

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 280

Artikel: Der Körper der Königin : Kostüm, Weiblichkeit und Macht
Autor: Buovolo, Marisa
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864339>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



DER KÖRPER DER KÖNIGIN KOSTÜM, WEIBLICHKEIT UND MACHT

«All my life, I've been a symbol, a symbol of eternal changes, an abstraction. A human being is mortal and changeable, with desires and impulses, hopes and despairs. I'm tired of being a symbol, Chancellor. I long to be a human body.»

Aktueller könnten die Worte nicht klingen, die Greta Garbo als Königin Christina in *QUEEN CHRISTINA* (Regie: Rouben Mamoulian, 1933) spricht, denn sie evokieren den unauflösbaren Konflikt zwischen Privatheit und Öffentlichkeit eines "repräsentativen" Menschen: Wie kann man persönlich agieren, wenn man nur die Funktion eines Symbols erfüllt? Die Geschichte der Königin Christina (1626–1689) zeigt den hohen Preis, der persönlich und politisch dafür zu bezahlen ist. Sie war Tochter und Thronfolgerin des schwedischen Königs Gustav II. Adolf. Nach dem Tod ihres Vaters wurde sie blutjung Königin, aber keine grosse Herrscherin, denn sie leistete sich, unkonventionell zu regieren. Sie lehnte es ab, den Vetter Gustav Adolf zu heiraten, um nicht nur ein rein "funktionaler" Königin-Körper zu sein, der für dynastische Kontinuität zu sor-



gen hat. Sie wollte herrschen, aber gegen die Konventionen: Mit ihrem burschikosen Auftreten, ihrer dunklen Stimme und ihrer Vorliebe für männliche Kleider unterlief sie die Regeln der herr-

schenden Geschlechterordnung. Königin Christina war eine begnadete Reiterin und ein aussergewöhnliches Sprachtalent, förderte an ihrem Hof Kunst und Wissenschaft und setzte sich für den Frieden ein. Mit achtundzwanzig Jahren entzog sie sich den Zwängen ihrer königlichen Rolle, dankte ab und zog nach Rom. Dort lebte sie kompromisslos bis zum Tod ein Leben jenseits der Regeln. Ihre exzentrische Persönlichkeit und ihre transgressiven Selbstinszenierungen faszinieren heute immer noch.

Und hatte die Diva Greta Garbo das Dilemma Christinas nicht selbst gelebt, die Diskrepanz zwischen ihrem öffentlichen

Bild und ihrer privaten Identität? Das Schicksal der Leinwandikone Garbo und das widersprüchliche Leben der realen Königin Christina scheinen sich zu vereinen: 1941 zieht sich Greta Garbo aus der Filmwelt zurück. Mit ihrer Inkarnation der Queen Chris-



links: Kirsten Dunst in *MARIE ANTOINETTE* Regie: Sofia Coppola (2006)
links unten: Marlene Dietrich in *THE SCARLET EMPRESS* Regie: Josef von Sternberg (1934)
rechts: Helen Mirren in *THE QUEEN* Regie: Stephen Frears (2006)

tina hat die geheimnisvolle Diva aus Schweden der exzentrischen Königin, ihrer Landsmännin, ein Denkmal gesetzt. «Die Einsamkeit ist das Element des aussergewöhnlichen Menschen», soll Christina einmal gesagt haben ... und sagte Greta Garbo nicht den heute legendären Satz «I want to be alone»?

Schon immer waren mythische und auratische Königinnen der Geschichte faszinierende Stoffe für das Kino gewesen. Die vergangene Filmsaison bestätigt diese immer wiederkehrende Faszination: Mit den vieldiskutierten *THE QUEEN* und *MARIE ANTOINETTE* kann 2006 auch als das Jahr der kinematographischen Königinnen betrachtet werden. Königinnen im Kino scheinen also Hochkonjunktur zu haben, aber wie werden sie auf der Leinwand repräsentiert? Wie ist das Kino im Laufe der Zeit mit dem «Körper der Königin» umgegangen? Wenn nach Ernst H. Kantorowicz allein der König «zwei Körper» besitzt, den natürlichen, sterblichen und den politischen Körper, der über den Tod hinaus die männliche Herrschaftsinstanz symbolisch aufbewahren kann, wie viele Körper hat das Kino der Königin gegeben? Und wie ist weibliche Herrschaft im Kino inszeniert worden?

Die Bandbreite der im Film dargestellten Königinnen ist gross, aber die Mise-en-scène wird immer wieder durch das Oszillieren zwischen «männlicher Macht» und «weiblicher Ohn-

macht» bestimmt. Die Zeichen von Macht und Ohnmacht sind ganz deutlich in den Körperinszenierungen – Kostüm, Make-up, Frisur – abzulesen; dabei offenbaren sich Körper der Darstellerin und Kostüm als untrennbare Einheit und die Rolle der KostümbildnerInnen als zentral: sie sind die Schöpfer der kinematographischen Königinnen gewesen, sie haben Strategien des Verdeckens und des Hervorhebens, des Verschwindens und des Erscheinens der Macht an den realen Königinnen immer wieder aufs Neue erfunden. Sehr oft hat sich das Image des Stars, der auf der Leinwand die Königin verkörpert hat, mit der historischen Frauengestalt so verstrickt, dass die Triumphe, das Leiden, die Brüche und Widersprüche der dargestellten Königin mit der «körperlichen» Substanz der darstellenden Diva eins geworden sind.



KÖNIGIN CHRISTINA EDELMAHN IN SAMT UND STIEFELN

In der Rolle der Königin Christina werden über die Kostüme auf quasi emblematische Weise die Brüche und Widersprüche der Star-Persona Greta Garbo sichtbar. Zum ersten Mal verkörpert



links: Greta Garbo in QUEEN CHRISTINA Regie: Rouben Mamoulian (1933)
rechts: Marlene Dietrich in THE SCARLET EMPRESS Regie: Josef von Sternberg (1934)

die «Göttliche» auf der Leinwand keine der Rollen, die auf sie zugeschnitten wurden (genauso wie ihre Star-Kostüme): Verführerin, Mätresse oder leidende Lady. Als Christina ist sie weder in üppigen Krinolinen noch in sinnliches Lamé oder in glänzendes Satin eingehüllt, sondern trägt als unkonventionelle Thronerin Ärmelwams mit Spitzenkragen, Hosen und Stiefel wie ein Edelmann. Ihre kinnlangen Haare sind nicht zu elaborierten Frisuren stilisiert, sie verschwinden nicht hinter einem extravaganten Kopfputz, sondern sind offen und schlicht nach hinten gekämmt. Zum ersten Mal wird Garbos Bisexualität auch in ihrer Rolle auf der Leinwand angedeutet – privat hatte sie sich in der Öffentlichkeit schon oft in lässiger Männerkleidung und flachen Oxford-Schuhen gezeigt und damit die strenge Geschlechtertrennung, die in der amerikanischen Gesellschaft der dreissiger Jahre herrschte, herausgefordert. Legendar ist, dass sie ausschliesslich Männeranzüge kaufte, im Kaufhaus des Bullocks-Wilshire, dem heute mythischen Art-déco-Gebäude, das 1929 am Wilshire Boulevard in Los Angeles eröffnet und zum beliebtesten Einkaufsziel zahlreicher Filmstars der Zeit wurde. Ihr Image als einsame, exzentrische Einzelgängerin bestätigte dennoch das geheimnisvoll Exotische der europäischen Diva, das der Kostümbildner Adrian, Chef-Kostümdesigner der MGM Studios, in ihren Lein-

wandrollen so geschickt zur Geltung brachte: seine puristischen Linien und seine klaren Schnitte betonten die strenge Schönheit der Garbo. «Simplicity» war sein Motto: das «Geheimnis» des androgyn wirkenden Körpers der Diva wurde von schlichten Seidenstoffen, dezentem Schmuck und kunstvollen Kopfbedeckungen verführerisch umhüllt.

