

Ping Li

Wenn eine SchauspielerIn eine männliche Hauptrolle im Film verkörpert. Weibliches cross gender acting in filmischen Dramen

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13756>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Li, Ping: Wenn eine SchauspielerIn eine männliche Hauptrolle im Film verkörpert. Weibliches cross gender acting in filmischen Dramen. In: *ffk Journal* (2020), Nr. 5, S. 34–43. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13756>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=107&path%5B%5D=86>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Ping Li
Bayreuth

Wenn eine SchauspielerIn eine männliche Hauptrolle im Film verkörpert *Weibliches cross gender acting* in filmischen Dramen

Abstract: *Cross gender acting* ist kein neues Forschungsgebiet. Sowohl in der asiatischen als auch der westlichen Filmgeschichte verkörperten und verkörpern beispielsweise immer wieder Schauspielerinnen Männerrollen. Dieser Beitrag konzentriert sich auf genderspezifische Aktionen und Reaktionen von männlichen Hauptrollen, die im Konflikt mit einer Frauenrolle auftreten. Die Hauptfrage lautet: Reagiert eine als männlich beschriebene Figur, die im Film im Konflikt mit einer weiblichen Figur steht, anders gegenüber der Frauenfigur, je nachdem, ob die Männerfigur von einem männlichen oder einer weiblichen Schauspieler_in verkörpert wurde? Um dieser Frage nachgehen zu können, werden drei Einzeluntersuchungen von Filmen nebeneinander gestellt und verglichen. Der Aufsatz zeigt eine erste Tendenz auf, die in weiteren Untersuchungen überprüft werden sollte.

Ping Li (Dr. rer. pol.), war Doktorandin im Promotionsprogramm *Medienkultur und Medienwirtschaft* an der Universität Bayreuth. Im Mai 2019 konnte sie ihre Dissertationsschrift *Bedeutungswandel eines Produkts in verschiedenen kulturellen Kontexten von EWOM: Am Beispiel von Kommentaren auf amazon.de und amazon.cn* erfolgreich verteidigen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Werbung und Online-Marketing.

1. *Cross gender acting* und *doing gender*

Cross gender acting stellt ein performatives Stilmittel dar, das sich durch die gesamte Menschheitsgeschichte, insbesondere der europäischen und asiatischen Kulturgeschichte, zieht. Wenn beispielsweise auf das antike Griechenland, das Elisabethanische Zeitalter in England oder das Kaiserreich in China zurückgeblickt wird, sind zahlreiche Beispiele von *cross gender acting* in den damaligen Theaterformen zu finden.¹

Im Gegensatz dazu findet man *cross gender acting* im Film seltener. Dennoch gibt es viele Schauspieler_innen, die das andere Geschlecht ausgezeichnet verkörpern. Beispielsweise Krystyna Feldman im polnischen Film *Mój Nikifor* (2004)² oder Alec Guinness im britischen Film *Kind Hearts and Coronets* (1949).³

Ein theoretischer Ansatz im Bezug auf *cross gender acting* ist *doing gender*. Nach Erving Goffman unterscheidet sich Gender von *sex class*.⁴ Unter dem englischen Begriff *sex* versteht man unter anderem biologische Gegebenheiten bzw. Geschlechtsmerkmale, die ein Mensch von Geburt an hat. Im Gegensatz dazu ist Gender ein soziologisches Konstrukt. Das heißt, Gender wird von Menschen als Rolle im Alltagsleben performativ hergestellt, um eine normative Geschlechtererwartung innerhalb der Gesellschaft zu erfüllen. Frauen und Männer zeigen ihre Geschlechtsidentität durch die Darstellung unterschiedlicher Geschlechtssymbole, z. B. Sprechstile, Körperrepräsentationen oder Kleidung.⁵ Unter *doing gender* versteht man laut Candace West und Don H. Zimmerman folglich:

Das Herstellen von Geschlecht (*doing gender*) umfasst eine gebündelte Vielfalt sozial gesteuerter Tätigkeiten auf der Ebene der Wahrnehmung, der Interaktion und der Alltagspolitik, welche bestimmte Handlungen mit der Bedeutung versehen, Ausdruck weiblicher oder männlicher „Natur“ zu sein.⁶

Demnach ist Gender nicht als gleichbedeutend mit *sex class* zu verstehen, sondern als eine bestimmte Form des Umgangs von gleichen oder unterschiedlichen Geschlechtern untereinander. Das heißt, dass Gender durch bestimmte Verhaltensweisen einer Zugehörigkeit zum anderen Geschlecht vorgetäuscht werden kann. Da also unter *doing gender* nur dargestellte Tätigkeiten verstanden werden, ist anzunehmen, dass *doing gender* bzw. *cross gender acting* im Film nicht vom *sex class* der Schauspieler_innen beeinflusst wird.

¹ Vgl. Hornby 1996: 641.

² Regisseur: Krzysztof Krauze.

³ Regisseur: Robert Hamer.

⁴ Vgl. Goffman 1977: 302–303.

⁵ Vgl. Kotthoff 2002: 3–7, West/Zimmerman 1987: 125–147.

⁶ West/Zimmerman 1987: 126, Übersetzung in Gildemeister/Wetterer 1992: 237.

Zwei Unterbegriffe zum männlichen *doing-gender*-Terminus sind *doing gentleman* und *doing masculinity*. Beide können als gegensätzliche Begriffe männlicher Verhaltensweisen betrachtet werden. *Doing gentleman* kann beispielsweise bedeuten, dass ein Mann eine Spinne entfernt oder einer Frau den Stuhl hinrückt. Der Terminus beschreibt folglich, dass ein Mann Höflichkeiten in Bezug auf eine Frau ausübt.⁷ Im Gegensatz dazu bedeutet *doing masculinity* als eine Form sozialen Handelns Gewalt gegen Frauen oder andere Männer.⁸ Vor dem Hintergrund der oben stehenden Vermutung, dass *doing gender* im Film nicht vom *sex class* der Schauspieler_innen beeinflusst wird, stellt sich eine Frage: Wenn eine Schauspielerin und ein Schauspieler, welche beide dieselbe männliche Rolle verkörpern, die Wahl zwischen *doing gentleman* und *doing masculinity* haben, für welche Verhaltensweise werden sie sich dann letztlich entscheiden? Oder anders ausgedrückt: Reagiert eine als männlich beschriebene Figur, die im Film im Konflikt mit einer weiblichen Figur steht, anders gegenüber der Frauenfigur, je nachdem, ob die Männerfigur von einem männlichen oder einer weiblichen Schauspieler_in verkörpert wird?

Um diese möglichen Reaktionen aufzuzeigen, werden im Folgenden einige exemplarische Filme herangezogen. Die Filme *Der Traum der roten Kammer* (1989)⁹, *Die Geschichte vom Prinzen Genji* (2001)¹⁰ und *I'm not there* (2007)¹¹ werden nacheinander in Hinblick auf die Fragestellung untersucht.

Die Auswahlkriterien, nach denen die oben genannten Filme ausgesucht wurden, sind die folgenden:

1. Die männliche Hauptrolle wird von einer Schauspielerin gespielt. Auf diese soll der Fokus der Untersuchung liegen.
2. Die männliche Hauptrolle wurde nach Auffassung der Zuschauer_innen sehr gut von der Schauspielerin verkörpert. Anders formuliert: Nur wenn die Schauspielerin und ihre Darbietung vom Publikum akzeptiert wurde oder sie einen Preis gewonnen hat, wird die entsprechende Rolle zur näheren Betrachtung herangezogen.
3. Es muss die Möglichkeit zu einem Vergleich bestehen: Dass heißt, es gibt mindestens einen männlichen Schauspieler, der dieselbe Rolle gespielt hat.

