

Es spielt (k)eine Rolle: *Orlando* „revisited“, vom Buch zum Film

Orlando und sein Weg vom Buch zum Film sind auf besonders vielschichtige Weise mit dem Ansatz des „Revisiting“ verbunden – also der Rückkehr zu einem vorherigen Betrachtungsobjekt aus neuer Perspektive. Virginia Woolfs Roman *Orlando* ist seit seinem Erscheinen im Jahr 1928 immer wieder neu interpretiert und vollkommen gegensätzlich bewertet worden. Wie hier gezeigt werden soll, liegt diese Widersprüchlichkeit nicht nur an verschiedenen einander ablösenden Theoriepositionen z.B. aus feministischem und queerem Umfeld, sondern ist vielmehr schon in Woolfs Roman angelegt. Die Entwicklung der Hauptperson selbst kann als Erzählung einer Revisiting-Erfahrung verstanden werden: *Orlando* ist die Geschichte eines jungen Adligen, der vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart lebt (im Buch bis Anfang, im Film bis Ende des 20. Jahrhunderts). Er altert dabei kaum, wird aber plötzlich vom Mann zur Frau. Orlando erlebt also nicht nur die verschiedenen Jahrhunderte mit ihren verschiedenen Sitten und Gebräuchen, sondern erfährt auch am eigenen Leib, was es heißt, auf einmal dem anderen Geschlecht mit gänzlich anderen Rollenerwartungen anzugehören – oder zumindest zugerechnet zu werden. Dabei stellt sich nicht zuletzt die Frage, ob dieser Geschlechterwechsel nur einen neuen (weiblichen, gar feministischen) „revisiting“ Blick auf die eigene Person ermöglicht, deren grundlegende Identität aber dieselbe bleibt und neutral über Differenzen steht, oder ob sich hier ein grundlegender Identitätswechsel vollzieht, durch den die Person zu einer anderen wird. Im Versuch einer Beantwortung dieser Frage oszilliert das Buch zwischen verschiedenen Definitionen von Androgynität, zwischen Essentialismen und ihrer Dekonstruktion, und verwirft so letztlich jegliche endgültigen Wahrheitsansprüche.

Sally Potters filmisches „Revisiting“ aus dem Jahre 1992 dagegen scheint die Buchvorlage auf den ersten Blick inhaltlich stärker auf vereinfachte Interpretationsmuster festzulegen und ist daher oft als zu reduktionistische Umsetzung des Buches kritisiert worden. Dies liegt neben Entscheidungen der Regisseurin auch an medienspezifischen Sachzwängen wie Casting und filmischer Visualisierung. Wie hier ebenfalls gezeigt werden soll, sind es aber genau diese film-

spezifischen Besonderheiten, die Potters *Orlando*-Adaptation wieder eine ganz eigene Komplexität und Zweischneidigkeit verleihen.

Ziel des vorliegenden Artikels ist es, von der schon im Buch angelegten Vielheit an Deutungsmustern ausgehend beispielhaft einige dieser ineinander verzahnten Revisitings vom Buch zu seinen Interpretationen und schließlich zum Film nachzuverfolgen. Welche Rolle spielt Orlandos Geschlechterwechsel in Woolfs Buch, und für seine verschiedenen genderkritischen Interpretationen? Wie übersetzt Potter dieses vorherige Material ins Filmische – und welche Rolle spielt es dabei, wer Orlandos Rolle spielt?

Woolfs *Orlando* ist äußerst vielschichtig und behandelt neben dem Thema Geschlechterrollen u.a. auch Klassenfragen, den Aufstieg und Fall des britischen Empires und den Umgang mit anderen Kulturen. *Orlando* kann zudem als Biografie gelesen werden: „A biography“ ist der Untertitel des Buches, das Virginia Woolfs Freundin Vita Sackville-West als Hommage gewidmet ist, und das trotz der fiktiven Verarbeitung eine Vielzahl an Fakten aus Vitas Familiengeschichte enthält.¹ Woolf selbst hat *Orlando* mit einigen Bildern illustriert: Orlando als Frau wird dabei durch Fotos von Vita Sackville-West verbildlicht (Woolf 2000, L, 87), während Orlando als Mann mit passenden Portraits anderer Personen aus der Sackville-West'schen Familiengemäldesammlung dargestellt wird (ebd., 111, 171, 221). Vita selbst war eine schillernde Persönlichkeit der damaligen Literaten- und Adelsszene; verheiratet, mit Kindern, aber ebenso wie ihr Mann und andere Mitglieder des Woolf'schen Freundeskreises berühmt-berüchtigt für ihre zahllosen gleichgeschlechtlichen Affären, und mit Woolf in mehr als nur platonischem gegenseitigen Interesse verbunden. Vitas Sohn Nigel Nicolson hat das *Orlando*-Buch in Anspielung darauf als den „längsten und charmantesten Liebesbrief in der Literatur“ bezeichnet (cf. Gilbert 2000, xv).

Der (auto)biografische Bezug zum Leben Vitas ist dabei als lesbischer Subtext relevant, der uns im Folgenden bezüglich der feministischen Interpretationsmöglichkeiten *Orlandos* noch interessieren wird. Vor allem aber bietet Woolf durch die genannten Illustrationen schon vor Potters filmischem „Revisiting“ der Geschichte hier Visualisierungen der Hauptperson an, die die Zweischneidigkeit von Orlandos „Revisiting“ seiner selbst durch den Geschlechterwechsel zur Frau aufzeigen: Die Visualisierung mit Portraits gänzlich verschiedener Personen verstärkt einerseits den Eindruck *identitärer Brüche* im Verlauf der Lebenserzählung Orlandos, insbesondere im Wechsel zwischen Mann (Bilder anderer Personen) und Frau (Vita-Fotografien). Der Bezug der Fotografien Vitas zu Bildern ihrer eigenen Vorfahren und die durchgängige Betitelung der Bilder mit „Orlando“ („as a young boy“, „upon her return to England“, etc. – siehe z.B. Abb. 1) betonen dagegen gleichzeitig die Lesart einer *Kontinuität*, für die der Geschlechtswechsel keine Rolle im Sinne eines identitären Bruches spielt.