Adrian, Schöpfer des «Mysteriums» Garbo, konnte in der Figur der Christina von Schweden die Originalität des Stars und die Gewitztheit der Königin gekonnt miteinander verflechten. Christina übt ihre alltägliche politische Funktion in einer «antiköniglichen» Kleidung aus: bei dem Ritual des morgendlichen Ankleidens wäscht sie sich im rauen Oberhemd und zieht mit Hilfe ihres Dieners ihre Stulpenstiefel an. So ausgestattet bewegt sie sich in den Palasträumen mit entschiedenen Schritten und dominantem Auftreten, begegnet ihrer Kammerzofe, küsst sie auf den Mund und ist über deren Pläne zu heiraten tief empört. Im gleichen Outfit reist sie privat durch das Land, reitet durch suggestive Schneelandschaften und gibt sich in den Gasthäusern gerne als edlen Kavalier.

In der Einsamkeit ihres königlichen Gemachs, kurz vor ihrer Rede vor dem Reichstag, ist sie dagegen in ein strenges, düsteres Gewand eingeschlossen, der breite, steife, schneeweisse



**AUF DEM THRON WIRKT GRETA GARBO ALS CHRISTINA
 IN DER PRACHT IHRER KÖNIGLICHEN, WEIBLICHEN ROBE NOCH
 ANDROGYNER ALS IN MÄNNERKLEIDUNG.**

Kragen, der ihr Gesicht umrahmt, wirkt überdimensioniert und lässt sie zu gläserner Härte erstarrt erscheinen: Christina ist in ihrer königlichen Rolle eingesperrt, sie weiss, was von ihr erwartet wird: sie soll ihren Cousin heiraten und einen männlichen Thronerben gebären.

Auf dem Thron wirkt Greta Garbo als Christina in der Pracht ihrer königlichen, weiblichen Robe noch androgyner als in Männerkleidung: das opulente Brokatgewand ist mit Perlen und Edelsteinen verziert und hat eine lange Schleppe, die mit Hermelin besetzt und mit Lilien, Symbol der königlichen Ehrenhaftigkeit, bestickt ist. Die klassischen Insignien der Macht, Krone und Zepter, ergänzen demonstrativ das Bild. Dass Christina bei der prunkvollen Inszenierung den "funktionellen" Königin-Körper nur "repräsentiert" und sich innerlich längst davon dissoziiert hat, wird spätestens dann deutlich, als sie alle Insignien der Macht ablegt, den Thronsaal verlässt und wegen einer Liebesgeschichte abdankt – eine romantische Erfindung des Films, vielleicht auch um dessen homoerotischen Subtext zu relativieren. Aber der spanische Edelmann, in den sich Christina verliebt hat, wird von einem eifersüchtigen Rivalen getötet; am Ende steht sie allein auf dem Schiff, mit dem sie mit ihrem Geliebten Schweden verlassen wollte, und segelt ins Ungewisse.

Das ambivalente Erscheinungsbild Christinas in der letzten Sequenz verweist in der Hybridform des Kostüms auf den Konflikt, in dem sich Christina/Greta bewegt: das Kostüm erinnert an die männliche Kleidung aus Samt, die die sexuelle Ambiguität von Greta/Christina gleich am Anfang offen zum Ausdruck bringt, als die Königin jenseits der vorherrschenden Kodes von Weiblichkeit einerseits darin politisch agieren und andererseits sich privat als reisenden Edelmann geben kann. In der Schlusssequenz trägt sie nicht Hosen, sondern einen breiten, knöchellangen, weichfallenden Faltenrock aus Samt, der ihre feminine Seite – von Schmerzen verzehrte, heterosexuelle liebende Frau – betonen soll; das Ärmelwams mit hohem Gürtel und aufliegendem, doppeltem Kragen, der Schlapphut und die Kavalier-Handschuhe sind eher männliche Attribute, die eine irritierende Mischung erzeugen. So bleibt auch die vielzitierte letzte Szene mit ihrer rätselhaften Grossaufnahme der Ambiguität des kostümierten Star-Körpers verhaftet: Ist sie eine machtlose, in ihrem hochgeschlossenen Kostüm leidende Ex-Königin oder eine machtvolle Ikone der sexuellen Ambivalenz?



IN DEN LEINWANDINSZENIERUNGEN DER DIETRICH UNTER DER REGIE VON JOSEF VON STERNBERG TRAFEN SICH DIE AUSGEKLÜGELTE LICHTTECHNIK UND DIE GEZIELTEN LICHTREFLEXE MIT DER STETS LEUCHTENDEN OBERFLÄCHE DER KOSTÜME, DIE IHREN KÖRPER EFFEKTIV VOLL UMSPIELTEN.

KATHARINA DIE GROSSE ZWISCHEN PELZ UND UNIFORM

Marlene Dietrich spielt in *THE SCARLET EMPRESS* aus dem Jahr 1934 die russische Kaiserin Katharina die Grosse. Interessanterweise überlagern sich auch in dieser filmischen Repräsentation die Star-Identität der Dietrich und die Rolle der russischen Kaiserin. Es war bestimmt auch kein Zufall, dass Marlene, nachdem ihre europäische Rivalin Greta Garbo eine königliche Rolle gespielt hatte, selbst eine mächtige Frauengestalt der Geschichte verkörpern wollte. Ihr "Schöpfer" und Kostümbildner Travis Banton, Chef-Kostümdesigner der Paramount Studios, prägte die filmische Konstruktion der berühmten Zarin entscheidend mit: in *THE SCARLET EMPRESS* spiegelt sich, wie in allen Dietrich-von-Sternberg-Filmen, das Grundprinzip der Gesamtinszenierung auch in den Kostümen. Travis Banton war für Marlene Dietrich viel mehr als ein Kostümbildner, er war ihr engster Berater, der einzige Mensch, der ihr eine Diät verordnen und ihren Körper modellieren durfte: er schuf auch für die Privatperson Marlene eine persönliche Garderobe, quasi eine Fortführung der Kostüme, die er für ihre Leinwandrollen entwarf. Aber sie gestal-

tete die Konstruktion ihres eigenen Mythos definitiv mit. «You don't make a dress for Dietrich, you make it with her», so fasste Irene, die engste Assistentin Travis Bantons, die Arbeit für Mrs. Dietrich zusammen.

