte Kopie handle.

Als Ned bereits sämtliche Engagements verloren hat, wagt er einen letzten Vorstoß beim König, dieser möge den Erlass doch wieder rückgängig machen. Gerade zu diesem Zeitpunkt tritt seine Maîtresse als Mann auf.³² Diese Szene

30 Nach der vom Publikum begeistert aufgenommenen Premiere von *Othello* fragt Maria Ned: „So who are you now?“ Und Ned antwortet „I don’t know.“

31 Vgl. Anmerkung 2 und 3.

32 Als Frauen öfters auf der englischen Bühne zu sehen waren, übernahmen sie auch häufiger Männerrollen (ein zusätzlicher Beweis dafür, wie Geschlechtertausch Teil der Kultur wurde). Wohingegen Männer der Gefahr ausgesetzt waren, „zu weiblich“ zu erscheinen, waren Frauen, die Männer verkörperten, eine erotische Attraktion (denn so konnten sie Beine und Figur zeigen, wie es Frauen ansonsten nicht möglich war); eine der ersten Frauen in Männerrollen war Charlotte Charke (die auch ein Leben als Mann führte). Zwischen 1660 und 1700 gab es fast ein Viertel der Rollen für Frauen, die Männerrollen spielten, und

bildet eine komische Intensivierung der Hauptthemen *Cross-dressing*, Theatralität und *Gender*. „Both *Stage Beauty* and *The Libertine* use theatricality as a pervasive metaphor and a catalyst of desire and transgression of established norms” (Berenmeyer 2008: 26). Diese Szene bietet zugleich eine Persiflage auf das Gebaren des Adels,³³ das dem Zuschauer wie Travestie vorkommt und das durch die Bühne gedoppelt wird. Hier wird *Cross-dressing* zum Machtinstrument, denn genau in der Szene wird Kynaston gebeten, Othello zu spielen, und der König verlangt von ihm eine Verkörperung von „all that is bold and strong and masculine in a man.“ Performanz bedeutet hier Macht, denn nur diejenigen, die an der Spitze der sozialen Pyramide stehen (König und seine Gefolgschaft) dürfen sich spielerisch dem Geschlechtertausch hingeben, ohne Sanktionen befürchten zu müssen. Seine Aussage „There is no artistry in acting a man“ torpediert Kynaston allerdings selbst, da es ihm nicht gelingt, eine ansprechende Darstellung zu liefern, indem er zwischen hyperweiblicher und -männlicher Stimme und Darstellung schwankt. Hier wird ein historisches Faktum *avant la lettre* gelungen umgesetzt: Erst am Ende des 17. Jahrhunderts hatten Frauen Frauenrollen auf der englischen Bühne übernommen und die Darstellung von Frauen durch männliche Schauspieler wurde mehr und mehr zur Parodie.³⁴

Die Verkörperung der absoluten Schönheit sieht Ned in der Todesszene Desdemonas verwirklicht, die formvollendet mit einer grazilen Geste (und einer Naeinstellung auf die Hand Kynastons als Symbol der weiblichen Schönheit) auf der Bühne stirbt. Trotz der Begeisterung des Publikums bleibt Neds Unzufriedenheit mit der Todesszene, nicht in vollendeter Schönheit „weiblich“ sterben zu können. Bezeichnenderweise ist diese Szene auch Anlass für einen Streit Marias mit Ned³⁵ und letztlich die Vorankündigung auf den Rollenwechsel auf der Bühne: Maria wird als Desdemona von Ned als Othello auf der Bühne in einem emotionalen Schauspiel und einem gewaltsamen Gerangel beinahe tatsächlich umgebracht.³⁶

Frauen spielten auch Parts, die eigentlich für Männer geschrieben worden waren. Beinahe jede Schauspielerin der Zeit erschien zumindest einmal wie ein Mann gekleidet (vgl. Bullough/Bullough 1993: 83ff.).

33 Das Leben am Hof ist als „a picture of high-spirited frivolity and triviality, a boisterous and silly adolescence“ beschrieben worden (vgl. Thomson 1979: 117).

