



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Eine vergleichende Darstellung von Frauenfiguren in
Shakespeares Filmadaptionen
Am Beispiel von The Taming of The Shrew und Romeo and
Juliet

verfasst von | submitted by
Julia Unterkofler BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Paula Wojcik

Abstract

Diese Masterarbeit untersucht, wie Filmadaptionen Shakespeares Frauenfiguren als Reaktion auf sich wandelnde kulturelle Einstellungen zu Geschlecht und Macht neu interpretieren. Im Fokus stehen *The Taming of the Shrew* (1623) und *Romeo and Juliet* (1597), anhand derer analysiert wird, wie unterschiedliche filmische Ansätze weibliche Handlungsfähigkeit, Subjektivität und Formen des Widerstands innerhalb patriarchaler Strukturen inszenieren. Ziel der Studie ist es, aufzuzeigen, wie diese Neuinterpretationen Fragen von Autonomie und Repräsentation verhandeln und so umfassendere Transformationen in kulturellen Diskursen über die Rolle und Identität von Frauen sichtbar machen. Hauptgegenstand meiner Arbeit sind folgende 4 Filmadaptionen: *Romeo and Juliet* (1968) von Franco Zeffirelli, *Romeo+Juliet* (1996) von Baz Luhrmann, *The Taming of the Shrew* (1967) von Franco Zeffirelli und *10 Things I Hate About You* (1999) von Gil Junger.

This thesis examines how film adaptations reinterpret Shakespeare's female characters in response to shifting cultural attitudes toward gender and power. Focusing on *The Taming of the Shrew* (1623) and *Romeo and Juliet* (1597), it explores how diverse cinematic approaches construct female agency, subjectivity, and resistance within patriarchal frameworks. The aim of the study is to reveal how these reinterpretations negotiate issues of autonomy and representation, thereby reflecting broader transformations in cultural discourses surrounding women's roles and identities. The main focus of my work is on the following four film adaptations: *Romeo and Juliet* (1968) by Franco Zeffirelli, *Romeo+Juliet* (1996) by Baz Luhrmann, *The Taming of the Shrew* (1967) by Franco Zeffirelli, and *10 Things I Hate About You* (1999) by Gil Junger.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Feministische Filmtheorien	7
2.1 Phasen des Feminismus	7
2.2 Frauendarstellungen in Film	9
2.3 <i>The Male Gaze</i>	11
2.4 Frauen in Shakespeares Werken	15
3. Methodik.....	19
3.1 Figurenanalyse nach Jens Eder	19
3.1.1 Bedingungen der Figurenanalyse	20
3.1.2 Figuren als fiktive Wesen	22
3.1.3 Figuren als Artefakt	23
3.1.4 Figuren im Kontext der Handlung.....	23
3.2 Filmnarratologische Elemente	24
3.2.1 Visuelle Erzählinstanz	25
3.2.2 Kamera und Montage	25
4. Analyse der Frauenfiguren und Liebesbeziehungen	28
4.1 Julia Capulet.....	28
4.1.1 Darstellung im Stück	28
4.1.2 Charaktereinführung und <i>Male Gaze</i>	29
4.1.3 Beziehung zu Romeo: Dynamik und Subjektivität	31
4.2 Bianca Minola/Bianca Stratford.....	38
4.2.1 Darstellung im Stück	38
4.2.2 Charaktereinführung und <i>Male Gaze</i>	40
4.2.3 Beziehung zu Lucentio/Cameron: Objekt, Täuschung, Kontrolle	45

4.3 Katharina Minola/Kat Stratford	51
4.3.1 Darstellung im Stück	51
4.3.2 Charaktereinführung und <i>Male Gaze</i>	52
4.3.3 Beziehung zu Petruchio/Patrick: Zähmung, Aushandlung, Gleichheit	60
5. Vergleich mit der Textvorlage.....	73
5.1 <i>Romeo and Juliet</i>	73
5.2 <i>The Taming of the Shrew</i>	78
6. Fazit	86
7. Literatur- und Quellenverzeichnis	94

1. Einleitung

William Shakespeares weibliche Figuren, von der widerstandsfähigen Lady Macbeth bis zur tragischen Ophelia, faszinieren das Publikum seit langem, aber ihre Darstellung in Verfilmungen offenbart sich wandelnde kulturelle Einstellungen zu Geschlecht, Handlungsfähigkeit und Macht. Diese Arbeit untersucht wichtige weibliche Figuren in ausgewählten Shakespeare-Verfilmungen und analysiert, wie Regisseure ihre Komplexität neu interpretieren – von passiven Opfern patriarchalischer Zwänge in den Originaltexten zu selbstbestimmten Akteurinnen oder subversiven Ikonen im modernen Kino –, um sich wandelnde feministische Perspektiven und gesellschaftliche Normen widerzuspiegeln.

Shakespeares Werke gehören zum festen Referenzkorpus der Literatur-, Theater- und Filmgeschichte. Dabei spielen die Inszenierungen weiblicher Figuren eine zentrale Rolle, da sie nicht nur überlieferten Textbedeutungen verpflichtet sind, sondern zugleich zeitgenössische Vorstellungen von Geschlecht, Macht und Begehren reflektieren. Gerade im Medium Film, dessen visuelle und räumliche Gestaltung eine prägnante Ebene der Bedeutungsproduktion darstellt, eröffnet sich ein breites Feld für die Untersuchung der filmischen Repräsentation von Weiblichkeit.

Die Art und Weise, wie diese Figuren im Film inszeniert werden, verrät ebenso viel über unsere Gegenwart wie über Shakespeares Zeit. Ob in Franco Zeffirellis klassischen Verfilmungen der 1960er Jahre oder in späteren Neuinterpretationen – jedes Werk trägt seine Epoche in sich. Kamera, Musik, Kostüm und Dialog formen ein visuelles und emotionales Geflecht, das die Frage stellt, wie viel von Shakespeares ursprünglicher Idee erhalten bleibt, wenn sich gesellschaftliche Werte verändern. Die Analyse dieser filmischen Lesarten eröffnet daher nicht nur neue Zugänge zu den Figuren, sondern auch zu den gesellschaftlichen Strukturen, in denen sie immer wieder neu erschaffen werden.

Wie Theresa D. Kemp feststellt, waren Frauen im elisabethanischen und jakobinischen England mit strengen sozialen Hierarchien, Einschränkungen ihrer wirtschaftlichen Unabhängigkeit und Erwartungen konfrontiert, die auf Passivität und Gehorsam beruhten.¹ Diese gesellschaftlichen

¹ Vgl. Kemp, Theresa D.: *Daily Life of Women in Shakespeare's England*. New York: Bloomsbury Academic 2024, S. 34-36.

Zwänge spiegeln sich in zeitgenössischen Verfilmungen Film- und Fernsehadaptationen des 20. und 21. Jahrhunderts von Shakespeares Werken wider und werden dort manchmal auch hinterfragt.² Eine Analyse der Darstellung weiblicher Figuren in diesen Adaptionen offenbart sich wandelnde Perspektiven auf Geschlechterrollen, Handlungsfähigkeit und Macht.

Während die vorherrschenden kulturellen Narrative betonten, dass Frauen auf häusliche Rollen beschränkt waren, beteiligten sich viele Frauen aktiv am wirtschaftlichen, politischen und sozialen Leben.³ Aristokratische Frauen verwalteten große Ländereien und verfügten über bedeutende wirtschaftliche Macht, vergleichbar mit modernen Unternehmensführern.⁴ Frauen aus niedrigeren sozialen Schichten übten Berufe aus, die heute als männerdominiert gelten.⁵ Verheiratete Frauen verloren oft die Kontrolle über ihr Eigentum, sofern keine rechtlichen Vorkehrungen getroffen wurden, und häusliche Gewalt war zuweilen kulturell akzeptiert.⁶ Trotz der vorherrschenden Vorstellung, dass Frauen gehorsam, keusch und still sein sollten, deuten historische Belege darauf hin, dass Frauen aktiv Güter verwalteten, Handel trieben und einflussreiche Positionen innehatten, was die vereinfachte Sichtweise von Frauen als reine Opfer des Patriarchats in Frage stellt.⁷

Im Falle von Shakespeare haben feministische Kritikerinnen die offensichtliche Frauenfeindlichkeit der Stücke und den Widerstand ihrer feministischen Studentinnen angefochten, indem sie die Aufmerksamkeit auf die „Welt“ der Stücke lenkten und mit Hilfe konventioneller Interpretationswerkzeuge Shakespeares Haltung zu den darin dargestellten Ereignissen bewerteten.⁸

Seit über vierhundert Jahren gibt es zahlreiche Theaterfassungen, die mehr oder weniger dem geschriebenen Text des Stücks folgen und dabei verschiedene Schauplätze, Kulissen und Besetzungen nutzen. Über die Bühne hinaus gibt es Romanfassungen und Kindergeschichten, Gemälde und fotografische Tableaus, Hörspiele sowie Symphonien und Opern, die alle von

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Siehe das Vorwort von Lenz, Carolyn R: *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana, Ill.: Univ. of Illinois Press 1980.

Shakespeares Werken inspiriert sind. Seit den Anfängen des Kinos – spätestens seit *King John* (GB 1899), der gemeinhin als erste Shakespeare-Verfilmung gilt – werden Shakespeares Stücke weltweit immer wieder für den Film adaptiert, sei es in traditioneller, freier oder stark von der Vorlage entfernter Form.⁹ Auch das Fernsehen ist Shakespeare nicht fremd, wie zahlreiche verfilmte Bühnenproduktionen (etwa BBC Television Shakespeare) sowie Serienformate und Episoden zeigen, die seine Dramen adaptieren oder variieren.¹⁰

Laura Mulvey prägte den Begriff des *Male Gaze* in den 1970ern als eine neue Methode der Filmanalyse.¹¹ Damit wurde die feministische Filmtheorie eingeläutet.¹² Durch den *Male Gaze* werden Filme von einer männlichen Perspektive geprägt, die Frauen vor allem als Objekte männlichen Begehrens inszeniert.¹³ Die Kamera ist so positioniert, dass sie die Sicht der Charaktere übernimmt und damit gezielt die Aufmerksamkeit des Publikums steuert. In diesem Zusammenhang prägte Mulvey den Begriff der *Skopophilie*, also den Lustgewinn durch Beobachtung.¹⁴

Insbesondere an den Beispielen von *Romeo and Juliet* (1597) und *The Taming of the Shrew* (1623) lässt sich beobachten, wie unterschiedlich weibliche Figuren interpretiert, inszeniert und transformiert werden. Während Julia als tragische Heldin im Spannungsfeld zwischen familiären Erwartungen und individueller Selbstbestimmung porträtiert wird, stehen in *The Taming of the Shrew* mit Katharina und Bianca zwei Schwestern im Zentrum, deren Verhältnis zur patriarchalen Gesellschaft und deren Möglichkeiten zum Widerstand gegen tradierte Geschlechterrollen oftmals neu ausgelotet werden. Filmische Adaptionen aktualisieren diese Frauenfiguren, indem sie Charakterzüge betonen, verändern oder kritisch reflektieren, sodass altbekannte Dramen zu Spiegelbildern gegenwärtiger Diskurse über Weiblichkeit, Selbstbestimmung und Gleichberechtigung werden.

⁹ Gasperi, Walter: *Shakespeare und das Kino*, kultur-online.net, 18. Mai 2015, <https://kultur-online.net/inhalt/shakespeare-und-das-kino> (Letzter Zugriff: 27.02.2026).

¹⁰ Ebd. Zu nennen sind exemplarisch die BBC-Reihe BBC Television Shakespeare (kompletter Zyklus der Dramen), TV-Adaptionen wie *The Tragedy of Coriolanus* (BBC 1984) und *King Lear* (RSC/TV) sowie Serienformate wie *The Hollow Crown* und *Shakespeare: The Animated Tales*.

¹¹ Vgl. Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and narrative cinema*. In: Kaplan, Ann (Hrsg.): *Feminism and film*. Oxford 2004, S. 34-47, hier S. 34-39.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd. S. 37.

Das Thema dieser Arbeit ist die vergleichende Analyse der Darstellung von Frauenfiguren in den Filmadaptionen von Shakespeares *The Taming of The Shrew* und *Romeo and Juliet*. Beide Stücke sind bekannt für ihre komplexen weiblichen Charaktere und haben im Laufe der Zeit zahlreiche filmische Interpretationen erfahren. Für den Vergleich werden vier Filme analysiert. Hierbei wird pro Stück jeweils eine ältere und eine neuere Verfilmung behandelt. Für *Romeo & Juliet* werden die beiden Filme *Romeo and Juliet* (1968) und *Romeo+Juliet* (1996) als Beispiele angewandt und bei *The Taming of the Shrew* sind es *The Taming of the Shrew* (1967) und *10 Things I Hate About You* (1999). Die ausgewählten Filmadaptionen werden analysiert, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Darstellung der Frauenfiguren herauszuarbeiten. Hier werden sowohl klassische als auch moderne Interpretationen berücksichtigt, um einen breiten Überblick über das Spektrum der möglichen Darstellungen zu gewährleisten.

Ein besonderer Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der filmästhetischen Kategorie der Mise-en-scène, welche sämtliche visuellen und räumlichen Ebenen einer Inszenierung umfasst. Von Kostüm und Maske über Raumgestaltung bis hin zu Blickführung und Kameraperspektive. Diese Kategorie bietet ein produktives Analyseinstrument, um die Darstellungsweisen und (Neu-)Interpretationen weiblicher Figuren im Vergleich zwischen verschiedenen Filmversionen herauszuarbeiten. Zugleich soll die Untersuchung durch eine kritische Anwendung des Konzepts des *Male Gaze* ergänzt werden. Der „männliche Blick“ verweist auf strukturelle Mechanismen filmischer Repräsentation, welche weibliche Figuren häufig auf Objekte männlicher Begierde reduzieren. Damit stellt sich die Frage, inwiefern bestimmte Shakespeare-Adaptionen dieser Logik verhaftet bleiben oder Ansätze feministischer Gegenlektüren sichtbar machen.

Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt auf der vergleichenden Darstellung von Frauenfiguren in ausgewählten Filmadaptionen von Shakespeares *Romeo and Juliet* und *The Taming of the Shrew*. Die forschungsleitenden Fragen lauten:

FF1: Wie haben sich die Darstellungsweisen der zentralen Frauenfiguren aus *Romeo and Juliet* und *The Taming of the Shrew* in ausgewählten Filmadaptionen im Zeitverlauf verändert, und welche spezifischen Unterschiede lassen sich zwischen den einzelnen Versionen identifizieren, sofern solche Differenzen erkennbar sind?

FF2: Welche filmischen Techniken wie Kameraeinsatz, Kostümdesign und Dialoganpassungen prägen die Kontraste zwischen Julia, Bianca und Katharina als Frauenfiguren in diesen Adaptionen der 1960er und 1990er Jahre?

Für die vorliegende Arbeit wird angenommen, dass sich die Darstellung der zentralen Frauenfiguren in Shakespeare-Verfilmungen im Laufe der Zeit deutlich verändert hat. Ausgehend von früheren Adaptionen hin zu neueren Fassungen lässt sich die Hypothese formulieren, dass weibliche Figuren wie Julia, Bianca und Katharina zunehmend als autonomer, handlungsfähiger und rebellischer inszeniert werden. Während frühere Verfilmungen stärker traditionelle Geschlechterrollen und eine Anpassung der Frauen an patriarchale Normen betonen, legen neuere Adaptionen den Fokus häufiger auf individuelle Entscheidungsfreiheit, Widerstand gegen vorgegebene Rollenmuster und komplexere innere Konflikte.

Dieser Ansatz ist gewählt, weil er subjektive Eindrücke vermeidet und durch feste Kategorien prüfbar macht, ob die Figuren wirklich autonomer werden oder ob die Filme patriarchale Muster doch beibehalten. So entsteht eine nachvollziehbare Analyse, die den Wandel der Frauenbilder greifbar macht und Shakespeare-Verfilmungen als Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen zeigt. Eders Figurenanalyse erfasst innere und äußere Merkmale der Figuren, Mulveys Theorie macht Geschlechterdynamiken sichtbar, und Kuhns Werkzeuge beleuchten die filmische Gestaltung – zusammen sorgen sie für eine objektive, nachvollziehbare Prüfung. Der Vergleich einzelner Szenen aus verschiedenen Jahrzehnten zeigt, ob die Frauen tatsächlich selbstständiger werden oder ob traditionelle Muster weiterhin nachwirken.

Die Arbeit ist klar in mehrere aufeinanderfolgenden Kapitel gegliedert, die systematisch aufeinander aufbauen und den roten Faden der Untersuchung gewährleisten. Zu Beginn erfolgt eine Einleitung, in der das Thema vorgestellt, die Relevanz erläutert und die zentralen Forschungsfragen formuliert werden. Anschließend wird im Theorieteil der Fokus auf die theoretischen Grundlagen gelegt. Dort werden zunächst feministische Filmtheorien diskutiert, insbesondere Konzepte wie Laura Mulveys *Male Gaze*, die Mechanismen und Auswirkungen männlicher Blickregie auf die Darstellung von Frauen in Filmen beleuchten. Darauf aufbauend widmet sich ein Abschnitt der Theorie der Figurenanalyse nach Jens Eder, die ein umfassendes

Instrumentarium zur Interpretation filmischer Figuren bietet. Parallel wird die Theorie filmnarratologischer Elemente nach Markus Kuhn eingeführt, die für das Verständnis von Erzählstrukturen und narrativen Mitteln im Film relevant ist.

Nach dem Theorieteil folgt der Methodikteil, in dem die praktische Anwendung der Figurenanalyse nach Jens Eder sowie der narratologischen Analyse filmischer Elemente erläutert wird. Dabei liegt der Fokus auf Aspekten wie Erzählperspektive, Figurenkonstellationen und narrative Spannung. Im Hauptteil der Arbeit werden die ausgewählten Filmadaptionen beider Stücke hinsichtlich ihrer narrativen Gestaltung und Darstellung der Frauenfiguren analysiert. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Untersuchung, wie narrative Mittel wie Kameraführung, Schnitttechnik und Inszenierung eingesetzt werden, um Frauenfiguren darzustellen. Weiters wird eine Figurenanalyse durchgeführt. Im Fokus stehen dabei vor allem die Charakterentwicklung und das Verhalten der Frauenfiguren im Laufe der Handlung. Dafür wird die Literatur von Jens Eder als Ausgangsmaterial herangezogen. Als Hilfestellung für die Analyse werden konkrete Szenen und Dialoge aus den Filmen verwendet, um die Untersuchungsergebnisse zu beweisen und ein umfassendes Bild von der Darstellung der Frauenfiguren zu erhalten. Abschließend werden die Ergebnisse zusammengefasst und interpretiert, um Schlussfolgerungen über die Vielfalt der Darstellung von Frauenfiguren in den Filmadaptionen von Shakespeares Werken zu ziehen.

2. Feministische Filmtheorien

Ein Vergleich weiblicher Figuren in Shakespeare-Adaptionen bleibt unzureichend, wenn er nicht auf einer fundierten theoretischen Grundlage beruht. Erst die systematische Einbindung feministischer Theorien und ihrer historischen Entwicklung eröffnet die Möglichkeit, die strukturellen und ideologischen Mechanismen zu erkennen, die die Gestaltung dieser Figuren bestimmen. Das Kapitel über die Phasen des Feminismus bildet daher den notwendigen theoretischen Unterbau. Es ermöglicht, die Darstellungen der Frauenfiguren nicht nur filmisch, sondern auch historisch und gesellschaftlich zu verorten. Ohne diesen Kontext bliebe die Analyse abstrakt und könnte nicht zeigen, warum bestimmte Darstellungen im jeweiligen Film so wirken, wie sie es tun – und welche Bedeutung diese Wirkung im größeren kulturellen und feministischen Diskurs besitzt.

2.1 Phasen des Feminismus

Die erste Welle des Feminismus entstand im 19. und 20. Jahrhundert in den Vereinigten Staaten und Teilen Europas mit dem Ziel, das Wahlrecht und gesetzliche Rechte für Frauen zu erlangen.¹⁵ In dieser Welle befasste man sich mit der Rolle der Frau in der Gesellschaft.¹⁶ Es wurde dafür gekämpft, dass Frauen grundlegende Menschenrechte erhielten, darunter die Anerkennung als Personen vor dem Gesetz und das Wahlrecht.¹⁷

In den 1960er Jahren entstand die zweite Welle der Frauenbewegung, die sich für gleiche Bildungs- und Berufschancen sowie für den Zugang zu Mutterschaftsleistungen, Verhütungsmitteln und Abtreibung einsetzte.¹⁸ Diese Welle schärfte auch das Bewusstsein für häusliche Gewalt, sexuelle Belästigung und Vergewaltigung.¹⁹ Die drei wichtigsten Traditionen, die in der zweiten Welle entstanden, waren der liberale, der radikale und der marxistische/sozialistische Feminismus.²⁰ Aus diesen Traditionen gingen neue Strömungen des

¹⁵ Vgl. Williams, Kristin S.: "Four Waves of Feminism." In: Helms Mills, J. / Mills, A. J. / Williams, K. S. / Bendl, R. (Hrsg.) *Elgar Encyclopedia on Gender in Management*. United Kingdom: Edward Elgar Publishing Limited 2025, S. 172-174, hier S. 172.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. Beasley, Chris: *What Is Feminism? An Introduction to Feminist Theory*. Thousand Oaks, CA / London: SAGE 1999, S. 46.

feministischen Denkens und Handelns hervor.²¹ Der liberale Feminismus gilt als die moderate oder mainstreamige Form des Feminismus, die sich mit ungleichen Rechten und künstlichen Barrieren für Frauen befasst und vom Standpunkt der Gleichheit (mit Männern) ausgeht, wodurch er Frauen zu einer umfassenderen Teilhabe am öffentlichen Leben inspiriert.²² Die zweite Welle versuchte, Frauen zu vereinen, schuf jedoch auch Spaltungen, die die dritte Welle hervorbrachten, die begann, sich mit Theoretisierung zu befassen, indem sie Identität als ein Konstrukt der Sprache verstand.²³ Darüber hinaus prägten neue Erkenntnistheorien, die mit dem Postmodernismus und Poststrukturalismus geteilt wurden, die Analyse von Macht und Wissen durch Feminist*innen der dritten Welle maßgeblich.²⁴ Daher wurde die dritte Welle kritisch sowohl als definierbare zeitliche Periode des Aktivismus, insbesondere mit einer Anti-Rassismus-Agenda, als auch als eine Periode der theoretischen Entwicklung untersucht, die zu einem reichen und vielfältigen Spektrum theoretischer Diskurse beitrug.²⁵

Die dritte Welle des Feminismus in den 1990er Jahren kritisierte die beiden vorangegangenen Wellen als unzureichend.²⁶ In dieser Welle wurde ein neuer Diskurs über Geschlechterbeziehungen entwickelt, der den früheren Wellen und insbesondere den Einschränkungen durch geschlechtsspezifische Rollen entgegenwirkte.²⁷ Frauen stellten das Patriarchat als dauerhafte und anhaltende Form der Unterdrückung in verschiedenen Berufen und Teilen der Gesellschaft in Frage.²⁸ Die vierte Welle begann 2012 und ist geprägt durch die Nutzung sozialer Medien als bestimmendes Merkmal einer neuen Sphäre und Reichweite des Diskurses.²⁹

Im Rahmen der dritten Welle des Feminismus traten Vielfalt, Intersektionalität und Individualismus als zentrale Leitprinzipien hervor.³⁰ Im Gegensatz zu früheren Wellen versuchten die Feminist*innen der dritten Welle, traditionelle Vorstellungen von Geschlecht,

²¹ Ebd. S. 45.

²² Ebd. S. 51-52.

²³ Vgl. Williams. "Four Waves of Feminism.", S. 173.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd. S. 172.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Snyder, R. Claire: What Is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay. In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 34/1, 2008, S. 175-196, hier S. 183-185.

Weiblichkeit und Sexualität in Frage zu stellen und neu zu definieren, und betonten, dass die Erfahrungen von Frauen von Faktoren wie Ethnie, Klasse und sexueller Orientierung geprägt sind.³¹ Feminist*innen der dritten Welle forderten Symbole der Weiblichkeit und Sexualität zurück und interpretierten sie neu. Sie argumentierten, dass Selbstdarstellung und Autonomie - sei es durch Mode, sexuelle Entscheidungen oder Aktivismus - ermächtigende Akte des Widerstands sein können. Beeinflusst von der Postmoderne lehnten sie feste Geschlechterrollen ab und feierten die Fluidität der Identität. Gleichzeitig nutzten sie den Aktivismus an der Basis und die Medien, um den anhaltenden Sexismus, Rassismus und Klassismus im öffentlichen und privaten Bereich zu bekämpfen.³²

2.2 Frauendarstellungen in Film

Die feministische Filmtheorie, wie auch andere akademische feministische Bestrebungen, z.B. die feministische Literaturkritik, ist laut Ruti aus den politischen Umwälzungen der 1960er Jahre hervorgegangen.³³ Der Feminismus der zweiten Welle hatte die Frauen gelehrt, ihr kulturelles Umfeld kritisch zu betrachten, um ihren sozial, politisch und wirtschaftlich untergeordneten Status besser zu verstehen.³⁴ Daher war es nur logisch, dass die Kritiker*innen, die in den 1970er Jahren den Bereich der feministischen Filmwissenschaft entwickelten, sich zunächst vor allem darauf konzentrierten, wie Frauen in Hollywood-Filmen und anderen Massenmedien dargestellt - oder falsch dargestellt – wurden.³⁵ Es war logisch, dass sie sich stark für die negativen Frauenbilder interessierten, die von der Mainstream-Kultur verbreitet wurden.³⁶

Diese frühe Kritik ging von einem relativ einfachen Verhältnis zwischen Realität und Darstellung aus und forderte häufig eine „realistischere“ Darstellung von Frauen im Film.³⁷ Die angewandte Methodik war eher soziologisch: eine Untersuchung der verschiedenen Arten, wie Frauen auf der Leinwand stereotypisiert wurden.³⁸ Konkret behaupteten die frühen feministischen Filmkritiker*innen, dass die begrenzte Auswahl an Frauenfiguren (Sexobjekt,

³¹ Ebd. S. 179.

³² Ebd. S. 190.

³³ Vgl. Ruti, Mari: *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. New York: Bloomsbury Publishing Plc 2016, S. 17.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

hirnlose Bimbo, Femme fatale, Hausfrau, aufopfernde Mutter usw.), die im Film zu finden sind, die Bestrebungen der Frauen im wirklichen Leben einschränken und sie in eine ebenso begrenzte Auswahl an Lebenswegen lenken.³⁹ Ruti nennt hier Molly Haskell als konkretes Beispiel für eine solche feministische Filmkritikerin. Darüber hinaus waren die frühen feministischen Filmkritiker*innen davon überzeugt, dass die ständige Wiederholung negativer weiblicher Stereotypen die Vorurteile der männlichen Zuschauer verstärkte und damit den patriarchalischen Status quo festigte.⁴⁰

Folgt man Theoretiker*innen wie Sarah Gilligan, sollte es ziemlich klar sein, dass Frauen im Mainstream-Kino historisch gesehen wie folgt funktionierten:

- Opfer
- Freundin
- Jungfrau in Nöten
- Engelsgleiche Mutter
- Hure
- Sexuelles Objekt
- Erotische Ablenkung
- Femme fatale/Monster
- Kastrierende Mutter⁴¹

Wenn man die obige Liste betrachtet, erkennt man, dass die stereotype Rolle der Frau im traditionellen Hollywoodfilm nicht die einer handelnden Person ist. Sie treibt die Handlung nicht voran und ist auch nicht daran beteiligt, die Geschichte zu verändern. Wie Sarah Gilligan sagt, besteht ihre Rolle im Film darin, gut auszusehen und den männlichen Protagonisten noch besser aussehen zu lassen.⁴² Frauen werden selten in Machtpositionen eingesetzt, und wenn doch, werden sie für ihre Macht bestraft.⁴³ Die traditionelle Rolle der Frau besteht also darin, hilflos zu sein, gerettet werden zu müssen oder mit den Handlungen und Entscheidungen des männlichen Protagonisten einverstanden zu sein.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. Gilligan, Sarah: *Teaching Women and Film*. London: BFI Education 2003, S. 18.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

Die Veränderungen in der Darstellung von Frauen in der letzten Hälfte und vor allem im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts sind komplex und versuchen, auf die Erwartungen des Publikums zu reagieren, dass weibliche Charaktere mehr sind als nur Objekte, die es zu betrachten gilt, oder Hilfsmittel für die Entwicklung männlicher Charaktere.⁴⁴ Diese Einschätzung bleibt zweifellos von der jeweiligen Perspektive abhängig. Betrachtet man die Frauenfiguren der 1990er Jahre jedoch aus heutiger Sicht, zeigt sich, dass ihre Darstellung vielfach problematisch bleibt. Die zunehmende Komplexität der Inszenierung von Frauenfiguren ermöglichte es den Filmemachern beispielsweise, eine größere Tiefe der Charakterisierung zu schaffen.⁴⁵ Individualisierte Kostüme, Make-up und vor allem der Raum verschafften den weiblichen Figuren eine eigenständige Identität, unabhängig von den männlichen Charakteren. Gleichzeitig wurde die Wirksamkeit dieser Techniken durch traditionelle Ansätze in Bezug auf Blickwinkel und Blicke eingeschränkt.⁴⁶

2.3 The *Male Gaze*

In ihrem Aufsatz von 1975 behauptete Laura Mulvey, dass die dominanten männlichen Blicke in den Mainstream-Hollywood-Filmen das männliche Unbewusste widerspiegeln und befriedigen.⁴⁷ Die meisten Filmemacher sind männlich, also ist auch der voyeuristische Blick der Kamera männlich.⁴⁸ In den Filmerzählungen betrachten männliche Figuren weibliche Charaktere als Objekte.⁴⁹ Die Kamera und die männlichen Darsteller vermitteln dabei einen voyeuristischen Blick, der sich auch auf die Wahrnehmung der Zuschauer*innen überträgt.⁵⁰ Das Ergebnis sind Filmerzählungen, die Frauen an den Rand drängen und die Identifikation des Zuschauers mit den männlichen Protagonisten fördern.⁵¹ Folglich argumentiert Mulvey, dass die patriarchalische Hegemonie, die Hollywood beherrscht, einen weiblichen Blick frei von männlichen Konstruktionen unmöglich macht und eine feministische Stimme nur in der Gegenkultur gefunden werden kann.⁵²

⁴⁴ Vgl. Aune, M. G.: Ophelia's Space. Characterizing Shakespeare's Women in Popular Film. In: *The Journal of Popular Film and Television* 47/4, 2019, S. 198–206, hier S. 198.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. Mulvey: Visual Pleasure and narrative cinema, S. 36.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd. S. 39–40.

⁵⁰ Ebd. S. 37.

⁵¹ Ebd. S. 41.

⁵² Ebd.