In ihren Leinwandinszenierungen unter der Regie von Josef von Sternberg trafen sich die ausgeklügelte Lichttechnik und die gezielten Lichtreflexe mit der stets leuchtenden Oberfläche der Kostüme, die ihren Körper effektiv voll umspielten: das Fließende, das Unfassbare ihres Charakters wird über fluktuierende, sinnliche Stoffe transportiert, die mit rauschenden Federn, suggestiven Schleiern und flatternden Chiffonschals ergänzt wurden. Für die öffentlichen Auftritte Marlenes entwarf Banton gerade geschnittene und zugleich lässige Männeranzüge, die das Spiel mit ihrer sexuellen Ambiguität noch intensiver als auf der Leinwand betonten und dennoch von ihr ganz geschickt mit femininen Accessoires wie frechen Baskenmützen oder eleganten Handschuhen kombiniert wurden. «Ich betone nochmals, dass ich eine aufrichtige Vorliebe für Männerkleidung habe und sie nicht deswegen trage, um sensationell zu wirken. Ich finde nur, dass ich in Männerkleidern anziehender wirke», erklärte die Diva. Vielleicht lässt sich der Narzissmus, der dieses Statement tief prägt, auch auf die Rolle der Katharina die Grosse übertragen,



links: Greta Garbo in *QUEEN CHRISTINA* Regie: Rouben Mamoulian (1933)
rechts: Marlene Dietrich in *THE SCARLET EMPRESS* Regie: Josef von Sternberg (1934)

denn dadurch konnte sich die junge Prinzessin im Film in einer alpträumhaften Welt ihr Überleben sichern, so wie sich Marlene im hochkompetitiven Hollywood-Starsystem dank ihrer bis ins letzte Detail durchdachten und hochprovokativen Selbstinszenierungen behaupten konnte.

Katharina die Grosse (1729–1796) wurde als junge Prinzessin Sophie Friederike Auguste aus einem kleinen deutschen Fürstentum mit dem geistesgestörten Grossfürsten Peter von Russland verheiratet, um die männliche Thronfolge zu sichern. Dunkle Intrigen und zahllose Liebschaften säumten ihren halsbrecherischen Weg zur Macht. Nach dem Sturz ihres Ehemannes avancierte sie zur mächtigen Herrscherin und baute als Kaiserin Russland zur europäischen Grossmacht auf.

Im Film wird die Verwandlung der jungen Friederike in die machtvollen Zarin Katharina ganz emblematisch auch über die Sprache der Kostüme erzählt: als naive junge Frau wird sie in einem luftigen weissen Kleid mit unzähligen Volants inszeniert, fast tänzelnd bewegt sie sich darin in ihrer jugendlichen Unschuld und sinnlichen Frische. Die Ankunft am russischen Hof wird für sie zum Eintritt in die Höhle des Löwen: eine Reihe von Doktoren inspiziert ihren Körper, dringt gewalttätig unter ihre „jungfräulichen“ Röcke und überprüft, ob sie die für sie vorge-

sehene Funktion, Nachkommen zu gebären, erfüllen kann. Die naive Katharina ist der dunklen, bedrohlichen Macht, die dem Palast innezuwohnen scheint, hilflos ausgeliefert. Nach einer gespenstischen Hochzeitszeremonie beginnt für sie eine Zeit der Angst und der Demütigungen. Allmählich entwickelt Katharina in der „Hölle“ des Palastes ihre eigenen Strategien des Überlebens und verwandelt sich nach und nach in eine kaltblütige Meisterin der Selbstinszenierung: je radikaler sie ihre weibliche Schönheit als Waffe einsetzt, desto mehr spiegelt sich die Aneignung männlicher Spielregeln in ihren Kostümen wieder. Alle Konventionen des Historienfilms werden in *THE SCARLET EMPRESS* auf den Kopf gestellt: der königliche Palast ist ein pittoreskes Sammelsurium bedrohlicher Architekturen, eine skurrile Assemblage in expressionistisch-schwülstigem Stil, mit barock-byzantinischen Skulpturen, klaustrophobischen Räumen mit furchterregenden Masken und überdimensionierten Kandelabern, die ein düsteres Licht auf die im Dunkeln strahlende Silhouette der jungen Prinzessin werfen. Auch die Kostüme entsprechen nicht authentisch der Epoche, sondern sind bizarre Pastiches aus den verschiedensten Stil- und Modrichtungen. Nach und nach erreicht der Umfang der Röcke Katharinas nahezu monströse Dimensionen, ihre immer opulenter werdenden Roben expandieren wie die Macht,



∞

**ELISABETH I. ALIAS BETTE DAVIS WURDE OFFENSICHTLICH
NACH DEM FRAUBILD DER SELBSTBEWUSSTEN INDIVIDUALISTIN MODELLIERT,
DAS DIE SCHARFSINNIGE DIVA IN IHREN LEINWANDROLLEN
IN VERSCHIEDENEN VARIANTEN VERKÖRPERTE.**

die sie sich progressiv aneignet. Für ein besonders exzessives Kostüm, das einen der Höhepunkte von Katharinas Verwandlung darstellt, soll Banton sich an einem Porträt der spanischen Königin Maria Anna von Diego Velasquez aus dem Jahr 1652 inspiriert haben: die dunkle, in ihrer Form überzeichnete Robe Katharinas erinnert in der Tat an eine prunkvolle spanische Frauentracht mit Schosstaille und extrem weit ausladendem Reifrock. Die ergänzenden Accessoires – die legendäre Pelzmütze und der überdimensionierte Pelzmuff – stehen als kulturelle Zeichen von Maskulinität schlechthin, für Kraft und Durchsetzungsvermögen, aber auch für Aggressivität und Brutalität. Katharina ist von der Gejagten zur Jägerin geworden, trägt ihre "Trophäen" ganz demonstrativ als Zeichen ihrer "männlichen" Stärke und treibt immer geschickter ihr Spiel der Maskerade: sie hat jegliche romantische Vorstellung hinter sich gelassen und oszilliert nun zwischen vielfältigen Inszenierungsformen exzessiver Weiblichkeit und aggressiver Männlichkeit. Als Katharina sich entschliesst, ihren Mann zu entmachten, ist sie erbarmungslos: mit der gesamten Armee auf ihrer Seite lässt sie ihn kaltblütig töten. In der Schlusszene, der Inszenierung ihres Triumphes, trägt sie – umjubelt von einer quasi bedrohlich wirkenden Menge Husaren – selbst die Husaren-Uniform. Bedeutet dies nun die totale Aus-

löschung des Weiblichen, damit ihr Herrschaftsanspruch definitiv legitimiert wird? Vielleicht fließen in das Bild Katharinas alle anderen Rollen Marlenes ein, die der Amy Jolly und der Shanghai Lily, in einer einzigen, hochambivalenten Inkarnation der *femme fatale*, die in sadomasochistischen Szenarien zwischen passiver Weiblichkeit und machtvoller Männlichkeit ständig changieren kann, die mit schwarzen Lederhandschuhen oder mit überdimensionierten Pelzkragen die Peitsche in der Hand hat – sie aber auch fallenlassen kann. Im Rausch ihres Triumphes wirkt Katharina in der Husaren-Uniform beängstigend mit ihrem kaltblütigen, dem Wahnsinn nahen Lächeln, und als Frau, die klassische Attribute mächtiger Männlichkeit trägt, auch beunruhigend. Das Bild eines königlichen Hybridkörpers, in dem die Dargestellte (Katharina die Grosse) und die Darstellerin (Marlene Dietrich) verschmelzen, stellen den Kern einer festen Geschlechterdetermination in Frage.



links: Tilda Swinton und Quentin Crisp in *ORLANDO* Regie: Sally Potter (1992)
rechts: Bette Davis in *THE PRIVATE LIVES OF ELIZABETH AND ESSEX* Regie: Michael Curtiz (1939)

ELISABETHS VERWANDLUNGEN VIRGIN QUEEN, DRAG QUEEN ... FASHION QUEEN?