Abb. 1: „Orlando as Ambassador“ (Woolf 2000, 87)²

Der bio- und foto-grafische Bezug zu Vita führt so zu identitäts- und geschlechtstheoretischen Fragestellungen. Tatsächlich kann und muss man das *Orlando*-Buch auch in Bezug zu Virginia Woolfs eigenen feministischen bzw. genderkritischen Theoriepositionen lesen. Im Publikationsjahr von *Orlando* hat Woolf zwei Vorträge zum Thema „Women and Fiction“ gehalten, die erst ein Jahr später, also 1929, unter dem Titel *A Room of One's Own* erschienen sind. Woolf beschäftigt sich darin kritisch mit den eingeschränkten Rollenmustern, in denen Frauen allgemein und Schriftstellerinnen im Besonderen zu leben haben. Ganz ähnlich wie in *Orlando* lässt sie darin einen Mann zur Frau werden: Sie fragt nämlich hypothetisch, was wohl aus Shakespeare geworden wäre, wenn er mit demselben Talent, demselben literarischen Genie wie William Shakespeare, nur eben als Frau zur Welt gekommen wäre. Die imaginäre Judith Shakespeare wird hier missbraucht, als Schriftstellerin nicht ernst genommen und begeht am Ende Suizid (Woolf 1954, 70-73). Dies stellt eine Parallele zu dem symbolischen Tod dar, den Orlando in der literarischen Erzählung nach seinem Geschlechtswechsel zunächst erleidet, als seine neue Identität von Anwälten bewertet wird. Konfrontiert mit der Frage, ob der frühere Orlando gestorben oder zur Frau geworden sei, stellen diese fest, dass beides angesichts vergleichbarer Rechte von Frauen und Toten so ziemlich aufs Gleiche hinauslaufe (Woolf 2000, 119).

Aber Woolf klagt in *A Room of One's Own* nicht nur feministisch an, wie sehr Frauen materiell und psychisch benachteiligt werden und aus der Geschichtsschreibung herausfallen. Sie entwirft auch ein Gegenmodell, das die Kategorie des Weiblichen und mithin eines klar abzugrenzenden Feminismus überschreiten soll – nämlich die Theorie, dass jeder Mensch doch eigentlich jenseits rigider Rollenzuschreibungen sowohl männliche als auch weibliche Elemente in sich

trägt. KeinE SchriftstellerIn kann für sie große Werke schreiben, der oder die nicht aus männlichen und auch weiblichen inneren Anteilen Kreativität schöpft. Befreiung aus festgeschriebenen und benachteiligenden Geschlechterrollen heißt hier also vor allem, zu lernen, diese eigene Androgynität anzuerkennen (Woolf 1954, 145, 147-8, 156). Mit diesen Thesen stand Woolf nicht allein: Neben der Frauenrechtsbewegung, die Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem noch an rechtlicher Gleichstellung (z.B. Erlangung des Wahlrechts) interessiert war, gliedert sie sich mit ihrer Androgynitätstheorie in eine Reihe vor allem männlicher Geschlechtertheoretiker der damaligen Zeit ein, die ähnliche Positionen gegen den klaren Binarismus von Männlichkeit und Weiblichkeit bezogen haben. So hat zum Beispiel Edward Carpenter schon 1896 von zukunftsweisenden androgynen ‚Drittwesen‘ namens „Urningen“ geschrieben, die körperliche und psychische Geschlechtergrenzen überschreiten (dies und weitere Beispiele: Gilbert 2000, xvii f).

Man kann die Woolf'sche *Orlando*-Geschichte vor diesem Hintergrund als literarische Ausgestaltung ihrer essayistischen Androgynitätstheorie lesen. In dieser Lesart ist die Geschichte von Orlando, einfach gesagt, die einer Person, welche zunächst ein Leben als Mann führt, dann ein Leben als Frau kennen lernt (und dabei feststellen muss, auf einmal nicht nur andere, sondern sehr viel weniger Rechte zu haben), und schließlich, wenn auch biologisch eine Frau, diese beiden Pole in sich anerkennt und damit glücklich wird. Gemäß Woolfs These von Androgynität als echter Quelle von Kreativität wird Orlando (der/die fast die ganze Geschichte hindurch mehr oder weniger erfolgreich und unsicher zu schreiben versucht) in dieser Lesart am Ende auch über alle literarischen Konventionen hinweg zur selbstbestimmten Autorin.