Obwohl Ussher zustimmte, dass der männliche Blick, der die soziale Position des „Mannes“ innerhalb des traditionellen Skripts der Heterosexualität - die Position der Macht, der Autorität und der sexualisierten Kontrolle über die „Frau“ - verdinglicht, immer noch die Hollywood-Filme der Mainstream-Medien dominiert, argumentierte sie, dass Frauen sich ebenso wie die Märchen vom Märchenprinzen unserer Kultur aktiv gegen den archetypischen männlichen Blick im Kino gewehrt und ihn neu formuliert haben.⁵³

Mulveys Essay argumentiert, dass Hollywood-Filme bestimmte Strukturen für die Betrachtung von Frauenkörpern fördern, die den Wünschen heterosexueller Männer entsprechen.⁵⁴ Unter Rückgriff auf psychoanalytische Theorien stellt Mulvey das Kino als einen Apparat dar, der Zuschauer schafft und bestimmte Arten von Vergnügen bietet, einschließlich skopophiler Vergnügen (oder Vergnügen im Akt des Sehens).⁵⁵ Mulveys Aufsatz rückt Fragen nach Geschlecht und Geschlechterdifferenz ins Zentrum und zeigt auf, dass das Unbewusste der patriarchalischen Gesellschaft die Form des Films geprägt hat. Sie positioniert ihren Aufsatz ausdrücklich als eine Art Erwiderung auf andere in Screen veröffentlichte wissenschaftliche Arbeiten, die psychoanalytische Rahmen für die Analyse des Kinos einsetzten, ohne sich ihrer Meinung nach ausreichend mit der Darstellung der weiblichen Form auseinanderzusetzen.⁵⁶

Nach Mulvey stellt Skopophilie einen aktiven, kontrollierenden Blick dar, der seine Ziele systematisch objektiviert.⁵⁷ Sie identifiziert eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, die zwischen aktiv/männlich und passiv/weiblich aufgeteilt ist.⁵⁸ Diese Strukturen des Blicks schaffen eine metonymische Reduktion, in der Frauen dazu kommen, das Angeschaut-Werden zu konnotieren und die exhibitionistische Rolle des auffälligen Spektakels zu übernehmen.⁵⁹ Mulvey beschreibt diese Form des Sehens als eine dreiteilige Struktur: Kamera, Zuschauer*innen und Figuren.⁶⁰

⁵³ Vgl. Ussher, Jane M.: *Fantasies of femininity. Reframing the boundaries of sex*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1997, S. 85-86.

⁵⁴ Vgl. Mulvey: Visual Pleasure and narrative cinema, S. 36.

⁵⁵ Ebd. S. 37.

⁵⁶ Ebd. S. 34.

⁵⁷ Ebd. S. 37.

⁵⁸ Ebd. S. 39.

⁵⁹ Ebd. S. 39-40.

⁶⁰ Ebd. S. 41.

Während die Kamera dazu beiträgt, ein solches Ungleichgewicht im Blick zu schaffen, argumentiert Mulvey, dass die narrative Struktur des Hollywood-Films diese Spaltung noch verstärkt, indem sie Männer auf der Leinwand als Orte der Identifikation der Zuschauer und als kausale Akteure in der Welt der Geschichte positioniert.⁶¹ Die Arbeit der Kamera und die Erzählung stimmen überein, wenn beispielsweise Hollywood-Filme die Zuschauer*innen dazu anregen, sich mit Männern als treibenden Kräften der Erzählung und Trägern des Blicks zu identifizieren, indem sie die Objektivierung von Frauenkörpern durch die Kamera mit der Darstellung von Männern auf dem Bildschirm, die Frauen anstarren, verdoppeln.⁶² Diese Beobachtung ist für die vorliegende Analyse insofern zentral, als sie Mulveys Konzept des *Male Gaze* verdeutlicht, das beschreibt, wie das klassische Hollywoodkino patriarchale Blickverhältnisse reproduziert und in seiner filmischen Form verankert.

Obwohl Mulvey diese Sichtweisen in den potenziellen Freuden des Kinos verortet, argumentiert sie auch, dass Bilder von Frauen Unlust erzeugen können.⁶³ In dem Maße, in dem die Freudsche Psychoanalyse Frauen als Signifikanten sexueller Differenz oder des Mangels begreift, implizieren sie auch die Bedrohung durch Kastration, die das patriarchale Unbewusste zu kontrollieren sucht.⁶⁴ Im Hollywood-Kino steuert das patriarchalische Unbewusste diese imaginierte Bedrohung durch zwei besondere skopische Mechanismen: Voyeurismus und Fetischismus.⁶⁵ Das Kino fördert eine im übertragenen Sinne voyeuristische Erfahrung, da es als hermetisch abgeschlossene Welt auftritt, die Gleichgültigkeit oder Unwissenheit gegenüber der Anwesenheit des Publikums vorgibt.⁶⁶

So geben die Figuren in Hollywood-Filmen nur selten zu, dass sie die Kamera oder die imaginären Zuschauer*innen eines Films sehen.⁶⁷ Im Zusammenhang mit der Rezeption von Filmen im Kino vor dem Aufkommen der Wiedergabetechnologien führt Mulvey auch die phänomenologischen Strukturen des stillen Betrachtens eines Films in einem abgedunkelten Kinosaal an, die zur voyeuristischen Sensibilität des Kinos beitragen.⁶⁸

⁶¹ Ebd. S. 37-38.

⁶² Ebd. S. 38-39.

⁶³ Ebd. S. 39.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd. S. 42-43.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd. S.

⁶⁸ Ebd. S. 37.

Mulvey führt den Begriff der „fetischistischen Skopophilie“ ein, der Frauen als „eher beruhigende als gefährliche“ Figuren positioniert, indem er sie vollständig als Objekte oder „perfekte Produkte“ darstellt.⁶⁹ Fetischismus, so Mulvey, baut die physische Schönheit des Objekts auf und verwandelt sie in etwas, das an sich befriedigend ist.⁷⁰ Kinematographie und Schnitt, insbesondere in Form der Großaufnahme, arbeiten zusammen, um die weibliche Form in ein Fetischobjekt zu fragmentieren.⁷¹ Die Fixierung auf erotisierte Teile des weiblichen Körpers - Beine, Brüste, Lippen - reduziert die weibliche Form auf diese Teile, wodurch die potenzielle Macht der Frauen zunichte gemacht und die Gefahr der Kastration verleugnet wird.⁷² Solche fetischistischen Darstellungen von Frauenkörpern können mit einem gewalttätigen Prozess der Zerstückelung verglichen werden, der oft in gewalttätigen Genres wie dem Horror wörtlich genommen wird.⁷³

Im klassischen Kino konstruiert sich der männliche Blick, so Mulvey, über drei „Blicke“.⁷⁴ Erstens lenkt die Kamera den Blick auf Frauen, indem sie sie als Objekt des Sehens inszeniert.⁷⁵ Zweitens zeigen auch die Männer innerhalb der Filmhandlung einen spezifischen Blick auf die Frauenfiguren.⁷⁶ Drittens richtet sich das Publikum meist automatisch nach dem männlichen Protagonisten aus.⁷⁷ Dadurch identifizieren sich Zuschauer*innen, unabhängig vom eigenen Geschlecht, mit seiner Perspektive und übernehmen seine Sichtweise auf die Frauen im Film.⁷⁸

Das klassische Hollywood-Kino orientiert sich nach Mulvey ausschließlich am männlichen Blick.⁷⁹ Dadurch gerät das weibliche Publikum in ein Dilemma.⁸⁰ Entweder übernehmen sie den männlichen Blick und betrachten die Frauen auf der Leinwand aus einer männlichen Perspektive, oder sie identifizieren sich mit den weiblichen Figuren und akzeptieren damit deren Rolle als passive Objekte des Blicks.⁸¹ Die erste Option entspricht dem Sadismus - in

⁶⁹ Ebd. S. 42-43.

⁷⁰ Ebd. S. 42.

⁷¹ Ebd. S. 41.

⁷² Ebd. S. 42.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd. S. 46.

⁷⁵ Ebd. S. 46-47.

⁷⁶ Ebd. S. 47.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd. S. 41-42.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

diesem Zusammenhang verstanden als das Bestreben, das Objekt der Begierde einem prüfenden, ja aggressiven Blick zu unterwerfen -, während die zweite, leider für die Zuschauerinnen, dem Masochismus entspricht: der Unterwerfung unter den kontrollierenden Blick des anderen.⁸²

2.4 Frauen in Shakespeares Werken

In den Werken William Shakespeares nehmen Frauenfiguren eine zentrale, zugleich aber häufig widersprüchliche Rolle ein. Sie bewegen sich innerhalb gesellschaftlicher Grenzen, die von patriarchaler Ordnung und festgelegten Rollenbildern geprägt sind, und dennoch gelingt es vielen dieser Figuren, ihre weibliche Identität selbstbewusst und intelligent zu gestalten. Shakespeare zeichnet Frauen nicht ausschließlich als Opfer oder Zierde männlicher Macht, sondern oft auch als kluge, witzige und willensstarke Charaktere, die die bestehenden Normen infrage stellen. Das Kapitel untersucht diese Ambivalenz am Beispiel zweier seiner bekanntesten Stücke: In *Romeo and Juliet* steht Julia als Symbol jugendlicher Liebe, innerer Stärke und individueller Selbstbestimmung, die sich gegen familiäre und gesellschaftliche Zwänge stellt. In *The Taming of the Shrew* hingegen bietet die Gegenüberstellung von Bianca und Katharina ein komplexes Bild weiblicher Rollen im Spannungsfeld zwischen Anpassung und Widerstand. Während Bianca zunächst das Idealbild der fügsamen Frau verkörpert, verweigert sich Katharina offen den Erwartungen einer männlich dominierten Gesellschaft. Die Analyse dieser Figuren verdeutlicht, wie Shakespeare die weibliche Stimme in seinen Dramen nicht zum Schweigen bringt, sondern sie vielmehr zum Ausdruck eines umfassenderen Diskurses über Macht, Geschlecht und Freiheit werden lässt.

Zu Shakespeares Zeiten war die Ungleichheit der Geschlechter durch Religion, Gesetz und Brauchtum institutionell verankert, existierte jedoch neben einer ebenso starren Klassenhierarchie, die ebenfalls die sozialen Machtverhältnisse prägte.⁸³ Obwohl männliche Dominanz die Norm war, bekleideten einige Frauen einflussreiche Positionen, was daran

⁸² Ebd. S. 40.

⁸³ Vgl. Rackin, Phyllis: *Shakespeare and Women*. Oxford / New York: Oxford University Press 2005, S. 27.

erinnert, dass sowohl die Vergangenheit als auch die Gegenwart sich einer simplen Gegenüberstellung von Unterdrückung und Gleichberechtigung entziehen.⁸⁴

Während eines Großteils des zwanzigsten Jahrhunderts beschränkte sich das wissenschaftliche Interesse an der Art und Weise, wie Fragen des Geschlechts und der Sexualität die Bedeutung von Shakespeare beeinflussen, auf einige wenige Formen.⁸⁵ Viele Kritiker*innen verwiesen auf seine witzigen und intelligenten Frauenfiguren und lobten seine Darstellung der romantischen Liebe. Es wurden Leitfäden zu Shakespeares unzüchtiger Sprache veröffentlicht, um den Leser*innen zu helfen, seine schmutzigen Witze und Wortspiele zu verstehen.⁸⁶ Die kritische Diskussion seit diesen ersten Debatten hat deutlich gemacht, dass das Ziel eines feministischen oder queeren Ansatzes nicht darin besteht, Beweise dafür zu finden, dass Shakespeare mit der Notlage von Frauen sympathisierte, oder ihn als frauenfeindlich zu beschimpfen oder zu beweisen, dass er homosexuell war.⁸⁷ Vielmehr erlaubt die Analyse von Geschlecht und Sexualität, die verschiedenen Arten zu verstehen, in denen Shakespeare auf Sex, Geschlecht und Sexualität als entscheidende Determinanten menschlicher Identität und politischer Macht fantasievoll reagierte.⁸⁸

Der Beginn eines Verständnisses von Geschlecht und Sexualität zu Shakespeares Lebzeiten ist der patriarchalische Haushalt.⁸⁹ Patriarchat bedeutete im späten 16. Jahrhundert die Macht des Vaters über alle Mitglieder seines Haushalts, nicht nur über seine Frau und Kinder, sondern auch über Bedienstete oder Lehrlinge.⁹⁰ Der Vater wurde mit dem Herrscher des Reiches verglichen und ein gut geordneter Haushalt sollte wie ein gut geordneter Staat funktionieren.⁹¹ Die frühneuzeitliche Kultur war streng hierarchisch, wobei Frauen unabhängig von ihrem Reichtum oder ihrem Rang theoretisch unter der Herrschaft der Männer standen.⁹² Da Frauen im Allgemeinen als weniger rational galten als Männer, wurde davon ausgegangen, dass sie

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. Traub, Valerie: Gender and Sexuality in Shakespeare. In: de Grazia, Margreta / Wells, Stanley (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 129-146, hier S. 129.

⁸⁶ Vgl. Partridge, Eric: *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*. London: Routledge 1947, S. 9-10.

⁸⁷ Vgl. Traub: "Gender and Sexuality in Shakespeare.", S. 129.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd. S. 129-130.

den Schutz des Mannes benötigten.⁹³ Rechtlich gesehen wurde die Identität einer Frau unter die ihres männlichen Beschützers subsumiert.⁹⁴ Sie hatte nur wenige rechtliche oder wirtschaftliche Rechte.⁹⁵ Ein extremes Beispiel für diesen Glauben findet sich im Stück *The Taming of the Shrew*.

Shakespeares Komödien und Romanzen zeigen meist Töchter im Zentrum, die wegen ihres Alters und Ranges von Männern begehrt werden, die ihren sozialen Aufstieg anstreben. In Ermangelung eines Vaters herrschen schöne und reiche Erbinen wie Portia in *The Merchant of Venice* (1600) und Olivia in *Twelfth Night* (1623) vorübergehend über ihren eigenen Haushalt. Ihre anomale Autoritätsposition zeigt, was in der patriarchalischen Ehe auf dem Spiel steht: die legitime Nachfolge der väterlichen Genealogie und die produktive Konsolidierung von Reichtum, Land und Arbeitskraft.⁹⁶

Doch trotz der metaphorischen Reichweite des Vaters wird seine Macht in Shakespeares Stücken oft als begrenzt dargestellt, wobei die Handlung die Folgen der Ablehnung seines Willens durch die Tochter untersucht. Die Handlung von so unterschiedlichen Stücken wie *A Midsummer Night's Dream* (1600) und *Romeo and Juliet* wird in Gang gesetzt, wenn Töchter sich ihren Vätern widersetzen, die ein strenges patriarchalisches Gesetz aufrechterhalten, das keine Herausforderung seiner Autorität duldet.⁹⁷

Im Gegensatz zur zentralen Rolle der Töchter in den Romanzen und Komödien gibt es in keiner von Shakespeares Tragödien oder Historien eine Frau als Hauptfigur. Dennoch sind Frauen - und Vorstellungen von Weiblichkeit - für die Entfaltung von Geschichte und Tragödie von entscheidender Bedeutung. In den Tragödien dienen Frauen oft als Quelle für den Untergang des männlichen Helden. Wenn Töchter den Wünschen ihrer Väter nicht nachkommen, wenn Ehefrauen zu unabhängig erscheinen, beginnt die Tragödie. Die Männlichkeit von Shakespeares tragischen Helden ist paradoxerweise verletzlich und von der Bestätigung und

⁹³ Ebd. S. 130.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd. S. 129-130.

⁹⁶ Ebd. S. 134.

⁹⁷ Ebd.

Anerkennung durch die Frauen abhängig. Wenn ihr männliches Selbstbild in Frage gestellt wird, verfallen die männlichen Figuren in Wut, Tyrannei und sogar Wahnsinn.⁹⁸

⁹⁸ Ebd. S. 134-135.

3. Methodik

Die Analyse der Darstellung weiblicher Figuren in Shakespeare-Verfilmungen erfordert eine methodische Herangehensweise, die sowohl die Figurenzeichnung als auch die filmischen Gestaltungsmittel berücksichtigt. Um ein fundiertes Verständnis der Charakterkonzeption zu gewinnen, wird im ersten Teil dieses Kapitels die Figurenanalyse nach Jens Eder als zentrales methodisches Instrument eingeführt. Diese bietet ein differenziertes Modell, um filmische Figuren in ihrem ästhetischen, narrativen und rezeptionsbezogenen Kontext zu analysieren und damit zentrale Aspekte wie Motivation, Handlungsspielräume und Beziehungskonstellationen zu erfassen.

Im zweiten Teil dieses Kapitels wird der Fokus auf filmnarratologische Mittel gelegt, insbesondere auf Gestaltungsebenen wie *Mise-en-scène*, Kameraführung und Schnitt. Diese Elemente prägen maßgeblich die Repräsentation von Geschlechterrollen und eröffnen Einblicke in die Inszenierung und Wahrnehmung der weiblichen Figuren. Durch die Kombination beider methodischer Ansätze lässt sich untersuchen, wie filmische und narrative Strategien gemeinsam zur Konstruktion der Figurenbilder beitragen.

Das methodische Vorgehen wird exemplarisch auf zwei zentrale Figurenkomplexe angewendet: zum einen Julia aus *Romeo and Juliet*, zum anderen Bianca und Katharina aus *The Taming of the Shrew*. Der Vergleich dieser Frauenfiguren in verschiedenen filmischen Adaptionen soll zeigen, inwiefern ihre Darstellung traditionelle oder moderne Geschlechterbilder reproduziert, transformiert oder unterläuft.

3.1 Figurenanalyse nach Jens Eder

Jens Eder hat sich intensiv mit der Frage beschäftigt, wie man Figuren am besten analysieren kann. In seiner Arbeit hat er das Analysemodell der „Uhr der Figur“⁹⁹ entwickelt, um Figuren praxisnah zu untersuchen. Dieses Modell bildet die theoretische Grundlage für die Analyse der Frauenfiguren in dieser Arbeit. Eder hat die „Uhr der Figur“ als Grundmodell entwickelt, das als Leitfaden für eine erste Einschätzung von Figuren und als Ausgangspunkt für ihre detaillierte Untersuchung dienen kann. Um anderen verständlich zu machen, welches Bild man

⁹⁹ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Filmanalyse*. Deutschland: Schüren Verlag 2014, S. 141.

von einer Figur durch die Rezeption eines Textes gewinnt, müssen diese nach einem bestimmten System oder einer Reihe von Kategorien analysiert werden. Basierend auf zahlreichen Forschungsergebnissen zur Figurenanalyse hat Jens Eder die Kategorien in seinem Modell so konzipiert, dass eine umfassende Erfassung einer Figur möglich ist.¹⁰⁰

Eder argumentiert, dass Figuren als fiktive Wesen betrachtet werden können, denen die Fähigkeit zur Intentionalität zugeschrieben wird und die gleichzeitig als abstrakte Gegenstände angesehen werden können.¹⁰¹ Obwohl Figuren nach dieser Definition nicht real sind, können sie dennoch einen faktischen Kern haben.¹⁰² Durch kommunikatives Handeln entstehen Figuren, die zu einem Bestandteil der objektiven sozialen Realität werden.¹⁰³ Dieser Prozess findet auf zwei Ebenen statt: zunächst auf der fiktionalen Ebene, auf der Spielfilme produziert und konsumiert werden, und anschließend auf der metafikionalen Ebene, die Interpretationen, Analysen, Kritiken und Gespräche mit den Zuschauer*innen umfasst.¹⁰⁴ Zusammengefasst entstehen Figuren also durch fiktionale Kommunikation und werden durch metafiktionale Kommunikation thematisiert.¹⁰⁵

3.1.1 Bedingungen der Figurenanalyse

Jede Analyse basiert auf bestimmten Annahmen darüber, was in ihrem Untersuchungsbereich relevant ist, wie relevante Daten ausgewählt und Beobachtungen sprachlich ausgedrückt werden, auf welche Methoden, Modelle und Kategorien zurückgegriffen wird und was als Begründung für analytische Aussagen dient.¹⁰⁶ Bei der Suche nach einer systematischen Grundlage für die Figurenanalyse müssen laut Eder daher mindestens drei grundlegende Fragen beantwortet werden: Welche Phänomene werden in der Figurenanalyse untersucht? Was sind die wesentlichen Strukturen dieser Phänomene? Welche Methoden eignen sich zur Untersuchung dieser Phänomene?¹⁰⁷

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd. S. 77.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd. S. 68-69.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd. S. 107.

In der Praxis werden Figurenanalysen oft genutzt, um den Austausch zwischen verschiedenen Ansichten zu fördern, Missverständnisse zu klären und auch gegensätzliche Zuschauerreaktionen verständlich zu machen. Daher besteht die Aufgabe der Analyse nicht nur darin, einzelne Figuren oder ideale Figurenmodelle zu erfassen, sondern vielmehr darin, verschiedene Formen der figurenbezogenen Kommunikation und Rezeption auf allen Ebenen zu beleuchten.¹⁰⁸ Jens Eder kommt hier zu folgender These: „Figurenanalyse ist die systematische Untersuchung einzelner Figuren sowie aller vorwiegend auf sie bezogenen Aspekte fiktionaler Texte, Rezeptions- und Kommunikationsvorgänge.“¹⁰⁹

Die Analyse dieser Aspekte und ihrer Beziehungen ist innerhalb der Untersuchung auch nicht konstant. Eder argumentiert in seinen Ausführungen, dass es ein verbreiteter Irrtum sei anzunehmen, dass die Figurenanalyse immer nach denselben Methoden und mit gleichem Ziel durchgeführt werden könnten.¹¹⁰ Figuren werden also zu verschiedenen Zwecken und in verschiedenen Kontexten analysiert, sei es in der Medienproduktion, bei medienwissenschaftlichen Interpretationen oder bei soziokulturellen Fragestellungen.¹¹¹ Die unterschiedlichen Analyseziele führen zu verschiedenen Schwerpunkten innerhalb des Untersuchungsgegenstands und zu unterschiedlichen Vorgehensweisen.¹¹²

Möchte man eine Figur möglichst umfassend in ihrer Gesamtheit verstehen, ohne von einer spezifischen Fragestellung auszugehen, ist es laut Jens Eder ratsam, dem Aufbau seines Buches zu folgen.¹¹³ Zunächst werden die Merkmale des fiktiven Wesens ermittelt, dann seine Konstruktion als Artefakt und anschließend die Bezüge der Figur zu Handlung und Figurenkonstellation untersucht. Auf diese Weise erhält man schließlich eine solide Grundlage für die Analyse der Symbolik und Symptomatik.¹¹⁴

Um die Darstellung weiblicher Figuren in Shakespeare-Verfilmungen methodisch präzise erfassen zu können, bietet sich der Rückgriff auf Jens Eders Modell der Figurenanalyse an. Sein Ansatz ermöglicht eine systematische und differenzierte Untersuchung filmischer Charaktere,

¹⁰⁸ Ebd. S. 108.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd. S. 712-713.

¹¹⁴ Ebd.

indem er sie nicht nur als narrative Elemente, sondern als komplexe mediale Konstrukte versteht, die durch Schauspiel, Kamera, Schnitt, Dialog, Ton und Wahrnehmung der Zuschauer*innen geformt werden. Damit lässt sich nachvollziehen, wie filmische Mittel zur Inszenierung weiblicher Identität beitragen und welche Bedeutungen durch diese ästhetischen Entscheidungen erzeugt werden.

Eders Modell ermöglicht es, die diversen Dimensionen filmischer Figuren wie deren körperliche Präsenz, psychologische Tiefe, soziale Funktion sowie symbolische Aufladung analytisch scharf zu differenzieren und gleichwohl in ihrem rezeptionsorientierten Zusammenspiel zu beleuchten.

In dieser Arbeit werden die Figuren als fiktive Wesen, als Artefakte sowie im Kontext der Handlung und Konstellationen untersucht. Diese dreifache Perspektivierung folgt dem Modell von Jens Eder, der Figuren als komplexe Gebilde versteht, die sowohl innerhalb des fiktionalen Universums existieren als auch als mediale Konstruktionen und Rezeptionsergebnisse wahrgenommen werden. Doch weshalb erscheint diese Definition besonders geeignet? Zum einen erlaubt sie eine differenzierte Betrachtung der Figur zwischen Textstruktur und Rezeption, zum anderen integriert sie ästhetische, narrative und kognitive Dimensionen in ein gemeinsames Analysemodell. Diese Ansätze der Analyse werden in den folgenden Punkten genauer betrachtet.

3.1.2 Figuren als fiktive Wesen

Laut Eder ist es wichtig, dass wenn man Figuren analysieren möchte, man mit ihrem Kern beginnen soll.¹¹⁵ Also mit der Frage nach den Merkmalen, Beziehungen und Verhaltensweisen, die sie als Bewohner*innen einer fiktiven Welt aufweisen.¹¹⁶ Die Wahrnehmung von Figuren als denkende, fühlende und handelnde Wesen ist in vielerlei Hinsicht der wichtigste Aspekt der Figurenrezeption.¹¹⁷ Das „illusionierende“ Erzählen im Mainstreamkino zielt hauptsächlich auf dieses Erlebnis ab, das jedoch auch allen anderen Formen des Figurenerlebens zugrunde liegt.¹¹⁸ Die Aufgabe der Figurenanalyse besteht darin, das Gesehene, Gehörte oder

¹¹⁵ Ebd. S. 713.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

Vorausgesetzte im Film sprachlich zu formulieren und zu erklären.¹¹⁹ Es ist jedoch keineswegs einfach, fiktive Wesen differenziert und verständlich zu beschreiben. Beschreibungen von Figuren sind immer dichte Beschreibungen: Sie erfordern interpretierende Schlussfolgerungen von äußerlich wahrnehmbaren Informationen zu nicht direkt wahrnehmbaren psychischen und sozialen Aspekten der Figur.¹²⁰

3.1.3 Figuren als Artefakt

Bei der Untersuchung von Figuren als Artefakte stellt sich die grundlegende Frage, wie sie durch den Einsatz filmischer Mittel und Verfahren gestaltet sind. Ihre Gestaltung kann in vier Aspekten systematisch analysiert werden.¹²¹ Die ersten beiden Aspekte beziehen sich auf die Darstellungsweise des Films: Spezifische Stilmittel formen den Fluss von Bildern und Tönen und präsentieren figurenbezogene Informationen, die in bestimmten Strukturen und Phasen angeordnet sind.¹²² Die anderen beiden Aspekte beziehen sich auf das Ergebnis dieser Darstellungsweise: Als Artefakte betrachtet, weisen Figuren allgemeine Artefakt-Eigenschaften auf und entsprechen übergreifenden Konzeptionen.¹²³

3.1.4 Figuren im Kontext der Handlung

Die Charaktere eines Films sind in verschiedene Kontexte eingebettet: als fiktive Wesen in die Welt des Films, als Artefakte in seine Textstrukturen, als Symbole in seine Thematik und als Symptome in die soziokulturellen Zusammenhänge seiner Produktion und Rezeption.¹²⁴ Für die Analyse von Figuren sind zwei dieser Kontexte besonders wichtig: Handlung und Figurenkonstellation.¹²⁵ Die Motivation der Figuren bildet die wesentliche Schnittstelle zur Handlung des Films.¹²⁶ Einerseits führen die Figuren äußere Aktionen aus, denen wir bestimmte Motive zuschreiben, wie Bedürfnisse, Triebe, Emotionen, Werte, Wünsche, Ziele oder Pläne.¹²⁷ Andererseits können wir auch bereits die Absichten der Figuren kennen und

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd. S. 716.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd. S. 719.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd. S. 720.

¹²⁷ Ebd.

deshalb bestimmte Handlungen von ihnen erwarten.¹²⁸ Die Ableitung von Motiven zu zukünftigen Handlungen erzeugt aktionsbezogene Spannung.¹²⁹ Die Ableitung von Handlungen zu Motiven dient der Orientierung und dem Verständnis der Figurenpsyche sowie gelegentlich der Perspektivenübernahme und Empathie.¹³⁰

3.2 Filmnarratologische Elemente

Die Filmnarratologie profitiert von wesentlichen begrifflichen Differenzierungen, die ihr von der literarischen Erzählforschung bereitgestellt werden.¹³¹ Gleichzeitig überträgt sie jedoch auch unscharfe Begrifflichkeiten und Konzepte aus diesem Bereich.¹³² Insbesondere die unklaren Termini entstehen, da nicht alle literarischen Erzählkategorien auf das Medium Film übertragbar sind.¹³³ Ein weiterer Problemkomplex, der von der literarischen Erzählforschung auf die Filmnarratologie übertragen wurde, betrifft die Verwendung visueller (Fokalisierung, point-of-view, Perspektive, camera eye, viewing frame) und auditiver Metaphern (voice), um narratologische Kategorien zu beschreiben.¹³⁴

Forschungsbeiträge zur Filmnarratologie, die sich tatsächlich mit transmedialer und filmbezogener Erzähltheorie befassen, sind trotz der wachsenden Popularität der Narratologie immer noch recht begrenzt.¹³⁵ Im deutschsprachigen Raum fehlen grundlegende Forschungsarbeiten zur Entwicklung einer Filmnarratologie, und eine deutsche Übersetzung der wichtigsten Werke zur filmischen Erzählung liegt bisher nicht vor.¹³⁶ Die Untersuchung der Filme erfolgt anhand des filmnarratologischen Analysemodells von Kuhn, da es eine klare Trennung zwischen audiovisuellen und sprachlichen Instanzen sowie ihrer jeweiligen Narration und Fokalisierung vorsieht. Das Analysemodell basiert zudem auf einem mehrschichtigen Kommunikationsmodell.¹³⁷ Darüber hinaus ist Kuhns erzähltheoretisches Modell das

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd. S. 719-720.

¹³¹ Vgl. Griem, Julika/Voigts-Virchow, Eckart: Filmnarratologie. Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 155-183, hier S. 155.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin / Boston: De Gruyter 2013, S. 30.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd. S. 46.

umfassendste in der deutschsprachigen Forschungslandschaft und kann grundsätzlich auf alle filmischen Werke angewendet werden, die in weiten Teilen narrativ sind.¹³⁸ Im Folgenden wird näher auf die narratologischen Elemente eingegangen, welche in dieser Arbeit behandelt werden.

3.2.1 Visuelle Erzählinstanz

Zur visuellen Erzählung gehört nicht nur das Erfassen einer Einstellung durch die Kamera, sondern ebenso die filmische Montage.¹³⁹ Das kinematographische Erzählen entsteht oft erst durch das Zusammenfügen verschiedener Einstellungen.¹⁴⁰ Die visuelle Perspektivierung der Wahrnehmung (Okularisierung) entsteht aus dem Zusammenspiel unterschiedlicher Kameraeinstellungen, während die Fokalisierung (Informationsvermittlung) erst durch den Vergleich verschiedener Einstellungen zueinander bestimmt werden kann.¹⁴¹ Durch die Abfolge aufeinanderfolgender Einstellungen und deren Zusammenspiel wird die visuelle Erzählung aufgebaut, die die Ereignisse und Handlungen der diegetischen Welt vermittelt.¹⁴² Der Stil des visuellen Erzählens kann von Film zu Film und sogar innerhalb desselben Films variieren.¹⁴³ Es ist möglich, sowohl mikroebene dynamische Schwankungen im Detail als auch makroebene Tendenzen zu untersuchen.¹⁴⁴ Verschiedene Parameter helfen dabei, den komplexen filmischen Erzählprozess zu analysieren: Dazu gehören das Zusammenspiel von Kamera und Montage zur Darstellung des Geschehens vor der Kamera, die Klassifizierung von Fokalisierung und Okularisierung, die Beschreibung der Zeitmodulation, des Zeigestils, des Montagerhythmus, auffälliger Kameraparameter und spezifischer Montagetechniken, Bewegungen und Bewegungsbeziehungen, einer funktionalisierten Mise-en-scène sowie der Einsatz visueller Stilmittel und verschiedener Subjektivierungstechniken.¹⁴⁵

3.2.2 Kamera und Montage

¹³⁸ Ebd. S. 69.

¹³⁹ Ebd. S. 87.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd. S. 87-88.

¹⁴² Ebd. S. 92.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd. S. 92-93.

¹⁴⁵ Ebd. S. 93.