Ende der dreissiger Jahre spielte eine weitere Diva der goldenen Ära Hollywoods eine der grössten Herrscherinnen der Geschichte: in *THE PRIVATE LIVES OF ELIZABETH AND ESSEX* (1939, Regie: Michael Curtiz) schlüpfte *Bette Davis* in die Haut der Königin Elisabeth I. Im Mittelpunkt des Films steht die unmögliche Liebe zwischen der alternden Monarchin und einem smarten Edelmann, dem kühnen Feldherrn Earl of Essex. Elisabeth I. alias *Bette Davis* wurde offensichtlich nach dem Frauenbild der selbstbewussten Individualistin modelliert, das die scharfsinnige Diva in ihren Leinwandrollen in verschiedenen Varianten verkörperte. „Ihr“ Kostümbildner, der Australier *Orry-Kelly*, der den eigenwilligen Charakter der von ihr gespielten Frauengestalten durch schmale Linien und kostbare Materialien gekonnt zu definieren wusste, entwarf die historischen Kostüme in seinem üblichen zurückhaltenden Stil: er liebte nicht so sehr die harten Schwarzweiss-Kontraste à la *Adrian*, lieber arbeitete er mit allen Graunancen. Hollywood-Glamour lag ihm nicht, eher legte *Orry-Kelly* Wert auf stilvolle Schnitte und komplizierte Details. Elisa-

beth I. wird als eine powervolle *selfmade woman* inszeniert, denn hinter dem eher dezenten Prunk der elisabethanischen Roben schimmerte immer wieder die «boshafte Lady» durch, hinter dem rasierten Haaransatz und dem kalkweissen Gesicht der Königin waren die unverwechselbaren «*Bette Davis eyes*» klar zu erkennen.

Der von der britischen Kostümbildnerin *Alexandra Byrne* 1997 eigenwillig ausgestattete *ELIZABETH* (Regie: *Shekhar Kapur*) bietet eine nicht unumstrittene Re-Interpretation von Elisabeth I., jenseits historischer Fakten. Die Königin, verkörpert durch die junge, extrem wandlungsfähige Australierin *Cate Blanchett*, wird nicht nur durch Kostüm, Frisur und Make-up zu Elisabeth I., sondern ihr Körper selbst wird zum Material der Verwandlung. Und tatsächlich geht es im Film um die Verwandlung einer jungen Frau, die nach und nach in die Haut einer Herrscherin schlüpft und schliesslich auf das „Defizit“ ihrer Weiblichkeit definitiv verzichtet. Die Kostüme der Britin *Alexandra Byrne* umfassen alle Abstufungen dieser Transformation, von der rothaarigen, unbefangenen, blutjungen Prinzessin zur machtvollen, maskenhaften Monarchin. Ihr ging es nicht um geschichtliche Genauigkeit in den Kostümen – es gibt in dieser Hinsicht, wenn man will, eine ganze Reihe von modehistorischen Anachronis-



links: Cate Blanchett in ELIZABETH Regie: Shekhar Kapur (1997)
rechts: Judi Dench in SHAKESPEARE IN LOVE Regie: John Madden (1997)

men –, sondern um eine ausgeklügelte Farbdramaturgie und den symbolträchtigen Einsatz von Stoffen und Schnitten. «The film costumes are deliberately non-realistic and very theatrical», erklärte die Kostümbildnerin. Es ging in der Tat um das progressive Sichtbarwerden und das «hochtheatralische» Hervorheben der Macht an der körperlichen Erscheinung Elizabeths.

Die nicht legitime Tochter von Heinrich VIII., Elisabeth (1533–1603), wird nach dem Tod ihres Vaters in den Tower gesperrt, während ihre Halbschwester, die fanatisch katholische Maria, den Thron besteigt. Als Maria 1558 an Krebs stirbt, setzt das Parlament die fünfundzwanzigjährige Elisabeth als ihre Nachfolgerin ein. Zu diesem Zeitpunkt lebt die Thronerbin in einer Art «idyllischem» Exil, weit entfernt von den dunklen Zentren der Macht, und ist in den verheirateten Sir Robert Dudley, Earl of Leicester verliebt: vertrauensvoll, fast schutzbedürftig gibt sie sich in der Anfangsszene seiner Umarmung hin, erscheint mit ihrem porzellanenen Teint zart und zerbrechlich; ihre offenen Haare sind mit kleinen Perlen geschmückt, das Samtkleid in saftigem Grün ist am Hals tief ausgeschnitten, ihre helle Haut darin ist ein klar sichtbares Zeichen ihrer Verletzlichkeit. Auf einer grünen Wiese unter einem imposanten, symbolträchtigen Baum bekommt Elisabeth in blendendem Tageslicht

zitternd den Ring, der ihre Herrschaft legitimiert, und nun ist sie bereit, die Krone zu erhalten. Bei ihrer Krönung trägt die junge Monarchin – wie schon Christina – über ihrem üppigen Brokatkleid das traditionsträchtige mit Hermelin umsäumte und mit Schmuck verzierte Königsgewand; auf ihre offenen Haare wird die Krone gesetzt, in ihre Hände bekommt sie das Zepter und den Reichsapfel. Ihr fragil wirkender Körper scheint hinter den Insignien der Macht zu verschwinden, während sie sich quasi in eine geschlechtslose, nahezu abstrakte Inkarnation der Macht verwandelt: ihre langen, rötlichen Haare stechen vom Hermelinmantel ab, damit wird ihre Jungfräulichkeit als Teil ihrer sexuellen und weltlichen Macht heraufbeschworen. Tatsächlich wird die junge Königin hier bei ihrer berausenden Begegnung mit der Macht wie in einer Art mystischer Ekstase inszeniert, die der Ikonographie einer Heiligen ähnelt: Elisabeth / Cate evoziert hier ganz deutlich eine präraffaelitische androgyne Gestalt. Aber kurz danach wird Elisabeth wieder zu einer begehrenden jungen Frau aus Fleisch und Blut, die sich nach der offiziellen Zeremonie von der Last der Insignien der Macht befreien und sich einfach amüsieren will. Was kümmert sie, dass ihr Berater Sir William Cecil ihr eben mitgeteilt hat, dass Englands Kassen leer sind und sie so schnell wie möglich heiraten soll, um die politische Lage Eng-



❧

**DIE KOSTÜME DER BRITIN ALEXANDRA BYRNE UMFASSEN
ALLE ABSTUFUNGEN DIESER TRANSFORMATION, VON DER ROTHAAARIGEN,
UNBEFANGENEN, BLUTJUNGEN PRINZESSIN ZUR MACHTVOLLEN,
MASKENHAFTEN MONARCHIN.**

lands zu stabilisieren? Elisabeth möchte Spass haben, schwebt an der Seite ihrer treuesten Hofdame in den Tanzsaal, lacht vergnügt, plaudert locker mit verschiedenen Gästen und verwandelt sich schliesslich in die unumstrittene Ballkönigin des Abends, als sie mit ihrem Geliebten lustvoll auf der Tanzfläche tanzt.