Um zu einer umfassenden Analyse der männlichen Hauptrolle im Konflikt mit Frauen in ausgewählten Filmbeispielen zu gelangen, werden die Figuren zunächst analysiert. Da eine solche Figurenanalyse einen Beitrag zur Forschung der flüchti-

⁷ Vgl. Kotthoff 2002: 130.

⁸ Vgl. Meuser 2002: 1.

⁹ Produktionsland: China, Regisseure: Tieli Xie/Yuan Zhao.

¹⁰ Produktionsland: Japan, Regisseur: Tonkō Horikawa.

¹¹ Produktionsland: USA/Deutschland, Regisseur: Todd Haynes.

gen Eigenschaften einer Figur im Bereich Sozialität (z. B. Konflikte, Kommunikation, Interaktionen) leisten kann, bietet sich dieses Verfahren für die vorliegende Untersuchung an.¹²

Eine Figur, ganz gleich, ob sie als Haupt- oder Nebenfigur auftritt, wird im Film als eine fiktive Person dargestellt bzw. wahrgenommen.¹³ Innerhalb der Analyse lässt sie sich auf drei verschiedene Arten charakterisieren:

1. Selbstcharakterisierung: Diese wird von der Figur selbst übernommen. Das heißt, die Figur charakterisiert sich selbst beispielsweise durch ihre Mimik, ihr Handeln, ihre Sprechweise und sogar ihre Kleidung.
2. Fremdcharakterisierung: Diese wird durch andere Figuren im Film durchgeführt. Diese anderen Figuren äußern sich direkt oder indirekt positiv oder negativ über die Figur und geben damit ein Werturteil ab.
3. Erzählercharakterisierung: Diese wird durch vielfältigen Bauformen des Erzählens bzw. durch die Kameraeinstellung, Musik, Beleuchtung oder andere Stilmittel vorgenommen.¹⁴

Da sich diese Abhandlung auf *doing gender* bzw. auf unterschiedliche Darstellungsformen des Schauspielers und der Schauspielerin, welche dieselben Rolle verkörpern, konzentriert, hält sich die vorliegende Untersuchung an folgende Kriterien:

- Wenn sowohl der Schauspieler als auch die Schauspielerin denselben Rollentext haben, dann wird der Fokus primär auf den Vergleich ihrer Körpersprache, Mimik und Stimme gelegt.
- Wenn sowohl der Schauspieler als auch die Schauspielerin keinen identischen Rollentext haben, so werden ähnlich angelegte Sequenzen, insbesondere solche untersucht, in denen Konflikte oder Interaktionen mit derselben Nebenfigur auftreten. Dabei wird intensiv das Verhalten der Hauptfigur analysiert, insbesondere dessen Aussagen sowie die gegenseitigen oder gegen sich selbst gerichteten Urteile beider Figuren.
- Wenn sowohl der Schauspieler als auch die Schauspielerin weder denselben Rollentext noch vergleichbare Sequenzen mit derselben Nebenfigur haben, werden die unterschiedlichen Darstellungsformen der Hauptfigur lediglich in Hinblick auf den zentralen Konflikt (z. B. Reaktionen aufeinander, Ursache und Ergebnisse des Konflikts) diskutiert.

¹² Vgl. Eder 2014: 235.

¹³ Vgl. ebd.: 233.

¹⁴ Vgl. Faulstich 2008: 100.

2. Einzeluntersuchungen

2.1 *Der Traum der roten Kammer*

Der Traum der roten Kammer ist eines der herausragenden klassischen Werke der chinesischen Literatur. Das Werk beschreibt den Untergang der Familie Jia, die seit Generationen über Reichtum und Macht verfügt. Der Protagonist, Baoyu, ist ein verwöhnter, hübscher und junger Mann aus dieser Familie.