Allerdings ist die schöne Vorstellung eines unkonventionellen androgynen Seins viel problematischer, als sie in dieser Darstellung zunächst erscheint. Nicht nur ist es schwierig, Androgynität in einer zweigeschlechtlich-heteronormativ geprägten Welt praktisch auszuleben. Vielmehr ist das Konzept der Androgynität schon als Theorie sehr problematisch und der Begriff schwankt zwischen zwei konzeptuellen Extrempolen, die beide Gefahr laufen, genau das nicht zu tun, was die Theorie eigentlich möchte – nämlich binäre Geschlechterrollenschemata aufzubrechen. *Orlando* oszilliert zwischen diesen Polen und lotet gewissermaßen ihre Untiefen aus; dies führt so nicht nur zur Ambivalenz des Buches, sondern auch zu seinen zum Teil äußerst divergierenden Interpretationen durch nachfolgende Gender-TheoretikerInnen:

Der Begriff der Androgynität kann zum einen gleichsam als ‚Addition‘ oder ‚Mischung‘ von ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Elementen (*andros* und *gyne*) verstanden werden und wird in diesem Sinne auch in *Orlando* vertreten. Dieses Verständnis allerdings beinhaltet das Problem, dass das Konzept, das doch eigentlich solche Kategorien in Frage stellen und über den Binarismus von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ hinausgehen möchte, genau diese Kategorien doch gerade wieder braucht, um sich aus ihnen zusammenzusetzen. Das Buch

zeigt dies sehr gut z.B. kurz nachdem Orlando scheinbar vom Mann zur Frau geworden ist aber eigentlich, wie wir erfahren, vielmehr eher eine androgyne Mischung aus beiden darstellt und sich nicht auf ein entweder-oder festlegen lässt:

For it was this mixture in her of man and woman, one being uppermost and then the other, that often gave her conduct an unexpected turn. The curious of her own sex would argue, for example, if Orlando was a woman, how did she never take more than ten minutes to dress? And were not her clothes chosen rather at random, and sometimes worn rather shabby? And then they would say, still, she has none of the formality of a man, or a man's love of power. (Woolf 2000, 133)

Die Person Orlando verwirrt hier also ihre Zeitgenossen, die sich fragen, ob sie denn nun wirklich zur Frau geworden oder weiterhin ein Mann ist: Für eine Frau interessiert sie sich viel zu wenig für Kleidung und Aussehen, allerdings ist sie nicht so versessen auf Macht, wie es Männer sind. Sie ist irgendwie eine Mixtur aus beidem und damit ungeheuer gender-subversiv – aber gleichzeitig verwendet die Darstellung dieser Mischung gänzlich stereotype Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit (Frauen stehen ewig vor dem Spiegel, Männer sind alle machtbeseßen). Das ganze Buch bedient sich immer wieder solcher Stereotypen von Männlichkeit und Weiblichkeit, gerade auch in den Passagen, in denen es darum geht, den Wechsel von einem zum anderen oder die Kombination von beiden darzustellen. Glücklicherweise ironisiert Woolf dies aber auch immer wieder und lässt solche Kategorisierungen selten unhinterfragt als Fakt stehen. Die oben genannte Passage sagt ja zum Beispiel auch sehr klar aus, dass die zitierten Begriffe von Weiblichkeit und Männlichkeit nur das sind, was Orlandos Zeitgenossen im Kopf haben, und stellt direkt nach den zitierten Zeilen weiter in Frage, ob Kleidung, bestimmte Verhaltensmuster, oder sogar bestimmte Anatomien überhaupt geeignete Bestimmungsfaktoren von Männlichkeit und Weiblichkeit sind. Ebenso wird zwar eine essentialistische Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit postuliert wenn z.B. erklärt wird, dass Orlando körperlich zur Frau wird, weil sich eine innere Wandlung in ihm vollzogen hat, deren Wahrheit sich der Körper quasi angleichen muss (132). Nur wenige Zeilen vorher aber wird gemutmaßt, dass es solche primären inneren Weiblichkeiten oder Männlichkeiten nicht gibt, sondern uns Kleidung und Rollen erst zu dem machen, was wir sind: „it is clothes that wear us and not we them“.

Je mehr hier Androgynität als vermeintlich subversive ‚Mischung‘ oder ‚Addition‘ gegensätzlicher Pole dargestellt wird, desto mehr fällt das Werk, wie oben zitiert, in stereotypisierende Kategorien, um die Addition von Gegensätzlichem überhaupt definieren zu können. Wird allerdings hinterfragt, ob solche Definitionen von Männlichkeit und Weiblichkeit überhaupt legitim sind, so verschwimmt andererseits gleichzeitig seiner eigenen Logik gemäß auch dieses Verständnis von Androgynität: Wenn nicht mehr klar ist, was überhaupt gemischt oder addiert werden soll, macht der Begriff der Androgynität als Addition bzw. Mischung keinen Sinn mehr.

Neben diesem Konzept der Mischung oder Addition von Männlichem und Weiblichem bietet *Orlando* aber auch noch ein anderes Verständnis von Androgynität an, nämlich das der Androgynität als Neutrum bzw. geschlechtlicher Neutralität. So verstanden stellt eine androgyne Person kein ‚sowohl als auch‘ zwischen Männlichem und Weiblichem dar, sondern vielmehr ein ‚weder noch‘. Dieser andere Verständnispol von Androgynität läuft allerdings ebenfalls Gefahr, dass aus einem vermeintlich subversiven und sehr gender-kritischen Konzept das genaue Gegenteil wird: Definiert man nämlich Androgynität einfach als neutrale Identität, die gleichsam ‚über‘ so fragwürdigen Differenzen wie ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ steht, werden männliche und weibliche Kategorien und Rollenzwänge im Versuch einer kritischen Aufarbeitung am Ende allzu leicht als völlig irrelevant vom Tisch gefegt.