Als eine moderne Re-Interpretation der mythischen Königin wird Elisabeth / Cate in ihrer hochelaborierten Robe und "öffentlichen" Rolle repräsentiert (sie ist sogar mit Lady D verglichen worden, die auf einer berühmten Wohltätigkeitsgala in Washington die Rolle der "verlassenen Frau" in bräutlichem Weiss herausfordernd vorführte). Das Kleid Elisabeths aus strahlend gelbem Brokatstoff mit Goldstickereien, das im modischen Stil der Zeit den Körper im engen Oberteil mit wattierten Ärmeln und stark gefaltetem Rock versteift und die Form der Brüste völlig unterdrückt, lässt sie trotzdem sich frei bewegen und anmutend "feminin" tanzen. Die Jungfrau-Königin hat sich in eine Partyqueen verwandelt, ihr offenes Haar, Symbol der Jungfräulichkeit der öffentlichen, unnahbaren Monarchin, wird zum Zeichen der sinnlichen Empfänglichkeit der "privaten" Königin. Und tatsächlich ist das zentrale Thema des Films der private "weibliche" königliche Körper, der dazu prädestiniert ist, hinter dem öffentlichen Körper der Herrscherin progressiv zu verschwinden. Die

junge, impulsive Monarchin muss den Kampf gegen ihre Feinde aufnehmen, die hinter ihrem Rücken in ihrem Palast gegen sie intrigieren und zu denen sogar ihr leidenschaftlicher Liebhaber gehört. Allmählich entwickeln sich ihre Kleider zu raffiniert aufgebauten, farbenprächtigen Rüstungen, die ihren immer mächtiger werdenden Körper umschliessen; auch die Pracht ihrer offenen Haare wird allmählich in kunstvollen Frisuren gebändigt. Elisabeth wird sich ihrer herrschaftlichen Autorität immer bewusster: vor einer entscheidenden Konfrontation mit dem Rat der Bischöfe, vor dem sie ihre Reformpläne verteidigen muss, werden uns Einblicke in ihre Intimsphäre gewährt. Wir erleben die Königin ganz privat, unsicher und verletztlich, im Nachthemd bei der Vorbereitung ihrer Rede. Bei ihrem Auftritt gibt sie sich vor der bedrohlich wirkenden schwarzen Masse der Bischöfe dann selbstbewusst und herausfordernd in einem knallroten Kleid aus leuchtendem Samt. Was kümmert Alexandra Byrne, dass zu diesem Zeitpunkt die Modefarben der Adligen Beige, Honig, Grün und Goldtöne waren und nicht Rot? In diesem Kontext ist Rot ein klares politisches Statement. (Der Auftritt einer Regierungschefin der Gegenwart, die im roten Kostüm aus ihren männlichen Kollegen in hochkorrekten dunklen Anzügen hervorsticht, wirkt ähnlich provokativ.)



ALLMÄHLICH ENTWICKELN SICH DIE KLEIDER DER JUNGEN MONARCHIN ZU RAFFINIERT AUFGEBAUTEN, FARBENPRÄCHTIGEN RÜSTUNGEN, DIE IHREN IMMER MÄCHTIGER WERDENDEN KÖRPER UMSCHLIESSEN, AUCH DIE PRACHT IHRER OFFENEN HAARE WIRD ALLMÄHLICH IN KUNSTVOLLEN FRISUREN GEBÄNDIGT.

Schliesslich, nachdem die bedrohte Königin alle Veräter auf grausamste Weise eliminieren und nur Sir Robert als Rache am Leben liess, verwandelt sie sich als triumphierende Monarchin definitiv in «the virgin queen». In der letzten Sequenz erleben wir alle Phasen in dem Prozess der Konstruktion ihres Körpers zum abstrakten Symbol der Macht: Die Haare werden geschnitten und durch eine Perücke ersetzt, ihr glänzendes Satinkleid in der «Nichtfarbe» Grau macht sie zu reiner Projektionsfläche, ihr stark geschminktes, kalkweisses Gesicht, vom steifen Kragen umrahmt, wirkt in der Starre einer undurchdringlichen Maske ausdruckslos.

Bei ihrem eigenwilligen Umgang mit dem ikonengleichen Körper der Elisabeth I. liess sich die britische Kostümbildnerin Sandy Powell in *SHAKESPEARE IN LOVE* (1997, Regie: John Madden) von ganz anderen Inszenierungskonzepten inspirieren. Die Monarchin, die wir im Film nur in kurzen Auftritten in der Öffentlichkeit erleben, bei Theateraufführungen oder auf der Strasse, ist eine bizarre, alternde Dame mit einer Schwäche für Perücken und schweren Schmuck, ein wenig übergeschnappt. Sie inszeniert sich aber gerne und lustvoll, nicht unbedingt nach den Regeln des guten Geschmacks, denn ihre Kleider stehen offensichtlich im Zeichen des Exzesses: kilowise Schmuck, auf-

wendige Polsterungen und Verzierungen, metallische Schnüre mit unzähligen Knöpfen kombiniert, unmögliche Kragen ... das bleich geschminkte Gesicht zeigt dunkle Lippen und schlechte Zähne, und trotzdem besitzt diese Elisabeth eine durchaus königliche Ausstrahlung, und vor allem wird deutlich, dass sie als Trendsetterin ihrer Zeit in Szene gesetzt wird, denn alle anderen Damen um sie herum sehen in ihren verrückten Perücken, exzessiven Kleidern und Schmuckorgien genauso aus wie sie. Vielleicht ist diese Elisabeth, von Judi Dench virtuos verkörpert, eine mit Witz und Geist gespickte Hommage der Kostümbildnerin Sandy Powell an Vivienne Westwood, die Powell schon oft als ihre Lieblingsdesignerin genannt hat. Und in der Tat bleibt die frühere «Königin des Punk» mit ihren fünfundsechzig Jahren eine stets hochprovokative Figur der Modewelt, in ihren Kreationen plündert sie respektlos alle möglichen Epochen der Geschichte, treibt nach wie vor ihr subversives Spiel mit tradierten Vorstellungen von Sexualität, Alter und Geschlecht. In ihren Modellen fordert sie die menschliche Silhouette ständig heraus, verändert in einem parodistisch-ironischen Spiel aus Zitaten und Re-Interpretationen den weiblichen Körper mit Reifröcken und «historischen» Polsterungen, inszeniert sich selbst als androgyne



links: Cate Blanchett in ELIZABETH Regie: Shekhar Kapur (1997)
rechts: Greta Garbo und Lewis Stone in QUEEN CHRISTINA Regie: Rouben Mamoulian (1933)

Piratin, zeigt sich als alternde Frau hemmungslos nackt in durchsichtigen Klamotten oder schlüpft sogar in die Haut der Queen als kleines Mädchen, eine wilde, machtvolle *fashion queen*.

Die Elisabeth von Judi Dench und Sandy Powell ist eine (post)moderne Ikone der Macht, die die Strategien der Selbstinszenierung virtuos beherrscht, hat eine durchaus scharfe Präsenz in dem sonst belanglosen Film. Und hatte nicht auch die eigentliche Elisabeth zu ihrer Zeit die zentrale Bedeutung der Selbstrepräsentation erkannt, hatte sie sich nicht zu einer Meisterin der Maskerade stilisiert? Legendar bleibt nämlich ihre Leidenschaft für Mode: nach ihrem Tod quoll aus den königlichen Schränken eine unglaubliche Anzahl – vielleicht 3000 – Kleider und Kopfbedeckungen. Ganz zu schweigen von den Perücken, die sie leidenschaftlich sammelte und mit denen sie ihre kaputten Haare phantasievoll und auf hochtheatralische Weise kaschieren konnte.