Die visuelle Erzählinstanz, die durch Kamera und Montage vermittelt wird, ist entscheidend für die Darstellung dessen, was vor der Kamera im Rahmen der Mise-en-scène geschieht und die diegetische Welt formt.¹⁴⁶ Elemente der Mise-en-scène, die eine narrative Funktion erfüllen, werden ebenfalls dieser visuellen Erzählinstanz zugeordnet.¹⁴⁷ Diese selektive und organisierende visuelle Erzählinstanz ist ein künstliches Konstrukt, das dem Kommunikationssystem der Erzählliteratur entspricht.¹⁴⁸ Im Wesentlichen beschreiben Kamera und Montage in ihrem Zusammenspiel die visuelle Erzählinstanz.¹⁴⁹ Ohne Mise-en-scène gäbe es keine diegetische Welt, keine Figuren, keine Handlungsräume und somit keine Minimalgeschichte im Film.¹⁵⁰ Die Auswahl, Aufbau und Anordnung von Elementen vor der Kamera sind entscheidend für den Erzählprozess und bilden die Grundvoraussetzung für die Narrativität eines Films.¹⁵¹ Die Kamera ist oft entscheidend für die Ereignisschilderung, die eng mit der Montage (im Vergleich zur Mise-en-scène) verbunden ist.¹⁵²

Im Film wird oft, aber nicht immer, durch die Veränderung von einer Einstellung zur nächsten eine Zustandsveränderung angezeigt, was die grundlegende Anforderung an das Narrativ erfüllt.¹⁵³ Häufig werden Handlungseinheiten in verschiedene Einstellungen aufgeteilt, sodass die narrative Vermittlung erst im Zusammenspiel der Einstellungen oder im Wechsel der Kameraperspektiven erkennbar wird.¹⁵⁴ Dies betrifft beispielsweise Sprachhandlungen in Gesprächsszenen, die mittels des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens in verschiedene Einstellungen unterteilt werden, sowie Verfolgungsjagden, die durch eine sich im Schnittrhythmus zuspitzende Parallelmontage dargestellt werden.¹⁵⁵

Auf der anderen Seite müssen Veränderungen im Zustand, Ereignisse, Handlungen oder Ereignisketten nicht unbedingt in separate Einstellungen unterteilt werden.¹⁵⁶ Es gibt viele Beispiele für Ereignisse (z.B. Bewegungen von Figuren im Raum, Sprachhandlungen oder auch

¹⁴⁶ Ebd. S. 90.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd. S. 92.

¹⁵⁰ Ebd. S. 90-91.

¹⁵¹ Ebd. S. 91.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd. S. 88.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd.

extrem ereignisreiche Handlungen wie das Töten einer anderen Figur), die in einer einzigen Einstellung oder Montage gezeigt werden können.¹⁵⁷ Ein Kameranachschwenk innerhalb einer Einstellung kann manchmal wie ein Schnitt zwischen verschiedenen Einstellungen wirken und eine ähnliche Funktion wie eine Montage erfüllen.¹⁵⁸ Komplexe Kamerafahrten können sukzessive verschiedene zusammenhängende oder episodische Ereignisse innerhalb einer Einstellung erfassen.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd.

4. Analyse der Frauenfiguren und Liebesbeziehungen

Das Kapitel widmet sich zunächst der Analyse von Julia in den Filmadaptionen *Romeo and Juliet* (1968, Franco Zeffirelli) und *Romeo + Juliet* (1996, Baz Luhrmann) aus feministischer Perspektive. Im Kontext von Laura Mulveys *Male Gaze* wird herausgearbeitet, wie Julia je nach Version entweder als lebendige, leidenschaftliche Figur mit Eigeninitiative (Zeffirelli) oder als zurückhaltende, häufig passive junge Frau (Luhrmann) inszeniert wird, die sich oft als Objekt der männlichen Aufmerksamkeit wiederfindet. Besonders die Kameraführung, der Schnitt und die Bildkomposition lassen erkennen, ob Julia Handlungsmacht erhält oder eher der romantischen Fantasie untergeordnet bleibt: Während Zeffirellis Julia oft aktiv und mit eigener Stimme agiert, wird Luhrmanns Julia von ihrer Umgebung regelrecht verdrängt und muss sich erst im Verlauf der Handlung mühsam Raum schaffen.

Im zweiten Teil steht die Inszenierung von Bianca und Katharina/Kat im Mittelpunkt. Sowohl in *The Taming of the Shrew* (1967, Franco Zeffirelli) als auch in *10 Things I Hate About You* (1999, Gil Junger). Bianca verkörpert durch ihre sanfte, passive Darstellung und durch gezielte filmische Mittel wie Zeitlupe und idealisierte Perspektiven die klassische weibliche Projektionsfläche des *Male Gaze*: Sie bleibt im Zentrum männlicher Wünsche und wird für ihre Rolle als „gute Tochter“ gelobt. Kat hingegen widersetzt sich in beiden Filmen aktiv diesen patriarchalen Erwartungen; ihre rebellische, kritische Haltung wirkt als Gegengewicht zur passiven Inszenierung von Bianca. Besonders im modernen Kontext wird deutlich, dass Kat als feministisch interpretiert werden kann, die männlichen Kontrollmechanismen zwar erkennt und ablehnt, aber dennoch innerhalb gesellschaftlicher Normen bleibt. Kameraführung, Dialog und Schnitt verdeutlichen den ständigen Konflikt zwischen äußerer Rebellion und inneren Grenzen.

4.1 Julia Capulet

4.1.1 Darstellung im Stück

Im Laufe der Geschichte entwickelt sich Julia von einem unreifen, oberflächlichen Mädchen zu einer reifen, verantwortungsbewussten Frau, wobei jede Veränderung durch eine andere Sichtweise des Lebens gekennzeichnet ist. In ihrem jungen Alter ist Julia am wenigsten an einer Heirat interessiert.

Das Stück beginnt mit einem Dialog zwischen Lady Capulet und Julia, die ein weißes Kleid mit Flügeln am Rücken trägt, die sie wie einen Engel erscheinen lassen. Lady Capulet stellt Julia vor die Frage der Heirat, da sie behauptet, Julia in dem Alter geboren zu haben, in dem sie jetzt ist. Auf die Frage, wie sie zu Paris, dem vorgeschlagenen Ehemann, stehe, sagt Julia: „I'll look to like, if looking liking move. But no more deep will I endart mine eye than your consent gives strength to make it fly.“ (Akt I, Szene III, Z. 97-98)¹⁶⁰. Sie weiß nicht einmal etwas über die Ehe, was erklärt, warum sie darum bittet, den Dialog abubrechen. Am Ende des Stücks hat sie sich jedoch zu einer unabhängigen Frau entwickelt, die in der Lage ist, eigene Entscheidungen zu treffen. In einem Monolog behauptet Julia beispielsweise: „Go counselor! [...] I'll to the friar to know his remedy. If all else fail, myself have power to die.“ (Akt III, Szene V, Z. 240-242)¹⁶¹. Sie zeichnet sich als eine Person aus, die für jede ihrer Handlungen verantwortlich ist und sogar bereit ist, den Tod in Kauf zu nehmen, um ihre Pläne zu verwirklichen.

Zu Beginn des Stücks stimmt sie den Worten ihrer Eltern zu, ohne dass es zu Zusammenstößen kommt. Mit der Zeit wird sie jedoch rebellisch, sogar gegenüber ihren Eltern, die Paris als zukünftigen Ehemann für Julia vorschlagen. Sie sagt zu ihrer Mutter: „Now by Saint Peter's Church, and Peter too, he shall not make me there a joyful bride! [...] I pray you tell my lord and father, madam, I will not marry yet; and when I do, I swear it shall be Romeo, whom you know I hate, rather than Paris.“ (Akt III, Szene V, Z. 115-124)¹⁶². Julia erreicht die Ebene der Risikobereitschaft, wie ihre rebellischen Worte zeigen. Darüber hinaus zeigt das Stück einen bedeutenden Wandel in Julias Einstellung zur Liebe. Zu Beginn war sie eine, die sich weniger für Fragen der Liebe interessierte. Nach der Verbannung von Romeo sagt sie jedoch: „Tybalt's death was woe enough, it it had ended there; [...] ,Romeo is banishèd' - to speak that word [...] There is no end [...] No words can that woe sound.“ (Akt III, Szene II, Z. 114-126)¹⁶³. Es gibt einen großen Unterschied zwischen den Mädchen zu Julias Zeiten und denen von heute.

4.1.2 Charaktereinführung und *Male Gaze*

¹⁶⁰ Shakespeare, William: *Romeo and Juliet*. Stuttgart: Reclam 2017 (zuerst 1597), S. 32.

¹⁶¹ Ebd. S. 117.

¹⁶² Ebd. S. 111.

¹⁶³ Ebd. S. 95.

In Baz Luhrmanns moderner Adaption *Romeo + Juliet* wird Julia als komplexe weibliche Figur inszeniert, die zwischen traditioneller Objektivierung und einer relativen Emanzipation schwankt. Bereits in ihrer ersten Einführung lässt sich anhand von Laura Mulveys Konzept des *Male Gaze* erkennen, dass Julia zunächst durch eine romantisierende, ästhetisierende Kameraführung eingeführt wird: Weiches Licht, Nahaufnahmen ihres Gesichts und eine verlangsamte Bewegung suggerieren Unschuld und Reinheit. In dieser Verfilmung taucht Julia zum ersten Mal auf, während die Vorbereitungen für den Kostümball laufen. Während andere in Panik rennen und sich vorbereiten, ist sie in der Badewanne. Man sieht Julias Gesicht, das in ein Wasserbad getaucht ist, den Blick in Richtung Kamera gerichtet und scheinbar ahnungslos und unbeteiligt an dem, was vor sich geht.¹⁶⁴

Die Szene betont Julias räumliche und emotionale Abgeschiedenheit: Sie steht physisch im Raum, doch die Hektik um sie herum wirkt an ihr vorbei. Die Kamera lenkt den Blick auf ihre ruhige, scheinbar naive Haltung und macht deutlich, dass ihre Figur sich innerlich von dem Geschehen trennt. Diese Einführung bereitet eine spätere Entwicklung vor: Julias äußere Gelassenheit steht im Kontrast zu einer tieferen, komplizierteren Liebesgeschichte. Die enge Kameraführung hält die Zuschauer*innen nah an Julias Perspektive und lässt sie stärker mit ihr mitfühlen, noch bevor sich ihr Charakter im Verlauf der Handlung weiter entfaltet. Julias ruhige Präsenz hebt sich deutlich von der umgebenden Hektik ab. Der Blick bleibt überwiegend bei ihr, wodurch sie sowohl als attraktiv als auch distanziert wahrgenommen wird. Das erzeugt eine klare Spannung zwischen äußerer Gelassenheit und innerer Komplexität. Der Film zeigt, dass Anschauen nicht automatisch mit Besitz oder erotischem Begehren verbunden ist und macht Julias Innenleben sichtbar, ohne sie zur konsumierbaren Oberfläche zu machen. Ihre Subjektivität wird ernst genommen, sie erscheint nicht als passives Lustobjekt im Sinne einer klassischen *Male-Gaze*-Inszenierung.

Julias Auftritt in Zeffirellis *Romeo and Juliet* inszeniert sie sorgfältig als sexualisiertes Objekt der Betrachtung in einer patriarchalischen Welt, während gleichzeitig ihre sich entwickelnde Subjektivität angedeutet wird. Die Bildkomposition, die Beleuchtung und die Bewegungsabläufe der Darsteller tragen alle zu einem eindeutig männlichen Blick bei. Ihr

¹⁶⁴ Vgl. Luhrmann, Baz: *Romeo + Juliet* [Film] USA: Paramount Pictures, 20th Century Studios, Columbia Pictures, Bazmark Films, 1996, 00:16:35-00:16:39.

erster Auftritt wird erst nach dem Gespräch ihres Vaters mit Paris über ihre Heiratsfähigkeit¹⁶⁵ gezeigt, sodass sie zunächst als Ware betrachtet wird, bevor sie als Mensch wahrgenommen wird. Der Film schneidet dann zu den Frauenquartieren, wo Lady Capulet und die Amme für den Ball angekleidet und geschminkt werden, umgeben von Dienstmädchen, Stoffen und Spiegeln.¹⁶⁶ Die Kamera fängt Julia oft in sanftem Licht ein, mit Nahaufnahmen ihres Gesichts und ihrer Haare sowie in Halbnahaufnahmen, die ihren jugendlichen Körper inmitten reich strukturierter Kostüme und Kulissen betonen und sie visuell als Objekt der Begierde positionieren, noch bevor Romeo sie sieht.

Zeffirellis Kamera inszeniert den *Male Gaze* und bringt den Zuschauer in Einklang mit einem begehrenden, implizit männlichen Zuschauer, der Julia als visuelles und erotisches Objekt betrachtet. Diese Verbindung von weiblichen Körpern, Schmuck und Zurschaustellung macht die Vorbereitungen der Frauen zu einem Spektakel. Obwohl keine männlichen Figuren die Szene bevölkern, konstruiert die Kameraführung – Weichzeichner, Betonung von Kostüm und Frisur, kontrollierte Beleuchtung – Julia für einen externen Blick, der Paris' und ihres Vaters früheres Gespräch darüber widerspiegelt, ob sie schon „bereit“ für die Ehe sei. Von ihrem ersten Auftritt an wird Julia also bereits durch männliches Begehren und familiäre Kontrolle definiert: sowohl als betrachteter Körper als auch als Ehegut.

4.1.3 Beziehung zu Romeo: Dynamik und Subjektivität

Die erste Begegnung von Romeo und Julia in der Verfilmung *Romeo and Juliet* (1968) von Franco Zeffirelli findet auf dem Maskenball der Capulets statt und markiert einen Moment der sofortigen, leidenschaftlichen Anziehung. Romeo erblickt Julia inmitten der tanzenden Gäste. Die Kamera fängt seinen Blick ein, der sich auf ihr Gesicht und ihren Körper fixiert, während sie tanzt. Ein langsamer Zoom und sanfte Bewegungen betonen ihre Schönheit. Sie küssen sich schließlich in einem intimen Tanz, der ihre Verbindung durch Berührung und Nähe vertieft, untermalt von Nino Rotas romantischer Musik.¹⁶⁷ Der *Male Gaze*, zeigt sich hier durch Romeos subjektiven Blick, der Julia als Objekt der Begierde idealisiert. Ihre Jugend, Unschuld und physische Anmut werden fragmentiert dargestellt. Das erkennt man an den Nahaufnahmen von

¹⁶⁵ Vgl. Zeffirelli, Franco: *Romeo and Juliet* [Film] Vereinigtes Königreich, Italien: BHE Films, Dino de Laurentiis Cinematografica, 1968, 00:11:20-00:12:15.

¹⁶⁶ Ebd. 00:12:28-00:13:20.

¹⁶⁷ Ebd. 00:24:25-00:24:45 und 00:34:10-00:35:40.

Lippen, Augen und Händen. Die Kamera übernimmt diese männliche Perspektive, positioniert Julia passiv als Sehnsuchtsobjekt, während Romeo aktiv beobachtet und handelt, was die patriarchale Dynamik verstärkt und Julias *Agency* (Handlungsfähigkeit) zunächst auf ihre Reaktivität reduziert. Diese Inszenierung unterstreicht Shakespeares Text, verstärkt aber durch Zeffirellis visuelle Ästhetik die erotische Objektifizierung.

Luhrmann verlegt die erste Begegnung von Romeo und Julia in seine berühmte Aquarium-Szene beim Capulet-Ball. Diese Szene wird als visueller Höhepunkt der „Liebe auf den ersten Blick“ inszeniert. Romeo, benommen von Ekstase, taucht sein Gesicht in ein Waschbecken mit kaltem Wasser, reißt die Maske ab und starrt in den Spiegel, der ein großes Aquarium mit bunten Tropenfischen offenbart. Er beugt sich neugierig vor, folgt den Fischen mit dem Blick, bis ein menschliches Auge durch das Glas starrt und ihn erschreckt. Es ist Julias Auge. Ihre Blicke treffen sich. Julia trägt ein weißes Kleid mit Flügeln. Sie ist wie ein Engel gekleidet. Sie lächelt schüchtern, wendet den Blick ab und schaut dann wieder zurück. Romeo hebt suggestiv die Brauen. Gemeinsam gleiten ihre Gesichter synchron über das Glas, das durch das Wasser eine illusorische Nähe erzeugt. Romeo presst die Nase ans Glas und Julia lacht breit. Sie „küssen“ sich durch die Glasscheibe, bis die Amme eintritt und Julia fortzieht. Romeo presst die Nase ans Glas und Julia lacht breit. Sie „küssen“ sich durch die Glasscheibe, bis die Krankenschwester eintritt und Julia fortzieht.¹⁶⁸

Die Szene setzt zuerst klar Romeo als Subjekt des Blicks: Er nähert sich träumerisch dem Becken, betrachtet die Fische und wird dann von Julias Auge „unterbrochen“, das im Close-up sichtbar wird. Anstelle eines voyeuristischen, entblößenden Blicks entfaltet die Szene ein sanftes, ausgewogenes Blickarrangement. Julias Reaktionen, also das Blick abwenden, wieder hinschauen, Lächeln, geben ihr eine gewisse Handlungsmacht. Sie selbst kann entscheiden, ob sie den Blick erwidert und mitspielt, wodurch sie nicht nur Objekt, sondern auch Partnerin im Blickspiel ist. Am Punkt der Begegnung werden die Gesichter von Romeo und Julia herangezoomt, um dem Publikum die tiefe Liebe zwischen den beiden Figuren zu verdeutlichen. Durch den Einsatz bestimmter Kameratechniken wird beim Publikum der Eindruck erweckt, zwischen diesen beiden Figuren könne Liebe auf den ersten Blick entstehen. Dabei geht es jedoch weniger um die Frage, ob eine solche Liebe tatsächlich möglich ist,

¹⁶⁸ Vgl. Luhrmann: *Romeo + Juliet*: 00:25:35-00:27:30.

sondern vielmehr darum, dass sie filmisch inszeniert wird. Die „unmögliche“ Kameraeinstellung, die beide Seiten des Beckens zeigt, verbindet Romeo und Julia in einem gemeinsamen Raum des Blicks. Ihre Blicke treffen sich und folgen einander, sodass nicht nur er sie, sondern auch sie ihn bewusst ansieht.

Man sieht hier ein Zeichen von Julias Unabhängigkeit, wenn sie Romeo beobachtet, wie er die Fische im Aquarium betrachtet. Dieser Individualismus wird dadurch unterstrichen, dass es der Mann ist, der das Objekt des weiblichen Blicks ist. Die Szene zeigt Julia als eigenständige Person und nicht als bloße Fantasie des männlichen Blicks. Das wird gleich danach noch deutlicher, als sie zum Bankett zurückkehrt und sich wieder unter die Gäste mischt.¹⁶⁹

Die Aquarium-Szene verschiebt den klassischen *Male Gaze* in Richtung eines gegenseitigen, fast spiegelnden Blicks, der Romeo ebenso sichtbar verwundbar und kontempliert macht wie Julia. Gleichzeitig bleibt die Szene in der von Mulvey beschriebenen patriarchalen Blickstruktur eingebettet: Jugendlichkeit und weibliche Schönheit fungieren weiterhin als zentrale Träger visueller Attraktion, nun jedoch in einer ästhetisierten, „unschuldigen“ statt in einer offen erotisierten Form. Die Inszenierung bleibt stark an Julias visuelle Attraktivität gebunden. Sie erscheint als engelsgleiche Figur im Kostüm, weich ausgeleuchtet, makellos und zart, was ihrer Erscheinung den Charakter eines idealisierten, begehrenswerten Bildes gibt. Die Szene ist für einen heterosexuellen Zuschauer konzipiert. Der Moment der „Liebe auf den ersten Blick“ wird durch die Schönheit der jungen Körper und die romantische Darstellung ihrer Gesichter gezeigt. In dieser Darstellung wird Julia vor allem über ihr Äußeres vorgestellt, nicht durch das, was sie sagt oder tut.

In der Verfilmung *Romeo and Juliet* (1968) erscheinen Romeo und Julia sowohl echt als auch emotional erreichbar in ihrer Liebesdarstellung. Die Balkonszene¹⁷⁰ zum Beispiel zeigt, wie Zeffirelli versucht, Shakespeares Poesie mit den physischen Bildern in Einklang zu bringen. Romeo sieht seine Julia in einem tief ausgeschnittenen Kleid auf dem Rand eines langen und geräumigen Balkons sitzen, der sich teilweise um das Gebäude herum erstreckt. Eingerahmt vom Grün des Capulet-Gartens entdecken sich die Liebenden, dann klettert Romeo ziemlich schnell auf einen Baum und ist mit ihr auf dem Balkon. Obwohl viele der bekanntesten Zeilen

¹⁶⁹ Ebd. 00:26:38-00:27:55.

¹⁷⁰ Vgl. Zeffirelli: *Romeo and Juliet*: 00:43:00-00:48:00.

des Stücks erhalten bleiben, werden sie von leidenschaftlichen Küssen unterbrochen. An einer Stelle muss Julia innehalten, um zu Atem zu kommen. Wenn Romeo sie fragt: „Oh wilt thou leave me so unsatisfied?“¹⁷¹ macht Julias erschrockenes Gesicht deutlich, dass sie den Begriff in seinem sexuellen Kontext versteht, und sie scheint erleichtert zu sein, als er erklärt, dass die einzige Befriedigung, die er will, der Austausch von Gelübden ist. Sie drückt ihm schüchtern die Hand und erinnert ihn damit an das Bild der Hand bei ihrer ersten Begegnung.

Diese Szene lässt sich gut mit Laura Mulveys Konzept des *Male Gaze* analysieren, bei dem der männliche Blick die Frau als Objekt der Begierde inszeniert. In dieser Szene orientiert sich die Kamera stark an Romeo. Man sieht, wie er sich durch den Garten bewegt, sich heimlich nähert und zu Julia hinaufschaut. So nimmt das Publikum seine Sicht ein und erlebt Julia vor allem als Figur, die angeschaut wird. Romeo steht unten im Dunkeln, Julia oben im Licht. Dadurch wirkt er wie ein versteckter Voyeur und sie als diejenige, die oben sichtbar ausgestellt ist. Ihr helles, fließendes Nachthemd und die weiche Beleuchtung stellen sie als romantische und auch leicht erotisierte Figur dar.

Das oben erwähnte Filmzitat klingt hier besonders körperlich und sinnlich, nicht nur romantisch. Nahaufnahmen auf Gesichter, Schultern und Haut sowie die enge Kamera-Distanz machen Romeos Verlangen greifbar. Statt reiner Liebesideale steht sichtbare, körperliche Anziehung im Vordergrund. Romeo formuliert dieses Begehren offen und handelt: Er klettert, spricht, drängt auf Bestätigung. Julia wird oft gezeigt, während sie zuhört, nachdenkt, zögert. In ihren Worten versucht sie zwar, das Tempo zu drosseln, Sicherheit zu gewinnen und Regeln für ihre Liebe zu setzen. Die Szene stellt sie aber gleichzeitig als junge, verletzte und freiliegende Figur dar. Romeo tritt als aktives Subjekt auf. Juliet erscheint eher als schön inszeniertes Bild. Er übernimmt die Rolle des Handelnden, sie die des idealisierten Körpers auf dem Balkon. Die Mischung aus historischem Setting, „natürlicher“ Körperlichkeit der Schauspieler und romantischer Bildsprache verstärkt diesen Eindruck. Julias Unschuld und ihre Sichtbarkeit fallen zusammen: Sie ist allein, nachts, im Nachthemd und oben gut sichtbar, während Romeo in diesen Raum eindringt und das Begehren ausspricht, das der Film teilt. Die Szene wirkt weniger wie eine gleichberechtigte Liebe, sondern wie eine klassische Ordnung,

¹⁷¹ Ebd. 00:47:35-00:47:40.

die vom männlichen Blick geprägt ist. In der Balkonszene verbinden sich männliche Aktivität und das Anschauen der Frau eng.

In Franco Zeffirellis *Romeo and Juliet* wird die Schlafzimmerszene zur expliziten Darstellung der intimen Beziehung der jungen Liebenden, geprägt durch Nacktheit und sinnliche Kameraarbeit. Sie zeigt Olivia Hussey als Julia mit entblößter Brust und Leonard Whiting als Romeo mit sichtbaren Gesäßbacken, was für die damalige Zeit provokativ war und die Konsumation der Ehe andeutet. Im Kontext des *Male Gaze* nach Laura Mulvey verkörpert diese Szene klassische Elemente der patriarchalen Visualität. Die Szene folgt auf die Hochzeit und spielt im Morgengrauen im Bett der Liebenden.¹⁷² Zeffirelli betont die jugendliche Sinnlichkeit durch langes Herumtollen unter Laken, sanfte Berührungen und Nahaufnahmen der Körper, die in Ekstase enden. Die Kamera verweilt auf Husseys Brüsten und Whittings Rücken, während Romeo sich schließlich verabschiedet.

Julia wird in der Szene hauptsächlich als Bildobjekt dargestellt. Die Kamera erotisiert ihren Körper durch Close-ups und Beleuchtung, die ihre Brüste hervorhebt, während Romeos Blick und Handlungen sie „erobern“. Dies positioniert den (männlichen) Zuschauer als Voyeur, der Juliet passiv betrachtet, was Mulveys Kritik an patriarchaler Erzählstruktur bestätigt. Die Kameraeinstellungen in der Schlafzimmerszene verstärken die sinnliche Intimität durch eine Kombination aus dynamischen und statischen Aufnahmen. Die Szene beginnt mit sanften Totalen des Bettes im ersten Licht des Morgengrauens, die rasch in enge Nahaufnahmen übergehen und Julias Gesicht, Brüste und Oberkörper isolieren. Diese Fragmentierung des weiblichen Körpers erotisiert Julia. Die Kamera verweilt auf Julia, betont durch das warme Goldlicht die Oberflächen ihres Körpers und integriert sie über Romeos Gesten in eine passiv gerahmte Darstellung.

Die Schlafzimmerszene in *Romeo + Juliet* (1996) von Baz Luhrmann erstreckt sich vom nächtlichen Eindringen Romeos bis zum Morgenabschied und nutzt präzise Kameraführung, Licht und Symbolik, um Intimität zu erzeugen, die den *Male Gaze* bedient, aber durch Symmetrie und Verletzlichkeit abmildert. Romeo klettert nachts durch Julias Fenster in ihr Zimmer, weckt und umarmt sie zärtlich, was zu einer intimen, nur implizit dargestellten

¹⁷² Ebd. 01:34:45-01:38:24.

Liebesnacht führt. Am Morgen liegen sie nackt unter einem weißen Laken, küssen sich leidenschaftlich, während unten Julias Familie ihre arrangierte Ehe mit Paris plant. Romeo flieht schließlich über den Balkon und springt ungeschickt ins Pool, als Julia ihm nachsieht.¹⁷³

Auch in dieser Szene wird die heteronormative Ordnung aufrechterhalten. Romeo tritt als aktiver Eindringling auf, während Julia als das im Elternhaus verharrende Mädchen erscheint, das erst durch männliche Initiative sexualisiert wird. Der nächste Morgen zeigt die beiden nackt unter einem weißen Laken, in Nahaufnahmen von Gesichtern und ineinander verschlungenen Körpern. Die Nacktheit bleibt weitgehend verdeckt, aber wird stark angedeutet. Die weiße Decke, Julias weiße Nachtwäsche und das helle Licht markieren Unschuld und Reinheit. Der Fokus liegt weniger auf expliziter Sexualisierung als auf einem ästhetisierten, fast sakralen Liebesbild. Die visuelle Inszenierung arbeitet mit idealisierten, weichen Close-ups von Julias Gesicht und Körper, wodurch sie als begehrtes, junges Objekt romantischer wie sexueller Lust erscheint. Parallel verhandeln die Eltern und Paris im Arbeitszimmer über Julias Zukunft, während sie sich oben heimlich mit Romeo schläft. Julias Körper wird damit doppelt zum Schauplatz patriarchaler Kontrolle und romantischer Aneignung. Romeo wird in dieser Szene verletzlich und „weich“ gezeigt. Er erscheint körperlich verletzlich und emotional entblößt. In Nah- und Großaufnahmen seiner Augen, seines blassen Gesichts und des entsetzten Erwachens am Morgen wird seine innere Erschütterung visuell greifbar. Diese intensive Fokussierung auf seine Verletzlichkeit löst ihn teilweise aus der Position des souveränen, distanzierten Blicksubjekts und lässt ihn selbst zum Objekt eines einführenden, beinahe fürsorglichen Blicks werden.

Die Szene bestätigt Mulveys These insofern, als das Bild von jugendlicher, weiblicher Schönheit zentral bleibt und das Publikum zum „mitschwelgenden“ Blick auf den Körper Julias eingeladen wird. Gleichzeitig verschiebt Luhrmann die männliche Position vom kontrollierenden, voyeuristischen Subjekt hin zum leidenden, verletzlichen Liebenden. Der *Male Gaze* wird romantischer und gefühlvoller dargestellt. Das geschieht durch einen feminineren Romeo und eine aktivere Julia, ohne die heteronormativen Strukturen wirklich zu verändern. Die Inszenierung bestätigt den *Male Gaze*, indem sie Julia objektifiziert, mildert ihn jedoch durch Romeos emotionale Darstellung und eine ausgewogene Bildästhetik.

¹⁷³ Vgl. Luhrmann: *Romeo + Juliet*: 01:16:45-01:21:40.

In seiner Inszenierung der Todesszene verändert Zeffirelli in *Romeo and Juliet* vor allem den visuellen Fokus und die Tempodynamik, ohne sich weit von Shakespeares Struktur zu entfernen. Im Stück trinkt Romeo nach seinem Monolog und Kuss das Gift und stirbt. Julia erwacht und entdeckt den toten Romeo. Sie küsst ihn und sucht vergeblich nach dem Gift. Daraufhin ersticht sie sich. In Zeffirellis Version bleibt in dieser Todesszene die klassische Ordnung von aktivem männlichem Subjekt und passiv betrachtetem weiblichem Körper weitgehend erhalten. Romeo ist derjenige, der den Raum betritt, sich bewegt, spricht, entscheidet und stirbt. Julia liegt währenddessen lange Zeit wie eine schöne Statue aufgebahrt, weich ausgeleuchtet, mit geordnetem Haar und ruhigem Körper.

Die Kamera folgt vor allem Romeos Weg zu ihr, seinen Blicken auf ihr Gesicht und seinen Berührungen, sodass das Publikum seine Perspektive einnimmt. Julia wird dabei zur Oberfläche, an der sich sein Begehren, seine Verzweiflung und seine Verehrung ablesen lassen. Erst wenn Romeo bereits gestorben ist, erwacht Julia, erkennt die Lage und vollzieht eine kurze, aber entschlossene Handlung, indem sie den Dolch nimmt und sich tötet.¹⁷⁴

Im Vergleich zum Originalstück verschiebt Luhrmann in der Todesszene vor allem Timing, Bildfokus und Julias Handlungsanteil. Dadurch bekommt die Szene eine andere emotionale Wirkung und verändert die Verteilung von Aktivität und Passivität zwischen Romeo und Julia. Im Stück erwacht Julia, nachdem Romeo bereits tot ist. Sie erfährt von seinem Tod, findet das Gift, küsst seine Lippen und tötet sich dann mit seinem Dolch. In der Verfilmung von 1996 wacht Julia vor Romeos Tod auf. Sie sieht ihn bewusst sterben und es kommt zu einem stummen, intensiven Blickkontakt, bevor sie sich schließlich selbst erschießt.¹⁷⁵ Bei Shakespeare bleibt Julia im entscheidenden Moment passiv in dem Sinn, dass sie die Situation „zu spät“ erreicht. Ihre Handlung ist eine Reaktion auf einen bereits abgeschlossenen Tod.

Luhrmann gibt ihr einen Moment aktiver Entscheidung im direkten Gegenüber mit Romeo: Sie nimmt wahr, was geschieht, erlebt den Verlust in Echtzeit und greift dann selbst zur Waffe. Im Film steuert die Kamera einen sehr bestimmten Blick auf Julia. Zu Beginn erscheint sie vor allem als Bild, schlafend und sorgfältig inszeniert. Erst für einen kurzen Moment wird sie zum handelnden Subjekt, wenn sie erwacht, reagiert und eine Entscheidung trifft. Insgesamt bleibt

¹⁷⁴ Vgl. Zeffirelli: *Romeo and Juliet*: 02:03:50-02:06:22 und 02:12:12-02:35.

¹⁷⁵ Vgl. Luhrmann: *Romeo + Juliet*: 01:46:28-01:50:10.

sie jedoch hauptsächlich als ästhetisch gestaltete, fast sakral überhöhte Figur im Zentrum der Aufmerksamkeit sichtbar.