34 Obwohl weibliche Verkörperungen nicht ganz verschwanden, so veränderte sich doch 1690 die Natur ihrer Darstellung. Roger Baker erklärt in seiner Studie über die Verkörperung weiblicher Rollen, dass es den männlichen (*Cross-dressing*) Schauspielern nun erlaubt war, den Unterschied zwischen einer „realen“ Verkleidung und einer „falschen“ Verkleidung zu repräsentieren, zwischen einem Mann, der eine Frauenrolle in aller Ernsthaftigkeit spielt und der vom Publikum erwartet, ihn in dieser Rolle zu akzeptieren, und einem Mann, der einen weiblichen Part spielt, bei dem das Publikum realisiert, dass er ein Mann ist. „This change put the female impersonator into a different category, as a sort of comic curiosity, and the result was a separation from the straight theater to the music hall, the comic show, the cabaret and pantomime” (Baker 1968: 83).

35 Maria sieht Weiblichkeit nicht in einer formvollendeten Geste am besten dargestellt, sondern im Kampf gegen den Tod: „A woman would fight.“

36 Diese Szene, die die Ablösung der elisabethanischen Tradition durch ein *Method acting* propagiert, ist höchst anachronistisch und den visuellen Standards des Zuschauers des 21.

Als Reminiszenz zeigt die Kamera dieses Mal Marias Hand in einer Nahaufnahme, die das Publikum um Ruhe bittet, um das Stück zu Ende spielen zu können.

In *Shakespeare in love* hingegen wird Viola alias Thomas Kent gerade deswegen ausgewählt, weil sie – im Gegensatz zu allen männlichen Konkurrenten – beim Vorsprechen vor William Shakespeare die einzige ist, die den Part des Romeo adäquat und darstellerisch ansprechend vortragen kann. Der Film nimmt damit ironisch zur damaligen Theatertradition Stellung, indem er nicht nur aufzeigt, dass Frauen Frauenrollen besser spielen können, sondern auch für Männerrollen geeigneter sind.

2. Funktion des „weiblichen“ und „männlichen“ Körpers – Performanz – Inszenierung – Scopophilia

Körperinszenierungen spielen eine bedeutende Rolle und „machen die künstlerische und kulturelle Prozesshaftigkeit in ihrer leibgebundenen Gegenwärtigkeit auffällig und dadurch zuallererst bemerkbar“ (Fleig 2000: 7). Der Körper wird zum Schauplatz, Sinnträger und Instrument, seine Inszenierungen sind Ausdruck kultureller Praxis.³⁷ In *Stage Beauty* und *Shakespeare in love* wird der männliche und weibliche Körper unterschiedlich thematisiert, kontextualisiert und vor allem visualisiert.

In *Stage Beauty* dient die Darstellung von Körperlichkeit als Exposition, zu den Worten aus Pepys Tagebuch³⁸ wird eine Radierung von Kynaston als Desdemona gezeigt und dann ein Bühnenbild mit nackten Körpern. Was „weiblich“ und „männlich“ ist, wird zunächst verbalisiert (Ned wird von einem Verehrer romantisierend [körperlich] beschrieben, „You were brilliant: such hair, such eyes ...“) und dann materialisiert: Maria muss – nachdem sie auf öffentlichen Bühnen aufgetreten ist – als „the most beautiful woman on stage“ (in direkter Nachfolge von Kynaston) für ein Portrait ihre Brust entblößen, vermutlich nicht nur, um den Voyeurismus der Umstehenden zu befriedigen, sondern auch, um ihr weibliches Geschlecht zu bestätigen.

Biologische Zeichen von *Gender* werden auch in *Shakespeare in love* thematisiert und visualisiert. Bei einer Untersuchung im Theater wird der Juliet-Darsteller Sam bezichtigt, eine Frau zu sein und sein Geschlecht (durch Anheben des Rockes) verifiziert. Die Kamera zeigt in diesem Moment der Enthüllung das Gesicht des Jungen und fängt das Gelächter der Schauspieltruppe ein. Die Kombination von maskulin und feminin wird auch in der ersten Liebeszene von Will und Viola aufgegriffen: Als Will entdeckt, dass Thomas Viola ist, wird das Entblößen ihrer eng zusammen gebundenen Brüste durch ein endlos wirkendes weißes Korsett

Jahrhunderts geschuldet.

37 Zur näheren Untersuchung des Körpers in den Literatur- und Kulturwissenschaften vgl. Fischer-Lichte/Fleig 2000; Lorke-Jzinska/Wieckowska 2005; Macha/Fahrenwald 2003.