Seit 1924 wurde der Roman mehr als zwanzig Mal verfilmt und vielfach für das Theater dramatisiert. Da der Protagonist sehr hübsch ist, ist es keine Überraschung, dass sowohl einige Schauspielerinnen als auch viele Schauspieler diese Rolle gespielt haben. Im Buch steht die folgende Beschreibung über das Aussehen des Protagonisten:

Sein Antlitz war blank wie der Mittelherbstmond, sein Teint frisch wie die Lenzblume im Morgentau, sein Haar zeichnete sich scharfrandig wie mit dem Messer geschnitten von den Schläfen ab, seine Brauen schienen das Werk von Pinsel und Tusche zu sein, der feine Schwung seiner Nase war schwebende Kühnheit, in seinen Augen schimmerte es wie der feuchte Glanz der Herbstwelle, sein Mund schien selbst im Unmut zu lächeln, sein Blick strahlte sogar im Zorn Wärme und Gefühl.¹⁵

Die letzte Verfilmung des Romans entstand im Jahr 1989. Der Protagonist des Films wurde von einer Schauspielerin gespielt. Bei der chinesischen Filmpreisverleihung „Goldener Hahn“ gewann dieser Film in vier Kategorien, unter anderem gab es Auszeichnungen in der Kategorie des „Besten Regisseurs“ und der „Besten Nebendarstellerin“. Zwei Jahre vor dieser Verfilmung, im Jahr 1987, wurde der Roman als Fernsehserie¹⁶ umgesetzt. Diese Serie wurde vom Publikum sehr hochgeschätzt und sie wird seither als die beste aller Dramatisierungen von *Der Traum der roten Kammer* angesehen. Der Protagonist dieser Fernsehserie wird von einem männlichen Schauspieler dargestellt. Zehn Jahre später, im Jahr 2009, wurde der Roman erneut und gleich zwei Mal adaptiert, einmal als Fernsehserie mit demselben Titel¹⁷ und ein weiteres Mal unter dem Titel *Die Geschichte von Daiyu*¹⁸. Der Protagonist wird hier jeweils von einem männlichen Schauspieler verkörpert.

Nachfolgend wird die Sequenz „Konflikt zwischen Baoyu und seinem Dienstmädchen Qingwen“ näher betrachtet. Diese Sequenz befindet sich in Kapitel 20 des Romans und sowohl der Film als auch die Fernsehserien haben den Text dieser Se-

¹⁵ Ts'ao 1985: 45.

¹⁶ Produktionsland: China, Regisseur: Fulin Wang.

¹⁷ Produktionsland: China, Regisseurin: Shaohong Li.

¹⁸ Produktionsland: China, Regisseur: Ping Li.

quenz originalgetreu dem Roman entnommen und als Rollentext verwendet. Laut Romanvorlage soll Baoyu vom Anfang bis Ende dieser Sequenz lächeln, auch wenn er spricht. Die drei Schauspieler in den drei Fernsehserien haben den Protagonisten Baoyu genau so umgesetzt. Das heißt, sogar wenn Qingwen angriffslustig mit Baoyu verhandelt, reagiert dieser mit einem Lächeln. Nur der Protagonist im Spielfilm aus dem Jahr 1989 reagiert anders: Baoyus Mimik zeigt, dass er unzufrieden mit Qingwen und ihres Verhaltens überdrüssig ist (Abb. 1). Seine Stimme drückt seine Ungeduld aus.



Abb. 1: Screenshot aus *Der Traum der roten Kammer* (1989): 02:58:50–02:58:53

2.2 Die Geschichte vom Prinzen Genji

Der Roman *Die Geschichte vom Prinzen Genji* wurde vor ca. 1000 Jahren von Murasaki Shikibu, einer Hofdame am japanischen Kaiserhof, verfasst. Dieser Roman, der die Lebensgeschichte von Genji und einer weiteren Generation erzählt, gilt als einer der berühmtesten Romane der japanischen Kultur und als ältester psychologischer Roman der Welt.¹⁹

Der Protagonist Genji entspricht jenem männlichen Stereotyp, dem die Frauenwelt sehr zugetan ist. Sein Interesse für Frauen wiederum führt zu zahlreichen Affären. So berichten beispielsweise die Kapitel neun und zehn davon, wie die Seele einer auch danach noch lebenden Geliebten Genjis ihren Körper verlässt und seine Ehefrau (sowie eine weitere Geliebte Genjis) aus Eifersucht tötet. Genji, der sich zu diesem Zeitpunkt am Tatort befindet, erkennt die Seele seiner Geliebten.