Auch dieses Verständnis findet sich im Buch mehrfach (und vielmehr noch im Film, siehe unten). Ein besonders prägnantes Beispiel hierfür ist die Stelle, in der ein körperlich zur Frau gewordener Orlando sich zum ersten Mal im Spiegel betrachtet... und sich nicht weiter aufregt. Denn, so heißt es im Buch:

Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. (Woolf 2000, 98)

Noch eindeutiger, da ohne die Pluralität des Pronomens „their“, heißt es an dieser Stelle im Film: „Same person. No difference at all. Just a different sex“ bzw. in der deutschen Synchronisation: „Derselbe Mensch. Überhaupt kein Unterschied. Einfach nur ein anderes Geschlecht“ (*Orlando* 00:27:08).³ Orlando muss im Folgenden zwar feststellen, dass eine Gesellschaft, die sie nun als Frau definiert, geschlechtliche Identität und Differenz nicht ganz so unwichtig findet: Obwohl doch „dieselbe Person“, hat sie auf einmal zum Beispiel deutlich weniger Rechte und droht, ihr Haus zu verlieren. Man kann es aber als Moral und zugrundeliegende Wahrheit der Orlando-Geschichte lesen, dass solche Einschränkungen und Differenzierungen abzulehnen sind, weil sich hinter der Frau immer noch dieselbe, gleichwertige ‚eigentliche‘ Person versteckt wie hinter dem Mann. Lange nach der geschilderten Wandlungsreaktion kommt Orlando nochmals zu dem Schluss: „Yet through all these changes she had remained, she reflected, fundamentally the same“ (Woolf 2000, 163). Auch wenn der Geschlechterwechsel vom männlichen zum weiblichen Körper ein Hauptereignis der Geschichte darstellt, so dient er doch letztlich in dieser Lesart nur dazu, diese Differenz als vollkommen irrelevant zu erklären und sich davon zu befreien. Orlando war/ist beides, und mithin keins; Geschlecht ist unwichtig, es geht ganz neutral und universell am Ende um den Menschen, nicht um Mann ‚und‘ bzw. ‚oder‘ Frau.

Man kann das als ungeheuer subversive, geschlechterrollenkritische Position verstehen. Oder auch als feigen Eskapismus vor Geschlechterfragen – und genau so ist das Buch von vielen Feministinnen der ‚zweiten Generation‘ seit den 1960er und 70er Jahren gelesen worden. Um kurz in diesem Forschungsrahmen Bekanntes zu rekapitulieren: Ging es Feminismen des 19. und frühen

20. Jahrhunderts vielfach eher darum, bei Anerkennung ‚faktischer‘ biologischer Differenzen (*sex*) die gesellschaftliche Rolle der Frau (*gender*) zu hinterfragen und zum Beispiel gesetzliche Gleichstellung wie Wahlrecht und Besitzrecht zu verlangen, so setzte sich der so genannte „*second wave*“-Feminismus deutlich andere Ziele. Zwar gab es auch in diesem Umfeld, z.B. von Carolyn Heilbrun, vereinzelt Theorien fluider Androgynität (Heilbrun 1973). Vor allem ging es hier aber vielmehr darum, Weiblichkeit auch in ihrer Differenz, in ihrer differenten Körperlichkeit und Sinnlichkeit, zu befreien und anzuerkennen. In diesem „Revisiting“ musste das eben genannte Verständnis der Orlando’schen Androgynität als ‚Neutralisierung‘ auf Ablehnung stoßen.

Eine hier nur beispielhaft genannte Vertreterin dieses *second wave*-Feminismus ist die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Elaine Showalter, die sich dem „*gynocriticism*“ verschrieben hat (der Erforschung der Spezifik weiblichen Schreibens), und die Woolfs *Orlando* besonders dezidiert als unfeministisch und unkritisch bewertet. Ihr missfielen nicht nur Woolfs Theorien, Männliches mit Weiblichem zu verbinden, sondern insbesondere auch die Botschaft, dass sich trotz aller Geschlechterwechsel hinter Orlando immer noch essentiell dieselbe Person befindet. Showalter liest die Orlando-Geschichte daher als Flucht vor dem, insbesondere körperlichen, Geschlecht (Showalter 1982, 263-264). Diese könnte nicht zuletzt auch das Symptom einer unterdrückten Homosexualität Virginia Woolfs darstellen, die nur deshalb zu dem Schluss kommt, dass Orlando doch letztendlich immer noch dieselbe Person bleibt, um sich nicht damit auseinandersetzen zu müssen, *als* Frau Frauen zu lieben.⁴

Damit erfasst dieses ‚feminist revisiting‘ die Problematik eines neutralisierenden Androgynitätsbegriffs, übergeht aber auch all jene Passagen der Geschichte, in denen Orlando sich nicht auf dieses Konzept reduzieren lässt und z.B. versucht, die Bedeutung, ja Schönheit seiner/ihrer ‚weiblichen‘ Identitätsanteile auszuloten, das gesellschaftlich als ‚weiblich‘ konnotierte ‚Schönmachen‘ genüsslich für sich auszuprobieren oder gar das zweifelhafte ‚weibliche‘ Vergnügen, sich gewollt von starken Männern retten zu lassen (Woolf 2000, 109). – Womit das Buch allerdings, wie oben dargestellt, auch wieder Gefahr läuft, beim Versuch Weiblichkeit zu definieren in Stereotypen und Essentialismen zu verfallen und sogleich wieder, schwankend zwischen beiden Polen, diese Kategorien hinterfragt (113).

Heutige queere Theoriepositionen als „Revisitings“ früherer Feminismen haben Probleme mit den beiden Polen der Geschichte, bzw. der oben geschilderten Androgynitätsbegriffe. ‚Queer Theory‘ Judith Butler’scher Prägung verwirft einerseits das Konzept einer faktisch gegebenen Differenz (und mithin ‚Addierbarkeit‘) zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit in dem Sinne, dass sie nicht nur Geschlechterrollen – also *gender* – als kulturelles Konstrukt ansieht, sondern auch den angeblichen biologischen Fakt körperlicher geschlechtlicher Identität (also *sex*). Auch diese Beobachtung findet sich allerdings schon wiederholt in Woolfs *Orlando*, wo nicht nur Kleidungen und Rollenvorgaben als Konstrukte entlarvt werden, die sich über die Jahrhunderte immer wieder verändern, sondern auch die Wahrnehmung und Definition von Körpern selbst.