38 Vgl. Anmerkung 1.

zelebriert. Als Viola Will fragt: „Is it not strange to undress a man?“ wird dieser Anflug von Homosexualität sofort dadurch unterbunden, dass Violas lange Haare sichtbar werden. Diese bilden auch den prominentesten filmischen Hinweis für *Gender*: Gwyneth Paltrow trägt als Viola wunderschön wallende lockige Haare, als Thomas Kent eine braune, schlecht sitzende Filzperücke. Letzten Endes sind es auch Violas Haare, die ihre wahre Identität verraten – Webster (der bezeichnen-derweise Viola und Will beim Liebesspiel beobachtet hatte), setzt ihr eine Maus in den Nacken und Viola gibt, durch eine Panikattacke, ihre Identität preis. „The wig seems to function as Viola’s nemesis: when the baleful boy Webster puts one of his mice down her neck, she squeals and pulls at her hair, revealing her gender (through her actions and through her uncovered hair) to the watching actors and Tilney“ (Iyengar 2001: 123). Die Auflösung von Thomas Kents wahrem Geschlecht erfolgt damit über Körperlichkeit (Haare) und einer „weiblichen“ Verhaltensassoziation (der Angst vor Mäusen).

Das Kino und in noch größerem Maße die Bühne bieten ein ideales Forum, um eine Person als Objekt sexueller Stimulierung zu sehen. Hier wird Scopophilia zum inhärenten Bestandteil der Inszenierung, denn diese wird durch die Bühnenhandlung und den Geschlechterreigen begünstigt. Der (Film-)Zuschauer ist Beobachter erster und zweiter Ordnung (er beobachtet Performance und den Voyeurismus der Zuschauer des Stücks). Die filmische Inszenierung von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“, Scopophilia und Maskerade wird besonders in einer Szene in *Stage Beauty* deutlich: Kynaston sitzt als Frau verkleidet mit zwei seiner weiblichen Anhängerinnen in einer Kutsche. Die brennende Frage der beiden Anhängerinnen dreht sich um die Geschlechterdefinition Kynastons, ob er – aufgrund seiner Schönheit – wirklich ein Mann ist. Kynaston ist geschmeichelt, denn seine Maskerade scheint damit perfekt zu sein. Bereitwillig schlägt er vor, die beiden Damen dürften sich direkt vergewissern („You might touch it“). Der abgeschlossene Raum der Kutsche bietet eine Art Bühne,³⁹ auf der Kynaston den neugierigen Blicken der Frauen ausgesetzt ist. Dies wird durch eine Kameraperspektive verdeutlicht, in der Kynaston in einer Nahaufnahme zwischen den Hinterköpfen der beiden Damen – und damit eingeschlossen im Voyeurismus der beiden – gefilmt wird. Im Schnitt und Gegenschnitt werden die beiden Frauen (und der Zuschauer) in die Subjektposition gesetzt, Kynaston wird als Objekt, im Zentrum der Leinwand, gesehen. Er stellt in dieser Szene das „to-be-looked-at-ness“ der Frauen dar. Bei dieser Szene könnte man von einem (metaphorischen) Transvestismus sprechen, denn die Frauen (und der Zuschauer) nehmen einen „männlichen“ Betrachterstandpunkt ein, während Kynaston zum Objekt wird.

39 Diese Konstellation des Angeschautwerdens und der Frage um Neds Geschlechtsidentität wird noch einmal auf einer tatsächlichen Bühne aufgegriffen: Kynaston singt, als er seine Stellung im Theater verloren hat, bei einem unwürdigen Spektakel in einer Untergrund-Bar über die „female stage beauty“ und wird aufgefordert, seinen Rock zur Verifizierung der Weiblichkeit/Männlichkeit hochzustreifen. Auch hier ist er Schauobjekt und den Blicken des Publikums ausgeliefert.