2001 bekam die japanische Schauspielerin Yūki Amami beim „Japanese Academy Award“ für ihre Interpretation des Prinzen Genji im Film *Die Geschichte vom Prin-*

¹⁹ Vgl. Cave/Ayad 2015: 83.

zen *Genji* (2001) den Preis als „Best Female Supporting Role“. Zehn Jahre später wurde ein Teil dieses Romans erneut verfilmt.²⁰ Diesmal verkörperte der japanische Schauspieler Toma Ikuta den Prinzen Genji.

Die oben erwähnten Morde des Romans werden in beiden Filmen erzählt und/oder dargestellt. Aber die Reaktionen des Protagonisten auf die jeweilige Mörderin bzw. seine Geliebte am Tatort nach den Morden unterscheiden sich voneinander. Der von Amami verkörperte Prinz Genji dringt mit seinem Schwert auf die Seele ein, obwohl er die Mörderin bzw. die Seele seiner Geliebten bereits erkannt hat (Abb. 2). Im Gegensatz dazu hört der von Ikuta verkörperte Prinz in dem Moment auf, die Seele seiner Geliebten am Tatort weiter anzugreifen, als er sie erkennt. Nach den Morden stellt der Schauspieler Ikuta einen barmherzigen Protagonisten dar. Dieser spricht sich mit der Mörderin friedlich aus und äußert sogar Verständnis für ihre Tat. Dies ist das letzte Treffen zwischen den beiden. Das Aufeinandertreffen der Mörderin mit dem von Amami verkörperten Prinzen erscheint dagegen sehr kämpferisch. Der Prinz stellt sich sogar die Frage: „Bis wann könnte sie [die Mörderin, P. L.] mich nicht mehr bombardieren?“



Abb. 2: Screenshot aus *Die Geschichte vom Prinzen Genji* (2001): 00:40:25

Zusammenfassend lässt sich ableiten, dass die von der Schauspielerin Amami verkörperte Rolle Gefühle wie Hass und Ärger äußert, während der Schauspieler Ikuta in seiner Darstellung der selben Rolle Vergebung und Trost zeigt, wenn seine

²⁰ Produktionsland: Japan, Regisseur: Yasuo Tsuruhashi.

Figur im Film im Konflikt mit einer Frau steht. In diesen Sequenzen hält sich die Interpretation von Ikuta stärker an die Romanvorlage als die von Amami. Daher stellt sich die Frage: Wieso ließ der Regisseur vom Film *Die Geschichte vom Prinzen Genji* (2001) die Schauspielerin Amami den Prinz Genji so interpretieren?

2.3 *I'm not there*

Im Jahr 2007 gewann die Schauspielerin Cate Blanchett in Venedig die „Coppa Volpi – Beste Darstellerin“ für ihre Rolle als eine Seite der Persönlichkeit des US-amerikanischen Musikers Bob Dylan im Film *I'm not there*.

Der Film *I'm not there* aus dem Jahr 2007 ist eine filmische Biografie über den bekannten amerikanischen Musiker Bob Dylan. Er stellt sechs verschiedene Persönlichkeiten bzw. Facetten von Bob Dylans Charakter dar. Folglich wird Bob Dylan im Film von sechs Personen verkörpert. In diesem Beitrag werden nur zwei dieser Persönlichkeiten, die mit Frauen in Konflikt treten, behandelt: Der erfolgreiche Schauspieler und gescheiterte Familienvater Dylan, der von Heath Ledger gespielt wird, und das widerspenstige Idol Dylan, das von Cate Blanchett verkörpert wird. Der von Ledger im Film verkörperte Dylan heißt Robbie, während der von Cate Blanchett verkörperte Dylan Jude heißt.