Der Vergleich von Zeffirellis *Romeo and Juliet* und Luhrmanns *Romeo + Juliet* verdeutlicht, wie unterschiedlich Julias Agency in der Beziehung zu Romeo inszeniert wird und wie der *Male Gaze* nach Laura Mulvey diese prägt. In Zeffirellis Film bleibt Julia überwiegend Objekt des männlichen Blicks: In der Ballszene lenken fragmentierende Close-ups den Fokus auf ihre Schönheit, die Schlafzimmerszene erotisiert ihren Körper und reduziert ihre Eigeninitiative, und selbst im Tod agiert sie erst reaktiv auf Romeos Handeln. Luhrmann dagegen inszeniert Julia aktiver und gleichberechtigter. Die Aquarium-Szene zeigt einen reziproken Blickaustausch, die Liebenszene betont gegenseitige Intimität statt Voyeurismus, und in der Todesszene handelt Julia sichtbar selbstbestimmt. So verschiebt sich der Blickwinkel von patriarchaler Objektivierung hin zu geteilter Emotionalität, ohne den *Male Gaze* völlig aufzuheben.

4.2 Bianca Minola/Bianca Stratford

4.2.1 Darstellung im Stück

Von Anfang an präsentiert das Stück Bianca als die perfekte Kandidatin für eine Ehefrau des sechzehnten Jahrhunderts. Sie ist sanftmütig, angenehm und schön, im Gegensatz zu ihrer älteren Schwester Katharina, die laut, widerspenstig und rebellisch ist. Bianca hat eine ganze Reihe von Verehrern, aber ihr Vater hat niemandem erlaubt, sie zu heiraten, solange Katharina nicht zuerst verheiratet ist. Trotz der unverblünten Ansichten ihres Vaters und ihrer Schwester bedeutet Biancas Sanftmut nicht, dass sie ein formbares Spielzeug in den Händen von Katharina oder Baptista ist. Vielmehr nutzt sie deren Erwartungen aus, um außerhalb ihres Wissens zu ihrem eigenen Vorteil zu handeln.

Biancas Einführung vermittelt zunächst das Bild einer jungen Frau ohne Handlungsmacht. Sie steht unter der strengen Kontrolle ihres Vaters Baptista, der ihre Zukunft vollständig von Katharinas Heirat abhängig macht. In dieser Ausgangslage wirkt Bianca wie ein „besetzter Schauplatz“ männlicher Begierden und patriarchaler Besitzansprüche: Gremio, Hortensio und bald darauf Lucentio konkurrieren um sie, ohne dass sie, auf der Ebene der Handlung, sichtbar Einfluss nimmt.

Sie erscheint erstmals gemeinsam mit ihrem Vater Baptista und ihrer Schwester Katharina auf der Bühne, wo sie als jüngere Tochter sofort als Objekt männlichen Begehrens positioniert wird. Gremio und Hortensio, zwei Freier, werben um sie, während Lucentio sich auf den ersten Blick in sie verliebt. Baptista verbietet ihr jede Heirat, solange Katharina unverheiratet ist, und schickt Bianca ins Haus, mit der Begründung, sie brauche Lehrer für Musik, Instrumente und Poesie. Diese Darstellung zeigt sie als gebildet, aber passiv und unabhängig vom väterlichen Schutz. Durch diese Szene etabliert Shakespeare Bianca als „perfekte“ Partie. Sie ist schön, gehorsam und tugendhaft, doch ohne eigene Stimme. Bianca spricht zunächst gar nicht, was ihre Rolle als begehrter Preis unterstreicht.

Doch Shakespeare legt früh subtile Hinweise auf Biancas eigene Formen der Agency. Auch wenn sie keine offenen Rebellionen wie Katharina vollzieht, nutzt sie soziale Erwartungen zu ihrem Vorteil. Ihre scheinbare Sanftheit und Bescheidenheit werden zu performativen Strategien, die ihr Spielräume innerhalb des gegebenen Systems eröffnen. Biancas Haltung zu Lucentio entwickelt sich von vorsichtiger Neugier über aktives, heimliches Mitspielen bis zu einer eher eigensinnigen, im Ehealltag auch widerständigen Position.

In der Unterrichtsszene (Akt III, Szene I)¹⁷⁶ etwa steuert sie den Ablauf selbstbewusst, bestimmt die Reihenfolge der Lehrer und kommentiert die versteckten Liebesbotschaften Lucentios mit diplomatischer Selbstsicherheit. Sie ist also kein bloßes Objekt der Werbung, sondern aktiver Teil des Spiels um Identität, Täuschung und Begierde.

Shakespeare kontrastiert damit zwei Formen weiblicher Handlungsfähigkeit:

- Katharinas direkte, offene Opposition, die das patriarchale System herausfordert und bestraft wird.
- Biancas verdeckte, soziale Intelligenz, die sich durch Anpassung und leise Manipulation behauptet.

Diese Ambivalenz kulminiert in der Schlussszene (Akt V, Szene II)¹⁷⁷, wo Biancas Entscheidung, Lucentios Ruf zu ignorieren, zur subversiven Geste wird. Während Katharina

¹⁷⁶ Vgl. Shakespeare, William: *The Taming of the Shrew*. Webster's Thesaurus Edition. Icon Group International 2005 (zuerst 1623), S. 65-69, <https://research-ebsco-com.uaccess.univie.ac.at/linkprocessor/plink?id=48b77242-ab64-3940-8c3a-6437ddadbede> (Letzter Zugriff: 02.02.2026).

¹⁷⁷ Ebd. S. 127-137.

Gehorsam nach außen hin spielt, verweigert Bianca ihn bewusst und unterläuft patriarchale Kontrolle, indem sie sie spielerisch nachahmt.

4.2.2 Charaktereinführung und *Male Gaze*

Bianca wird im Stück und im Film *The Taming of the Shrew* als Inbegriff der gehorsamen, sanften und begehrenswerten Frau präsentiert. Also ein Gegenbild zu ihrer rebellischen Schwester Katharina. Sie ist das Objekt männlicher Begierde, um das sich mehrere Männer bemühen. Ihr Verhalten entspricht zunächst den gesellschaftlichen Erwartungen an Weiblichkeit: Sie ist zurückhaltend, höflich und fügt sich scheinbar den Wünschen ihres Vaters und der Männerwelt. Aus feministischer Sicht ist jedoch bemerkenswert, dass Bianca diese Rolle nicht nur passiv annimmt, sondern sie auch strategisch nutzt. Sie spielt mit den Erwartungen, um ihre eigenen Ziele zu verfolgen – etwa, indem sie die Rivalität ihrer Verehrer ausnutzt und letztlich selbst entscheidet, wen sie heiratet. Dennoch bleibt sie in einem System gefangen, in dem ihre Identität und ihr Wert weitgehend von männlicher Anerkennung abhängen. Lucentio wiederum erscheint als romantischer Held, der Bianca aus der „Gefangenschaft“ ihres Vaters befreit. Doch auch seine Liebe ist von Besitzdenken geprägt: Bianca wird als Preis betrachtet, den es zu gewinnen gilt. Die Beziehung bleibt in traditionellen Geschlechterrollen verhaftet, in denen der Mann handelt und die Frau Objekt der Handlung ist.

In Zeffirellis Verfilmung von *The Taming of the Shrew* (1967) markieren spezifische Dialoge Wendepunkte in Biancas Selbstbestimmung, die ihre Entwicklung von passiver Objektivität zu subtiler Agency andeuten, wenngleich der Film dies visuell durch den *Male Gaze* einschränkt. Zeffirellis Inszenierung und Kameraführung verstärken die patriarchalen Strukturen und die Objektivierung der weiblichen Figuren. Die Kamera setzt Bianca häufig als passives, begehrenswertes Objekt in Szene: Sie wird oft von männlichen Blicken umgeben, und ihre Schönheit wird betont, während ihre eigene Perspektive selten eingenommen wird. In Gruppenszenen ist sie meist im Zentrum der Aufmerksamkeit, aber selten aktiv handelnd.

Die Kameraarbeit folgt damit dem Konzept des *Male Gaze*: Die weiblichen Figuren werden für das männliche Publikum und die männlichen Figuren im Film inszeniert. Close-ups auf Biancas Gesicht und Körper, ihr Lächeln oder ihre Zurückhaltung werden als Zeichen weiblicher Tugend und Attraktivität stilisiert. Lucentio hingegen wird als aktiver Liebender gezeigt, der Bianca umwirbt, Pläne schmiedet und schließlich „gewinnt“.

In der frühen Padua-Sequenz¹⁷⁸ des Films sieht man Baptista mit Bianca vor dem Haus, während eine Gruppe von Männern darüber diskutiert, welche von ihnen begehrenswert ist und unter welchen Bedingungen sie „erworben“ werden kann. Der Dialog und die Inszenierung kennzeichnen Bianca sofort als die perfekte Ehefrau: Sie ist sanftmütig, umgänglich und körperlich attraktiv, was in explizitem Kontrast zu Kates Lautstärke und Trotzigkeit steht.

Der *Male Gaze* wirkt hier auf zwei Ebenen: innerhalb der Handlung und durch die Kamera. Innerhalb der Diegese wird Bianca dadurch vorgestellt, wie Männer sie betrachten und über sie sprechen: Sie zählen ihre Tugenden auf, planen Strategien, um an ihren Körper heranzukommen (durch Nachhilfe, Verkleidung), und behandeln sie eher als einen zu gewinnenden Preis, denn als ein Subjekt mit eigenständigem Verlangen. Auf der filmischen Ebene inszeniert Zeffirelli Bianca so, dass ihre äußere Erscheinung betont wird – ihr gefasstes Gesicht, ihre kontrollierten Gesten, ihre sorgfältig beleuchtete Schönheit –, während sich die Kamera dem Blickwinkel der Freier angleicht und auf ihr verweilt.

Biancas Darstellung ergibt erst im Kontrast zu Katharina Sinn, die sich lautstark gegen denselben männlichen Blick wehrt, den Bianca scheinbar akzeptiert. Während Kate es ablehnt, betrachtet und als Ware behandelt zu werden, „folgt“ Bianca diesem Blick und wird so zur begehrenswerten und „anständigen“ Schwester – was der Film dadurch unterstreicht, dass er sie mit bewundernden Blicken und unterwürfigem männlichen Verhalten umgibt, während Kate verspottet oder gefürchtet wird. Dieser Kontrast stützt eine konservative Geschlechterideologie: Die Frau, die sich dem männlichen Vergnügen anpasst, wird mit Wahlmöglichkeiten und romantischer Aufmerksamkeit belohnt, während die Frau, die sich widersetzt, als „shrew“ bezeichnet wird.

In *10 Things I Hate About You* wird Bianca als das archetypische „perfekte“ Highschool-Mädchen vorgestellt, das vor allem aus der Perspektive männlicher Begierde dargestellt wird. Bianca tritt in dieser Adaption erstmals in einer Zeitlupensequenz in Erscheinung, während sie über das Schulgelände schreitet. Sie trägt ein weißes Kleid mit leuchtend roten Rosen, die Jungfräulichkeit und Anziehungskraft symbolisieren. Diese visuelle Inszenierung lässt sie als sanftmütig, konformistisch und nach sozialer Anerkennung suchend erscheinen, was in

¹⁷⁸ Vgl. Zeffirelli, Franco: *The Taming of the Shrew* [Film] Italien, USA: Burton-Zeffirelli Productions, Royal Films International, F.A.I., 1967, 00:10:42-00:13:00.

scharfem Kontrast zu ihrer rebellischen Schwester Kat steht. Von Gleichaltrigen wie Michael wird sie als geistlos und eingebildet dargestellt, doch Cameron idealisiert ihre Schönheit und zitiert Shakespeare, als er seine Sehnsucht auf den ersten Blick zum Ausdruck bringt.¹⁷⁹

Die Szene bedient sich klassischer Techniken des *Male Gaze*, wobei die Kamera auf Biancas Körper verweilt, während männliche Figuren sie begaffen. Dies wird durch Dialoge wie „Put her in your spank bank“¹⁸⁰ noch verstärkt, die sie als sexuellen Preis objektivieren. Ihre Einführung stellt sie in erster Linie als visuelles Objekt für männliches Vergnügen dar – Augen, Lächeln und „Reinheit“ –, anstatt ihr Handlungsfähigkeit zuzugestehen, was Laura Mulveys Theorie entspricht, wonach Frauen dazu da sind, männliche Erzählungen zu stützen.

10 Things I Hate About You stellt Bianca die meiste Zeit des Films als oberflächlich und auf Anpassung sowie Konsum fixiert dar. Allerdings hinterfragt sie gelegentlich diese Ansichten und Werte. Auf Bogey Lowensteins Party wird sie von Joeys Selbstbezogenheit enttäuscht (die bis zu diesem Punkt ihrer eigenen ähnelt). Joeys Besessenheit von seinem Modelldasein und seinem Aussehen spiegelt ihre eigene Eitelkeit und Oberflächlichkeit wider, und sie beginnt zu erkennen, wie absurd es ist, sich ausschließlich auf äußere Erscheinung zu konzentrieren. Auf der Party sieht sie, wie ihre Schwester dem sozialen Druck nachgibt und betrunken auf einem Tisch tanzt. Eine Aufnahme aus der Froschperspektive zeigt, wie Bianca sich einem Geländer im zweiten Stock nähert, um Kat beim Tanzen auf dem Tisch darunter zu beobachten. Die Kamera wechselt dann in eine Aufsichtsperspektive, die auf Kat herabblickt – sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne –, sodass das Publikum Kat aus Biancas Sicht wahrnimmt. Als die Kamera zu Bianca zurückkehrt, wirkt sie schockiert und angewidert vom Verhalten ihrer Schwester und läuft davon.¹⁸¹ Biancas Abscheu gegenüber Kats Verhalten könnte als „braves Mädchen“-Verhalten interpretiert werden. Doch die Szene zeigt auch, dass Bianca versucht, mit dem Spannungsfeld zwischen der Sorge um ihre Schwester und den gesellschaftlichen Erwartungen, beliebt zu bleiben, umzugehen.

Während Bianca großen Wert auf Beliebtheit legt, die sie teilweise darauf zurückführt, dass sie es anderen recht macht und deren Erwartungen erfüllt, behauptet Kat, sich überhaupt nicht um

¹⁷⁹ Vgl. Junger, Gil: *10 Things I Hate About You* [Film] USA: Touchstone Pictures, Mad Chance, 1999, 00:05:00-00:05:25.

¹⁸⁰ Ebd. 00:10:15-00:10:35.

¹⁸¹ Ebd. 00:47:40-00:47:55.

ihre Position in der sozialen Rangordnung oder die Meinung anderer zu kümmern. In einer Szene im Haus der Stratfords unterhalten sich die Schwestern über Kats feindselige Haltung.¹⁸² Bianca legt Wert darauf, beliebt und bewundert zu werden, während Kat betont, dass ihr die Meinung anderer egal ist. Bianca zweifelt jedoch daran und hält Kat vor, dass sie sich doch darum kümmert. Kat widerspricht und erklärt, dass man nicht immer den Erwartungen anderer entsprechen muss. Bianca wiederum macht klar, dass sie es genießt, gemocht zu werden.

Während Bianca in vielerlei Hinsicht davon profitiert, sich den ungeschriebenen Regeln der Highschool-Beliebtheit anzupassen, verweigert Kat den sozialen Erwartungen die Gefolgschaft und bewahrt so ihre persönliche Integrität. Im Laufe des Films wird jedoch deutlich, dass Kat nicht immer diese ablehnende Haltung gegenüber sozialem Status hatte. Während ihrer ersten Französisch-Nachhilfestunde zeigt sich Bianca überrascht, als Cameron vorschlägt, die strengen Regeln ihres Vaters zu umgehen, indem sie Kat mit einem Date für Bogeys Party verkuppeln.¹⁸³

Biancas Beziehung zu ihrer Schwester Kat bleibt während des größten Teils des Films antagonistisch, aber die Szene in Biancas Schlafzimmer, in der Kat offenbart, warum sie sich gegen Verabredungen sträubt, beginnt, die Möglichkeit einer weiblichen Solidarität zu erkunden. In dieser extra-shakespeareschen Szene erklärt Kat, dass sie in der neunten Klasse einen Monat lang mit Joey zusammen war. Sie hatte einmal Sex mit ihm, gleich nachdem ihre Mutter die Familie verließ. Sie fährt fort: „Everyone was doing it, so I did it. Afterwards, I told him I didn't want to anymore because I wasn't ready, and he got pissed and dumped me. After that I swore I'd never do anything just because everyone else' was doing it“. ¹⁸⁴Bianca fragt, warum Kat es ihr nicht gesagt hat, und Kat antwortet: „I wanted to let you make up your own mind about him.“¹⁸⁵ Bianca fragt weiter: „Then why did you help daddy hold me hostage?“¹⁸⁶ Kat gibt zu: „I guess I thought I was protecting you.“¹⁸⁷ Verletzt darüber, dass Kat ihr nicht zutraut, selbst Entscheidungen zu treffen, gibt Bianca ihr ein stummes Zeichen, das Zimmer zu verlassen, und schmolzt. Kat folgt in ihrer Überbehütung dem Vorbild ihres Vaters – vielleicht

¹⁸² Ebd. 01:25:20-01:25:35.

¹⁸³ Ebd. 00:17:05-00:17:30.

¹⁸⁴ Ebd. 01:15:20-01:17:35.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd.

versucht sie sogar, eine Art Ersatzmutter für Bianca zu sein. Ihre Fürsorge ist offensichtlich, doch es ist Bianca, die Kat weiterhin mit Skepsis und Ablehnung begegnet. In der nächsten Szene sieht man Kat aus dem Fenster blicken, während Bianca trotzig vor sich hin schmollt.¹⁸⁸ Noch bevor sie später in einem Ballkleid die Treppe hinunterkommt, ist klar: Kat wird zum Abschlussball gehen – zumindest teilweise, um ihrer Schwester entgegenzukommen und die Distanz zwischen ihnen zu überbrücken.

Trotz Biancas anfänglicher misstrauischer Reaktion auf Kats Geständnis, wirkt sich dieser Moment der Bindung auf Bianca aus. Wie ihre Schwester beginnt sie, sich nach außen hin gegen die Kontrolle der Männer zu wehren. Sie verlässt sich nicht mehr passiv darauf, dass Männer die Dinge für sie regeln. Auf dem Abschlussball rächt sich Bianca an Joey, weil er Cameron niedergeschlagen hat. Sie schlägt Joey dreimal, wobei sie jedes Mal betont, für wen der Schlag bestimmt ist: „Thats for making my date bleed, that's for my sister, and that's for me.“¹⁸⁹ Nicht nur, dass sie einen der Schläge ihrer Schwester widmet, sondern sie folgt auch Kat, um nach ihr zu sehen. Oben auf der Treppe konfrontiert Kat Patrick damit, dass er Geld erhalten hat, um mit ihr auszugehen. Als Kat sich von Patrick losreißt und die Treppe hinunterläuft, rennt Bianca herein. Eine Totale zeigt, wie sowohl Patrick als auch Bianca auf die fliehende Kat hinunterschauen. Die Kamera fährt heran, um ihre Reaktionen besser zeigen zu können: Patrick sieht von sich selbst enttäuscht aus, und Bianca behält ihren Blick auf Kat gerichtet, bis sie kurz zu Patrick aufblickt.¹⁹⁰ Ihr Blick erinnert in dieser Sekunde an Biancas Blick auf Petruchio am Ende von Zeffirellis *The Taming of the Shrew*. Er zeigt die Sorge und den Schutz für ihre Schwester. Während in Zeffirellis Verfilmung nur ein kurzer Moment der Verbundenheit bleibt, verstärkt *10 Things* Biancas neu entdeckte Sorge um ihre Schwester.

In der nächsten Szene, vermutlich am nächsten Morgen, sitzt Kat auf der Veranda und skizziert. Bianca bringt Kat ein warmes Getränk, lädt Kat ein, mit Cameron und ihr segeln zu gehen, und bedankt sich bei Kat dafür, dass sie zum Abschlussball gegangen ist (was Bianca ermöglicht hat, dorthin zu gehen).¹⁹¹ Man könnte argumentieren, dass Bianca nur nett zu Kat ist, weil sie bekommen hat, was sie wollte, aber in ihrem Dank steckt eine Zärtlichkeit, die über egoistische

¹⁸⁸ Ebd. 01:17:37-01:18:00.

¹⁸⁹ Ebd. 01:25:20-01:25:37.

¹⁹⁰ Ebd. 01:26:30-01:26:41.

¹⁹¹ Ebd. 01:27:05-01:27:27.

Befriedigung hinauszugehen scheint. Sie beginnt, sich für andere zu interessieren, und zwar über das hinaus, was nötig ist, um beliebt zu bleiben. Die sich anbahnende Beziehung zwischen Kat und Bianca kommt in *10 Things* besser zum Ausdruck als in Zeffirellis Version, da er die problematische Beziehung als eine schwesterliche Solidarität weiterentwickelt.

4.2.3 Beziehung zu Lucentio/Cameron: Objekt, Täuschung, Kontrolle

In Franco Zeffirellis *The Taming of the Shrew* (1967) heißt der Verehrer von Bianca, Lucentio. Er ist ein wohlhabender junger Mann aus Pisa, der sich auf den ersten Blick in Bianca verliebt. Um ihr näherzukommen, verkleidet er sich als Lehrer und nimmt eine Position im Hause Minola ein. Sein geschickter Umgang mit Verkleidung und Täuschung zeigt seine Entschlossenheit und seinen strategischen Geist.

Der Film betont Biancas anmutige und zurückhaltende Natur durch helle Farben, elegante Kostüme und weiche Beleuchtung. Ihre Auftritte finden oft in geschlossenen, gutbürgerlichen Räumen statt, die ihre privilegierte und geschützte Erziehung widerspiegeln. Lucentio hingegen wird zunächst als wohlhabender, aber idealistischer junger Mann eingeführt. Seine Verkleidung als Lehrer spielt mit Licht und Schatten, um seine Doppelrolle zwischen Täuschung und aufrichtiger Liebe zu unterstreichen. Der Kontrast zur ungestümen und rauen Beziehung zwischen Katherina und Petruchio wird auch visuell hervorgehoben: Während Katherinas Szenen oft von chaotischen, lauten und dramatischen Elementen geprägt sind, wirken Biancas Szenen ruhiger, geordneter und idealisierter.

Bianca scheint zunächst das Idealbild einer fügsamen und begehrenswerten Frau zu verkörpern, doch im Laufe der Handlung zeigt sie eigene Willensstärke. Ihre Beziehung zu Lucentio beginnt als romantisches Märchen, entwickelt sich aber durch die Enthüllung seiner Täuschung und ihrer eigenen Emanzipation weiter. Lucentio wird als naiver Liebhaber dargestellt, der glaubt, Bianca durch eine List gewinnen zu können. Seine Verkleidung als Lehrer und die damit verbundene Täuschung werden am Ende zwar aufgelöst, doch Bianca bleibt ihm dennoch treu – allerdings mit einem Hauch von ironischer Distanz.

Die erste Begegnung von Bianca und Lucentio in *The Taming of the Shrew* (1967) erscheint oberflächlich als romantischer Augenblick. Doch aus feministischer Perspektive offenbart sie ein komplexes Machtgefüge und eine problematische Darstellung von Weiblichkeit. Lucentio

sieht Bianca zum ersten Mal bei einem Straßenumzug. Sie trägt ein schlichtes, aber elegantes, hellblaues Kleid und einem Schleier vor dem Gesicht. Der Kopf ist gesenkt, der Blick abgewandt, ganz zurückhaltend. Lucentio ist sofort von ihr verzaubert. Die Kamera zeigt eine Nahaufnahme seines Gesichts, seine Augen glänzen, sein Körper neigt sich unwillkürlich in ihre Richtung. Bianca läuft durch die Menschenmenge und wird von ein paar musizierenden Männern angehalten. Sie singen Bianca zu: „Unveil, unveil.“¹⁹² Sie ziehen ihr den Schleier weg und Bianca lacht. In diesem Moment sieht sie Lucentio zum ersten Mal. Sie lächelt ihn schüchtern an. Daraufhin läuft sie zu ihm, sieht ihn kurz an und läuft weg. Lucentio sagt zu seinem Freund: “Tranio, I burn, I pine, I perish Tranio, if I achieve not that young modest girl.”¹⁹³ Er läuft Bianca nach bis zu ihr nach Hause, wo er sie nochmal kurz ansieht.

Bianca wird in dieser Szene aus Lucentios Perspektive gezeigt. Ihr Bild wird ästhetisch gerahmt und isoliert, was ihre Funktion als Objekt des Begehrens unterstreicht. Sie ist außerdem in hellen Farben gekleidet, ihr Gesicht weich ausgeleuchtet. Dies ist ein Symbol für Reinheit und Weiblichkeit. Nach Laura Mulveys Konzept des *Male Gaze* wird Bianca hier zum Objekt der männlichen Begierde gemacht. Lucentios Blick rahmt und definiert sie.

In den Szenen zwischen Bianca und Lucentio wird die Kamera oft so positioniert, dass Lucentio dominiert oder Bianca aus einer beobachtenden Perspektive gezeigt wird. Selbst in Momenten, in denen Bianca scheinbar selbstbestimmt agiert, bleibt die Kamera distanziert und lässt keinen Zweifel daran, dass sie Teil eines männlich dominierten Spiels ist.

Obwohl Bianca im Film scheinbar mehr Autonomie besitzt als andere weibliche Figuren, bleibt diese Autonomie begrenzt und eingebettet in patriarchale Strukturen. Ihre „Wahlfreiheit“ ist letztlich eine, die sich innerhalb der von Männern gesetzten Grenzen abspielt. Die Kameraarbeit und Inszenierung verstärken diese patriarchale Sichtweise, indem sie Biancas Rolle als Objekt der Begierde und als Idealbild weiblicher Anpassung betonen. Der Film suggeriert eine scheinbare Emanzipation: Bianca entscheidet sich für Lucentio, doch diese Entscheidung ist nur innerhalb der männlich dominierten Spielregeln möglich.

¹⁹² Vgl. Zeffirelli: *The Taming of the Shrew*, 00:07:04-00:10:25.

¹⁹³ Ebd.

Zeffirellis *The Taming of the Shrew* zeigt die letzte Bankettszene mit der Hochzeit von Bianca und Lucentio, wie „ungehorsame“ Weiblichkeit bestraft wird. Der Film betont dabei wieder die männliche Kontrolle und das Vergnügen am Zuschauen. Nach Mulveys Konzept wird Bianca als Objekt dargestellt, dessen kurzer Widerstand unterdrückt wird, damit Männer und Publikum eine stabile patriarchale Ordnung genießen können.

In der letzten Bankettszene sitzt Lucentio mit Petruchio und Hortensio zusammen. Die Männer schließen eine Wette darüber ab, wessen Frau die gehorsamste ist, wobei jeder einen Diener schickt, um sie herbeizurufen. Bianca weigert sich demonstrativ, zu kommen, als Lucentio sie ruft, und lässt ihm ausrichten, dass sie „beschäftigt“ sei, was ihn vor den anderen schockiert und in Verlegenheit bringt. Als Petruchio ruft, erscheint Kate, hält ihre lange Gehorsamsrede und bringt Bianca und die Witwe in den Raum, sodass Biancas kurzer Akt des Widerstands in einer größeren öffentlichen Darstellung über die „Zähmung“ von Ehefrauen aufgeht.¹⁹⁴ Biancas Weigerung, zu kommen, als Lucentio nach ihr schickt, markiert eine Wendung in der Handlung: Die „süße“ jüngere Schwester erscheint plötzlich eigensinnig, was darauf hindeutet, dass Lucentios Ehe schwieriger werden könnte als erwartet. Indem Bianca Lucentios Aufforderung nicht nachkommt, unterbricht sie für einen Moment das komische, patriarchal geprägte Handlungsschema. Dadurch deutet sie eine verborgene Eigenständigkeit und ihre Weigerung an, die Rolle der idealen, gehorsamen Ehefrau zu übernehmen. Die spielerische Gestaltung der Wette und die belustigten Reaktionen der Männer lassen ihren Ungehorsam jedoch eher wie einen Scherz erscheinen, statt wie einen ernsthaften Akt des Widerstands. So verliert ihre Weigerung das Potenzial, die männliche Autorität wirklich zu bedrohen.

Bianca wird als die hübsche und beliebte „gute“ Schwester gezeigt, jung, anziehend und elegant gekleidet. Selbst bei ihrer Weigerung, teilzunehmen, wird sie von der Kamera als Gegenstand des männlichen Blicks inszeniert – im Sinne von Mulveys Konzept. In den Szenen ist sie oft so ins Bild gesetzt, dass Männer über sie reden, Witze machen oder für sie sprechen. Dadurch richtet sich der Blick des Publikums stärker auf ihr Aussehen und darauf, was sie für die Männer bedeutet, statt auf ihre eigenen Gedanken oder Gefühle. Biancas kurzer Widerstand zeigt, dass sie keine rein passive „perfekte Tochter“ ist, sondern eine komplexere Persönlichkeit hat. Trotzdem gibt der Film ihr keine echte Stimme oder Perspektive. Ihr Innenleben bleibt unklar,

¹⁹⁴ Ebd. 01:53:45-01:54:20 und 01:55:45-01:56:40.

während die Männer die Darstellung bestimmen. Im Hinblick auf den *Male Gaze* macht die Szene deutlich, dass das klassische Kino zwar weiblichen Widerstand darstellt, ihn aber letztlich dem männlichen Begehren, dem Konkurrenzdenken und dem Bedürfnis nach Kontrolle unterordnet. Diese Logik ist nicht nur „Hollywood-Logik“, sondern bereits im Quellentext (Shakespeare) angelegt und das Kino aktualisiert bzw. verstärkt sie mit seinen eigenen Mitteln (*Male Gaze*).

In dieser Szene (Bankettszene) verstärkt Zeffirellis Kamera den *Male Gaze* durch enge Aufnahmen aus niedriger Perspektive auf den Tisch der Männer und bringt die Zuschauer*innen auf Lucentios Seite, als er Bianca zu sich ruft. Als der Diener hinausgeht, um Bianca zu holen, folgt die Kamera seiner Bewegung aus dem männlich dominierten Raum.¹⁹⁵ Dadurch wird Biancas Anwesenheit nur vermittelt gezeigt. Ihre Ablehnung erscheint nicht als eigene Handlung, sondern wird ausschließlich über „reverse shots“ auf Lucentios Reaktion vermittelt. Dieser inszenatorische Fokus könnte zwar auf den ersten Blick als Hinweis auf ihre innere Autonomie gelesen werden, neutralisiert diese aber, indem er sie nur durch Lucentios Blick erfahrbar macht. So fungiert sie weniger als handelndes Subjekt, denn als Objekt männlicher Wahrnehmung und Erwartung. Später, als Kate sie ins Bild zieht, verweilt die Kamera kurz auf Biancas weich gezeichnetem Gesicht, bevor sie rasch zu den Männern zurückschneidet und ihren kurzen Widerstand in die Ordnung des patriarchalen Blicks einfügt.

Cameron James wird in *10 Things I Hate About You*, als intelligenter, aber auch etwas unsicherer Junge eingeführt. Er ist neu an der Schule und verliebt sich sofort in Bianca, als er sie zum ersten Mal sieht. Daraufhin entwickelt er einen Plan, um mit ihr auszugehen. Trotz seiner Unsicherheit ist er hartnäckig und kreativ. Dies führt ihn schlussendlich zum Erfolg.

In der Szene, wo Cameron Bianca zum ersten Mal sieht, kann man gut erkennen, wie schnell er sich in sie verliebt. Während Cameron und Michael auf die Kamera zulaufen, fixiert Cameron gebannt etwas außerhalb des Bildes und sagt: „Oh my god.“¹⁹⁶ Der Schnitt zeigt, was seine Aufmerksamkeit erregt hat: Bianca, die in einem Sommerkleid auf sie zugeht. Die Musik schwillt an, und ihr Gang wird in leichter Zeitlupe gezeigt, um Camerons Faszination zu unterstreichen. Sie passiert die beiden, ohne sie zu beachten, und schließt sich ihrer Freundin Chastity an. Die beiden Frauen rahmen das Bild, während Cameron ihr weiterhin

¹⁹⁵ Ebd. 01:53:48-01:53:52.