3. Grenzüberschreitungen

Besonders in der Dopplung der Handlungsebenen werden die unterschiedlichen Geschlechterrollen in *Stage Beauty* und *Shakespeare in love* sichtbar. Will und Viola lesen Romeo und Juliets Zeilen, allerdings mit gerade entgegen gesetzter Verteilung (Viola Romeo und Will Juliet). Auf der Bühne nimmt Viola dann in Gestalt wieder Romeo und Will den Regiestuhl ein. Auch in *Stage Beauty* werden gleiche Szenen unter veränderten Vorzeichen auf völlig andere Weise ein zweites Mal gespielt: Zunächst gibt Ned Shakespeares Desdemona auf der Bühne, um dann als Mann, nur mit der Desdemona-Perücke bekleidet, als Liebhaber für den Lord of Buckingham zu fungieren. Während Maria als Desdemona auf der Bühne reüssiert, stellt Ned in unwürdigen Spektakeln immer noch Frauenrollen dar.

Vom Umfeld (und dem Zuschauer) in ihrer Männerrolle als „schlecht verkleidet“ („Wouldn't deceive a child.“) wahrgenommen und als Romeo auf der Bühne schließlich als Frau enttarnt, „verweiblicht“ Viola de Lesseps im Umgang mit Will immer mehr und mutiert von Thomas Kent zu Viola de Lesseps. Als Viola (noch immer in der Verkleidung als Thomas Kent) nach einer Probe mit dem Boot über die Themse setzen will, springt Will hinzu, um Thomas nach dem Brief zu fragen, den er von Viola bekommen hat, und erzählt Thomas, wie sehr er Viola bewundere. Hier verschwimmen in *Shakespeare in love* zum einzigen Mal die Geschlechtergrenzen: Thomas Kent verliert aufgrund der Liebesschwüre Wills (Shakespeare zitiert aus *Romeo and Juliet*) und der hymnischen Beschreibung Violas (Glorifizierung ihrer Augen, Lippen, Brüste und Stimme),⁴⁰ die dieser unwissentlich der eigentlichen Adressatin, Viola de Lesseps mitteilt, seine „Männlichkeit“ und schließlich küssen sich, aber nur als momenthafte Grenzüberschreitung, zwei Männer. Violas Gesicht, in Großaufnahme gefilmt, zeigt hier bereits den Geschlechterwechsel an: Sie schaut zu Will mit großen Augen und geöffnetem Mund auf. „The face is the most *readable* space of the body. [...] The face, more than any other bodily part, is *for* the other. It is the most articulate sector of the body, but it is mute without the other's reading“ (Doane 1991: 47). Der Zuschauer und Will werden in die Subjektposition gesetzt, die das Gesicht von Viola lesen. Diese Grenzüberschreitung wird aber sofort durch den Bootsverleiher aufgelöst, der Thomas Kent mit einem „Good night, madam“ verabschiedet und damit (Will) die wahre Identität von Thomas Kent enthüllt. „Ihr [Violas] Interesse – und das der Inszenierung – nimmt zusehends ab, die Rolle als Mann weiterhin glaubwürdig vorzuspiegeln“ (Koebner 2003: 54). Die Themse ermöglicht nicht nur Violas Geschlechterwechsel und *Cross-dressing*, sondern ist zugleich Sinnbild für die Trennung der Stadt (und des Theaters) und des Hauses der De Lesseps.⁴¹ „She

40 Dieser Lobgesang erinnert wiederum an die Beschreibung Kynastons im Prolog zu *Stage Beauty*.

41 Hierbei steht das Theater für die Zone der Freiheit des Geistes, aber auch für den Überlebenskampf (*Shakespeare in love* beginnt mit einer Folterszene, in der von Henslowe, dem Besitzer des *Rose*, Geld eingetrieben werden soll, und William Shakespeares Motivation zu

crosses the river to fulfill her dreams to be in a company of players on stage [...] The river in *Shakespeare in love* bears both malevolent and benevolent images” (Cheang 2009: 77; 82).⁴² Im Gegensatz zu *Stage Beauty* ist diese Szene die einzige mit homoerotischem Anklang,⁴³ unterstrichen auch dadurch, dass Will in seiner Heterosexualität mehrfach bestätigt wird (durch die Liaison mit seiner Dauergeliebten Rosaline).⁴⁴ Seine zeitweilige angedeutete Impotenz und Schreibblockade lösen sich gleichermaßen mit dem Erscheinen von Viola auf. „Heterosexual intercourse produces children, not biological offspring, but children of the mind, poetic posterity” (Iyengar 2001: 125).