Dass die heute in Hollywood etablierte Kostümdesignerin Sandy Powell von der Thematik der Maskerade und des *cross dressing* schon immer fasziniert war, zeigen Filme wie *THE CRYING GAME* (1992) und *VELVET GOLDMINE* (1998), in deren Mittelpunkt das Spiel mit den Identitäten des Geschlechts steht. Die Bezeichnung «queen of the cross-dressers» hat sie sich unter an-

derem für ihre aussergewöhnlich originellen Kostüme in Sally Potters Verfilmung von Virginia Woolfs «Orlando» verdient. In *ORLANDO* (1992), einer poetischen Reflexion über die Utopie der Aufhebung der Opposition der Geschlechter, lebt die Hauptfigur, von der faszinierend androgynen Tilda Swinton verkörpert, während vierhundert Jahren und wechselt dabei ihr Geschlecht, das immer über die Kleidung festgelegt wird. Als junger Edelmann der elisabethanischen Zeit trifft Orlando auf eine uralte Königin Elisabeth I., die ihm verbietet zu sterben. Eine der geheimnisvollsten Ikone weiblicher Herrschaft wird von der Regisseurin jenseits der Kategorie Alter und Geschlecht situiert: Sally Potter hat die Königin mit *Quentin Crisp*, der damals zweiundachtzigjährigen Ikone der britischen Schwulenbewegung, besetzt und in der Figur einer verknöcherten «virgin queen» die Opposition der Geschlechter und zugleich deren utopische Auslöschung thematisiert. Die weiche, verführerische Stimme von Jimmy Somerville, dem schwulen Sänger der britischen Band Bronski Beat, bricht die Stille der Nacht und führt den ersten offiziellen Auftritt der Königin ein: wir sehen zuerst ihre grossen, knotigen Hände mit langen, zerfallenden Fingernägeln, die ins Rosenwasser tauchen, und schon ist die erste Opposition visuell festgelegt, zwischen der «männlichen» Grobheit der Hände und der «weiblichen» An-

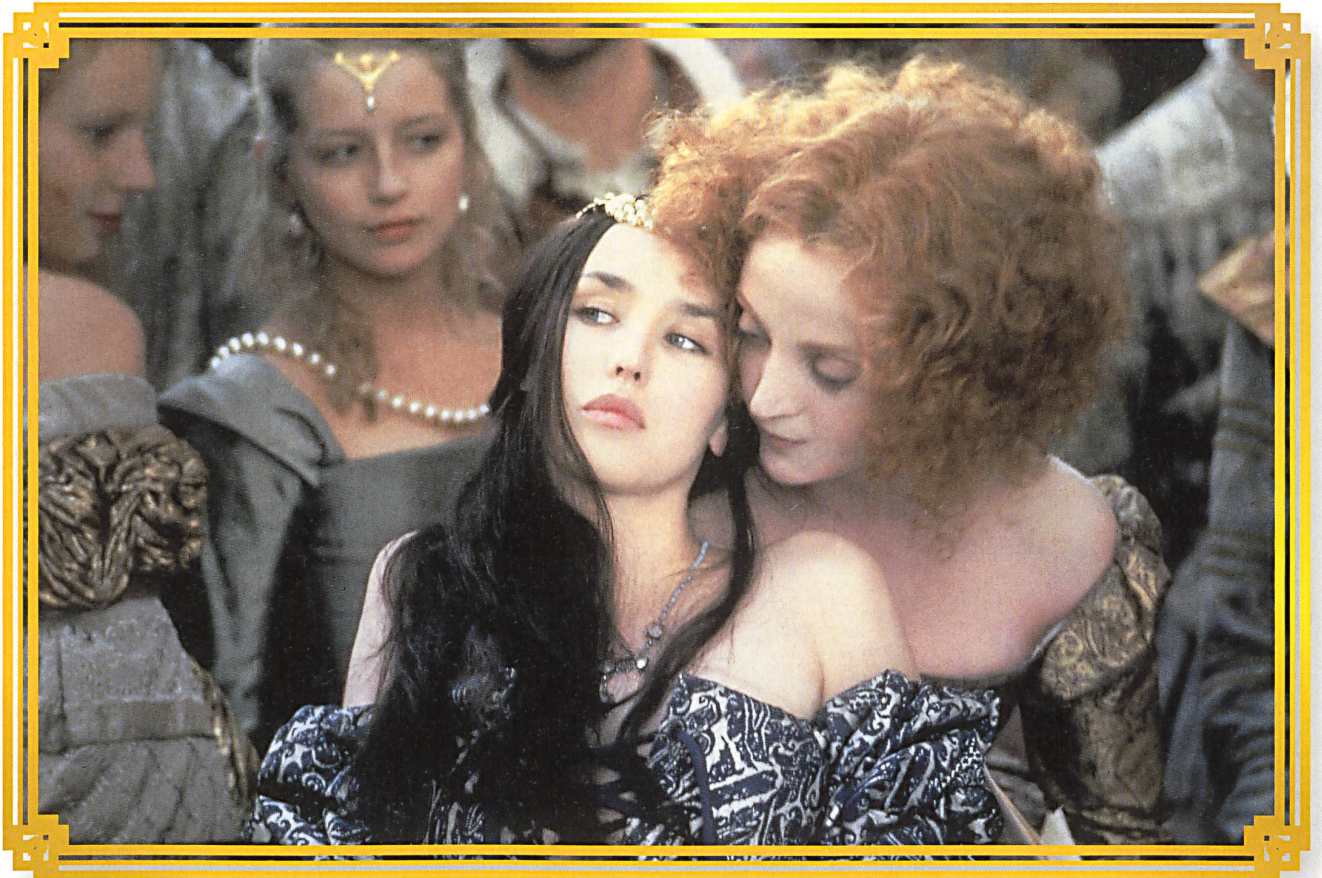


links: Kirsten Dunst in *MARIE ANTOINETTE* Regie: Sofia Coppola (2006)
rechts: Isabelle Adjani in *LA REINE MARGOT* Regie: Patrice Chéreau (1994)

mut der Rosenblätter. Gleich danach wird der verwelkte Körper der Königin in einer rauschenden Robe aus sinnlicher Seide präsentiert: der Kontrast mit ihrer faltigen, einfallenden Haut könnte nicht deutlicher sein. Der begehrende Blick Elisabeths fällt auf den jungen Körper Orlando, Orlando blickt zurück, und dabei scheint ein utopischer Dialog jenseits der Geschlechtergrenzen zu entstehen: zwischen einer "historischen" Königin, die von einem Schwulen dargestellt wird, und einer androgyn wirkenden Schauspielerin, die einen Edelmann verkörpert. Quentin Crisp wurde Schicht für Schicht, vom historischen "Bau" um die Taille, die mit verschiedenen Stoffteilen umwickelt wurde, über das Korsett, das seinen Körper eng einschnürte, bis hin zur letzten Robe, buchstäblich zum königlichen Körper konstruiert; der legendäre, im Nacken hochstehende Kragen Elisabeths ergänzte das komplexe Kostüm. Sandy Powell entwarf ihn aus zitternden Metallfedern – sicher ein Vorläufer der ironisch "metallenen" Erscheinung von Judi Dentch als Elisabeth I. in *SHAKESPEARE IN LOVE*. Der "Punk"-Subtext verleiht dem königlichen Stuartkragen als Zeichen der Macht par excellence eine parodistische Note, die «*virgin queen*» wird zu einer subversiven, jenseits der Kategorien "männliche" Herrschaft und "weibliche Unterordnung" stehenden *drag queen*.