¹⁹⁶ Vgl. Junger: *10 Things I Hate About You*, 00:04:57.

hinterherblickt. Er ist völlig hingerissen. In Anlehnung an eine Szene aus *The Taming of the Shrew* (1623) schwärmt er: „I burn, I pine, I perish.“¹⁹⁷ Doch Michael unterbricht ihn trocken mit: „Of course you do. You know, she's beautiful and deep, I'm sure.“¹⁹⁸ Zweifellos ist Biancas Schönheit unbestritten, doch ihr oberflächlicher Charakter zeigt sich sofort. Sie erklärt Chastity: „There's a difference between like and love. Because, I like my Sketchers, but I love my Prada backpack.“¹⁹⁹ Ihre Vorstellung von Liebe ist rein konsumorientiert. Während Camerons schwärmerische Shakespeare-Zitate ebenso wenig authentisch wirken, macht Biancas übertriebene Fixierung auf ihr Äußeres und ihre Accessoires sie eher zu einer lebendigen Barbiepuppe als zu einer echten Person. Doch im Laufe des Films vollzieht Bianca eine Wandlung: Von einem passiven Bewunderungsobjekt entwickelt sie sich zu einer jungen Frau, die beginnt, ihre Selbstbezogenheit und Konformität zu hinterfragen.

In der Szene auf Bogey Lowensteins Party interagiert Bianca mit Cameron, nachdem sie von Joey enttäuscht wurde, was einen entscheidenden Wendepunkt in ihrer Charakterentwicklung markiert. Bianca besucht die Party trotz der Regeln ihres Vaters und konzentriert sich zunächst auf Joey, den beliebten Sportler. Cameron, der Intrigen gesponnen hat, um ihre Aufmerksamkeit zu gewinnen, trifft sie inmitten des Chaos – Kat betrinkt sich in der Nähe, aber Bianca lässt Joey stehen, nachdem sie seine selbstverliebten Prahlereien langweilen. Sie lehnt Joeys Plan für eine weitere Party ab und bittet Cameron, sie nach Hause zu fahren, was zu einer offenen Konfrontation im Auto führt, in der Cameron sie wegen ihrer Selbstsucht kritisiert, weil sie ihn hingehalten hat. Bianca gibt ihre Fehler zu, küsst ihn und sie finden eine echte Verbindung zueinander, die ihre frühere Oberflächlichkeit untergräbt. Die Kamera bleibt während der Party in Nahaufnahmen auf Bianca und hebt sie als stilisiertes Objekt der Begierde inmitten bunter Beleuchtung und ausgelassener Teenager-Feierlichkeiten hervor, was an die klassische Ästhetik von Teenager-Liebeskomödien erinnert. Der Wechsel zwischen Biancas Flirt mit Joey und Kats betrunkenen Missgeschicken unterstreicht die Parallelen zwischen den Schwestern, während die intime Autofahrt zu mittleren Zweieraufnahmen wechselt und emotionale Offenheit statt spektakulärer Inszenierung betont. Das Sounddesign verstärkt die Partygeräusche, die in leise Dialoge übergehen, und spiegelt damit ihren Übergang von performativer Popularität zu Authentizität wider. Diese Szene veranschaulicht Laura Mulveys

¹⁹⁷ Ebd. 00:04:55-00:05:40.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

Male Gaze, indem sie Bianca zunächst als passives Spektakel für männliche Zuschauer und Figuren darstellt. Ihre Schönheit und ihr knappes Outfit ziehen Joey und Camerons Aufmerksamkeit auf sich und reduzieren sie zu einem Preis in ihrer Rivalität. Die Kameraführung objektiviert sie durch bewundernde Blickwinkel, die ihren Körper in den Vordergrund stellen, was dem skopophilen Vergnügen Hollywoods an der Darstellung von Frauen entspricht. Der Film kritisiert dies jedoch: Bianca lehnt Joeys oberflächlichen Blick ab und entscheidet sich für Cameron, nachdem er ihre Fehler humanisiert hat, wodurch die Dynamik des Podests, auf dem Frauen als idealisierte Trophäen stehen, durchbrochen wird. Cameron zeigt also Verständnis für ihre Fehler, was sie als echte Person mit Tiefe erscheinen lässt, statt als Idealbild. Camerons Konfrontation verlangt Gegenseitigkeit, verlagert die Handlungsmacht auf Bianca und deckt die Grenzen des Blicks auf. Ihr Kuss bekräftigt ihr Verlangen, nicht nur die männliche Eroberung, und bietet eine proto-feministische Subversion in einem Genre, das oft mit patriarchalischer Betrachtung einhergeht.

Bianca zeigt kleine Momente des Widerstands. Wie bereits erwähnt, beginnt sie, die Bedeutung von Äußerlichkeiten infrage zu stellen, als sie sich auf Lowensteins Party von Joeys selbstgefälligem Gehabe gelangweilt fühlt. Statt mit ihm zur Afterparty zu fahren, lehnt sie sein Angebot ab und lässt sich stattdessen von Cameron nach Hause bringen. Als sie vor Biancas Haus ankommen, nimmt Cameron all seinen Mut zusammen und stellt sie zur Rede. Dabei stellt sich schnell heraus, dass sie nie wirklich mit ihm segeln gehen wollte. Sie hatte es nur gesagt, um nett zu sein. Verärgert fragt er: „Have you always been this selfish?“²⁰⁰ Nach einem kurzen Zögern nickt sie leicht und antwortet leise: „Yes.“²⁰¹ Dieses schwache „Ja“ sagt alles. Es drückt ihr schlechtes Gewissen darüber aus, dass sie Cameron ausgenutzt hat, und reflektiert zugleich ihre Eindrücke von der Party – von Joeys demonstrativer Eitelkeit bis hin zu Kats Leiden. Die Szene schneidet zu einer Einstellung, in der Biancas Kopf unscharf im linken Vordergrund zu sehen ist, während Camerons Gesicht in der Bildmitte scharf fokussiert bleibt. Sie wirkt in Gedanken versunken und die unscharfe Kameraführung spiegelt visuell ihre Verwirrung und ihr Unbehagen wider. Cameron fährt fort:

²⁰⁰ Ebd. 00:53:50-00:55:00.

²⁰¹ Ebd.

You know, just because you're beautiful, doesn't mean you can treat people like they don't matter. I defended you when people called you conceited. I helped you when you asked me to. I learned French for you! And then you just blow me off -.²⁰²

Bevor er weitersprechen kann, unterbricht sie ihn, indem sie sich vorbeugt und ihn küsst. Durch diesen Kuss übernimmt sie wieder die Kontrolle. Als sie sich auf den Weg ins Haus macht, wirkt sie überrascht und seltsamerweise auch zufrieden mit ihrer plötzlichen Kühnheit. Von diesem Moment an tritt sie selbstbewusster auf und hinterfragt ihr Verhalten zunehmend.

Die Beziehung zwischen Bianca und Cameron beginnt mit einer einseitigen Bewunderung von Cameron. Er idealisiert Bianca und ist bereit, alles für sie zu tun, während sie ihn zunächst kaum wahrnimmt. Erst als sie erkennt, dass ihr Schwarm Joey Donner oberflächlich und selbstverliebt ist, beginnt sie, Camerons wahre Qualitäten zu schätzen. Ein entscheidender Wendepunkt ist, als Cameron Bianca konfrontiert und ihr vorwirft, ihn ausgenutzt zu haben. Dies ist der Moment, in dem Bianca beginnt, ihre Prioritäten zu überdenken. Ihre Entscheidung, Cameron zu küssen und ihm eine Chance zu geben, ist ein Zeichen ihrer Reife. Cameron wiederum entwickelt sich von einem schüchternen Jungen zu jemandem, der für sich selbst eintritt. Seine Beständigkeit, sein Humor und seine ehrliche Zuneigung zu Bianca machen ihn letztlich zu ihrem idealen Partner.

4.3 Katharina Minola/Kat Stratford

4.3.1 Darstellung im Stück

Katharina, die in ganz Padua als Widerspenstige verschrien ist, ist zu Beginn des Stücks jähzornig und scharfzüngig. Ständig beleidigt und erniedrigt sie die Männer in ihrer Umgebung, und sie neigt zu wilden Wutausbrüchen, bei denen sie denjenigen, der sie erzürnt, auch körperlich angreift. Obwohl die meisten Figuren des Stücks einfach glauben, dass Katharina von Natur aus schlecht gelaunt ist, ist es durchaus plausibel, dass ihr unangenehmes Verhalten auf Unzufriedenheit zurückzuführen ist. Vielleicht verhält sie sich wie eine Widerspenstige, weil sie unglücklich und verzweifelt ist. Es gibt viele mögliche Ursachen für Katharinas Unglücklichsein: Sie ist eifersüchtig auf die Behandlung ihrer Schwester durch ihren Vater, aber ihre Angst kann auch aus dem Gefühl resultieren, selbst unerwünscht zu sein, aus der Befürchtung, dass sie nie einen Ehemann finden wird, aus ihrer Abscheu vor der Art und Weise,

²⁰² Ebd.

wie Männer sie behandeln, und so weiter. Kurzum, Katharina fühlt sich in ihrer Gesellschaft fehl am Platz. Aufgrund ihrer Intelligenz und Unabhängigkeit ist sie nicht bereit, die Rolle der jungfräulichen Tochter zu spielen. Sie verabscheut eindeutig die Erwartungen der Gesellschaft, dass sie ihrem Vater gehorchen und ihren Freiern gegenüber Anmut und Höflichkeit zeigen soll. Gleichzeitig muss Katharina jedoch erkennen, dass ihre einzige Hoffnung, einen sicheren und glücklichen Platz in der Welt zu finden, darin besteht, einen Ehemann zu finden, da ihre gesellschaftliche Situation so starr ist. Diese in sich widersprüchlichen Impulse können zu ihrem Unglück und ihrer schlechten Laune führen. Daraus ergibt sich ein Teufelskreis: Je wütender sie wird, desto unwahrscheinlicher scheint es, dass sie sich ihrer vorgeschriebenen sozialen Rolle anpassen kann. Je mehr sie sich sozial entfremdet, desto mehr wächst ihre Wut.

Trotz der Demütigungen und Entbehrungen, die Petruchio zu ihrem Leben hinzufügt, ist es leicht zu verstehen, warum Katharina sich dazu hinreißen lassen könnte, einen Mann wie ihn zu heiraten. In ihrem ersten Gespräch stellt Petruchio fest, dass er Katharina intellektuell und verbal ebenbürtig ist, was ihn in gewisser Weise zu einer aufregenden Abwechslung von den leicht zu beherrschenden Männern macht, die sie normalerweise umgeben. Petruchios gewaltsame Behandlung von Katharina zielt in jeder Hinsicht darauf ab, ihr zu zeigen, dass sie keine andere Wahl hat, als sich ihrer sozialen Rolle als Ehefrau anzupassen. Diese Anpassung muss für Katharina in gewisser Weise attraktiv sein, denn auch wenn sie die Rolle der Ehefrau nicht mag, so bedeutet sie doch zumindest, dass sie von den anderen respektiert und beachtet wird, anstatt die allgemeine Abscheu zu ertragen, die sie als Widerspenstige erfährt. Eine soziale Rolle zu haben, auch wenn sie nicht ideal ist, muss weniger schmerzhaft sein, als ständig irgendeine soziale Rolle abzulehnen. So erscheint Katharina letztendliche Zustimmung zu Petruchios selbstüchtiger „Erziehung“ rationaler, als es anfangs den Anschein hatte: Am Ende des Stücks hat sie eine Position und sogar eine maßgebliche Stimme erlangt, die ihr zuvor verwehrt war.

4.3.2 Charaktereinführung und *Male Gaze*

Katharinas erster Auftritt in Zeffirellis *The Taming of the Shrew* setzt überraschend auf dem oberen Balkon von Baptistas Haus ein, wo sie sich wutentbrannt hinauslehnt und Biancas Freier (Hortensio, Gremio, Tranio und Lucentio) beschimpft. Sie wirft Gegenstände auf sie herunter und befiehlt ihnen mit donnernder Stimme, sich zu zerstreuen und ihre Schwester in Ruhe zu

lassen.²⁰³ Diese Einführung positioniert Katharina als eine unberechenbare Naturgewalt, körperlich und stimmlich dominant, erhoben wie eine „Furie“, die ihre Marginalisierung ablehnt. Es offenbart ihren tiefen Groll gegenüber Biancas bevorzugtem Status und der Kommerzialisierung von Frauen auf dem Heiratsmarkt und zeichnet sie als äußerst unabhängig, aber isoliert, wobei ihre „Zänkerei“ ein Schutzschild gegen patriarchalische Ablehnung ist. Die Kameraführung verkörpert Mulveys *Male Gaze* durch Aufnahmen aus der Perspektive der Freier, die Elizabeth Taylors Kate fetischisieren: Ihr Renaissancekleid schmiegt sich sinnlich an ihren Körper, ihre Kurven werden durch dynamische Bewegungen betont, ihre errötete Schönheit verbindet Wut mit Anziehungskraft. Diese voyeuristische Bildkomposition objektiviert ihre Handlungsfähigkeit und verwandelt verbale Macht in ein erotisches Spektakel für den männlichen Zuschauer, indem sie ihre Wildheit als bezwingbare Weiblichkeit darstellt, die Petruchio später „zähmen“ wird. Diese Inszenierung objektiviert Katharinas Handlungsfähigkeit: Ihre überlegene Dominanz wird durch eine sinnliche Inszenierung untergraben, die die „Shrew“ als begehrten Beute darstellt, deren Wut zur Eroberung einlädt. Die satten Farben und Texturen der *Mise-en-scène* ästhetisieren ihre Rebellion, richten das Verlangen des Zuschauers auf Petruchios zukünftige Zähmung aus und verstärken so das patriarchalische visuelle Vergnügen gegenüber der weiblichen Autonomie.

In Zeffirellis Film erscheint Katharina als eine deutlich facettenreichere und aktivere Figur. Ihre Intelligenz und Kultiviertheit werden stärker betont, was ihre Motivation und Handlungen nachvollziehbarer macht als in der Bühnenvorlage. Im Film wird mehr als deutlich, dass Katharina sich zu verändern beginnt, nachdem sie dazu gebracht wurde zu glauben, dass Petruchio sie wirklich will. Um ihre Psyche zu offenbaren, filmt Zeffirelli Katharina zunächst im Profil vor einem Buntglasfenster, sodass die Zuschauer*innen die Dinge aus ihrer Perspektive sehen. Man sieht, wie Petruchio verkündet, dass er schöne Kleider kaufen und ernsthafte Vorbereitungen für die Hochzeitszeremonie treffen wird. Dann sieht man eine besorgte und nachdenkliche Kate. Schließlich sehen wir ein sanftes und süßes Lächeln auf ihrem Gesicht, ein Lächeln, das sie menschlich macht. Diese lange Einstellung kann auch als Moment der Erleuchtung angesehen werden, da Katharina beginnt, sich bewusst und liebevoll gemäß den Regeln des guten Benehmens zu zähmen. Tatsächlich kommt ein Großteil der Subtilität dieses Films aus Momenten wie diesem. Im Originalstück ist Katharina nie allein zu

²⁰³ Vgl. Zeffirelli: *The Taming of the Shrew*, 01:11:11-01:11:42.

sehen. Jedes Mal, wenn sie auftritt, ist sie in Begleitung ihres Vaters, ihrer Schwester, Petruchios oder ihrer Diener. Sie wird von anderen dargestellt, betrachtet oder kommentiert, die sie als nichts anderes als eine verrückte Frau oder ein Kind betrachten. In Zeffirellis Film sieht das Publikum ständig Situationen, in denen Katharine allein ist. Sie ist nüchterner und intelligenter als im Stück.

Kat wird in *10 Things I Hate About You* im Vorspann eingeführt, während aus ihrem Auto laut „Bad Reputation“ (1981) von Joan Jett ertönt. Die Musik übertönt „One Week“ (1998) von The Barenaked Ladies, das im Wagen einer Gruppe „mädchenhafter“ Mädchen läuft. Dadurch entsteht sofort ein Kontrast: Der Eröffnungssong lenkt die Aufmerksamkeit und Identifikation zunächst auf die Mädchen im Cabrio, bis Kats Ankunft und ihre lautere Musik diese Perspektive unterbricht. Ihre Erscheinung wirkt störend und herausfordernd und ruft damit eine spontane Abwehrreaktion hervor.²⁰⁴

Diese Szene etabliert Kats Charaktertyp. Der Songtext und die Musikrichtung signalisieren, dass sie sich nicht anpassen will. Rock statt Pop steht dabei für Unabhängigkeit, Widerstand und die Ablehnung konventioneller Weiblichkeit. Das setzt sich in der Bildgestaltung fort: Kat fährt einen alten Dodge Dart, während die anderen Mädchen ein glänzendes blaues Volkswagen-Cabrio haben. Ihre Camouflagejacke, Baggy-Hosen, Ohrpiercings und der unordentliche Pferdeschwanz bilden einen deutlichen Gegensatz zu den Sommerkleidern und Designerlabels der anderen.

Während Kat sich durch die Schule bewegt, zeigen ihre Begegnungen mit Lehrkräften, Angestellten und Mitschüler*innen deutlich, dass sie eine Außenseiterin ist. Sie reißt Ballplakate von den Wänden, woraufhin sich der verantwortliche Schüler empört. In der ersten Stunde wird sie hinausgeschickt, nachdem sie den Lehrer mit ihrer Kritik am patriarchalen Lehrplan provoziert hat. Beim Gespräch mit der Schulberaterin erfährt sie, dass viele sie für „abscheulich“ halten, weil sie sich weigert, sich anzupassen, etwa indem sie einem Mitschüler in einer Auseinandersetzung in die Genitalien tritt. Kat weist die gängigen Vorstellungen von Weiblichkeit und sozialer Anpassung konsequent zurück und verteidigt sich selbstbewusst, manchmal auch konfrontativ. Für ihre Umgebung wird sie dadurch zur „shrew“, wie Michael sie nennt, eine Figur mit einer „bad reputation“.

²⁰⁴ Vgl. Junger: *10 Things I Hate About You*, 00:01:02-00:01:26.

In *10 Things I Hate About You*, der 1999 erschienenen Verfilmung von Shakespeares *The Taming of the Shrew*, wird Katharina, die Widerspenstige, zu Kat, der schrillen Teenager-Feministin, die lernt, ihren Feminismus zu entspannen, ihrer Schwester Bianca zu helfen und sich zu verlieben. Die Charaktere sind sowohl in *The Taming of the Shrew* als auch in *10 Things I Hate About You* ein wichtiger Bestandteil, da sie die Geschichte als Ganzes vorantreiben und die Arten von Charakteren, die in einer Geschichte involviert sind, wichtig sind, da sie verschiedene Arten von Konflikten und Spannungen sowie Auflösungen erzeugen. In diesem speziellen Vergleich sind Kat aus *10 Things I Hate About You* und Katharina aus *The Taming of the Shrew* beide grausam und werden als missbräuchlich angesehen, da Kat eher verbal grausam zu anderen ist, um ihren Willen durchzusetzen, während Katharina eher körperlich grausam ist, da sie dazu neigt, Menschen zu schlagen, wenn sie etwas will. Ein Beispiel dafür, dass Katharina körperlich missbräuchlich ist, ist der Streit zwischen Bianca und Katharina, bei dem Katharina Bianca beneidet, woraufhin Katharina wütend wird und sie schlägt. In *10 Things* gibt es viele Szenen, in denen Kat ihre Stimme einsetzt, um sich spitzbübisch zu verhalten, z.B. hat sie immer unhöfliche Kommentare zu Joey gesagt, wenn sie in der Klasse nebeneinandersaßen. Der Unterschied zwischen den beiden Charakteren ist ziemlich bedeutsam, da er die Rollen und die Art und Weise, wie Kat und Katharina gesehen und dargestellt werden, verändert. Obwohl beide als „shrew“ angesehen werden, ist Kat im Vergleich zu Katharina rechthaberischer und hat keine Angst zu sagen, was sie denkt, während Katharina nie ernst genommen wird und Gewalt anwendet, um aufzufallen.

Während Bianca großen Wert auf Beliebtheit legt, die sie teilweise darauf zurückführt, dass sie es anderen recht macht und deren Erwartungen erfüllt, behauptet Kat, sich überhaupt nicht um ihre Position in der sozialen Rangordnung oder die Meinung anderer zu kümmern. In einer Szene im Haus der Stratfords unterhalten sich die Schwestern über Kats feindselige Haltung.²⁰⁵ Bianca legt Wert darauf, beliebt und bewundert zu werden, während Kat betont, dass ihr die Meinung anderer egal ist. Bianca zweifelt jedoch daran und hält Kat vor, dass sie sich doch darum kümmert. Kat widerspricht und erklärt, dass man nicht immer den Erwartungen anderer entsprechen muss. Bianca wiederum macht klar, dass sie es genießt, gemocht zu werden.

²⁰⁵ Ebd. 01:25:20-01:25:35.

Bianca profitiert in vielerlei Hinsicht davon, dass sie sich an die ungeschriebenen Regeln der Highschool-Beliebtheit hält, während Kat sich weigert, ihre persönliche Integrität für soziale Anerkennung aufzugeben und bewusst gegen diese Normen rebelliert. Im Laufe des Films wird jedoch deutlich, dass Kat nicht immer diese ablehnende Haltung gegenüber sozialem Status hatte. Während ihrer ersten Französisch-Nachhilfestunde zeigt sich Bianca überrascht, als Cameron vorschlägt, die strengen Regeln ihres Vaters zu umgehen, indem sie Kat mit einem Date für Bogeys Party verkuppeln.²⁰⁶

Kats feministische Zickigkeit entspricht am ehesten der „Spitzbübigkeit“ von Shakespeares Katharina, denn beide Frauen sprechen frei und unverschämt mit Männern. Während Katharina Minola mit Biancas Verehrern und Petruchio hart spricht, richtet Kat Stratford ihre scharfe Zunge gegen ihren Englischlehrer und ihre männlichen Mitschüler. Auf eine Schülerin, die sagt, dass sie *The Sun Also Rises* (1926) liebt, weil Hemingway so romantisch ist, antwortet Kat sardonisch: „Romantic? Hemingway? He was an abusive, alcoholic misogynist who squandered half his life hanging around Picasso trying to nail his leftovers.“²⁰⁷ Während dieser Rede rollt Mr. Morgan mit den Augen, als hätte er diese „feministische“ Sichtweise schon tausendmal gehört. Joey mischt sich ein: „As opposed to a bitter, self-righteous hag who has no friends“.²⁰⁸ Der Rest der Klasse stimmt ihm zu, und Kat schießt zurück: „I guess in this society, being male and an asshole makes you worthy of our time.“²⁰⁹ Diese Szene macht Kat zu einer freimütigen, antagonistischen jungen Frau, die nicht mit ihren auf Beliebtheit bedachten Mitschüler*innen mithalten kann. Im Gegensatz zu Shakespeares Katharina erhält Kats „Spitzbübigkeit“ jedoch auch eine politische Dimension, da sie sich nicht nur gegen die Autorität bestimmter Männer, sondern auch gegen die Ungerechtigkeiten der patriarchalischen Kultur wendet.

10 Things unterstreicht Kats angriffslustige Haltung in der ersten Sequenz im Klassenzimmer, indem sie ein Kampfanzug-Top unter ihrer Jacke trägt. Später äußert sich Joey abfällig über Kats Outfit mit der bissigen Bemerkung: „Hey, your little Rambo look is out, Kat. Didn't you

²⁰⁶ Ebd. 00:17:05-00:17:30.

²⁰⁷ Ebd. 00:05:55-00:06:20.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd.

read last months Cosmo?“²¹⁰ Die erste körperliche Beschreibung von Kat im Film deutet auf eine feministische Absicht in dieser modischen Kleidung hin.

Im weiteren Sinn verknüpft diese Verfilmung Kats feministische Meinungsäußerung nachdrücklich mit Männerfeindlichkeit, die in diesem Fall die Form eines Angriffs auf Bobby Ridgeways Geschlechtsorgane annimmt. Die Suggestion scheint zu sein, dass Kat, weil sie für die Rechte der Frauen eintritt, die männliche Sexualität verachten muss, was zu der weiteren Annahme führt, dass Feministinnen Lesben sind. Dieser Gedanke taucht im Film auf, als Cameron Bianca fragt, ob der Widerstand ihrer Schwester gegen Patricks Annäherungsversuche etwas mit ihrer sexuellen Orientierung zu tun haben könnte.²¹¹ Obwohl der romantische, heterosexuell geprägte Schluss des Films es verbietet, Kat zu einer Lesbe zu machen, wirft dieser Austausch zwischen Cameron und Bianca die Möglichkeit auf, dass Kats feministische Politik ihre Sexualität diktieren könnte, und vervollständigt damit das Bild der Feministin, das die erste Hälfte des Films zu zeichnen versucht.

In der vorletzten Szene des Films tut Kat genau das, was sie anprangert, als sie eine Rede hält, die sich den Normen der Heteronormativität verschreibt:

I hate the way you talk to me,
and the way you cut your hair.
I hate the way you drive my car,
I hate it when you stare.
I hate your big dumb combat boots
and the way you read my mind.
I hate you so much it makes me sick,
it even makes me rhyme.
I hate the way you're always right,
I hate it when you lie.
I hate it when you make me laugh,
even worse when you make me cry.
I hate it when you're not around,
and the fact that you didn't call.
But mostly I hate the way I don't hate you,
not even close
not even a little bit
not even at all.²¹²

²¹⁰ Ebd. 00:10:50-00:10:56.

²¹¹ Ebd. 00:32:15-00:32:25.

²¹² Ebd. 01:29:50-01:30:30.

Während des Literaturunterrichts offenbart Kat ihre emotionale Verwundbarkeit, als sie ein schlichtes Liebesgedicht vorträgt, das Erinnerungen an Katharinas abschließende Rede über eheliche Unterordnung sowie an Shakespeares Sonett 141 weckt. In dieser Szene wird die normalerweise unweibliche Kat als sittsame Figur in femininer Bluse und Rock dargestellt. Die Kameraeinstellung ist auf ihr Gesicht fixiert, als sie beim Rezitieren des Gedichts langsam in Tränen ausbricht. Kat erreicht eine emotionale Katharsis, als sie sich zu ihrer Zuneigung zu Patrick bekennt, indem sie zugibt: „I hate the way I don’t hate you, not even close“²¹³. Nach Kats emotionalem Geständnis schwenkt die Kamera sofort auf Patricks intensiven Gesichtsausdruck, der eine Mischung aus Schock und Schuldgefühlen zeigt, als er endlich erkennt, dass er die Hauptursache für Kats Leiden ist.

Kat verzichtet auf die feministischen Ideale, die sie zu Beginn des Films vertritt, als sie sich Patricks „Zähmung“ emotional unterwirft und am traditionellen Ritual des Werbens von Mann und Frau teilnimmt, bei dem der Mann die aktive Rolle übernimmt, während die Frau passiv ist. Kats Passivität als leidende weibliche Geliebte verstärkt ihr Versagen bei der Durchsetzung jeglicher feministischen Ermächtigung, für die sie anfangs einzutreten scheint.

Die Gedichtszene im Klassenzimmer rückt Kat kurzzeitig wieder als emotionales und sprechendes Subjekt in den Mittelpunkt, entzieht sich jedoch nicht vollständig dem *Male Gaze*. Stattdessen lenkt sie diesen Blick auf ihre Verletzlichkeit und romantische Versöhnung, anstatt auf ihren sexualisierten Körper. Der Film lässt sie ihre Sprachgewandtheit und ihr Geständnis für Patrick und das Publikum „aufführen“, wodurch seine frühere Täuschung gemildert wird und die Zuschauer*innen wieder zu einer wohlwollenden Haltung ihm gegenüber zurückfinden. Das Gedicht wird als Klassenaufgabe nach dem Vorbild von Shakespeares Sonetten präsentiert, wobei Autorenschaft, Stimme und Darbietung ausdrücklich im Vordergrund stehen und nicht das visuelle Spektakel. Kat steht in Alltagskleidung vorne im Klassenzimmer, gefilmt in Nahaufnahmen und Halbnahaufnahmen, die ihr Gesicht, ihre zitternde Stimme und ihre Tränen betonen, anstatt sie erotisch darzustellen, sodass sich der Blick der Kamera von der körperlichen Objektivierung hin zur emotionalen Entblößung verschiebt. Formal ermöglichen die Listenstruktur und die wiederholte Wendung „I hate“, dass Kat Patricks Verhalten erzählt und kategorisiert, was ihr diskursive Macht verleiht: Sie definiert ihn, die Beziehung und den

²¹³ Ebd. 01:30:27.

Schmerz, den seine Manipulation verursacht. Die „Wendung“ in den letzten Zeilen („But mostly I hate the way I don’t hate you ... not even at all“) hebt die vorhergehende Aufzählung auf und offenbart die Liebe unter dem Hass, wodurch ihr Geständnis zu einer unfreiwilligen Selbstenthüllung wird, die der Film als authentisch und kathartisch behandelt.

Aus Mulveys Sicht wirkt der klassische *Male Gaze* durch visuelle Lust am weiblichen Körper und durch Erzählungen, die Frauen als Objekte männlicher Begierde darstellen. Hier verweilt die Kamera auf Kats Gesicht, während sie weint, und lädt eher zu emotionaler als zu erotischer Identifikation ein, positioniert sie aber dennoch als sichtbares Objekt, dessen Gefühle zur Schau gestellt werden. Patrick ist in dieser Szene hauptsächlich eine reaktive Figur, die still ihre Worte aufnimmt. Die Zuschauer*innen werden dazu angeregt, ihn dabei zu beobachten, wie er sie beobachtet, sodass ihr emotionaler Striptease zu einem Spektakel wird, das darauf abzielt, in ihm und dem mit ihm verbundenen Publikum Schuldgefühle und anschließend Erlösung hervorzurufen.

Im Gegensatz zu den stärker objektifizierenden Szenen früherer Shakespeare-Adaptionen wirkt der *Male Gaze* in diesem Film deutlich abgeschwächt: Kat wird nicht sexualisiert, sie benennt ihren Schmerz, und die Szene nimmt Patricks Verrat ernst, statt ihn zu verdrängen. Dennoch bleibt die emotionale Struktur der Handlung konventionell, da Kats Tränen und Offenheit den Boden für Patricks spätere Liebesgeste und die Versöhnung bereiten. Ihre gezeigte Verletzlichkeit dient somit letztlich dazu, die heterosexuelle Liebesgeschichte fortzuschreiben, in der seine Begehrenswürdigkeit im Zentrum steht. Die Gedichtszene zeigt einen Versuch aus einem Teenagerfilm der 1990er Jahre, Mulvey zu antworten, indem dem Mädchen eine Stimme und Innerlichkeit verliehen wird, aber die Grundstruktur bleibt erhalten, in der der Körper des Mädchens und nun auch ihre Gefühle zur Schau gestellt, beurteilt und mit einem Freund „belohnt“ werden. In diesem Sinne handelt es sich weniger um eine vollständige Subversion als um einen abgeschwächten, „postfeministischen“ *Male Gaze*. Kat erscheint durch ihre Rede gestärkt, doch die Erzählung nutzt ihr Geständnis, um die romantische Ordnung wiederherzustellen und einem weitgehend heterosexuellen Publikum zu versichern, dass das Fehlverhalten des Mannes geheilt werden kann, wenn das Mädchen zugibt, dass sie ihn immer noch liebt.

4.3.3 Beziehung zu Petruchio/Patrick: Zähmung, Aushandlung, Gleichheit

In Franco Zeffirellis Verfilmung von *The Taming of the Shrew* (1967) mit Elizabeth Taylor als Katharina und Richard Burton als Petruchio markieren mehrere Schlüsselszenen die Dynamik ihres Konflikts und der „Zähmung“. Diese Szenen betonen körperliche Komik, verbale Duelle und visuelle Inszenierung, die Zeffirellis opulente Renaissance-Ästhetik nutzen.