Eine alternative Form des *Cross-dressing* versinnbildlicht Queen Elizabeth. Als Viola nach der Aufführung von *Romeo and Juliet* verhaftet werden soll (da sie unerlaubterweise als Frau die Rolle der Juliet übernommen hatte), greift Queen Elizabeth ein und gibt vor, den Schauspieler Thomas Kent in der Verkleidung der Juliet zu sehen: „Yes, the illusion is remarkable and your error, Mr Tilney, is easily forgiven, but I know something of a woman in a man’s profession, yes, by God, I do know about that.“ Sie nimmt eine männliche Maske an, um in einer Männerdomäne bestehen zu können. Ned Kynaston entwickelt sich von einem Frauendarsteller zu einem Männerdarsteller, wobei die eindeutige Festlegung bis zum Filmschluss offen bleibt (Maria fragt ihn nach der fulminanten Premiere von *Othello*: „So who are you now?“ Und Ned antwortet „I don’t know“). Wo Viola de Lesseps eindeutig als Mann (auf der Bühne) und als Frau (in der filmischen Realität) wahrgenommen wird, gibt Ned auf der Bühne und in der filmischen Realität die Frauenrolle und entwickelt sogar Starallüren einer Schauspieldiva. Seine weiblichen Fans lieben ihn als Frau; er liebt den Duke of Buckingham auf der Bühne, der ihn allerdings nur als Frau (mit Perücke in den Rollen als Cleopatra, Desdemona etc.) liebt. Nur Maria liebt ihn als Frau und als Mann gleichermaßen. Das „Playing with gender“ und damit auch die Grenzüberschreitungen von Mann zu Frau werden in *Stage Beauty* in der Liebesszene zwischen Maria und Ned thematisiert. Maria schminkt ihn auf ihrem Bett ab und bewirkt damit sinnbildlich einen Prozess der Selbstreflexion. Hier wird Weiblichkeit und Männlichkeit in Abhängigkeit zum anderen Geschlecht inszeniert, indem die Frage aufgeworfen

schreiben resultiert auch aus Geldnöten). Das Haus der De Lesseps ist als Gegenpol angelegt, ein Ort des Reichtums, der Feste und der Möglichkeit zum sozialen Aufstieg (durch die Heirat mit Lord Wessex).

42 In *Twelfth Night* hat der Fluss/die See ebenfalls eine ambige Bedeutung: Auf der einen Seite ist er negativ konnotiert, da dort der Schiffbruch stattfindet, andererseits erhält er die positive Bedeutung des Neuanfangs.

43 Ein weiterer impliziter Hinweis ist Wills Sonnet an Viola („Shall I compare thee to a summer’s day?“), das ursprünglich von William Shakespeare an einen jungen Mann gerichtet war (vgl. Iyengar 2001: 124).

44 Hier könnte man vom Anlegen einer maskulinen Maske sprechen, um geschlechtliche Identität zu bestätigen: „Maskeraden der Männlichkeit sind daher – mehr als Maskeraden der Weiblichkeit – auch Aufführungen von ‚Authentizität,‘ sogar wenn sie einen gänzlich ‚unmännlichen‘ Mann performieren. So kann man paradox formulieren, dass noch der ‚verstellte‘ Mann der ‚echte‘ Mann ist“ (Benthien 2003: 56).

wird, wer nun den weiblichen und wer den männlichen Part übernimmt (sowohl in einer homosexuellen als auch in einer heterosexuellen Beziehung). Dabei sind beide zugleich Lehrer und Schüler, machen gleiche weibliche Gesten synchron und suchen „Männlichkeit“ in Ned zu erwecken. Damit werden in *Stage Beauty* verschiedene Stufen der Geschlechterorientierung gezeigt und Ned wird einer Art sexueller Therapie durch Maria unterzogen, die in einem brutalen Auftritt als Othello mündet,⁴⁵ letztendlich aber keine völlige Zuwendung zur Heterosexualität darstellt.⁴⁶