Zwar heißt es da, Orlando wird eindeutig körperlich vom Mann zur Frau. Aber was das überhaupt bedeuten soll, darauf gibt es nie eine feste Antwort, die die Jahrhunderte überdauern würde. Vielmehr werden hier selbst körperliche Attribute und Regungen immer wieder als Ausdruck ihrer Zeit angesehen: z.B. in einer wunderbaren Passage, in der Orlando plötzlich der Ringfinger brennt und juckt, weil sich gemäß der Normen des viktorianischen 19. Jahrhunderts dort ein Ehering befinden sollte (Woolf 2000, 165 ff).

Zum anderen würde man bei einem „Revisiting“ von Orlando im Sinne der Queer Theory aber auch sehr deutlich die Implikation des zweiten ‚neutralisierenden‘ Androgynitätsbegriffs hinterfragen müssen, dass alle kulturell konstruierten Differenzen unwichtig sind, weil über ihnen letztendlich die eigentliche Identität Orlandos schwebt, die als essentielle Einheit doch immer gleich bleibt. Subjektivität und Identität sind für Butler plural und können sich nur in Worten, in Rollen, in Körpern konstruieren und manifestieren – ob normativ oder subversiv (Butler 1990). Es gibt hier also keine Wahrheit ‚hinter‘ den Rollen und Verkörperungen. Wer ihnen gänzlich entkommen möchte, landet aus poststrukturalistischer Perspektive höchstens im Nichts, im Unsagbaren.

Selbst diese Einsicht findet sich aber ebenfalls schon in Woolfs Roman, obwohl er an anderen Stellen behauptet, Orlando habe über alle Kategorienwechsel hinaus immer dieselbe grundlegende Identität. Nicht allein, dass hier jeder Versuch, Kategorien für seine/ihre Identität zu benennen (männlich, weiblich, körperlich, geistig,...) sogleich aus Orlandos verschiedenen Blickwinkeln als historisch relatives Konstrukt offenbart wird (siehe oben und Silver 1999, Hollinger/ Winterhalter 2001, 242). Vielmehr entzieht sich die Person Orlando in einigen Passagen gar vollkommen seinem/ihrem Biografen und die erzählende Stimme läuft Gefahr, überhaupt nicht weitererzählen zu können: „we seem now to catch sight of her and then again to lose it“ (Woolf 2000, 153; auch 47, 184). Das passiert besonders dann, wenn eine Zuordnung von Orlandos Identität durch eine Vielzahl an widersprüchlichen Kategorien schwierig wird (213) oder Orlando sich besonders subversiv verhält: Z. B., wenn sie sich angeblich „eindeutig zur Frau geworden“ nachts in Männerkleidung aus dem Haus schleicht und, wie die Erzählstimme argwöhnt, die Liebe beider Geschlechter auch als Mann genießen geht (150-3) – was aufgrund ‚seiner‘ Vergangenheit, im Gegensatz zur reinen Verkleidung, immer auch die Frage aufwirft, wie viel Frau ‚wirklich‘ hinter dem *cross-dressing* steckt.

Gemäß der einfachen Theorie, dass die Figur hier Männlichkeit und Weiblichkeit wunderbar überschreitet oder vereint (ob als Addition oder als Neutralisierung), müsste genau dies der harmonische Idealzustand sein, in dem sich seine/ihre eigentliche Identität offenbart. Und dieser müsste, laut Woolfs eigener Kreativitätstheorie, der perfekte Ort der Literatur sein, die diese Identität, diesen Zustand benennt und in ihm schreibt. Dass die (meta)biografische Erzählstimme stattdessen ins Zögern und Zweifeln gerät, wird gerne interpretiert als Krise einer ‚männlichen‘ oder patriarchalen Diskursordnung, die einheitliche Subjekte braucht um große Geschichte als lineare Abfolge zu erzählen – eine Lesart, die sich auch durch Woolfs feministische Kritik an der historischen

Stellung der Frau und Schriftstellerin in einer männlich dominierten Welt anbietet (z.B. Wilson 1981, 178). Wendet man die Hinterfragung der Definition von ‚Männlichkeit‘ aber auch auf die erzählende Instanz an, offenbart ihr Zweifel und Stocken eine grundlegendere Krise von Sprache und Erzählbarkeit allgemein, in der die Suche nach Wahrheit hinter den Worten ebenso wie nach einer ‚eigentlichen‘ Identität hinter Masken und Geschlechterrollen ganz post-strukturalistisch bestenfalls in der Wahrheit des performativen Akts selbst landet, und ansonsten potentiell im Nichts endet – zumal, wenn diese durch Historiker, Theoretiker oder andere Wissenschaftler gesprochen werden soll und nicht durch Poeten und andere Künstler die, wie die Biografenstimme süffisant bemerkt, „have little need of the truth, and no respect for it“ (135).