Die erste Begegnung zwischen Katharina und Petruchio in dieser Verfilmung, ist eine dynamische Wortschlacht voller verbaler Provokationen und körperlicher Annäherungen. In dieser Szene wird der *Male Gaze* deutlich, da Elizabeth Taylor als Katharina in einer Weise inszeniert wird, die sie zum erotischen Objekt macht. Petruchio tritt forsch in Baptistas Haus ein, fordert Katharina als Braut und ignoriert ihre scharfen Zurückweisungen, indem er sie „Kate“ nennt und ihre Worte umdeutet. Die Inszenierung zeigt eine wilde Jagd durch den Raum, bei der Petruchio sie physisch dominiert. Er packt ihren Arm, dreht ihn um und küsst sie gewaltsam, was die Szene zu einem Höhepunkt der sexuellen Spannung steigert. Zeffirelli fügt visuelle Elemente wie enge Kameraeinstellungen auf Taylors Gesicht und Körper hinzu, die ihre Schönheit und Wut betonen.

Zu Beginn der Szene fangen Weitwinkelaufnahmen den prunkvollen Raum ein, bevor die Kamera mit Petruchios Eintritt und seinem abrupten Zugriff auf Katharina in dynamische Halbtotale übergeht. Extreme Close-ups zeigen Taylors Gesicht in zornverzerrter Anspannung, ihre Augen weiten sich, die Lippen beben, während Low-Angle-Aufnahmen Burtons ihn körperlich und symbolisch über ihr dominieren lassen. Ein Shot zoomt auf ihr Dekolleté während des Arm-Drehens, ein weiterer auf ihre Hüften beim Werfen ins Wolllager.

Rasante Wechsel zwischen Close-ups von Petruchios selbstsicherem Blick und Katharinas Widerstand erzeugen Spannung und simulieren seinen dominanten Standpunkt. Shot-Reverse-Shot-Strukturen positionieren die Zuschauer*innen primär in Petruchios Perspektive, wodurch Katherinas Reaktionen als Antwort auf seinen „Blick“ erscheinen und ihre Agency untergraben wird. Die Handheldkamera und die rasanten Tracking-Shots während der wilden Verfolgungsjagd durch die Räume, einschließlich der Sequenz im Wolllager²¹⁴, erzeugen eine chaotische, körperlich aufgeladene Energie, die die sexuelle Spannung weiter intensiviert. Die Kameraführung orientiert sich an Petruchios aggressiven Handlungen, etwa beim

²¹⁴ Vgl. Zeffirelli: *The Taming of the Shrew*, 00:41:00-00:49:00.

Armverdrehen oder beim erzwungenen Kuss, und rahmt Katharinas Körper als Objekt seiner Eroberung, wodurch der *Male Gaze* in eine Dynamik visueller Kontrolle und körperlicher Übermacht übersetzt wird. Diese Szene legitimiert Petruchios „Zähmung“ als männliche Eroberung, indem Katharinas Widerstand in erotische Energie umgewandelt wird, was patriarchale Dynamiken verstärkt.

Die Hochzeitsszene in Zeffirellis *The Taming of the Shrew* inszeniert Petruchios Dominanz über Kate als ein Spektakel männlicher Kontrolle, enthüllt diese Dominanz jedoch zugleich als theatralisch und grotesk, wodurch ein ambivalentes Verhältnis zum *Male Gaze* entsteht. Die Sequenz lädt dazu ein, Vergnügen an Kates Demütigung zu empfinden, doch ihr Übermaß bringt die Zuschauer*innen häufig dazu, das patriarchale visuelle Regime zu erkennen und infrage zu stellen, anstatt es einfach zu genießen.

Diese Verfilmung inszeniert die Hochzeit als öffentliches Spektakel: Menschenmengen versammeln sich, reagieren und starren, als Petruchio in absichtlich lächerlicher, schmutziger Kleidung erscheint und die Zeremonie stört. Während der Zeremonie verhält er sich gewalttätig und respektlos und stört das heilige Ritual, sodass ihre Vereinigung eher chaotisch und demütigend als feierlich wird. Als der Priester Katharina auffordert zu antworten, beginnt sie mit einem trotzigem „I will n...“, erkennbar im Begriff zu sagen „I will not“. Doch Petruchio unterbricht sie, greift nach ihr und küsst sie heftig, bevor sie ihren Satz beenden oder ihr Gelübde ablegen kann. So wird die Ehe auf seine eigenen Bedingungen vollzogen. Nach der Vermählung besteht er schließlich darauf, sofort zu gehen, und zerrt Kate gewaltsam von ihrer Familie und ihrer Gemeinde weg, um seine Kontrolle über sie zu demonstrieren.²¹⁵

Die Kamera richtet sich wiederholt nach dem staunenden Publikum aus, sodass auch die Zuschauer*innen die Position der Beobachter*innen einnehmen, die zusehen, wie Katharina vor der Gemeinschaft und in der Kirche beschämt wird. Petruchios zerlumppte Kleidung und sein widerspenstiges Verhalten zeigen deutlich, dass er Kate und ihre Familie nach Belieben entehren kann, wodurch ihr soziales Ansehen zum Schauplatz seiner Macht wird. Katharinas Verzweiflung, ihr Verlust an Würde und ihre Unfähigkeit, sich am Altar zu wehren, markieren den Moment, in dem ihr zuvor gezeigter verbaler und körperlicher Widerstand aufhört. Der

²¹⁵ Ebd. 01:00:10-01:10:50.

Film lenkt die Aufmerksamkeit auf ihre Demütigung als ein Bild, das gelesen und konsumiert werden soll.

Aus der Perspektive des *Male Gaze* verwandelt die Szene Katharina von einer aktiven „Kratzbürste“ in ein passives Spektakel: Sie ist umringt, wird angestarrt, überredet und körperlich von den Männern um sie herum gelenkt. Ihre emotionalen Aufruhrzustände, Wut, Schock, Scham, werden dem Publikum durch Nahaufnahmen und Reaktionsshots sichtbar gemacht, doch sie hat nahezu keine Kontrolle darüber, wie sich das Geschehen entfaltet. Kates Körper wird zum Zeichen einer erfolgreichen Zähmung. Die chaotische Hochzeit zeigt, dass ihr Status und ihr Ruf nun vollständig von Petruchios Willen abhängen, sodass ihr Image eher dazu dient, seine Autorität zu bestätigen als ihre Subjekthaftigkeit. Das Vergnügen, das dem Publikum geboten wird, hängt damit zusammen, dass eine zuvor widerspenstige Frau in eine Position öffentlicher Verletzlichkeit gezwungen wird, was Mulveys Analyse des patriarchalischen Kinos entspricht, das die weibliche Bedrohung eindämmt, indem es sie zum Spektakel macht.

Der Moment während der Zeremonie, wo Katharina „Nein“ sagen möchte, intensiviert den *Male Gaze*. Kates Körper und Stimme werden zu passiven Objekten von Petruchios kontrollierendem Spektakel, ihr unterbrochener Protest verwandelt ihre Demütigung in einen voyeuristischen Nervenkitzel für das Publikum und die Kamera, die auf ihrem schockierten, geröteten Gesicht verweilt, als ultimatives Zeichen seines Triumphs.

Allerdings überlädt die Szene das Bild auch mit Petruchios grotesker Inszenierung. Sein Kostüm, seine Grobheit und seine Gewalttätigkeit gegenüber Ritual und Priester sind derart übertrieben, dass er zu einer Art karnevaleskem Darsteller wird. Das Spektakel liegt nicht in Kates Körper, sondern in seiner Zurschaustellung durch Petruchio als Repräsentant männlicher Autorität, der sich skandalös verhält und die heilige Institution missachtet, die er vorgibt zu verteidigen. Indem Petruchio visuell lächerlich gemacht wird, ermöglicht der Film eine doppelte Lesart: Innerhalb der Diegese „beweist“ er seine Dominanz, aber für externe Betrachter*innen kann er absurd, ja sogar missbräuchlich wirken, was die Identifikation mit ihm als kontrollierendem Blick destabilisiert. Die Hochzeit inszeniert somit das Patriarchat als Performance: Männlichkeit, Kontrolle und „Zähmung“ erscheinen als Handlungen, die

lautstark und theatralisch vor Zeug*innen bekräftigt werden müssen, was darauf hindeutet, dass der *Male Gaze* nicht natürlich, sondern konstruiert und ängstlich ist.

Für die Theorie des *Male Gaze* ist die Hochzeitsszene bedeutsam, weil sie zwei Ebenen gleichzeitig zeigt. Auf der Ebene der Handlung ist der Blick patriarchalisch und strafend und vereint das Publikum und die Zuschauer*innen in der Freude, eine Frau unterworfen zu sehen. Auf der formalen Ebene laden die Übertreibung und Groteskheit von Petruchios Verhalten zu einer kritischen Distanz zu dieser Freude ein. Der Film hebt den *Male Gaze* nicht vollständig auf, aber seine Inszenierung eines chaotischen, demütigenden Hochzeitsrituals macht diesen Blick ungewöhnlich sichtbar und offen für feministische Interpretationen.

Nach der Hochzeit sind die Szenen der häuslichen „Zähmung“ in Petruchios Haus so inszeniert, dass Kats Leiden, Demütigung und allmähliche Unterwerfung zu einem Spektakel weiblicher Disziplinierung werden, das im Sinne von Mulvey für einen heterosexuellen männlichen Zuschauer konzipiert ist. Zeffirelli verwandelt Petruchios Zuhause in eine laute, schmutzige, ausschließlich männliche Umgebung: Betrunkene Diener, körperliche Rangeleien und visuelle Unordnung rahmen den Raum als einen ausgelassenen Männerbereich ein, in den Katharina buchstäblich als Eindringling hineingezogen wird. Nach ihrer Reise zu Petruchios Haus hebt die Kamera Petruchios explosive Energie hervor, als er durch das Bild stürmt, die Diener anschreit und die Kontrolle über die Szene übernimmt. Im Gegensatz dazu steht Katharina oft hinter oder neben ihm, was visuell ihre eingeschränkte Handlungsfähigkeit und ihren objektartigen Status innerhalb seines Herrschaftsbereichs unterstreicht.

In der Abendessensszene bringen Diener appetitliche Speisen herein, und die müde und hungrige Katharina ist sichtlich begierig darauf zu essen, aber Petruchio stößt die Teller weg, wirft sie gewaltsam umher und schreit, dass alles ungenießbar sei.²¹⁶ Die Inszenierung und der Schnitt gestalten die Szene als derbe Komödie: fliegendes Essen, panische Diener und Petruchios übertriebene Wut laden zum Lachen und zur Bewunderung seiner theatralischen Energie ein, während Kates Frustration in den komischen Rhythmus eingebettet wird, sodass ihr Entzug eher etwas ist, dem man zusieht und sich amüsiert, statt etwas, womit man mitfühlt. Später, als Katharina wütend ins Bett stürmt, folgt die Kamera eher dem Tumult als ihrer

²¹⁶ Ebd. 01:18:10-01:21:10.

subjektiven Erfahrung von Hunger oder Angst. Petruchios anschließende Rede darüber, sie mit Entzug von Essen und Schlaf zu „zähmen“, wird mit großspuriger Attitüde vorgetragen, und der Film lässt seine Darstellung die Szene dominieren. Dadurch bleibt die Identifikation in erster Linie mit dem aktiven männlichen Akteur, dessen „Trainingsplan“ unterhaltsam ist, und verwandelt Katharinas Körper und Leiden in eine Art Slapstick-Spektakel der Bestrafung, das Mulveys Vorstellung von der Frau als Objekt in einer männlich geprägten Erzählung bestätigt.

In der darauffolgenden Szene trägt Petruchio Katharina in seinen Armen ins Schlafzimmer. Sie sehen sich lange an, dann geht Petruchio zu einem Tisch und wäscht sich die Hände. Währenddessen schwenkt die Kamera zu Kate. Sie wirkt etwas unsicher und nervös, trotzdem zieht sie den Überrock aus. Petruchio beginnt sich zur selben Zeit zu entkleiden. Er geht zu ihr hin, um ihr beim Ausziehen des Kleides zu helfen, doch sie weigert sich und setzt sich schnell auf das Bett. Katharinas Gesichtsausdruck lässt eine Mischung aus Angst und Beklemmung erkennen, als er sich ihr langsam nähert. Dann greift Kate unter die Bettdecke und holt eine Pfanne hervor. Ein kleines, wissendes Lächeln huscht über ihr Gesicht, als Petruchio sich nähert, doch dann verhärtet sich ihr Ausdruck abrupt. Sie schwingt die Pfanne und schlägt ihn damit.²¹⁷

Petruchios Versuch, Katharina das Kleid auszuziehen, führt zu einem asymmetrischen Machtverhältnis, das an Nötigung grenzt, sie zum Rückzug zwingt und sie dazu veranlasst, sich defensiv auf das Bett zu setzen. Ihr ängstliches, leicht furchtsames Verhalten unterstreicht ihre Verletzlichkeit, als er sich ihr mit bedächtigen Schritten nähert. Als die Kamera zeigt, wie Kate unter die Bettdecke greift, um eine Pfanne zu holen, markiert die Inszenierung eine subtile Veränderung: Ihr zaghaftes Lächeln signalisiert das Entstehen strategischer Handlungsfähigkeit in einer scheinbar bedrohlichen Situation. Als Petruchio sich nähert, erstarrt ihr Gesichtsausdruck zu einer kontrollierten Maske, bevor sie ihn mit der Pfanne schlägt –in Moment, in dem sich das Machtverhältnis abrupt und sichtbar umkehrt. Als Petruchio sich nähert, erstarrt ihr Gesichtsausdruck zu einer kontrollierten Maske, bevor sie ihn mit der Pfanne schlägt. Ein Moment, in dem sich das Machtverhältnis abrupt und sichtbar umkehrt und eine potenziell sexuelle Spannung in eine Szene physischen Widerstands und komischer Gewalt transformiert.

²¹⁷ Ebd. 01:21:48-01:24:23.

Die Schlafzimmerszene mit der Bratpfanne unterläuft geschickt den *Male Gaze* durch bewusste Kamerabewegungen und eine Inszenierung, die Katharina zunächst erotisiert, bevor sie ihr Handlungsmacht verleiht. Petruchios langsame Annäherung an Kate auf dem Bett richtet den Blick der Zuschauer*innen auf seine räuberische Absicht und positioniert sie als verletzliches, fetischisiertes Objekt. Ihr ängstlicher Gesichtsausdruck und ihre sitzende Haltung betonen die körperliche Entblößung, die typisch für Laura Mulveys Theorie ist, wonach Frauen als „Betrachtungsobjekte“ dienen. Die langen Nahaufnahmen der Kamera auf ihr Gesicht und ihren Körper während dieser Spannung wecken das Verlangen des Zuschauers, spiegeln seine Dominanz wider und verstärken die patriarchalische Kontrolle. Doch als sie die Pfanne unter der Bettdecke hervorholt, durchbricht sie diese Situation und verwandelt sich von einem passiven Schauspiel in eine aktive Widerstandskämpferin, während ihr Lächeln ihre zurückgewonnene Subjektivität signalisiert. Langsame Vorwärtsbewegungen oder Dolly-Shots während Petruchios Vorstoß erzeugen ein schleichendes Eindringen, verlängern den erotischen Blick und verstärken die Angst, ähnlich wie langsame Schwenks, die durch die Zerlegung der weiblichen Form objektivieren. Ein Schnitt zu einer Nahaufnahme von Katharina, die nach der Pfanne greift, nutzt langsame Enthüllung, hält die Waffe zurück, um Spannung aufzubauen und den Fokus von ihrer Angst auf ihre Trotzigkeit zu verlagern. Die letzte Einstellung nutzt schnelle Schwenks, um chaotische Gewalt einzufangen, wodurch der gemessene Rhythmus abrupt unterbrochen wird und das Publikum eher mit ihrer selbstbewussten Handlung als mit seiner identifiziert wird.

Das Bett als zentrales Requisit symbolisiert häusliche/sexuelle Unterwerfung, wobei zerwühlte Laken Intimität suggerieren, während die versteckte Pfanne, ein Haushaltsutensil, das zur Waffe wird, in einem beengten, schwach beleuchteten Raum, der die Klaustrophobie noch verstärkt, auf ironische Weise Geschlechternormen untergräbt. Kates Kostüm (teilweise entkleidet) betont zunächst ihre Kurven für den visuellen Genuss, aber ihr verhärteter Gesichtsausdruck und die Waffe lassen sie zunächst als Bedrohung erscheinen, wirken jedoch durch die komödiantische Inszenierung lediglich bedrohlich-komisch, wodurch patriarchale Spannungen folgenlos aufgelöst werden.

In Zeffirellis Verfilmung spielt sich die Schlusszene zwischen Katharina und Petruchio beim Hochzeitsbankett ab, wo Petruchio auf die Gehorsamkeit seiner Frau wettet, was zu Kats berühmtem Monolog über die Pflichten einer Ehefrau führt. Kat betritt den Saal und zieht die anderen beiden Frauen mit sich. Sie hält einen Vortrag über die Unterwerfung der Ehefrau, lobt Ehemänner als Herren und Beschützer. Dann küsst Petruchio sie öffentlich. Eine Geste, die sie nun bereitwillig akzeptiert. Die Szene endet damit, dass das Paar unter dem erstaunten Blick der Männer den Saal verlässt, was Petruchios Dominanz unterstreicht.²¹⁸

Zeffirelli verwendet während Katharinas Unterwerfungsrede langanhaltende Nahaufnahmen ihres Gesichts, ihrer Lippen und ihres Dekolletés und fragmentiert ihren Körper in erotisierte Teile, anstatt sie als Ganzes darzustellen. Dies entspricht Laura Mulveys Konzept der Skopophilie, bei dem die Kamera den besitzergreifenden Blick der männlichen Figur nachahmt und ihre Worte des Gehorsams in ein fetischisiertes Spektakel verwandelt. Die Kamera gleitet in langsamen, voyeuristischen Bewegungen über Katharinas Körper, während sie auf Petruchio zugeht, und hebt dabei ihre Kurven und die Anmut ihrer Bewegungen hervor. Petruchio hingegen erscheint in ruhigen, dominanten Einstellungen, wodurch Katharina als „zu betrachtendes“ Objekt für den männlichen Blick inszeniert wird.

Dieser Auszug aus Katharinas Schlussrede markiert den Höhepunkt ihrer „Zähmung“ und komprimiert patriarchale Ideale. Er eignet sich ideal zur Analyse performativer Geschlechterrollen und Ironiepotenzials in Film-Adaptionen:

Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,
Thy head, thy sovereign;
one that cares for thee,
And for thy maintenance commits his body
To painful labour both by sea and land,
To watch the night in storms, the day in cold,
While thou liest warm at home,
secure and safe;
He craves no other tribute at thy hands
But love, fair looks,
and true obedience;
Too little payment... for so great a debt.
Such duty the subject owes the prince
Even such a woman oweth to her husband.
And when she is froward, peevish, sullen, sour,
And not obedient to his honest will,

²¹⁸ Ebd. 01:56:35-02:00:15.

What is she but a foul contending rebel,
And graceless traitor to her loving lord?
I am asham'd that women are so simple
To offer war when they should kneel for peace,
Or seek for rule, supremacy, and sway,
When they are bound to serve, love, and obey.²¹⁹

Der Abschnitt bietet sich für diese Untersuchung an, weil er die zentralen Motive der Rede komprimiert. Der Ehemann als „lord“ und „sovereign“ wird analog zum Fürsten gestellt („Such duty the subject owes the prince“), wodurch private und öffentliche Hierarchie verknüpft werden. Attribute wie „froward, peevish, sullen“ kontrastieren die anfängliche Rebellenin mit der nun gehorsamen Katharina und bietet Ansatzpunkte für Analysen von Agency und dem *Male Gaze*. Er ermöglicht es, Subversion gegen Internalisierung abzuwägen, was zentral für die Untersuchung von Geschlechterdarstellungen in Shakespeare-Adaptionen ist. Der angegebene Auszug aus Katharinas Rede entspricht nahezu wörtlich Shakespeares Originaltext aus Akt 5, Szene 2, mit minimalen Abweichungen lediglich in Zeichensetzung und Schreibweisen.

Die Rede etabliert Männer als natürliche Herrscher, deren Opfer es rechtfertigen, unerschütterlichen Gehorsam zu verlangen, und stellt die Ehe als einseitige Verpflichtung dar, in der Frauen Schutz durch Gehorsam zurückzahlen müssen. Es stellt die Strapazen der Männer dem häuslichen Komfort der Frauen gegenüber, ignoriert dabei die erhebliche Arbeit der Frauen in Haushalt und Familie und reduziert ihre Rolle darauf, Zuneigung und Schönheit als minimale Entschädigung für die Anstrengungen der Männer zu bieten. Widerstand oder Selbstbewusstsein werden als Rebellion und Verrat abgestempelt, wodurch Frauen dafür beschämt werden, dass sie Gleichberechtigung anstreben, und ihnen eingeredet wird, dass Dienstbarkeit und Unterwürfigkeit ihre angeborene Pflicht seien. Visuell im Film mit Betonung auf der Körperlichkeit der Schauspielerinnen dargestellt, erotisiert die Rede die Kapitulation und verwandelt die weibliche Hingabe in ein objektiviertes Spektakel, das den Fantasien männlicher Zuschauer nach Vergnügen und Besitz gerecht wird.

Zeffirelli hebt in *The Taming of the Shrew* die Beziehung zwischen Kate und Petruchio als zentrale narrative Achse hervor, gestützt auf Inszenierung und Figurenführung. Von dem Moment an, in dem Kate beschließt, ihrem Mann zu folgen, anstatt zu ihrem Vater zurückzukehren, bis hin zu ihrer abschließenden Liebeserklärung durchläuft ihr Machtkampf

²¹⁹ Ebd. 01:56:58-01:58:30.

mit ihrem Mann eine Reihe klar unterscheidbarer Phasen, die sich häufig in ihrem verschmitzten kleinen Lächeln ankündigen. In diesem Verlauf übernimmt sie immer mehr die Führung bei der Festlegung der Bedingungen ihrer Ehe, vor allem ganz am Ende, als Petruchio, während er mit seinen Triumphen prahlt, ihr den Rücken zukehrt, nur um festzustellen, dass sie erneut davongelaufen ist. Auch in *Romeo and Juliet* ist die zentrale Beziehung natürlich die zwischen den Liebenden. Zeffirelli entschied sich dafür, den Unterschied, den Shakespeare zwischen Romeos Verträumtheit und Julias Bodenständigkeit hervorhebt, nicht zu betonen, doch er unterscheidet auf seine eigene Weise zwischen ihnen. Im emotionalen Ton ihrer Liebe ist die ihre heiß, die seine kühl. Auch in ihrem Hass hat Julia eine Art wilde Intensität, die Romeo nur zeigt, wenn er Mercutios Tod rächt.

In der ersten Begegnung zwischen Kat Stratford und Patrick Verona in *10 Things I Hate About You* nähert sich Patrick Kat nach dem Fußballtraining, als sie verschwitzt in ihrer Sportkleidung dasteht. Kat spielt aggressiv Fußball, dominiert das Spielfeld mit heftigen Schüssen und Sprints, ihr Pferdeschwanz schwingt hin und her und ihr Gesicht ist gerötet. Nach dem Training, als sie sich bückt, um ihre Fußballschuhe inmitten verstreuter Ausrüstung zu schnüren, schlendert Patrick lässig herbei. Auch als Patrick, die Petruchio-Figur dieses Films, sich Kat zum ersten Mal beim Feldhockeytraining vorstellt, tauschen sie im folgenden Dialog Sticheleien über ihr Aussehen aus:

PATRICK: Hi there, girlie. How you doin? KAT: Sweating like a pig, actually. And yourself? PATRICK: Now there's a way to get a guy's attention, huh? KAT: (sarcastically) My mission in life. But, obviously, I struck your fancy, so you see, it worked. The world makes sense again.²²⁰

Auf diese Weise impliziert der Film, dass Kat bewusst versucht, ihr Aussehen zu sabotieren, um den Eindruck zu vermeiden, dass sie versucht, sich für Männer attraktiv zu machen. Dieser militante, fast unweibliche Look steht im Einklang mit anderen Aspekten des Films, der dem wenig schmeichelhaften Stereotyp der Feministin anhängt.

Der Dialog zeigt, dass Kat das Drehbuch ablehnt, das sie zur „geschmeichelten Mädchenrolle“ machen würde. Mit Sarkasmus, Unterbrechungen und einer energischen Haltung stört sie den Ablauf des flirtenden männlichen Blicks. Patrick übernimmt zwar die aktive Rolle, spricht sie an, verfolgt sie und beobachtet ihre Reaktionen, doch Kat durchkreuzt jedes seiner Versuche,

²²⁰ Vgl. Junger: *10 Things I hate about you*, 00:24:03-00:24:20.

ein Gespräch aufzubauen, mit Schlagfertigkeit oder Ablehnung. So bleibt sie keine passive Zuschauerfigur, sondern eine laute und widerspenstige Stimme, die sich dem gefälligen Bild verweigert.

Die Szene nutzt ein ausgeglichenes Shot-Reverse-Shot-Muster: Sowohl Kat als auch Patrick werden in Nah- und Schulteraufnahmen gezeigt, anstatt Kats Körper in einzelnen Fragmenten zu zerlegen. Die Bildgestaltung legt den Fokus auf Gesichter und das Gespräch zwischen den Figuren, wodurch der Blick des Publikums auf ihre Interaktion gelenkt wird, statt auf eine sinnliche Darstellung. Dennoch bleibt die Handlung aus Patricks Perspektive aufgebaut, da seine bezahlte Aufgabe, Kats Interesse zu gewinnen, die Szene motiviert. Das Publikum verfolgt daher vor allem die Frage, ob und wie er sie für sich gewinnen kann. So bleibt der männliche Blick in der Erzählstruktur bestehen, auch wenn die Kamera formal eine gewisse Balance zeigt, liegt das narrative Gewicht auf seinem Werben und dem Versuch, Kats Zurückhaltung zu überwinden.

Kats Erscheinung in Sportbekleidung auf dem Sportfeld vermittelt eine bestimmte Konzeption von Weiblichkeit. Im Gegensatz zu Biancas hyperfemininer Darstellung wird Kat gezeigt als sportlich-cooles, ungekünsteltes Mädchen, dessen Körper dennoch Bewunderung hervorruft. Obwohl die Kostüme eine offensichtliche Fetischisierung vermeiden, laden die Konventionen der Teenager-Romantik dazu ein, sie als natürlich attraktiv wahrzunehmen. Dadurch wird der männliche Blick gleichzeitig hinterfragt und bestätigt: Die Szene respektiert ein Mädchen, das sich nicht an männlicher Zustimmung orientiert, zeigt sie aber dennoch als begehrenswerten Körper in Bewegung. Patricks Anwesenheit und seine Annäherungsversuche verdeutlichen, dass auch diejenige, die gängige Weiblichkeitsnormen ablehnt, weiterhin im Rahmen einer heterosexuellen Romanze als attraktiv gesehen wird.

Auf der Ebene der Charaktere entsteht durch diese Begegnung ein Machtkampf. Kat wehrt Patricks Blick und seinen Charme ab. Patrick genießt die Herausforderung, jemanden anzusehen, der ihn mit Feindseligkeit statt mit unterwürfiger Zuneigung ansieht. Dieses gegenseitige Ansehen ist symmetrischer als in vielen Highschool-Romanzen, denn sie mustert ihn genauso aggressiv, wie er sie mustert. Die übergeordnete Handlung, sein heimliches Streben nach Geld, ihre allmähliche romantische Erweichung, lässt diese Szene jedoch rückwirkend als

ersten Schritt in einem Zähmungsprozess erscheinen. Der *Male Gaze* ist hier weniger eine grobe visuelle Objektivierung als vielmehr eine narrative Domestizierung. Patricks Blick positioniert Kat als „Projekt“, als jemanden, dessen Feindseligkeit in Begierde verwandelt werden soll. Die Begegnung beim Fußball ist der erste Moment, in dem diese Verwandlung vorstellbar wird. Der Film lädt die Zuschauer*innen ein, seine Perspektive zu übernehmen, dass ihre Härte liebenswert und überwindbar ist und nicht einfach nur berechtigt.

Patricks Image entwickelt sich ähnlich wie das von Kat. Genau wie in der Eröffnungssequenz, in der die gesamte Padua High School mit einem breiten Pinselstrich dargestellt wird, wird der erste Eindruck von Patrick durch das geprägt, was andere Charaktere über ihn sagen. Die ersten Male, wenn man ihn sieht, bezeichnen ihn andere als beängstigend, einschüchternd und sogar gefährlich. Er trägt ausschließlich schwarze Kleidung und hat lange Haare. Außerdem fährt er Motorrad und hat einen australischen Akzent, was ihn von seinen amerikanischen Klassenkamerad*innen unterscheidet. Während des Naturwissenschaftsunterrichts sagt Michael (David Krumholtz) zu Cameron: „Don’t look at him, okay, he’s a criminal. I heard he lit a state trooper on fire—he just did a year at San Quentin.“²²¹ Patrick verstärkt, genau wie Kat, dieses „Bad Boy“-Image durch sein Verhalten. Als Cameron sich Patrick im Werkunterricht nähert, bohrt Patrick mit einer Bohrmaschine ein Loch in Camerons Französischbuch. Patrick zündet sich auch Zigaretten mit den Brennern im Chemielabor an und sticht aggressiv mit einem Springmesser auf einen Seziefrosch ein. Selbst sein Klassenkamerad, ein Punk mit Irokesenschnitt, schwarzem Netzhemd und Kettenhalskette, drückt Patricks Zigarette aus und wirft ihm einen warnenden Blick zu.

Aber das sind alles nur oberflächliche Handlungen. Es dauert nicht lange, bis man merkt, dass weder er noch Kat so sind, wie sie scheinen. Beide werden zunächst als eindimensionale Charaktere vorgestellt, beide erscheinen als wütende Außenseiter, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise. Der Film dekonstruiert dieses Bild jedoch nach und nach und bringt das Publikum dazu, sich für die voreiligen Urteile, zu denen wir zu Beginn des Films verleitet werden, schuldig zu fühlen. Der erste echte Moment zwischen Kat und Patrick entsteht auf Bogey Lowensteins Party, wo Kat sich stark betrinkt und Patrick die ganze Nacht über sie

²²¹ Ebd. 00:18:42-00:18:58.

wacht. Er sorgt dafür, dass sie wach bleibt, nachdem sie sich den Kopf an einer Lampe gestoßen hat. Außerdem weigert er sich sie zu küssen, als er sie nach Hause fährt, weil sie betrunken ist.

Diese Handlungen passen nicht zu Patricks Bad-Boy-Image, besonders da er zuvor versucht hat, Kat mit anzüglichen sexuellen Anspielungen für sich zu gewinnen, etwa indem er ihr sagte, er würde sie an Orte bringen, an denen sie noch nie gewesen sei, oder sie neckte, indem er meinte, sie habe sicher schon daran gedacht, wie er nackt aussehe. Doch all das ist nur Teil seiner Show. Patricks rücksichtsvolles Verhalten auf der Party enthüllt eine verborgene Tiefe und Komplexität in ihm. Jede positive Entwicklung in ihrer Beziehung entspringt dem Umstand, dass Patrick sein Bad-Boy-Image allmählich ablegt. Bevor er Kat „zufällig“ in einem Club trifft, in dem ihre Lieblingsband spielt, protestiert Patrick, dass er sich an einem so langweiligen Ort nicht blicken lassen kann, aber als er schließlich doch hingeht, überzeugt er sie schließlich, mit ihm auszugehen. Als er sie später im Film verärgert, singt er vor aller Augen „Can’t Take My Eyes Off of You“ von Frankie Valli²²², weil Cameron sagt, er müsse seine Würde opfern. Er gewinnt Kat auf diese Weise zurück. Als Patrick aus seiner Komfortzone heraustritt, hat er viel mehr Erfolg bei Kat als mit seinen Versuchen, sich auf sein Bad-Boy-Image zu verlassen.