In *Shakespeare in love* findet eine Reinskription von Heterosexualität statt, denn Violas wahre Identität wird nie in Frage gestellt und ist allen bekannt (Will, Amme und sogar die Königin, die höchste Autorität). Ihr *Transgendering* definiert sie als romantische rebellische Heldin mit einer poetischen Seele. „Biological sex becomes manifest in this film to assert that true love is always heterosexual“ (Iyengar 2001: 123). Dieser Standpunkt wird nochmals dramatisch in Szene gesetzt durch die Wette zwischen Shakespeare und Lord Wessex (beaufsichtigt durch Queen Elizabeth), ob ein Theaterstück es vermag, „the true nature of love“ zu vermitteln: *Shakespeare in love* zeigt, dass dies möglich ist, allerdings nur dann, wenn Frauen Frauen spielen und Männer Männer (von Viola explizit verkündet). Die Performance von Romeo and Juliet, die den emotionalen Höhepunkt des Films bildet (und Will zum Gewinner der Wette macht), setzt Will und Viola in ihre heterosexuellen Rollen (Will als Romeo, Viola als Juliet) dank der biologischen Kräfte (Sams Stimmbruch) zurück.

IV. Maskerade als Möglichkeit der (zeitweiligen) sexuellen Metamorphose

In den originalen Shakespeare-Stücken ist das Theater ein Ort für potentielle und tatsächliche Widerstände gegen kulturelle und soziale Normen im politischen und *Gender* Kontext. Geschlechterwechsel und Auflösung der Geschlechtergrenzen in *Stage Beauty* und *Shakespeare in love* sind entscheidend für die Handlungsstruktur und -entwicklung, doch stellt *Shakespeare in love* die gesellschaftlichen Normen lediglich in Frage (der Geschlechterwechsel wird nur punktuell gezeigt, aber niemals die „wahre“ Identität der Protagonistin in Frage gestellt), um sie letzten Endes wieder zu bestätigen. Rebellion und Widerstand vollzieht sich hier vorrangig im abgeschlossenen Ort der Bühne. In *Stage Beauty* liegt wiederum eine bewusst inszenierte Infragestellung der Geschlechtsidentität mit einer zeitwei-

45 Die Verbindung von *Gender* und *race* kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Angemerkt sei lediglich, dass Kynaston von der Frauenrolle zur marginalisierten Männerrolle des schwarzen Othello wechselt. „His masquerade has shifted from Desdemona to Othello, from gender to race; even though he is now a heterosexual male, he is once again relegated to the cultural margins by performing a (violent) racial other. Sexual subversiveness is replaced by racial subalternity“ (Berensmeyer 2008: 19).

46 Vgl. Anmerkung 30.

ligen Auflösung der Dichotomie zwischen Mann und Frau während der gesamten Filmhandlung vor. Bildkomposition und Inszenierung variieren unabhängig vom Geschlecht und richten sich nach der Handlungsstruktur. In Anlehnung an das literarische Vorbild (Shakespeares *Romeo and Juliet*) entwickelt sich die (heterosexuelle) Liebesgeschichte von Viola und Will, während in *Stage Beauty* der Handlung von Shakespeares *Othello* insofern Referenz erwiesen wird, indem die tragenden Gefühle von Eifersucht und Gewalt in Shakespeares *Othello* in einem Kampf der Geschlechter zwischen Idealen und Normen von „männlichem“ und „weiblichem“ Verhalten in *Stage Beauty* ausgetragen werden.

Auf der Grundlage der feministischen Filmtheorie und der *Gender-Studies* hat die Analyse von *Stage Beauty* und *Shakespeare in love* gezeigt, dass durch filmische Inszenierungen von Geschlechtergrenzen eine *queer*-Ästhetik entstehen kann. Dabei werden die theoretischen Ansätze von Straayer, Sedgwick und Butler insofern exemplarisch entfaltet, als dass die Auflösung von Geschlechtergrenzen und die Rezeptionslinien in den Filmen im Kontext historischer Schauspieltraditionen und der zugrundeliegenden Shakespeare'schen Werke untersucht werden. Die Arbeit möchte einen Impuls geben, nicht-normative Männlichkeiten und Weiblichkeiten im Medium des Films und seiner ästhetischen Verortung in der theoretischen Diskussion anhand des Maskeradebegriffs zu erforschen.