Spannenderweise bietet das Buch also für alle möglichen feministischen und post-feministischen „Revisitings“ Material. Es behauptet einen unbezweifelbaren Wandel von Mann zu Frau und stellt doch immer wieder in Frage, wie sich das überhaupt auf welcher Ebene definiert. Es fällt in stereotype Essentialismen und betreibt queere Dekonstruktion. Die Erzählung legt damit nahe, dass nicht nur Geschlechter(rollen) relative historische Konstrukte sind, sondern auch all die Theorien und „Revisitings“ davon, die sie zu erfassen versuchen. Zur Unabschließbarkeit von (Gender-)Theorie und ihren „Revisitings“ passt auch die oft übersehene Tatsache, dass *Orlando*, der/die sich wandelnd durch die Jahrhunderte er-lebt, nicht die einzige scheinbar unsterbliche Person in *Orlando* ist. Ebenfalls durch die Jahrhunderte erscheint der Poet und Kritiker Nicholas Greene, der unter anderem als Instanz der Bewertung kreativer Prozesse anderer gelesen werden kann und der (immer überzeugt, die einzig richtigen Wahrheiten zu kennen) im 17. Jahrhundert ebenso erscheint wie zum Professor geworden zweihundert Jahre später – wieder fest überzeugt von den Wahrheiten seiner Positionen, aber nun mit gänzlich anderen Ansichten (51 ff, 192 ff). *Orlandos* theoretische „Revisitings“ und deren „Revisitings“ sind so im Buch selbst schon angedeutet.

Wie wird nun aber Woolf von Potter gelesen und übersetzt; wie wird aus solch einem vielschichtigen Buch ein Film? Das filmische „Revisiting“ doppelt die Frage, welche Rolle für *Orlando* der Wechsel des Geschlechts spielt, durch die Frage, welche Rolle der mediale Wechsel für die Geschichte spielt. Der Film vollzieht einige Veränderungen am Roman, auf die in ihrer Vielzahl und Begründung hier nicht im Detail eingegangen werden kann: Er macht zum Beispiel *Orlandos* Liebhaber Shelmardine vom Briten zum Amerikaner, den Sohn zur Tochter, oder teilt den Film anders als das Buch klar geordnet nach einzelnen Jahren und thematischen Vignetten ein. Vor allem aber vereinfacht er das hoch komplexe Buch erheblich (nicht zuletzt aufgrund der zeitlichen Limitiertheit eines Films), und legt die Geschichte *Orlandos* somit, zumindest auf den ersten Blick, auf sehr viel einfachere Erklärungsmuster fest:

Zum einen betont der Film am Ende viel mehr die klare Botschaft, dass *sex* und *gender* letztlich irrelevant sind und sich hinter den Körper- und Rollenwech-

seln Orlandos immer derselbe Mensch befindet, mit einer reinen und unveränderlichen Identität (siehe unten). Ironischerweise sieht Potter diese Rückkehr zu einem über allen Differenzen stehenden, universalisierenden Humanismus nicht als Widerspruch zu den vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten des Romans. Die einfache Ansicht „we're born simply as human beings“ leitet sie vielmehr gerade aus der irritierenden Vielzahl divergierender post/feministischer Theorie-„Revisitings“ ab, die für sie dazu führen, „[that, N.M.] we really don't know any more what it is to be a man and what it is to be a woman“ (zit. in Bruzzi 1997, 194).

Zum anderen betont der Film aber auf dem Weg dahin sehr viel eindeutiger als das Buch die Wandlung vom Mann zur Frau. So entfallen im Film zum Beispiel nicht nur die oben erwähnten *cross-dressing* Passagen, in denen u.a. die ‚Frau‘ Orlando als ‚Mann‘ unterwegs ist und fühlt. Der Wechsel vom Mann zur Frau bekommt im Film auch eine klarere Erklärung: Wo das Buch im Unklaren lässt, ob Orlandos Wandlung auf eine primäre innere Veränderung zurückzuführen ist oder umgekehrt (siehe oben), vollzieht der Film den Geschlechtswechsel viel eindeutiger und monokausaler. Orlando wird hier zur Frau, nachdem er sich im Krieg unfähig zeigt, seinen ‚Mann zu stehen‘ und bewaffnet Feinde umzubringen (*Orlando* 00:52:40-00:53:02). Obwohl Sally Potter einmal erklärte, „I was part of a movement that wanted to take everything to do with filmmaking apart, including narrative“ (in Frilot 1993, n.p.), verwendet der Film hier also eine monokausale Narrativik, in der Handlungsstränge für ein Publikum motiviert wirken müssen. Nicht zuletzt solche Änderungen bringen Susan Watkins zu dem Schluss, dass Potters Film auch aufgrund filmischer Konventionen und Sachzwänge der Komplexität Woolfs nicht gerecht wird (Watkins 1998, n.p.), auch wenn eine wie von Potter selbst behauptete Werktreue natürlich nicht generell Qualitätsmerkmal einer Verfilmung ist.

Mit solchen Reduzierungen Woolfscher Komplexität wird Orlando auch insgesamt stereotyp weiblicher, und man könnte im Film (trotz der anfänglichen Behauptung, Orlando sei ganz eindeutig ein Mann) als BetrachterIn fast annehmen, Orlando sei schon immer eine ‚biologische‘ Frau gewesen, deren weibliche Identität sich in Szenen wie der genannten Kriegshandlung nur nach und nach offenbart. Dazu passt z.B. auch, dass einige Illustrationen im Buch Orlando als Mann mit Bart darstellen (mit Flaumbärtchen siehe Abb. 1 oben), während Orlandos Gesicht im Film trotz deutlich wechselnder Kostümierung durchgängig ohne Gesichtsbehaarung gezeigt wird (siehe unten Abb. 3) und dass sein/ihr nackter Körper einzig in ‚weiblicher Form‘ in Aktion tritt (Spiegelszene nach Geschlechtswandel 00:55:25, ‚Bettszene‘ mit Liebhaber Shelmerdine ab 01:15:00), während Orlando im Buch dagegen schon als junger Mann öfters Sex hat (Woolf 2000, 21-2). Dadurch, und durch die Auslassung der im Buch zumindest angedeuteten Amouren eines zur Frau Gewordenen mit anderen Frauen, ist der Film trotz seiner teilweise deutlich eingesetzten *camp*-Ästhetik⁵ überdies sehr viel stärker heterosexuell geprägt als das Buch und erspart es nicht zuletzt einer ‚als Mann‘ agierenden Tilda Swinton, mit einer Frau eine Bettszene zu spielen. In einer Filmkritik kommentiert Leslie Hankins diese, eher für Mainstreamkino

typische, heteronormative Konvention süffisant mit den Worten: „It's all right to change sex, as long as you end up with a heterosexual couple between the sheets“ (Hankins 1995, 176; cf.a. Hollinger/ Winterhalter 2001, 243-5).