Kat muss nicht aus ihrer Rolle „herauswachsen“; stattdessen demontiert der Film ihr zickiges feministisches Image, indem er ihre Handlungen in einen Kontext stellt, anstatt von ihr zu verlangen, sie abzuschwächen. Kats Angriff auf Bobby Ridgeway wird zunächst als Beweis für ihre angebliche Grausamkeit angeführt, aber erst später auf eine Weise erklärt, die sowohl den Vorfall als auch unsere Wahrnehmung von ihr neu interpretiert. Diese Klarstellung erfolgt etwa eine Stunde und zehn Minuten nach Beginn des Films, als Kat und Patrick von ihrem ersten richtigen Date zurückkehren, auf ihrer Veranda sitzen und sich Geschichten über die Gerüchte erzählen, die über sie im Umlauf sind:

KAT: State trooper?

PATRICK: Fallacy. Dead guy in the parking lot?

KAT: Rumor. The duck?

PATRICK: Hearsay. Bobby Ridgeway’s balls?

KAT: Fact, but he deserved it. He tried to grope me in the lunch line.²²³

²²² Ebd. 01:03:15-01:04:35.

²²³ Ebd. 01:10:20-01:10:30.

Kats Trotz lehnt das Klischee der „hysterical shrew“ ab und stellt es stattdessen als gerechtfertigte Reaktion auf sexuelle Belästigung dar. Im Gegensatz zu typischen Liebeskomödien mit transformativen „Cinderella“-Handlungsbögen bewahren Kat und Patrick ihre authentischen Eigenschaften und widersetzen sich der Konformität. Kat verfolgt ihren Traum vom Sarah Lawrence College, während Patrick mit Joeys Geld ihr die begehrte E-Gitarre kauft und damit die ausbeuterischen Ursprünge ihrer Beziehung auflöst.

Der erste Kuss zwischen Kat und Patrick ereignet sich während einer Paintball-Szene, in der beide ausgelassen miteinander spielen. Sie necken sich und bewerfen sich mit Farbe. Danach küssen sie sich spontan, nachdem sie ihre Schutzbrillen abgenommen haben.²²⁴ Dieser Moment folgt auf Kats zuvor betrunkenen Annäherungsversuch auf einer Party, den Patrick respektvoll zurückweist und damit die Bedeutung von Einverständnis gegenüber Ausnutzung betont.

Kat und Patrick kommen sich beim Paintball näher, lachen und jagen sich gegenseitig über ein schlammiges Feld, was beide Charaktere über ihre Stereotypen als „bad girl“ und „bad boy“ hinaus menschlicher macht. Der Kuss ergibt sich ganz natürlich aus ihrem körperlichen Spiel. Patrick wischt sich Farbe aus dem Gesicht, sie halten innig inne und beugen sich zueinander, ohne dass die Kamera fragmentierte Körperteile übermäßig betont. Im Gegensatz zu typischen Teenager-Rom-Com-Klischees dominieren hier keine Zeitlupen oder voyeuristischen Blickwinkel; stattdessen stehen in dieser Szene ihre gleichberechtigte Handlungsfähigkeit und ihre gemeinsame Verletzlichkeit im Vordergrund.

Indem Kat im Kuss als aktive Teilnehmerin gezeigt wird statt als passives Objekt, wird der Male Gaze durchbrochen. Sie handelt auf Augenhöhe mit Patrick, während die Kamera ihre körperliche Integrität wahrt und nicht erotisch fragmentiert. Stattdessen betont sie die gegenseitige Zuneigung zwischen den beiden. Dabei verstärkt Patricks Weigerung, Kat im betrunkenen Zustand zu küssen, das Gefühl von Respekt und Gleichwertigkeit. So stellt die Szene traditionelle Machtfantasien infrage, in denen Frauen „gezähmt“ oder erobert werden. Kats Unabhängigkeit und ihr Begehren schließen sich nicht aus, und der Film vermeidet es, sie zum Objekt männlicher Lust zu machen.

²²⁴ Ebd. 01:09:25-01:09:50.

5. Vergleich mit der Textvorlage

Das vorliegende Kapitel widmet sich dem Vergleich zwischen ausgewählten Shakespeare-Verfilmungen und ihren literarischen Vorlagen. Diese Filme dienen als exemplarische Untersuchungsobjekte, um zu zeigen, wie sich die filmische Umsetzung der Werke über die Jahrzehnte hinweg verändert hat und wie sich diese Veränderungen insbesondere in der Darstellung der weiblichen Figuren niederschlagen.

Es wird untersucht, in welchem Maße die Filme ihre literarische Vorlage übernehmen, modernisieren oder bewusst brechen. Dabei werden narrative, ästhetische und gesellschaftliche Aspekte gleichermaßen berücksichtigt. Ein Schwerpunkt liegt auf der Frage, wie die Regisseure Themen wie Liebe, Geschlechterrollen und soziale Normen für ihr jeweiliges Publikum neu interpretieren. Die Analyse stützt sich sowohl auf eine textnahe Betrachtung zentraler Szenen als auch auf filmische Mittel wie Kameraführung, Kostümierung und Schauplatzgestaltung. Ziel des Kapitels ist es, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der filmischen Rezeption der beiden Dramen herauszuarbeiten und sie in ihren jeweiligen historischen und kulturellen Kontext einzuordnen. Durch den Vergleich der vier Filme soll sichtbar werden, wie der Umgang mit Shakespeares Stoffen als Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen fungiert.

5.1 *Romeo and Juliet*

Der Film *Romeo+Juliet* spielt in der von Baz Luhrmann erschaffenen Welt von Verona Beach - einer gewalttätigen, anderen Welt, die weder in der Zukunft noch in der Vergangenheit angesiedelt ist und in der die Montagues und Capulets eine Feindschaft teilen, die zum Geburtsrecht ihrer Nachkommen geworden ist. Diese reichen, selbstsüchtigen, rücksichtslosen und mächtigen Eltern regieren diese von Geschäftsleuten und Politikern geschaffene und häufig korrupte Welt, in der sich die bekannte Liebesgeschichte abspielt. Stilistisch lehnt sich der Film bewusst an erkennbare Filmgenres an, mit denen das moderne Kinopublikum vertraut ist.

Diese Welt wirkt zwar modern, gehört aber weder klar zur Zukunft noch zur Vergangenheit. Das liegt auch daran, dass sie stark von der Welt des Films geprägt ist. Die Idee war, dass diese bunte Mischung dem Publikum vertraut vorkommen sollte, damit es die stilisierte Sprache

leichter annehmen und verstehen kann.²²⁵ Die Kulissen selbst wurden so gestaltet, dass sie Informationen über die Figuren, die sich in ihnen bewegen, so klar wie möglich vermitteln. Die mädchenhafte und doch privilegierte Unschuld von Julias Zimmer, der grelle Prunk des Balls, der mit der Schlichtheit der Liebenden kontrastiert wird - all das dient als visuelle Kurzformel.²²⁶ Die Kostüme und die damit zusammenhängenden Hinweise tragen dazu bei, dass die Figuren schneller zu verstehen sind, und lenken so wenig wie möglich von der Aufmerksamkeit ab, die für das Verständnis der Dialoge erforderlich ist. Die Kostüme von Romeo und Julia sind in Blau-, Silber- und Weißtönen gehalten und bestechen durch ihre Schlichtheit.

Die Geschichte muss in einem Rahmen erzählt werden, in dem ihre innere Logik erhalten bleibt. Es ist eine Welt, die modern und doch ungewohnt ist: eine Welt, in der die Jugend möglicherweise immer bewaffnet ist, eine Welt, in der die Liebe noch so vereitelt und gefährdet werden kann, in der die Unschuld und Leidenschaft der Protagonisten so sehr von der aktuellen Stimmung abweichen kann. Seine Herangehensweise ist frenetisch und modern, so dass das Stück für die Jugend der 1990er Jahre fast sofort zugänglich und der Konflikt besser erkennbar ist. Seine Capulets und Montagues sind so gewalttätig und leidenschaftlich ineinander verstrickt, wie es das Stück vermuten lässt, aber die Fallen, die sie hier ins späte 20. Jahrhundert tragen, haben jenes Publikum entfremdet, das selbst die scheinbar sicheren Adaptionen von Kenneth Branagh zu ikonoklastisch und zugänglich findet, um seinem Wunsch zu entsprechen, Shakespeare als vertrautes Gut der gebildeten Elite zu erhalten.²²⁷

Franco Zeffirellis *Romeo and Juliet* (1968) ist ein Film über die Jugend und den Frühling, bevölkert von langhaarigen, schönen Jugendlichen. Sein Charme und seine Sexualität fesselten die Jugendbewegung der späten 60er Jahre und machten den Film zu einer der beliebtesten und lukrativsten Verfilmungen eines Shakespeare-Stücks.²²⁸ Der Film wurde mit dem Oscar für Kameraführung und Ausstattung ausgezeichnet. Für die Titelrollen wählte Zeffirelli Leonard Whiting und Olivia Hussey aus, unbekannte Schauspieler*innen, deren Aussehen seine Vorstellung von dem Stück widerspiegelte.²²⁹ Er reduzierte es und gab dem Film einen Fokus,

²²⁵ Vgl. Welsh, James. M.: *Shakespeare into film*. New York: Checkmark Books 2002, S. 162.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd. S. 161.

²²⁸ Ebd. S. 81.

²²⁹ Ebd.

der Momente wie Julias Rede über die Vollziehung ihrer Ehe, ihre Verwirrung darüber, wer wen getötet hat, ihre Rede vor der Einnahme des Zaubertranks, die Entdeckung von Julias Leiche durch die Krankenschwester, Romeos Besuch in der Apotheke und den Kampf, bei dem Romeo Paris tötet, ausspart. Unter mehreren Kürzungen und Umstellungen zeigen diese Entscheidungen insbesondere, wie Zeffirelli die rasche Entwicklung der Liebesgeschichte betont und Aspekte eliminiert, die die Figuren nachdenklicher machen oder ihr Bild anderweitig verkomplizieren könnten. Er entschied sich dafür, den Unterschied, den Shakespeare zwischen Romeos Verträumtheit und Julias Bodenständigkeit hervorhebt, nicht zu betonen, doch er unterscheidet auf seine eigene Weise zwischen ihnen.²³⁰ Im emotionalen Ton ihrer Liebe ist die ihre heiß, die seine kühl. Auch in ihrem Hass hat Julia eine Art wilde Intensität, die Romeo nur zeigt, wenn er Mercutios Tod rächt.²³¹

Romeo + Juliet (1996) wurde als die Version für die Generation X, MTV oder die postmoderne Sensibilität bezeichnet.²³² Baz Luhrmann bringt die Geschichte von Romeo und Julia durch die Verwendung von Prolog und Epilog auf innovative Weise über den Fernseher hinaus. Die Charaktere werden durch untertitelte Standbilder aus einer Nachrichtensendung eingeführt. Fast unmittelbar nach der ersten Schlägerei zwischen Montagues und Capulets kündigen Zeitungsschlagzeilen diese an. Luhrmann wählte wie Zeffirelli junge Schauspieler*innen für die Rollen aus, aber weder Claire Danes noch Leonardo DiCaprio waren Unbekannte. Beide waren aus dem Fernsehen bekannt, und beide hatten sich in Coming-of-Age-Filmen einen Namen gemacht. Die Teilung zwischen der älteren und der jüngeren Generation in diesem Film scheint eine Illusion zu sein. Die Gewalttätigkeit der jüngeren Generation ist eindeutig eine Fortsetzung der elterlichen Exzesse, vor allem Fulgencio Capulets (Paul Sorvino) wütende Zurechtweisung von Tybalt in der Fellini-ähnlichen Partyszene²³³ oder seine spätere Wut, als er Julia sagt, sie müsse Dave Paris heiraten²³⁴, den Sohn des Gouverneurs, dessen Gesicht auf einem Zeitschriftencover mit der Aufschrift „Bachelor of the Year“²³⁵ zu sehen ist.

²³⁰ Vgl. Hapgood, Robert: Popularizing Shakespeare. The Artistry of Franco Zeffirelli. In: Boose, Lynda E. / Burt, Richard (Hrsg.): *Shakespeare the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*. London / New York: Routledge 1997, S. 81-96, hier S. 92.

²³¹ Ebd.

²³² Vgl. Welsh: *Shakespeare into film*, S. 82.

²³³ Vgl. Luhrmann: *Romeo + Juliet*, 00:28:10-00:28:44.

²³⁴ Ebd. 01:23:22-01:24:25.

²³⁵ Ebd. 00:13:39.

Obwohl die Sprache des Stücks größtenteils unverändert blieb, mussten einige Dinge angepasst werden, wenn das Stück auf der großen Leinwand gezeigt werden sollte. Einer der Unterschiede zwischen dem Romeo und Julia-Stück und dem Film bestand darin, dass Luhrmann einige Zeilen kürzte. Außerdem ist Pater Laurence (Pete Postlethwaite) die einzige Figur in *Romeo + Juliet*, die in diesem Metrum spricht, obwohl der Großteil von *Romeo and Juliet* in jambischen Pentametern geschrieben ist.

Das Shakespeare-Drama wird oft dazu benutzt, den Status quo zu festigen, doch die Ideale, die durch das Drama vermittelt werden, sind vielfältiger und widersprüchlicher, als es konservative Kritiker zulassen.²³⁶ Oft sind die Unterströmungen eher transgressiv als verstärkend, und diese Bewegung wird in Luhrmanns Film eingefangen.²³⁷ Elemente des Karnevalesken, in dem die etablierten Mächte in Frage gestellt und die Kultur des Volkes gefeiert werden, finden sich in Shakespeares Stück in Form von Festgelagen, Beleidigungen und derben Wortspielen.²³⁸ Diese werden in den Szenen auf der Party der Capulets am stärksten herausgearbeitet. Luhrmann wollte, dass das Fest etwas Unheimliches hat. Die Exzesse finden in wilder und übertriebener Weise statt, voller grotesker Bilder, die durch Romeos von Drogen beeinflussten Gesichtsausdruck verzerrt werden. Mercutios Verkleidung und die Kameraperspektive auf Capulets Unterleib und Bauch²³⁹ sind stark karnevalistische Elemente²⁴⁰. Zeffirellis Fest ist im Vergleich dazu viel mehr ein offizielles Fest.

Luhrmanns unverwechselbarer Stil zeigt sich gleich zu Beginn des Films in der Wiederholung des Prologs, der zunächst von der Nachrichtensprecherin und unmittelbar danach von Pater Laurence gesprochen wird. Dies wird mit einer Vielzahl von schnell geschnittenen Aufnahmen unterbrochen, die die Aufmerksamkeit sowohl erschrecken als auch festhalten. Der Prolog dient eher dazu, das Publikum über die Tatsachen zu informieren, als es zu ermutigen, sich der romantischen Ideologie anzuschließen, die sich um das Stück herum entwickelt hat. Der Film beginnt mit einer rasanten Montage. Diese liefert nicht nur den Hintergrund für die Geschichte. Der gesamte Inhalt des Films, mit Ausnahme der letzten Bilder der Todesszene, spielt sich in

²³⁶ Vgl. Gleiberman, Owen: Movie Review: 'William Shakespeare's Romeo and Juliet', Entertainment Weekly, 26. Juli 2007, <https://ew.com/article/2007/07/26/movie-review-william-shakespeares-romeo-and-juliet/> (Letzter Zugriff: 02.03.2026).

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Vgl. Luhrmann: *Romeo + Juliet*: 00:24:50-00:25:30.

²⁴⁰ Vgl. Welsh: *Shakespeare into film*, S. 161.

einer Minute und zwanzig Sekunden ab.²⁴¹ Diese Montage ist wichtig, weil sie das Publikum nicht nur vor der Geschichte von Romeo und Julia warnt, sondern sie auch fest in der Vergangenheit verankert. Ein Teil dessen, was Luhrmanns Film so anders macht als die anderen, die ihm vorausgegangen sind, ist die Zeitlinie. Damit ist nicht der zeitliche Rahmen, die fünf Tage, in denen das Stück spielt, sondern die lineare Zeitlinie gemeint, in der die Zuschauer*innen die Geschichte erleben. Die veränderte Zeitachse von Luhrmanns Film bedeutet, dass die Zuschauer*innen die Geschichte nicht in der üblichen progressiven Weise ablaufen sehen, sondern sie in ihrer Nacherzählung noch einmal erleben. Die früheren Filme gingen davon aus, dass das Publikum über den Ausgang der Geschichte informiert wird und dann die Lücken in der Erzählung füllt. So geschieht es auch im Text, aber nicht in Luhrmanns Film. Gleich zu Beginn des Films wird klargestellt, dass es keine Lücken gibt, die gefüllt werden müssen, sondern dass jeder Aspekt der Geschichte bereits geschehen ist und dass das, was man sieht, einfach die Geschichte ist, die neu erzählt wird, um den Verlust des Geschehenen auszudrücken.

Beispiele für den prägnanten Einsatz der *Mise-en-scène* bei der Charakterisierung finden sich in den Ballszenen. Tybalt zum Beispiel, hat mehr als nur ein wenig vom Teufel an sich, nicht nur in der Frisur und dem Schnurrbart, sondern auch in seiner Wahl des mephistophelischen Maskenkostüms. Seine Schießkünste sind so exotisch, wie Mercutio es im Original mit dem Schwert war. Der Bezug zum Western wird durch die musikalische Untermalung und die Körperhaltung spielerisch angedeutet, ganz zu schweigen von der extremen Konzentration auf das Ausdrücken seiner Zigarette. Der alte Capulet ist ein Mafiaboss, der sich bei seinen Ausschweifungen als Cäsar verkleidet. Der Graf Paris zeichnet sich durch sein Auftreten als rein amerikanischer Held der Neuzeit aus - der Astronaut.²⁴²

Ein weiteres Element der Inszenierung, das dazu beiträgt, die Gefahren der Disjunktion zu überwinden, liegt in der sorgfältigen Berücksichtigung anachronistischer Anspielungen, wie sie beispielsweise in den Pistolen mit der Aufschrift „Rapier 9mm“ zum Ausdruck kommen. Der Platanenhain beispielsweise, der im Stück nicht vorkommt, bildet in dieser Fassung den Schauplatz für einen Großteil der Macht- und Prestigekämpfe zwischen den Banden junger

²⁴¹ Vgl. Luhrmann: *Romeo + Juliet*: 00:01:15-00:02:35.

²⁴²Ebd. 00:27:44-00:27:50.

Männer. Er ist zu „Sycamore Grove“ geworden, einem verfallenen, fast schon an den Holocaust erinnernden Wrack eines Vergnügungsparks. Das Wort „Sycamore Grove“ steht über den Resten eines Proszeniumsbogens, die Tinktur einer auffälligen Inszenierung, die sowohl Romeos Sehnsucht als auch Mercutios Tod (der durch das Eintreffen eines Wirbelsturms noch dramatisiert wird) unterstreicht.²⁴³

Zeffirellis *Romeo and Juliet*, zu seiner Zeit revolutionär, war in seiner Verwendung des Originals eher traditionell, und so war die Kritik, die er für seine Kürzung des Textes und den Verzicht auf Poesie erhielt, eher gedämpfter Natur.²⁴⁴ In diesem Film richtet sich Shakespeares Werk an ein jugendliches Publikum, ist sexy und gewalttätig, erfüllt von der Hitze und Leidenschaft, die der Text vermittelt, und enthält eine Kritik an der Welt der Erwachsenen mit ihrem fatalen Faden der männlichen Gewalt. Dies geschieht jedoch, ohne das hohe künstlerische Niveau zu verraten, und gefährdet weniger den Kodex des ehrbaren Shakespeare: Einige der Darsteller*innen haben Shakespeare-Erfahrung und die szenischen und musikalischen Assoziationen beziehen sich auf kulturelle Traditionen.²⁴⁵ Luhrmann hingegen beschwört in *Romeo+Juliet* ein halluzinogenes Spektrum an Jugend- und Popkulturdetails herauf und versucht, die Kraft von Shakespeares Geschichte auf eine visuell eingestellte Generation zu übertragen.²⁴⁶

5.2 *The Taming of the Shrew*

Das Stück *The Taming of the Shrew* beginnt nicht unmittelbar mit der bekannten Geschichte von Katharina und Petruchio, sondern eine der frühesten Komödien Shakespeares beginnt mit einer ausgedehnten „Induktion“ (Prolog), in der es um einen Streich geht, der einem betrunkenen Kesselflicker, Christopher Sly, gespielt wird, der aufwacht und zu seinem Erstaunen wie ein Lord behandelt wird. Sly ist sich des Scherzes, der ihm gespielt wird, nicht bewusst und nimmt die Rolle des Fürsten an und lässt sich von den Angestellten des wahren Fürsten unterhalten, der der Urheber des Scherzes ist. Die Aufführung für Sly wird zum

²⁴³ Ebd., 01:05:40-01:06:40.

²⁴⁴ Vgl. Hartung, Philip T. / Simon, John: „Romeo and Juliet“. In: Alpert, Hollis / Sarris, Andrew (Hrsg.): *Film 68/69*. New York: Simon and Schuster 1969, S. 208-209, hier S. 208.

²⁴⁵ Vgl. Welsh, *Shakespeare into film*, S. 160.

²⁴⁶ Ebd.

Kernstück von Shakespeares Stück, obwohl die Figur des Sly seltsamerweise nach dem ersten Akt völlig verschwindet.

Die Haupthandlung des Stücks, das Sly beobachtet, betrifft zwei Schwestern, Katharina und Bianca, die Töchter von Baptista Minola. Baptista erlaubt Bianca, der jüngeren und konventionelleren Schwester, nicht zu heiraten, bevor nicht ein Ehemann für ihre ältere Schwester gefunden wurde. Die in Frage kommenden Junggesellen von Padua sind von der schönen und fügsamen Bianca angetan, aber keiner ist an Katharina interessiert. Biancas Verehrer (Hortensio, Lucentio und Gremio), beauftragen Petruchio, einen Herrn aus Verona, um Kate zu werben, um den Weg für ihr Werben um Bianca freizumachen. Als er von Baptistas Reichtum erfährt, scheint Petruchio vor allem an Katharinas Mitgift interessiert zu sein. Baptista nimmt Petruchios Heiratsantrag widerwillig an. In der Zwischenzeit verkleiden sich Lucentio und Hortensio als Lehrmeister von Bianca, um sie ohne die Einmischung ihres Vaters zu umwerben.

Petruchio kommt zu seiner Hochzeit in unverschämter Bettlerkleidung und besteht darauf, dass Katharina ihn so heiratet, wie er ist. Dies ist lediglich sein Trick, um den Prozess der „Zähmung“ von Kate einzuleiten. In den folgenden Szenen verweigert Petruchio Kate Essen, Schlaf und eine angemessene Garderobe, während er versucht, sich als ihr Herr und Meister zu etablieren, aber obwohl er sie ständig demütigt und erniedrigt, bis sie blindlings allem zustimmt, was er sagt, bricht Petruchio niemals ihren Geist. Im Gegensatz dazu umwirbt Lucentio, der als Cambio, ein Hauslehrer, verkleidet ist, Bianca und gewinnt ihre Liebe erst, nachdem er ihr das Vermögen seines Vaters zugesichert hat. Dann heiraten sie heimlich. Hortensio, der nicht weiß, dass Cambio in Wirklichkeit Lucentio ist, zieht, angewidert von Biancas Bevorzugung eines niederen Hauslehrers, seinen Heiratsantrag an Bianca zurück und macht stattdessen einer reichen Witwe einen Heiratsantrag. In der Schlusszene feiern Petruchio, Katharina, Lucentio, Bianca, Hortensio und seine neue Frau ihre Vermählung. Während des Hochzeitsmahls wetten die Männer um den Gehorsam ihrer Frauen, aber überraschenderweise gewinnt Petruchio die Wette. Kate ist nicht nur ihrem Mann gegenüber gehorsam, sondern kritisiert auch die anderen Ehefrauen wegen ihrer Vernachlässigung scharf. Kate verspricht ihre Liebe gemäß ihrer Verpflichtung unter der Bedingung, dass Petruchio liebevoll und ehrlich bleibt. Sie erklärt Petruchio zu ihrem liebenden Herrn und erweist sich seinem ehrlichen Willen gegenüber als

unterwürfig. Sie bietet ihm sogar an, ihre Hände unter seine Füße zu legen, ein Angebot, das Petruchio nicht annimmt. Stattdessen küsst er Kate und erklärt sie zu seiner Ebenbürtigen, nicht zu seiner Dienerin.

Franco Zeffirellis Adaption von 1967 ist traditionell und vollständig, mit opulenten Sets und aufwendigen Kostümen, um das Stück in einer angemessenen italienischen Umgebung zu platzieren. Dennoch integriert Zeffirelli nicht die Einführungsszene des Stücks, die das Motiv der Verkleidung und List einführt. Der Film zeigt deutlich, dass Bianca nur vorgibt, die pflichtbewusste Tochter zu sein, während sie ihre zänkische Natur verbirgt, die ihrer Schwester ebenbürtig sein könnte. Petruchio zeigt wenig kunstvolle Finesse in seiner Manipulation von Katharina. Er ist lediglich größer und dominanter als die zänkische Frau, um die er wirbt. Kate, obwohl sie in ihrer letzten Rede demütig und angemessen unterwürfig ist, verlässt am Ende das Festmahl und lässt Petruchio zurück, um ihr nachzulaufen²⁴⁷, was vielleicht andeutet, dass es sich nicht um die von Shakespeare vorgeschlagene Ehe mit gleichem Witz und gleicher Leidenschaft handelt, sondern lediglich um ein kindisches Tauziehen um die Macht. Burtons Petruchio tut zunächst so, als würde er Kates Feindseligkeit nicht bemerken, als er sie mit selbstvergessener Begeisterung über die Dächer der Minola-Villa jagt, bis sie in den Wollstapel stürzen²⁴⁸, wie Zeffirelli ihre anfängliche Auseinandersetzung visualisiert.

Dieser Petruchio scheint zunächst nur ein vulgärer, ungehobelter, betrunkenen Rüpel zu sein. Doch diese Eigenschaften werden durch seine sprachliche Gewandtheit und seine Diktion konterkariert, die darauf hindeuten, dass es sich nicht um einen völlig ungehobelten Mann handelt. Das Paar ist nicht völlig unpassend, denn die beiden haben viel gemeinsam und scheinen sich zu verstehen. Zeffirellis Kate ist temperamentvoller, interessanter und ansprechender als ihre verschlagene Schwester. Hinter einem Buntglasfenster beobachtet sie Petruchio mit Sehnsucht und Interesse.²⁴⁹ Zeffirelli nimmt sich viel mehr Zeit, um den Charakter von Petruchio zu vermenschlichen.

In Zeffirellis Version wird Biancas Rolle im Vergleich zu Shakespeares Stück geschwächt und verflacht, und ihre Funktion verlagert sich dahin, die von den Hauptdarstellern getragene

²⁴⁷ Vgl. Zeffirelli: *The Taming of the Shrew*, 02:00:15-02:00:30.

²⁴⁸ Ebd. 00:45:00-00:46:30.

²⁴⁹ Ebd. 00:52:20-00:53:00.

Petruchio/Kate-Romanze und die breite Komödie zu unterstützen, anstatt eine substanzielle Nebenhandlung zu tragen. Im Stück hat Bianca eine umfassende, komplexe Liebesgeschichte: Sie zieht mehrere Freier an, verhandelt mit ihnen unter dem Deckmantel des „Schulmeisters“, und ihre spätere Heirat mit Lucentio ist eine strukturell wichtige Nebenhandlung, die parallel zu Kates verläuft und einen Kontrast zwischen „idealem“ Gehorsam und versteckteren Formen der Eigeninitiative bietet. Im Film wird diese gesamte Nebenhandlung auf einen einfachen Hintergrundstrang komprimiert: Lucentio und die anderen Freier dienen hauptsächlich als komische Figuren, und Biancas Entscheidungen und Intrigen werden kaum dramatisiert, sodass sie eher zu einem dekorativen romantischen Preis als zu einer aktiven Handlungsgestalterin wird.

Shakespeares Bianca zeigt zudem eine gewisse Schärfe und Berechnung (ihr Ungehorsam beim abschließenden Bankett, ihr Umgang mit den Freiern), während Zeffirellis Version eher ihre Liebesswürdigkeit, ihre Schweigsamkeit und ihre äußere Anziehungskraft betont, was sie eher zum reinen Objekt männlicher Begierde macht und weniger zu einer Figur, die patriarchalische Kontrolle subtil in Frage stellt. Schließlich wird die schwesterliche Dynamik vereinfacht und visuell spektakulär inszeniert: Der Film verstärkt die Slapstick-Elemente und das Spektakuläre in den Konfrontationen zwischen Kate und Bianca, während er die textlichen Nuancen ihrer Rivalität und Komplizenschaft herunterzuspielen scheint, sodass Biancas Rolle bei der Vermittlung weiblicher Solidarität oder Spannung unter dem Patriarchat weitaus weniger ausgeprägt ist als im Theaterstück.

Gil Jüngers *10 Things I Hate About You* reduziert Shakespeares Stück auf einen Teenie-Film, der an der Padua High School spielt. Cameron Jones, ein aktualisierter Lucentio, ist ein neuer Austauschschüler, der sich in die schöne Bianca Stratford verliebt, aber um mit ihr ausgehen zu können, muss er jemanden auszahlen, der dumm genug ist, mit ihrer beeindruckenden älteren Schwester Kat auszugehen. Hier rührt das Edikt, dass Bianca nicht ausgehen darf, bevor Kat es tut, von Kats grundsätzlicher Abneigung gegen Verabredungen her, und nicht von der Angst ihres Vaters, dass er seine Tochter sonst nicht loswird. Patrick Verona, die Petruchio-Figur, ein Australier mit dem Ruf, ein böser Junge zu sein, tritt auf. Patrick steckt das Geld ein und umwirbt Kat. Nach einem holprigen Start, einschließlich einer Partyszene, in der Kat sich locker

macht, sich betrinkt und sich an Patrick ranmacht²⁵⁰, finden die beiden auf dem Abschlussball zu ihrer wahren Liebe. Cameron findet unterdessen sein Glück in Biancas Armen. Auf dem Abschlussball verteidigt Bianca Kat und die Schwestern versöhnen sich tatsächlich mit ihren Differenzen²⁵¹, eine Wendung, die Shakespeare völlig fremd ist. Am Ende wird die Rede über den ehelichen Gehorsam in ein überarbeitetes Sonett umgewandelt, das Kat als Hausaufgabe vor der Klasse vorträgt²⁵² und in dem sie erklärt, dass ihre Liebe zu Patrick größer ist als ihre Demütigung, weil sie herausgefunden hat, dass er dafür bezahlt wurde, mit ihr auszugehen. Ihre emotionale Ehrlichkeit zeigt deutlich, was Shakespeare nur angedeutet hat: dass die Liebe größer ist als der Stolz.

Eine Figur, die viele Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen der Textvorlage und Film aufweist, ist die Figur des Hortensio und Joey. Joey spielt einen egozentrischen Teenager, der Bianca nur wegen der Herausforderung erobern will und eigentlich keine Gefühle für sie hegt, während Hortensio in *The Taming of the Shrew* einen netten Charakter spielt, der ehrlich ist und Bianca wirklich näherkommen will, weil er sie wirklich mag. Ein Beispiel für Hortensios Persönlichkeit ist, als er mit Gremio darüber spricht, wie sehr er Biancas Liebe will und bereit ist, mit Gremio und anderen, um Biancas Liebe zu rivalisieren. Ein Beispiel für Joeys Persönlichkeit ist, dass er immer darüber redet, wie gut er aussieht, und im Grunde ist er selbstbesessen. Joey hat ein sehr großes Ego und scheut sich nicht, vor allen und jedem über sich selbst zu sprechen, was das genaue Gegenteil von Hortensios Persönlichkeit ist. Der Unterschied zwischen diesen beiden Charakteren ist wichtig, da Joeys Persönlichkeit dem Film einen modernen Faktor verleiht. Hortensio ist kein Charakter, mit dem sich viele Menschen identifizieren können, daher macht die Veränderung in der Charakterentwicklung zu Joey ihn mehr zu einem „Highschool-Trottel“, mit dem sich die Zuschauer*innen besser identifizieren und verstehen können als mit Hortensios Persönlichkeit.