Literatur:

- Bachtin, Michail (1985): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. M.
- Baker, Roger (1968): *Drag: A History of Female Impersonation on Stage*. London.
- Benthien, Claudia (2003): „Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung.“ In: Benthien, Claudia/Stephan, Inge (Hgg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln, S. 36-59.
- Berensmeyer, Ingo (2008): „Staging Restoration England in the Post-Heritage Theatre Film: Gender and Power in *Stage Beauty* and *The Libertine*.“ Engler, Bernd/Georgi-Findlay, Brigitte (Hgg.): *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture*, Vol. 56 (1), S. 13-30.
- Bettinger, Elfe/Funk, Julia (Hgg.) (1995): *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Berlin.
- Bullough, Vern L./Bullough, Bonnie (1993): *Cross Dressing, Sex and Gender*. Philadelphia.
- Butler, Judith (1990): *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York.
- Butler, Judith (2004): *Undoing gender*. New York.
- Cheang, Wai Fong (2009): „A Crossdressed Judith Shakespeare? – Reconceptualizing the Representation of Women's Predicaments in Three Contemporary Shakespeare-related Movies.“ *Wenshan Review of Literature and Culture*, Vol. 2 (2), S. 71-103.
- De Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. London.

- Doane, Mary Ann (1988): „Woman's Stake: Filming the Female Body.” In: Penley, Constance (Hg.): *Feminism and Film Theory*. London, S. 216-228.
- Doane, Mary Ann (1991): *Femme Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York.
- Ekins, Richard/King, David (Hgg.) (2006): *The Transgender Phenomenon*. London.
- Erhart, Walter (2003): „Mann ohne Maske? Der Mythos des Narziss und die Theorie der Männlichkeit.“ In: Benthien, Claudia/Stephan, Inge (Hgg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln, S. 60-80.
- Fischer-Lichte, Erika/Fleig, Anne (Hgg.) (2000): *Körperinszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen.
- Goldman, Lawrence (Hg.) (2004): *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford.
- Iyengar, Sujeta (2001): „Shakespeare in HeteroLove.” *Literature Film Quarterly*. Vol. 29 (2), S. 122-127.
- Koebner, Thomas (2003): „In der Haut der anderen. Männer als Frauen – Frauen als Männer.“ In: Rüffert, Christine/Schenk, Irmbert (Hgg.): *wo/man. Kino und Identität*. Berlin, S. 45-64.
- Latham, Robert/Matthews, William (1983): *The Diary of Samuel Pepys*. London.
- Lorke-Jzinska, Edyta/Wieckowska, Katarzina (Hgg.) (2005): *Corporeal Inscriptions: Representations of the Body in Cultural and Literary Text and Practices*. Toruń.
- Macha, Hildegard/Fahrenwald, Claudia (Hgg.) (2003): *Körperbilder zwischen Natur und Kultur: Interdisziplinäre Beiträge zur Genderforschung*. Opladen.
- Mulvey, Laura (1989): *Visual and Other Pleasures*. New York.
- Mulvey, Laura (1992): *The Gaze*. New York.
- Neale, Steve (1993): „Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema.“ In: Steven Cohan/Ina Rae Hark (Hgg.): *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London, S. 9-20.
- Novy, Marianne (1984): *Love's Argument. Gender Relations in Shakespeare*. University of North Carolina Press.
- Orgel, Stephen (1996): *Impersonations. The performance of gender in Shakespeare's England*. Cambridge.
- Perchuk, Andrew/Posner, Helaine (Hgg.) (1995): *The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation*. Cambridge.
- Rieser, Klaus (2010): „Gender ist kein Nullsummenspiel. Nicht-normative Männlichkeit und „Feminisierung.““ In: Ellmeier, Andrea/Ingrisch, Doris/Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hgg.): *Screenings. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*. Köln, S. 129-144.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990): *Epistemology of the Closet*. Berkeley.
- Straayer, Chris (1990): „The She-Man: Postmodern Bi-Sexed Performance in Film and Video.” *Screen* 31.3/Sommer, S. 262-280.
- Thomson, Roger (1979): *Unfit for Modest Ears: A Study of Pornographic, Obscene and Bawdy Works Written or Published in England in the Second Half of the Seventeenth Century*. London.
- Thornham, Sue (1999): *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh.
- Thornham, Sue (2000): *Feminist Theory and Cultural Studies. Stories of Unsettled Relations*. London.
- Weissberg, Liliane (Hg.) (1994): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M. .
- Wilson, Emma (1996): *Sexuality and Masquerade*. Baltimore.