Zwischen Robbie und seiner Ehefrau ergeben sich zweimal heftige Streitsituationen. Bei dem ersten Streit gerät seine Frau in einen Zustand starker Gemütsbewegung, da Robbie etwas sexuell Diskriminierendes geäußert hat. Bei dem zweiten Streit erregt Robbie sich sehr, weil er gedacht hat, dass seine Ehefrau ihre gemeinsamen Kinder wegbringen möchte. Beide Streitfälle enden mit Robbies Versöhnungsangebot oder seinem (körpersprachlich kommunizierten) Trost an seiner Frau. Am Ende von Robbies Geschichte versöhnen sich beide Elternteile und sorgen sich gemeinsam um ihre Töchter, obwohl sie zu dem Zeitpunkt bereits geschieden sind.

Im Film hat Robbie eine Geliebte, aber zwischen den beiden wird kein starker Konflikt dargestellt. Im Gegensatz dazu sind die zwei Konflikte zwischen Jude und seiner Geliebten heftig. Jude versucht dabei, seine Geliebte zu provozieren. Am Ende des Konflikts kommt es hier nicht zur Versöhnung zwischen den beiden. Einfach ausgedrückt, bei Jude wird die Frau, mit der es zum Streit kommt, am Schluss verärgert, während sie bei Robbie getröstet wird. Es stellt sich die Frage, wieso der Regisseur Todd Haynes des Films *I'm not there* die Rolle der Jude von einer Frau verkörpern ließ.

3. Fazit

Die erste Einzeluntersuchung zeigt: Wenn ein Schauspieler und eine Schauspielerin denselben Rollentext haben und der von ihnen verkörperte (männliche) Prota-

gonist im Konflikt mit einer Frau steht, sind die Mimik und Stimme der Schauspielerin nicht so sanft wie die des Schauspielers.

Die zweite Einzeluntersuchung legt offen, dass es bei einem Schauspieler und einer Schauspielerin, die keinen identischen Rollentext haben, jedoch gleiche oder ähnliche Sequenzen spielen, die Schauspielerin in ihrem Verhalten gegenüber einer weiblichen Nebenfigur anders auftritt als der Schauspieler. So fallen ihre Aussagen und ihr Auftreten deutlich aggressiver aus, als dies beim (männlichen) Schauspieler der Fall ist.

Die dritte Einzeluntersuchung belegt, dass auch bei einem Schauspieler und einer Schauspielerin im selben Film, die weder denselben Rollentext noch vergleichbare Sequenzen haben, die männliche Hauptrolle, die von der Schauspielerin verkörpert wird, negativer dargestellt wird als die von einem Mann verkörperte männliche Hauptrolle.

Auf Basis der drei Untersuchungen lässt sich vermuten, dass *doing masculinity* mehr von weiblichen Schauspielerinnen, die eine männliche Hauptrolle verkörpern, dargestellt wird, während *doing gentleman* primär von männlichen Schauspielern umgesetzt wird. Die Gründe für die Entscheidung, entweder *doing gentleman* oder *doing masculinity* dramaturgisch umzusetzen, könnten vermutlich erklären, wieso der Konflikt zwischen einer männlichen Hauptrolle und einer weiblichen Figur im Film stärker ist, wenn eine Schauspielerin diese männliche Hauptrolle verkörpert. Anders formuliert könnte *sex class* eines Schauspielers oder einer Schauspielerin seine oder ihre Interpretation im Bezug auf *doing gender* prägen. Aber daneben existieren noch andere Möglichkeiten, die unterschiedlichen Darstellungen der Schauspielerin und des Schauspielers zu erklären. Beispielsweise kann vermutet werden, dass Regisseur_innen den Konflikt zwischen dem Protagonisten und weiblichen Nebenfiguren scharf kennzeichnen wollen. Aber um Kritik an solch einer Kennzeichnung zu vermeiden, lassen Regisseur_innen eine Schauspielerin die männliche Hauptrolle übernehmen. Da sowohl die Schauspielerin selbst als auch die Zuschauer_innen (unterbewusst) wissen, dass der Protagonist eine Frau ist, muss die angespannte Beziehung zwischen Protagonist und Frauenfigur im Film nicht ausbalanciert werden.