Zu Beginn des Stücks ist Katharina ebenso wie in *10 Things I Hate About You* eine Spitzbübin. Beide Geschichten suggerieren, dass dies etwas ist, das keine männliche Aufmerksamkeit erregt: Um einen Freund zu haben oder eine gute Ehefrau zu sein, müsste Katharina dies an sich ändern und „gehorsam“ werden. Andererseits wird Bianca, die sich erst verabreden darf,

²⁵⁰ Vgl. Junger: *10 Things I Hate About You*, 00:47:20-00:50:35.

²⁵¹ Ebd. 01:27:05-01:27:30.

²⁵² Ebd. 01:29:50-01:30:30.

wenn Kat/Katharina einen Freund/Ehemann hat, als die ideale Frau wahrgenommen: hübsch, selbstsicher und gesittet. Diese Eigenschaften machen sie in den Augen der Männer sowohl im Stück als auch im Film begehrenswert, und folglich hat sie eine Reihe von Freiern, die ihr den Hof machen wollen. Während des gesamten Films und des Stücks versuchen diese Männer, Bianca zu gewinnen, indem sie Katharina einen Freund besorgen und so das Hindernis auf ihrem Weg zu Bianca beseitigen. Sie haben schließlich Erfolg, als sie Patrick/Petruchio treffen, indem sie seinen Wunsch nach Geld ausnutzen, um ihn zu überreden, mit Kat/Katharina auszugehen/zu heiraten.

Im Stück heiratet Katharina Petruchio und er will sie zu einer gehorsamen Ehefrau machen. Er nimmt sie mit in sein Haus und hält sie davon ab, zu essen oder zu schlafen. Dann fährt er fort, sie zu „zähmen“, indem er sie zwingt, ihm zuzustimmen, dass die Sonne der Mond ist, und sie einer Gehirnwäsche unterzieht, damit sie alles glaubt, was er sagt. Im Film wird Patrick Kats Freund und geht mit ihr zum Abschlussball, um eine Belohnung von 300 Dollar von Biancas Liebhaber zu erhalten. Während er mit Kat ausgeht, merkt er jedoch, dass er echte Gefühle für sie hat, die sie trotz ihrer anfänglichen Ablehnung seiner romantischen Annäherungsversuche erwidert. Kat ahnt nicht, dass Patrick bestochen wurde, um mit ihr auszugehen. Als dies auf dem Abschlussball ans Licht kommt, sind die beiden wütend und untröstlich. Nach dem Abschlussball liest Kat der Klasse ein Gedicht vor, bei dem es sich um eine Version von William Shakespeares Sonnet 141 handelt, das mit den denkwürdigen Zeilen endet: „but mostly I hate the way I don’t hate you. Not even close, not even a little bit, not even at all.“²⁵³ Nachdem er dies gehört hat, kauft Patrick ihr mit dem Bestechungsgeld die Gitarre, die sie sich schon den ganzen Film lang gewünscht hat, und gesteht ihr, dass er sich in sie verliebt hat. Das führt dazu, dass sie sich versöhnen und sich auf dem Parkplatz der Schule küssen.²⁵⁴

Wenn man die beiden Inkarnationen der Geschichte vergleicht, ist ein hervorstechender Unterschied zwischen Kats und Patricks Beziehung die Art und Weise, wie Petruchio Dinge wegnimmt, um Katharinas Geist zu brechen, und Patrick Kat ein Geschenk macht, um seine Reue und Liebe zu ihr zu zeigen.

²⁵³ Ebd. 01:29:50-01:30:32.

²⁵⁴ Ebd. 01:31:25-01:32:13.

Es ist bezeichnend, dass eine starke Frauenfigur wie Kat als begehrten Partnerin und nicht als zu unterwerfende Kraft angesehen wird, was ihr den Raum gibt, unabhängig und akzeptiert zu sein. Da das Ziel einer Ehe oder einer Beziehung nicht mehr in der Unterwerfung der Frau unter die Macht des Mannes gesehen wird, kann Kat stark und streitlustig bleiben, Eigenschaften, die sie anfangs unerwünscht machten, die aber zwangsläufig dazu führen, dass Patrick sich in sie verliebt. Er verliebte sich in Kat, weil sie unhöflich und aggressiv war. *The Taming of the Shrew* suggeriert, dass Katharina keine richtige Frau war, bis sie kontrolliert wurde. Diese Kontrolle erreicht am Ende des Stücks einen Höhepunkt, als sie den Wettbewerb um die beste Ehefrau gewinnt; dieser Moment impliziert, dass sie endlich eine erfolgreiche Frau ist, da sie nun weiß, wie sie ihrem Mann zu gehorchen hat. Von dem Moment an, in dem Kate beschließt, ihrem Mann zu folgen, anstatt zu ihrem Vater zurückzukehren, bis hin zu ihrer abschließenden Liebeserklärung durchläuft ihr Machtkampf mit ihrem Mann eine Reihe klar unterscheidbarer Phasen, die oft durch ihr verschmitztes kleines Lächeln angekündigt werden.²⁵⁵ In diesem Verlauf übernimmt sie immer mehr die Führung bei der Festlegung der Bedingungen ihrer Ehe, vor allem ganz am Ende, als Petruchio, während er mit seinen Triumphen prahlt, ihr den Rücken zukehrt, nur um festzustellen, dass sie erneut davongelaufen ist.²⁵⁶

Im Gegensatz dazu lehnt *10 Things I Hate About You* die Vorstellung ab, dass Frauen ihre Persönlichkeit und Individualität opfern müssen, um einen Partner zu haben. Kat erreicht alles, was Katharina sich gewünscht hätte: Sie verliebt sich in einen Mann, der ihre starke Stimme und ihren Verstand respektiert und in der Lage ist, zu existieren, ohne ihre Integrität oder ihr Liebesleben aufs Spiel zu setzen. Was Katharina behauptet, führt Kat aus, was sie in ihrem Gedichtvortrag gegen Ende des Films veranschaulicht, der den Geist von Katharina verkörpert, bevor sie gebrochen wurde: „My tongue will tell the anger of my heart, or else my heart concealing it will break.“²⁵⁷

Wie Saumya Kalia anmerkt, steht Kat im Gegensatz zu Shakespeares Katherina: Während das Stück mit einer gezähmten Frau endet, wird sie im Film als selbstbewusste Feministin dargestellt, die sich patriarchalischen Regeln widersetzt, auch wenn sie noch in deren

²⁵⁵ Vgl. Hapgood: Popularizing Shakespeare. The Artistry of Franco Zeffirelli, S. 92.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Vgl. Shakespeare, William: *The Taming of the Shrew*, S.102.

Gefangenschaft ist.²⁵⁸ Auf diese Weise verwandelt die Adaption die weibliche Figur von einem Objekt der Disziplinierung im Originaltext in eine zwar fehlerhafte, aber selbstbestimmte Stimme, deren Konflikt mit dem System eher hervorgehoben als gelöst wird.

²⁵⁸ Vgl. Kalia, Saumya: *Can't Let Go: of the Nuanced Depictions of Flawed Feminism in '10 Things I Hate About You,'* Despite Its Sexist Plot, The Swaddle, 18. Juli 2021, <https://www.theswaddle.com/cant-let-go-of-the-nuanced-depictions-of-flawed-feminism-in-10-things-i-hate-about-you-despite-its-sexist-plot> (Letzter Zugriff: 02.03.2026).

6. Fazit

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Thema der vergleichenden Analyse der Darstellung von Frauenfiguren in den Filmadaptionen von Shakespeares *The Taming of the Shrew* und *Romeo and Juliet*. Beide Stücke sind bekannt für ihre komplexen weiblichen Charaktere und hatten im Laufe der Zeit zahlreiche filmische Interpretationen erfahren. Ausgehend von der Hypothese, dass Figuren wie Julia, Bianca und Katharina in neueren Verfilmungen autonomer und rebellischer wirken, werden vier zentrale Adaptionen analysiert, wobei pro Stück jeweils eine ältere und eine neuere Verfilmung behandelt wird. Für *Romeo and Juliet* dienten die beiden Filme *Romeo and Juliet* (1968) und *Romeo+Juliet* (1996) als Beispiele, während bei *The Taming of the Shrew* die Filme *The Taming of the Shrew* (1967) und *10 Things I Hate About You* (1999) herangezogen werden. Die ausgewählten Filmadaptionen werden analysiert, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Darstellung der Frauenfiguren herauszuarbeiten.

Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist die Darstellung weiblicher Figuren in Shakespeare-Verfilmungen. Im Zentrum steht dabei ihre Einführung, die anhand von Szenenanalysen zu Julia, Bianca und Katharina/Kat beleuchtet wird. Theoretische Grundlage bildet Laura Mulveys Konzept des *Male Gaze*, das das skopophile Vergnügen des Kinos darin verortet, Frauen als passive Schauobjekte für den männlichen Blick zu objektivieren, sowie Jens Eders Rahmenkonzept der Figurenanalyse, das hervorhebt, wie visuelle Darstellung, narrative Positionierung und emotionale Signale zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Identitäten beitragen. Mit den Ergebnissen meiner Analyse kann ich nun Antworten auf obige Fragen geben.

FF1: Wie haben sich die Darstellungsweisen der zentralen Frauenfiguren aus *Romeo and Juliet* und *The Taming of the Shrew* in ausgewählten Filmadaptionen im Zeitverlauf verändert, und welche spezifischen Unterschiede lassen sich zwischen den einzelnen Versionen identifizieren, sofern solche Differenzen erkennbar sind?

Verfilmungen von Shakespeares *Romeo and Juliet* und *The Taming of the Shrew* zeigen eine Entwicklung in der Darstellung weiblicher Charaktere, die von einer verschlüsselten Subversion innerhalb patriarchalischer Strukturen zu expliziteren feministischen Aussagen

reicht, wobei diese Entwicklung oft Spannungen zwischen Texttreue, der Vision des Regisseurs und dem kulturellen Zeitgeist aushandelt.

In den beiden Filmadaptionen aus den 1960er Jahren werden Julia und Bianca visuell und modisch als idealisierte, sittsame Frauen dargestellt, während Katharina als chaotisches Spektakel gezeigt wird, das es zu bändigen gilt. Alle drei werden in erster Linie in Bezug auf männliche Wünsche und familiäre Ordnung definiert. Die Darstellung von Weiblichkeit in den 1990er Filmen ist geprägt von Kontrasten in Kameraführung und Kostümen, wodurch „rebellische“ von „gehorsamen“ Frauen unterschieden wird (Kat vs. Bianca) und dies durch aktualisierte, selbstdefinierende Dialoge noch verstärkt wird. Doch in beiden Epochen führen diese filmischen Techniken letztendlich alle drei Figuren zurück in Rahmenbedingungen, in denen die Verwandlung der Frauen – wie Kates Zähmung, Kats Milderung und die romantischen Entscheidungen von Julia und Bianca – als erfreuliche Auflösung innerhalb einer männerzentrierten Erzählung gelesen werden kann, was Mulveys Erkenntnis bestätigt, dass das klassische und neoklassische Kino Frauen als Ort der visuellen und emotionalen Vollendung organisiert.

In *Romeo and Juliet* (1968) erscheint Julia auf dem Ball der Capulets in sanftem Renaissance-Licht, ihre jugendliche Unschuld wird in Romeos lang anhaltenden Point-of-View-Aufnahmen eingefangen, die über ihr Gesicht und ihre Figur gleiten und Mulveys passive „to-be-looked-at-ness“ als idealisierte jungfräuliche Beute verkörpern.

Zeffirellis Filme inszenieren weibliche Figuren in einer klassischen Form des *Male Gaze*: Die Kamera richtet sich fast vollständig nach dem männlichen Begehren aus, und die Frauen werden als schöne Probleme dargestellt, die es zu lösen gilt (Bianca muss erobert, Julia muss besessen, Katharina muss gezähmt werden). Ihre Auftritte sind um die männliche Sichtweise und die Reaktionen der Gruppe herum strukturiert, was Mulveys Diagnose bestätigt, dass das Mainstream-Kino um einen *Male Gaze* herum organisiert ist.

Luhrmann behält die Logik der Zurschaustellung in *Romeo+Juliet* bei (Julia als spektakulär, erhaben und fetischisiert), bricht sie jedoch auf: Schnelle Schnitte, Stilisierung und Julias zurückgeworfener Blick betonen, dass sie sich ihrer selbst bewusst ist und reagiert, anstatt ein reines visuelles Objekt zu sein. Dies deutet darauf hin, dass der *Male Gaze* in den 1990er Jahren

nicht aufgegeben wird, sondern reflexiv und verhandelbar wird – Spektakel plus ein Hauch von selbstbewusster Subjektivität.

Die Analyse der Einführungsszenen für Julia, Bianca und Katharina in Zeffirellis und Luhrmanns Shakespeare-Adaptionen zeigt eine klare historische Entwicklung des *Male Gaze*. Zeffirellis Filme aus den 1960er Jahren präsentieren diese Frauen in einer klassischen Manier, in der die Kamera eng mit dem männlichen Begehren übereinstimmt – Julia als rein und passiv, Bianca als zurückhaltende Beute und Katharina als widerspenstiges Spektakel –, strukturiert durch Aufnahmen aus männlicher Perspektive und Gruppenreaktionen, die Mulveys skopophiles Rahmenkonzept bestätigen.

Luhrmanns *Romeo + Juliet* behält diese exhibitionistische Logik bei, führt jedoch Reflexivität ein: Schnelle Schnitte, Stilisierung und Julias erwideter Blick verwandeln sie von einem passiven Objekt in ein bewusstes Subjekt, was darauf hindeutet, dass der *Male Gaze* in den 1990er Jahren verhandelbar wird, ohne vollständig zu verschwinden.

Eders Figurenanalyse deckt weitere Grenzen der Handlungsfähigkeit auf – lokale visuelle Hinweise wie Augenkontakt oder selbstbewusste Körperhaltung ermöglichen zwar momentanen Widerstand, doch die globale narrative Kontrolle ordnet sie männlich geprägten Handlungssträngen unter und verdeutlicht so die Spannung zwischen oberflächlicher Emanzipation und strukturellem Patriarchat in den Adaptionen.

Diese Einführungsszenen interpretieren Shakespeare aus einer deutlich geschlechtsspezifischen Perspektive neu: Zeffirelli betont die weibliche Unschuld oder Unterwerfung unter patriarchalische Kontrolle, Luhrmann fügt modernen emotionalen Realismus mit Andeutungen gegenseitiger Begierde hinzu, und *10 Things I Hate About You* vermittelt ironische Teenagerrebellion gepaart mit postfeministischer Ironie, wobei jede dieser Interpretationen die sich wandelnden kulturellen Normen der jeweiligen Epoche in Bezug auf weibliche Handlungsfähigkeit und Sichtbarkeit widerspiegelt.

Die Balkonszenen beispielsweise spielen sich in Zeffirellis Adaption in einem üppigen, mondbeschienenen Garten in Verona ab, wo Julia in einem durchscheinenden weißen Kleid

strahlend und fast himmlisch erscheint, gefilmt aus niedrigen Blickwinkeln, die ihre zarte Verletzlichkeit betonen, während Romeo von unten zusieht, fasziniert von ihrer Präsenz. Der *Male Gaze* dominiert: Weichgezeichnete Nahaufnahmen ihres beleuchteten Gesichts und ihres wallenden Haares fetischisieren sie als unschuldiges, distanziertes Symbol der Reinheit und ziehen die Zuschauer in Romeos besitzergreifende Sehnsucht hinein. Ihr geflüstertes Gespräch mündet in eine zärtliche Umarmung und porträtiert eine ausgewogene, impulsive Romanze, die durch das naturalistische Licht der Morgendämmerung, das das Ende ankündigt, gemildert wird.

Zeffirellis Julia erscheint lebendig und autonom innerhalb einer subtilen, realistischen Objektivierung, die eine geheimnisvolle Intimität fördert, während Luhrmanns stilisierter Hyper-Blick sie zu einem passiven Symbol für die Exzesse der 1990er Jahre macht, in denen männliche Verfolgung dominiert, jedoch mit ironischen Themen der Zustimmung durchsetzt ist. Letztendlich perpetuieren beide Szenen Mulveys voyeuristisches Vergnügen, zeichnen jedoch die Entwicklung der Darstellung von Frauen nach – vom zeitlosen Ideal zur fragmentierten Ikone – und bereichern so die geschlechtsspezifische Perspektive der Shakespeare-Tragödie.

Letztendlich zeichnen die Filme einen Weg von einer starren, männerzentrierten Zuschauerschaft hin zu ambivalenten, selbstbewussten Formen nach, doch patriarchalische visuelle Regime bestehen fort: Julia, Bianca und Katharina bleiben Spektakel in von Männern verfassten Geschichten. Diese Dualität unterstreicht das kritische Potenzial und die inhärenten Grenzen des Adaptionsskinos für feministische Neuinterpretationen von Shakespeares Frauenfiguren.

In *The Taming of the Shrew* von 1967 wird Bianca als stille, begehrte Beute dargestellt (gebunden an Katharina, heimlich umworben), deren Attraktivität Kates Zorn und die Handlung selbst vorantreibt, aber gleichzeitig durch Gewaltlosigkeit und Komplizenschaft beim Bankett auf einen gemeinsamen Widerstand gegen Männer hindeutet. Dies steht im Gegensatz zu Bianca in *10 Things I Hate About You*, die sich aktiv im Patriarchat der Teenager bewegt, wobei ihr anfänglicher Egoismus prinzipienorientierten Entscheidungen weicht (Joey verlassen,

Cameron küssen) und Unwissenheit in Erfahrung verwandelt wird, wobei ihr „Erwachen“ Kats Kritik über die Passivität von 1967 hinaus verstärkt.

In *10 Things I Hate About You* betritt Bianca Stratford fröhlich und glamourös die Schule und zieht sofort die Aufmerksamkeit der Männer auf sich (z.B. Camerons verliebter Blick) in einem modernen Highschool-Marktplatz, der die umstrittene Begehrtheit ihrer Shakespeare-Vorgängerin widerspiegelt, wobei ihr glänzendes Image Mulveys „to-be-looked-at-ness“ durch bewundernde Kameraschwenks verstärkt. Kat Stratford kommt trotzig in ihrem Auto an, finster blickend und isoliert, ihre weite Kleidung und ihre aggressive Haltung widersetzen sich der Objektivierung, werden jedoch von den wertenden Blicken ihrer Mitschüler*innen eingeraht und verbinden Katharinas Zänkerei mit feministischer Schärfe.

Ein wichtiger Vergleich verdeutlicht die Dynamik zwischen Katharina und Petruchio in Zeffirellis Film im Gegensatz zu Kat und Patrick in der Teenager-Komödie von 1999. Petruchio dominiert durch Point-of-View-Aufnahmen und körperliche Überlegenheit und verwandelt Katharina in ein unterwürfiges Bild, das durch ihre abschließende gehorsame Rede als sein visueller Triumph gekrönt wird. Während *10 Things I Hate About You* feministische Akzente wie Kats verbale Selbstbestimmung hinzufügt, führt Patricks Werben dennoch zu ihrer tränenreichen Verletzlichkeit als romantische Belohnung, wobei die Kameraführung ihre Erweichung zur Befriedigung des Mannes einfängt.

Diese Muster offenbaren die Beständigkeit des *Male Gaze* über Epochen und Genres hinweg: Selbst die postfeministische Teenager-Adaption verpackt „Zähmung“ als Empowerment neu, während sie patriarchalische Strukturen aufrechterhält, in denen die Entwicklung der Frauen der männlichen Identifikation und dem skopophilen Vergnügen dient. Diese ideologische Beharrlichkeit unterstreicht, wie die filmische Form in Shakespeare-Adaptionen Geschlechterasymmetrien normalisiert und die Zuschauer dazu einlädt, die weibliche Transformation als männliche Eroberung zu feiern, trotz oberflächlicher Fortschritte.

Letztlich lassen sich diese Filme als kulturelle Barometer lesen, die gesellschaftliche Haltungen und Geschlechterbilder widerspiegeln. Adaptionen aus den 1960er Jahren kodieren die Nuancen der zweiten Welle des Feminismus durch historische Authentizität, während

Adaptionen aus den 1990er Jahren die Explizität der dritten Welle zum Ausdruck bringen. Shakespeares Mehrdeutigkeiten, nämlich die Spannung zwischen Handlungsfähigkeit und Anpassung, bleiben dennoch bestehen. Dies ermöglicht eine endlose Neuinterpretation der Figuren als Symbole des Widerstands und beweist die zeitlose Herausforderung, die weibliche Figuren für Normen darstellen. Folglich erscheinen Adaptionen weniger als linearer Fortschritt, sondern eher als zyklische Verhandlungen, in denen „Girl Power“-Illusionen oft anhaltende Ungleichheiten verschleiern.

FF2: Welche filmischen Techniken wie Kameraeinsatz, Kostümdesign und Dialoganpassungen prägen die Kontraste zwischen Julia, Bianca und Katharina als Frauenfiguren in diesen Adaptionen der 1960er und 1990er Jahre?

Kameraführung, Kostüme und Dialoge in den Filmen der 1960er Jahre neigen dazu, Julia, Bianca und Katharina als Spektakel in einer üppigen, patriarchalischen Welt zu stabilisieren, während die Adaptionen der 1990er Jahre eine bewusstere Stilisierung und eine modernisierte Sprache verwenden, um weibliche Handlungsfähigkeit zu inszenieren, diese aber dennoch wieder in eine gefällige, heteronormative Romanze einfließen lassen.

In Zeffirellis Filmen verweilt die Kamera oft in Mittel- und Totalaufnahmen, die Frauen in spektakuläre Kulissen einbetten: malerische Renaissance-Tableaus, überfüllte Piazzas oder prunkvolle Innenräume, die Julia, Kate und Bianca einer hochästhetisierten Welt unterordnen und zu einem klassischen voyeuristischen Blick einladen. Die Nahaufnahmen von Julia in der Adaption von 1968 sind weichgezeichnet und frontal beleuchtet, wodurch ihre Unschuld und Schönheit betont werden, während häufig zu Romeos Blick geschnitten wird; dadurch wird ihre Innerlichkeit eher mit seinem Verlangen verbunden, anstatt ihr einen eigenständigen visuellen Standpunkt zu geben. In *The Taming of the Shrew* (1967) verwandeln dynamische Totalen und Slapstick-Choreografien in Petruchios Haus Kates Hunger, Erschöpfung und Widerstand in ein energiegeladenes Spektakel. Die Kamera folgt eher Petruchios Bewegungen als ihren und hält ihn so als narrativen und visuellen Ankerpunkt im Bild. Im Film von 1967 wird Bianca meist in statischen, ansprechenden Kompositionen gezeigt, beispielsweise in ausgewogenen, gut ausgeleuchteten Gruppenaufnahmen oder Profilansichten. Diese visuelle Strategie festigt ihre Rolle als begehrtes, gefügiges Objekt, anstatt sie in Frage zu stellen.

Im Gegensatz dazu gibt es in *Romeo + Juliet* und *10 Things I Hate About You* schnelle Schnitte, Handkameras und Zooms, die den weiblichen Körper fragmentieren, insbesondere in Szenen mit Wasser, Neonlicht oder Partys, oder emotionale Turbulenzen hervorheben. Dadurch entsteht ein aggressiver, musikvideoähnlicher Blick, der zugleich selbstbewusst und erotisierend wirkt. In *10 Things* hebt die Kamera Kat und Bianca durch Perspektive und Bewegung voneinander ab. Kat erscheint häufig in Halbtotale vor Fenstern, Autos oder Klassenräumen, die ihre Abgrenzung und Widersetzlichkeit betonen, während Bianca in weicheren, glamourisierenden Einstellungen eingeführt wird, die sie selbstverständlich in den sozialen Fluss des Schulraums einbetten.

In Zeffirellis Filmen werden für die Renaissance-Kostüme Material und Farben verwendet, welche die soziale Hierarchie verdeutlichen. Die Capulets erscheinen in reichhaltigem Samt, Seide und Brokat, während die aufwendigen Kleider von Julia und Bianca visuell eine traditionelle, opulente Weiblichkeit verkörpern, die den patriarchalischen Idealen entspricht. Julias Garderobe wandelt sich von helleren, „unschuldigen“ Kleidern zu dunkleren, schwereren Kleidungsstücken, während sich die Handlung verdüstert, bleibt jedoch stets innerhalb einer zurückhaltenden, idealisierten Silhouette, die sie fest in der Ikonografie der jungfräulichen Braut verankert. Kates Kleider in der Adaption von 1967 wandeln sich von zerzausten, kräftigen Farben zu eher zurückhaltender, höfischer Kleidung nach ihrer Heirat und erzählen visuell von ihrer „Zähmung“ zu einer akzeptablen Ehefrau. Biancas kunstvolle und dennoch zurückhaltende Kleidung in dieser Verfilmung unterstreicht ihre Liebenswürdigkeit und Attraktivität. Sie wird visuell als die „anständige“ Frau wahrgenommen, im Gegensatz zu Kates ungepflegtem Äußeren.

Zwar reduziert Zeffirelli Shakespeares Dialoge in seinen Filmen, doch bewahrt er weitgehend deren Sprache und erhält damit patriarchalische Sprachmuster auf, in denen Männer Frauen beurteilen und befehlen. Julias verbale Ausdruckskraft in der 1968 Filmversion zeigt sich in komplexen Metaphern und rhetorischer Kontrolle, doch die Sprache ist von romantischer Hingabe geprägt, sodass sich ihre eindringlichsten Reden immer noch um Romeo und die Ehe drehen. Kates letzte Rede im Film von 1967 ist eine Mischung aus Ironie und Charme, aber der Text selbst befürwortet Gehorsam. Das Gelächter und die Inszenierung laden das Publikum dazu ein, sich an der Versöhnung zu erfreuen, anstatt die darin beschriebene Hierarchie in Frage

zu stellen. Bianca spricht in der 1967 Version weniger und bleibt höflich und zurückhaltend. Wenn sie sich behauptet (z.B., wenn sie sich für Lucentio entscheidet), wird dies eher als romantische Belohnung, denn als strukturelle Rebellion dargestellt.

Die Filme der 1990er Jahre übersetzen Shakespeare in zeitgenössische Ausdrucksweisen wie Slang, Sarkasmus und Anspielungen auf die Popkultur und geben Kat und Julia offen feministische oder skeptische Dialoge, doch narrativ sind diese immer noch auf heterosexuelle Paarbeziehungen ausgerichtet. Kats bissige Dialoge in *10 Things* (anti-patriarchalische Sprüche, Ablehnung von Popularität) lassen sie als verbal stark erscheinen, aber das Drehbuch lenkt ihre Rhetorik allmählich in Richtung Geständnis, Entschuldigung und romantischer Verletzlichkeit und mildert so ihre frühere Kritik. In derselben Adaption verlaufen Biancas Dialoge von oberflächlichen Konsumentengesprächen zu Szenen der Selbstbehauptung und Loyalität, wobei Sprache als Mittel ihrer charakterlichen Entwicklung fungiert. Dennoch findet ihre Erzählung innerhalb der Grenzen des konventionellen Rahmens einer Abschlussball-Romanze ihren Abschluss.

Letztendlich zeigen die Filme, wie sich das starre männliche Zuschauen zu einer ambivalenten Selbstwahrnehmung entwickelt, doch patriarchalische Strukturen bleiben bestehen: Diese Frauen bleiben Spektakel in männlichen Geschichten. Diese Dualität offenbart das Potenzial und die Grenzen des Adaptionsskinos für feministische Neuinterpretationen von Shakespeare, wobei *10 Things I Hate About You* am weitesten in Richtung einer aktiven weiblichen Disruption geht.

7. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Aune, M. G.: Ophelia's Space. Characterizing Shakespeare's Women in Popular Film. In: *The Journal of Popular Film and Television* 47/4, 2019, S. 198–206.
- Beasley, Chris: *What Is Feminism? An Introduction to Feminist Theory*. Thousand Oaks, Calif. / London: SAGE 1999.
- Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Filmanalyse*. Deutschland: Schüren Verlag 2014.
- Gasperi, Walter: Shakespeare und das Kino, kultur-online.net, 18. Mai 2015, <https://kultur-online.net/inhalt/shakespeare-und-das-kino> (Letzter Zugriff: 27.02.2026).
- Gilligan, Sarah: *Teaching Women and Film*. London: BFI Education 2003.
- Gleiberman, Owen: Movie Review: 'William Shakespeare's Romeo and Juliet', Entertainment Weekly, 26. Juli 2007, <https://ew.com/article/2007/07/26/movie-review-william-shakespeares-romeo-and-juliet/> (Letzter Zugriff: 02.03.2026).
- Griem, Julika/Voigts-Virchow, Eckart: Filmnarratologie. Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 155-183.
- Hapgood, Robert: Popularizing Shakespeare. The Artistry of Franco Zeffirelli. In: Boose, Lynda E. / Burt, Richard (Hrsg.): *Shakespeare the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*. London / New York: Routledge 1997, S. 81-96.
- Hartung, Philip T. / Simon, John: Romeo and Juliet. In: Alpert, Hollis / Sarris, Andrew (Hrsg.): *Film 68/69*. New York: Simon and Schuster 1969, S. 208-209.
- Junger, Gil: *10 Things I Hate About You* [Film] USA: Touchstone Pictures, Mad Chance, 1999.

- Kalia, Saumya: Can't Let Go: of the Nuanced Depictions of Flawed Feminism in '10 Things I Hate About You,' Despite Its Sexist Plot, *The Swaddle*, 18. Juli 2021, <https://www.theswaddle.com/cant-let-go-of-the-nuanced-depictions-of-flawed-feminism-in-10-things-i-hate-about-you-despite-its-sexist-plot> (Letzter Zugriff: 02.03.2026).
- Kemp, Theresa D.: *Daily Life of Women in Shakespeare's England*. New York: Bloomsbury Academic 2024.
- Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin / Boston: De Gruyter 2013.
- Lenz, Carolyn R: *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana, Ill.: Univ. of Illinois Press 1980.
- Luhrmann, Baz: *Romeo + Juliet* [Film] USA: Paramount Pictures, 20th Century Studios, Columbia Pictures, Bazmark Films, 1996.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and narrative cinema. In: Kaplan, Ann (Hrsg.): *Feminism and film*. Oxford, 2004, S. 34-47.
- Partridge, Eric: *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*. London: Routledge 1947.
- Rackin, Phyllis: *Shakespeare and Women*. Oxford / New York: Oxford University Press 2005.
- Ruti, Mari: *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. New York: Bloomsbury Publishing Plc 2016.
- Shakespeare, William: *Romeo and Juliet*. Stuttgart: Reclam 2017 (zuerst 1597).
- Shakespeare, William: *The Taming of the Shrew*. Webster's Thesaurus Edition. Icon Group International 2005 (zuerst 1623), <https://research-ebsco-com.uaccess.univie.ac.at/linkprocessor/plink?id=48b77242-ab64-3940-8c3a-6437ddadbede> (Letzter Zugriff: 02.02.2026).
- Snyder, R. Claire: What Is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay. In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 34/1, 2008, S. 175–196.

- Traub, Valerie: Gender and Sexuality in Shakespeare. In: de Grazia, Margreta / Wells, Stanley (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 129-146.
- Ussher, Jane M.: *Fantasies of femininity: Reframing the boundaries of sex*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1997.
- Welsh, James. M.: *Shakespeare into film*. New York: Checkmark Books 2002.
- Williams, Kristin S.: "Four Waves of Feminism." In: Helms Mills, J. / Mills, A. J. / Williams, K. S. / Bendl, R. (Hrsg.) *Elgar Encyclopedia on Gender in Management*. United Kingdom: Edward Elgar Publishing Limited 2025, S. 172-174.
- Zeffirelli, Franco: *Romeo and Juliet* [Film] Vereinigtes Königreich, Italien: BHE Films, Dino de Laurentiis Cinematografica, 1968.
- Zeffirelli, Franco: *The Taming of the Shrew* [Film] Italien, USA: Burton-Zeffirelli Productions, Royal Films International, F.A.I, 1967.