Diese Beobachtung leitet über zu zwei Problemen, die der Film – ganz abgesehen von Potters spezifischen inhaltlichen Entscheidungen – schon dadurch hat, dass Potters „Revisiting“ von Woolf ein Film ist und kein Buch. Ein Buch kann, zum Beispiel durch lange Darstellung von Gedankenprozessen, nach inneren Wahrheiten und Beständigkeiten ‚hinter‘ Kleidung oder gar körperlichen Äußerlichkeiten suchen (selbst wenn sich diese Innerlichkeit als letztlich genauso fragwürdig erweisen sollte wie die Oberfläche). Ein Film aber muss *qua definitionem* im Bild visualisieren, und ist mithin dazu verdammt, immer auch auf genau der oberflächlichen Ebene zu verbleiben, die doch eigentlich durch den Inhalt der Geschichte auf jeden Fall als sehr volatil, als konstruiert und ‚unwahr‘ bzw. ‚uneigentlich‘ entlarvt werden soll.

Der *Orlando*-Film jedoch macht diese problematische Uneigentlichkeit seiner eigenen Bilder an einigen Stellen sehr schön bewusst: Er kostümiert z.B. geradezu exzessiv und weist so auf die Konstruiertheit visueller Evidenz hin. Ein weiteres Beispiel ist der sehr interessante Einsatz des Kindes⁶ von Orlando in einer vermeintlichen Naturszene ganz frei von gesellschaftlichen Zwängen und Konstruktionen: In der Schlusspassage des Films rennt dieses Kind auf einer Wiese spielend mit einer Videokamera herum, deren Bild sogar kurzzeitig das Kinokamerabild ersetzt, das man im Laufe eines Films ja gewöhnlich nicht als solches wahrnimmt (*Orlando* ab 01:25:04). Womöglich war Sally Potters Intention damit nur, zu zeigen, dass hier die Erbin von Orlando-der-kreativen-Künstlerin im neuen Medium erwächst. Spätestens, als das Kinobild teils vom größeren Videobild ersetzt wird und die gezeigte Kamera gar kurz direkt auf die außerfilmischen BetrachterInnen zielt (Abb. 2), bietet sich allerdings auch eine weitere Interpretation der Szene an: nämlich als Hinweis, die vermeintliche Unschuld des Blicks und unvermittelte visuelle Evidenz der Naturszene in ihrer (technischen) Konstruiertheit zu erkennen.



Abb. 2: filmendes Kind in Schlussequenz (*Orlando*, 01:25:56)

Zweitens muss sich der Film auch einer anderen, damit verbundenen Problematik stellen, die das Buch als Buch so nicht hat, nämlich der Frage des Castings. Die zunächst banale Feststellung, dass im Spielfilm irgendjemand die Rollen auch spielen muss, nimmt im Falle *Orlandos* eine vertrackte Bedeutung an, die die Auslegung der Geschichte entscheidend beeinflusst. Wo ein Buch einfach deklarieren kann, dass Orlando vom Mann zur Frau geworden ist (um die Bedeutung dieser Aussage zunächst der lesenden Imagination oder späteren Auslotungen zu überlassen), bieten sich der filmischen Umsetzung mindestens drei von Anfang an zu entscheidende Möglichkeiten an: Soll Orlando erst mit einem Mann besetzt werden, um dann auf eine Schauspielerin umzuwechseln, oder durchgängig mit demselben Mann oder derselben Frau? Und wie visualisiert sich letzterenfalls dann ein biologischer Geschlechterwechsel: gar nicht (geht das?), oder mit angeklebten Bärten oder Gummibrüsten?

Sally Potter hat zu ihrer Entscheidung einer durchgängigen Besetzung mit derselben Schauspielerin in Interviews einige Erklärungen abgegeben (zit. in Bruzzi 1997, 192-3): Sie wolle die Besetzung nicht wechseln, weil dadurch verloren gegangen wäre, dass es sich ja bei allen Körper- und Geschlechterrollenwechseln immer noch bruchlos um dieselbe Person mit derselben Identität handeln soll. Potter setzt somit sehr viel stärker auf eine grundlegende identitäre Kontinuität als die genannten Illustrationen im Buch mit Portraits von Männern und Frauen. Sie wolle ihre Schauspielerin am Anfang auch nicht mit Ausstattung wie Klebebärten versehen, weil die ZuschauerInnen sonst von der Suche nach Klebstoff an falsch sitzenden Körperteilen abgelenkt seien, statt sich auf die Geschichte einzulassen. Potter setzt somit stärker auf ein ‚natürlich-Wirken‘ als auf die Hervorhebung von Konstruiertheit.