In diesem Aufsatz wurden Filme aus drei verschiedenen Kulturen analysiert und dabei unterschiedliche Untersuchungsmethoden kombiniert. Die Ergebnisse sind nicht übertragbar und repräsentativ, zeigen jedoch Tendenzen an. Vor allem wird aufgezeigt, dass weibliches *cross gender acting* in filmischen Dramen ein ertragreiches Forschungsgebiet darstellt. Um die Verallgemeinerbarkeit dieser Arbeit überprüfen zu können, ist die Analyse weiterer Beispiele notwendig.

Literaturverzeichnis

Cave, Roderick/Ayad, Sara (2015): *Die Geschichte des Buches in 100 Büchern: 5000 Jahre Wissbegier der Menschheit*. 1. Aufl., Hildesheim: Gerstenberg.

- Eder, Jens (2014): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. 2. Aufl., Marburg: Schüren.
- Faulstich, Werner (2008): *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Aufl., Paderborn: Wilhelm Fink.
- Gildemeister, Regine/Wetterer, Angelika (1992): „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung“. In: Knapp, Gudrun-Axeli/Wetterer, Angelika (Hrsg.): *TraditionenBrüche: Entwicklungen feministischer Theorie*. Freiburg im Breisgau: Kore, S. 201–254.
- Goffman, Erving (1977): „The Arrangement between the Sexes“. In: *Theory and Society* 4.3, S. 301–331.
- Hornby, Richard (1996): „Cross-Gender Casting“. In: *The Hudson Review* 48.4, S. 641–648.
- Kotthoff, Helga (2002): „Was heißt eigentlich ‚doing gender‘? Zu Interaktion und Geschlecht“. In: van Leeuwen-Turnovcová, Jiřina et al. (Hrsg.): *Wiener Slavistischer Almanach*, Sonderband 55.
- Meuser, Michael (2002): „‚Doing Masculinity‘. Zur Geschlechtslogik männlichen Gwalthandelns“. In: 2. Tagung des Arbeitskreises für interdisziplinäre Männer- und Geschlechterforschung (Tagung AIM Gender).
- Ts'ao, Chan (1985): *Der Traum der roten Kammer – Ein Roman aus der frühen Tsing-Zeit*. Berlin: Insel.
- West, Candace/Zimmerman, Don H. (1987): „Doing Gender“. In: *Gender & Society* 1.2, S. 125–151.

Medienverzeichnis

Filme

- Der Traum der roten Kammer*. CHN 1989, Tieli Xie/Yuan Zhao, 735 Min.
- Die Geschichte vom Prinzen Genji* (千年の恋 ひかる源氏物語). J 2001, Tonkō Horikawa, 143 Min.
- Die Geschichte vom Prinzen Genji* (源氏物語 千年の謎). J 2011, Yasuo Tsuruhashi, 136 Min.
- I'm not there*. USA/D 2007, Todd Haynes, 135 Min.
- Kind Hearts and Coronets*. GB 1949, Robert Hamer, 101 Min.
- Mein Nikifor* (*Mój Nikifor*). PL 2004, Krzysztof Krauze, 96 Min.

Fernsehserien

- Der Traum der roten Kammer*. China 1987, CCTV.
- Der Traum der roten Kammer*. China 2010, BTU.
- Die Geschichte von Daiyu*. China 2011, Hengyuxingkong.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Screenshot aus *Der Traum der roten Kammer* (1989): 02:58:50–02:58:53.

Abb. 2: Screenshot aus *Die Geschichte vom Prinzen Genji* (2001): 00:40:25.