KÖNIGIN MARGOT ZWISCHEN PRUNK UND BLUT

In der klassischen Ikonographie von Königin Elisabeth I. steht der fächerförmig, im Nacken hochstehende Stuartkragen zweifellos für herrschaftliche Autorität. Es ist deshalb kein Zufall, dass die deutsche Kostümbildnerin *Moidele Bickel* die Figur der Catherine de Médicis (*Virna Lisi*) in *LA REINE MARGOT* (1994, Regie: Patrice Chéreau) mit einem imposanten Stuartkragen ausstattet. Katharina von Medici (1519–1589) stellt in der Wirklichkeit einen besonderen Fall weiblicher Herrschaft dar, denn sie war offiziell nur Stellvertreterin ihrer nicht regierungsfähigen Söhne, füllte jedoch ihr Amt selbstbewusst aus. Im Film wird sie als die grausame Initiatorin der Bartholomäusnacht inszeniert, des Massakers der französischen Katholiken an den Protestanten in der Nacht vom 24. August 1572. Sie übt kaltblütig ihre Macht aus und zwingt aus rein politischem Kalkül ihre Tochter Margot (*Isabelle Adjani*), den protestantischen König Heinrich von Navarra zu heiraten. Die filmische Rekonstruktion der komplexen historischen Ereignisse basiert auf dem Roman «*La reine Margot*» von Alexandre Dumas. Patrice Chéreau stellt die beiden weiblichen



DIE KOSTÜMBILDNERIN BEMÜHT SICH NICHT UM DIE HISTORISCHE
 AUTHENTIZITÄT DER KOSTÜME, SONDERN SETZT SIE EIN,
 UM DIE VERSTÖRENDE KÖRPERLICHKEIT DER DARSTELLER
 AUF RADIKALE WEISE ZU BETONEN.

Hauptfiguren einander gegenüber: die Mutter Katharina von Medici, die als Vertretung männlicher Herrschaftsinstanz gnadenlos agiert, und ihre Tochter Margot, die quasi zur emblematischen Verkörperung der "weiblichen" Ohnmacht der Königin wird.

Die Hochzeit der neunzehnjährigen Margot wird in einer bedrohlich wirkenden Symphonie aus Schwarz und Rot eindrucksvoll in Szene gesetzt. In der Pracht der Kostüme sticht das Rot heraus als düstere Ankündigung einer Spur von Blut – Blut, das alle Anwesenden wenig später beflecken wird. Katharina und Margot sind die Hauptakteurinnen auf der opulenten Bühne der verlogenen Zeremonie. Bei beiden Frauen umrahmt der hochstehende Kragen das Gesicht und den Hals: bei der Mutter ist er ein Zeichen ihrer "männlichen" Macht, die Tochter erscheint darin mit der gleichen Gewalt eingesperrt zu sein, mit der ihr Bruder Karl IX. sie mit einem demonstrativen, brutalen Faustschlag auf ihren Nacken zur Hochzeit zwingt, als sie, auf die Frage des Priesters, ob sie Heinrich von Navarra heiraten wolle, trotzig schweigt.

Auch hier bemüht sich die Kostümbildnerin ganz eindeutig nicht um die historische Authentizität der Kostüme, sondern setzt sie ein, um die verstörende Körperlichkeit der Darsteller, die die Kamera von Philippe Rousselot in intensiven Nah-

aufnahmen einfängt, auf radikale Weise zu betonen: die Stoffe rauschen sinnlich an den prunkvoll inszenierten Körpern, kleben an den verschwitzten Leibern; die halboffenen, fluktuierenden Hemden der Männer, die sinnlich halbaufgeschnürten Korsetts der Frauen gewähren flüchtige Einblicke auf die nackte Haut, lassen die Lust, die die Körper verzehrt, extrem intensiv spüren.

Die Farben sind am Anfang brillant und prächtig. Die Stoffe glänzen und rauschen verführerisch. Nach dem Massaker sind es nur noch blutdurchtränkte, zerfetzte, abstossende Hüllen.

Die schöne und korrupte Margot oszilliert zwischen Contenance in prunkvollen, hochgeschlossenen Kleidern und Laszivität in tiefdekolletierten Korsetts, die ihre Alabasterhaut und den Ansatz ihrer Brüste zur Schau stellen. Privat verlässt sie an der Seite ihrer treuesten Hofdame die Rolle der repräsentativen Königin und geht auf den schmutzigen und überfüllten Strassen der Stadt auf die Suche nach Liebe. Umhüllt von einem blauen, rauschenden Mantel, mit aufgeschnürtem Korsett und offenen, langen, schwarzen Haaren, die ihre sexuelle Verfügbarkeit signalisieren, wirkt sie sinnlich und kalt. So maskiert – im wahrsten Sinne des Wortes, denn sie trägt auch eine Maske über ihrem Gesicht –, begegnet Margot dem adligen Hugenotten La



❧

**DIE KOSTÜMBILDNERINNEN HABEN IMMER WIEDER DIE DEM KÖRPER
DER KÖNIGINNEN EINGESCHRIEBENEN WIDERSPRÜCHE
AN DIE OBERFLÄCHE GEBRACHT.**

Mole, wird bei ihm die Liebe jenseits der aufflackernden Lust zum ersten Mal kennenlernen, ihn vor einem grausamen Tod retten und sich ihm schliesslich mit nacktem Leib «allein, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft, ohne Familie, ohne die ganze Pracht» hingeben. Sie wird ihre königliche Familie mutig herausfordern und trotzdem mit der Ohnmacht ihres weiblichen königlichen Status konfrontiert werden.

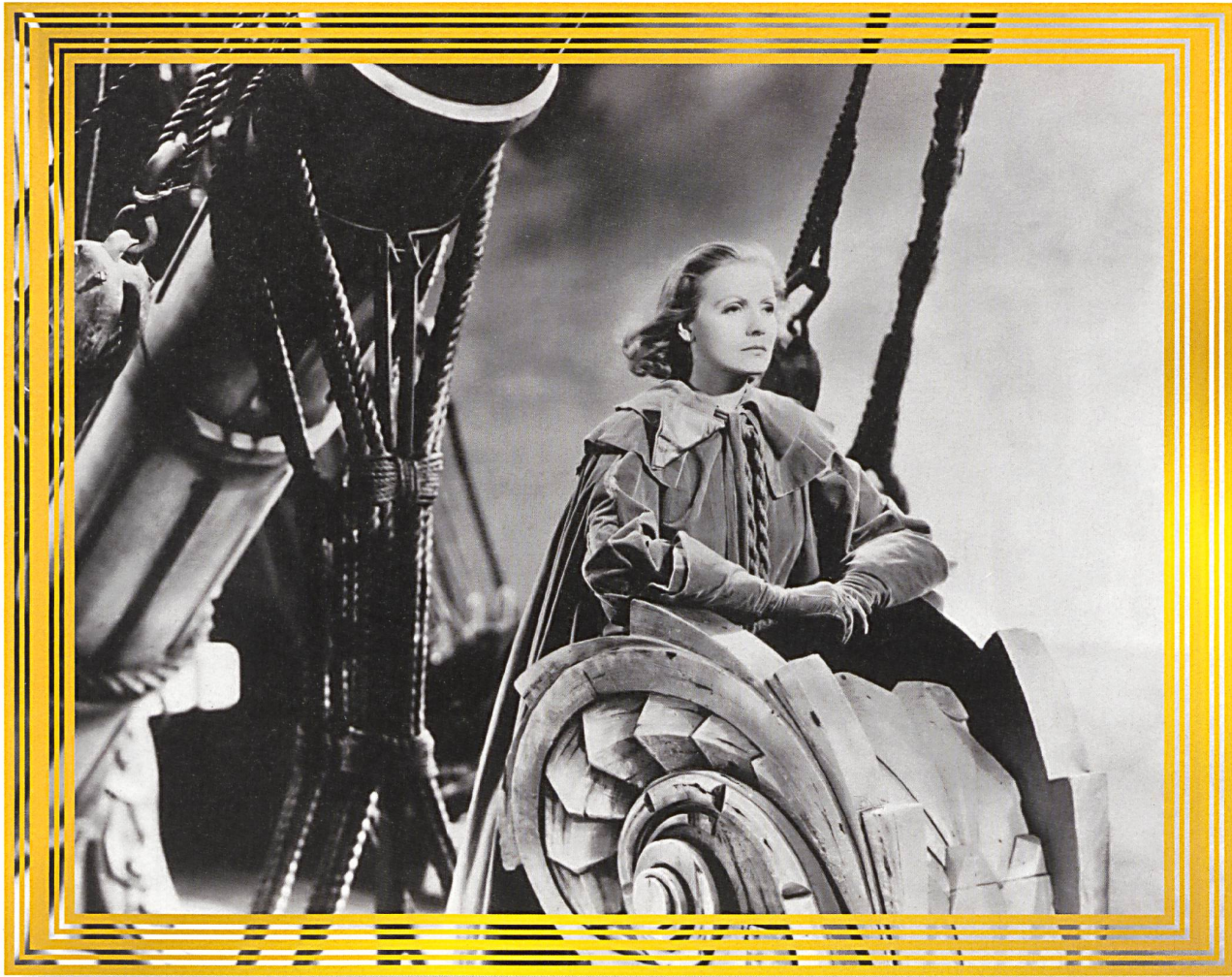
❧

**KÖNIGINNEN ZWISCHEN
PUMPS UND GUMMISTIEFELN**

Eines steht fest: es sind immer wiederkehrende Bilder, die über die Zeit die Inszenierungen der Königinnen bestimmt haben, die prunkvollen königlichen Hochzeitszeremonien, der Moment der Krönung als berausende Begegnung mit der Macht, die den Körper in Ekstase versetzt, die Last der Insignien der Macht, die den Körper hochtheatralisch schmücken, die Spaltung von Privatkörper und körperlosem Symbol. Und sehr oft steht am Anfang das Trauma des Königinwerdens, das Ende der Unschuld, das Schlüpfen in opulente Roben, die die patriarchalischen Normen

symbolisieren, innerhalb derer sich die Königin in ihrer Rolle bewegen kann. Nur durch transgressive Körperinszenierungen werden die Kategorien männlicher Herrschaft und weiblicher Unterordnung dekonstruiert.

Die KostümbildnerInnen haben immer wieder die dem Körper der Königinnen eingeschriebenen Widersprüche an die Oberfläche gebracht. Auch bei den neuesten Kino-Königinnen sind deren Körperinszenierungen emblematisch. In *THE QUEEN* (Regie: Stephen Frears), in dem die öffentliche und die private Queen Elisabeth II. im Mittelpunkt steht, hat Consolata Boyle, die Kostümbildnerin, Helen Mirren dementsprechend eingekleidet. Die repräsentative Königin ist die, die wir allen kennen, die Meisterin der Affektkontrolle. Ihre unveränderliche Contenance spiegelt sich in ihrem "offiziellen" Kleid wieder, seit sechzig Jahren immer das gleiche mit passendem Hut, nur in verschiedenen Pastellfarben. Aber was hat sich Consolata Boyle einfallen lassen, um die Queen als Privatperson zu inszenieren, wenn sie es sich gemütlich machen möchte oder wenn sie ein politisches Problem zu lösen hat? In ihrem idyllischen Refugium, dem Landsitz Balmoral, soll die Kleidung die Schönheit der Natur reflektieren, erklärt die Kostümbildnerin. Also hat sie Elisabeth II. ganz privat auf dem Land in stilvolle, zeitlose Röcke mit traditionsreichen



links: MARIE ANTOINETTE Regie: Sofia Coppola (2006)
rechts: Greta Garbo in QUEEN CHRISTINA Regie: Rouben Mamoulian (1933)

Tartanmustern, Wellington-Stiefel und eine Beaufort-Classic-Jacke verpackt, mehr Prestigeobjekte als ländliches Outfit, *very comfortable*, *very british* und vor allem mit durchaus königlichem *understatement*. Erzählen die Kostüme in *THE QUEEN* von der Spaltung der Königin in einen privaten und einen öffentlichen Menschen oder eher von der Unmöglichkeit, die zwei Körper zu trennen? Königliche "Haut" kann offensichtlich nicht "abgelegt" werden.

In *MARIE ANTOINETTE* von Sofia Coppola wird das zentrale Thema von *THE QUEEN* über das Dekor im re-interpretierten Rokoko-Stil und vor allem über die – wie immer – aussergewöhnlichen Kostüme der begnadeten *Milena Canonero* meisterhaft verhandelt. Auf die vierzehnjährige Marie Antoinette (*Kirsten Dunst*) wird die Rolle der Königin verpasst wie eine ihrer luxuriösen Roben. Erst muss sie aber ihre früheren Kleider ablegen, sie werden ihr mit Gewalt vom Leib gerissen. Dann wird die junge Frau in eine himmlische Rosawelt hinein katapultiert. Durch das exzessive An- und Ausziehen probiert der Teenager Marie Antoinette ihre königliche Identität an, sie besteht aus unzähligen Roben aus kostbaren Tüll, Organza, Taft und Seiden in den gleichen Pastellfarben des Bonbonpapiers oder der monumentalen Torten. Ehegattin, Mutter, Partyqueen: Königin sein ist nur ein

offizielles Bild. Die Identität der Marie Antoinette entsteht nur über die Inszenierung ihrer öffentlichen Rolle: in einer signifikanten Szene wird der luxuriös verpackte, an die Wand angelehnte Körper der Königin auf ein flächiges Ornament reduziert.

Eine mit (post)moderner Sensibilität porträtierte, umstrittene junge Königin aus der Vergangenheit und eine "veraltete" Monarchin der Gegenwart scheinen sich im Kino der Gegenwart in einem einzigen Bild zu vereinigen: als *geformte* Königinnen bleiben beide in der Inszenierung ihrer "weiblichen" Rolle eingeschlossen. Die *Bilder* "königlicher" Identität lassen sich nicht zwischen öffentlichen und privaten trennen. Ob in rosa Pumps oder Wellington Gummistiefeln: eine Königin bleibt eine Königin.

Marisa Buovolo