Statt einer Ausstattung mit künstlichen Geschlechtsmerkmalen zählt Potter nicht nur auf einen „suspended disbelief“ der ZuschauerInnen (ebd., 193), sondern hat vor allem mit Tilda Swinton auch eine Schauspielerin ausgesucht,

deren Gesicht und Statur nach gängigen Schönheitsnormen so androgyn sind, dass sie sowohl als Mann als auch als Frau glaubhaft sein soll – bzw. so ‚neutral‘ aussieht, dass sie am Ende einen reinen Orlando verkörpern kann, der/die beides ist, und mithin keins von beiden, sondern einfach nur Mensch. Die gesamte Schlussequenz läuft auf diese Abstraktion von Differenz hinaus und zeigt Orlando nicht nur zum ersten Mal in zeitgenössisch geschlechtsneutraler Kleidung, sondern als Schlusseinstellung in einer Grossaufnahme ohne Körper, nur als Gesicht (Abb. 3). Sally Potter erklärt dazu, dies zeige eine am Ende aus allen Zwängen und Rollen befreite eigentliche Person Orlando, jenseits aller Kategorien, als reines Sein: „pure beingness (...), no acting“ (in Frilot 1993, n.p.). Unterstrichen wird diese Botschaft durch einen über allem schwebenden Engel (der schwule Falsettsänger Jimmy Somerville), der sie explizit singt: „here I am, *neither a woman nor a man*. We are joined, we are one, with a *human face*“ (*Orlando* 01:26:34, meine Hervorhebungen).



Abb. 3: Schlusseinstellung (01:26:41)

Derselbe Film, der die Unnatürlichkeit und Künstlichkeit von Geschlechterrollen und -differenzen vermittelt, soll am Ende also aussagen, dass es hinter Körpern und Rollenspiel doch eine natürliche, wahre, reine menschseieende Essenz gibt. Brenda Silver, eine Queer-Theoretikerin Butler'scher Prägung, die ja wie oben beschrieben im Gegensatz zu Elaine Showalter gerade nicht an essentielle Differenzen zwischen Mann und Frau glaubt, hat dem Film dafür einen ähnlichen Eskapismus vorgeworfen, wie Showalter aus ihrer feministischen Perspektive schon dem Buch: dass man nämlich der Geschlechterrollenproblematik nicht wirklich kritisch begegnet, indem man sich auf eine Ebene universalmenschlicher Neutralität flüchtet (Silver 1999, 223; für dieselbe Kritik am Film auch Hollinger/ Winterhalter 2001).

Die Frage ist allerdings, ob man beim Betrachten dem Film diese Potter-Botschaft überhaupt abnehmen kann oder nicht. Film mag im Gegensatz zum Buch über die Wucht vermeintlicher visueller Evidenz verfügen, riskiert durch seine Gebundenheit an Visualisierung, zumal jenseits des Altbekannten, aber

immer auch Selbstsubversion (so auch das berühmte, Hitchcock zugeschriebene Diktum, das Grauen sei besonders überzeugend, wo es unsichtbar bleibt; verkörperte Monster werden leicht ungewollt zum Gummiwitz und unterminieren jeden Film, der diesen Effekt nicht für sich nutzen kann). Entgeht *Orlando* dieser Gefahr auch durch das nicht-Aufkleben von Kunstbärten, so hängt doch die Überzeugungskraft der oben genannten intendierten Moral nicht zuletzt davon ab, ob Tilda Swinton beim Publikum ebenso überzeugend als Mann wie als Frau und am Ende geschlechtsloses Neutrum ‚ankommt‘. Für einige KritikerInnen (Hollinger/ Winterhalter 2001, 240; Barrett 1995, 198) ist dies offensichtlich in der einen oder anderen Richtung nicht der Fall. Auch ist fraglich, inwieweit die Schlusssequenz wirklich „pure beingness, no acting“ verkörpert, wenn das spielende Kind vorher offensichtlich mitfilmt. Und ob der als Glitzerengel verkleidete Somerville ernsthaft als Botschafter einer endlich alle Geschlechterdifferenzen übersteigenden Reinheit wirkt, oder nicht vielmehr als „poor quality“ (Barrett 1995, 199) oder gar als gewollt-kitschige Camp-Ästhetik, die brillant alle Wahrheitsansprüche und Essentialismen ironisiert. Potter selbst hat den geschlechtsneutrale Reinheit besingenden Glitzerengel laut Interviewaussagen völlig unironisch erst gemeint (in Frilot 1993, n.p.), was zum Glück für den Film keine verbindliche Interpretationsvorgabe darstellt.

Nicht zuletzt ist angesichts der intendierten Botschaft Differenz negierenden Seins zu fragen, ob Orlando dann auch ebenso gut von einem als Mann bekannten, androgn aussehenden Schauspieler besetzt werden könnte – oder ob dies nicht doch ganz andere Bedeutungsebenen und kulturhistorische Implikationen mit sich bringen würde, was letztlich die Bedeutsamkeit von Geschlechterdifferenz bestätigen und der genannten Intention widersprechen würde. Wir kennen Frauen spielende Männer zum Beispiel aus dem elisabethanischen Drama. Da ist die Besetzung aller Frauenparts mit Männern allerdings alles andere als Geschlechtergrenzen überschreitende Androgynität, sondern zunächst Ausdruck der wenig subversiven Überzeugung, dass achtbare Damen nichts auf öffentlichen Bühnen verloren haben. Potter zeigt so eine Theaterinszenierung übrigens kurz im Film: In der elisabethanischen Ära der Geschichte wird hier Shakespeares *Othello* auf einer Freilichtbühne gegeben und dabei nicht nur die Frau von einem verkleideten Mann gespielt sondern, in Doppelung der männlichen Appropriation von Alterität, auch der „Mohr“ von einem geschminkten Weißen. Orlando kommentiert die Szene, durchaus interpretierbar als Anspielung auf die eben genannte Problematik, doppeldeutig mit „terrific play“ (*Orlando* 00:27:08) – wobei die englische Ambivalenz ‚wunderbar/schrecklich‘ in der deutschen Synchronisation („Ein fabelhaftes Stück“) bzw. Untertitelung („Phantastisches Stück“) leider verloren geht.

In der Kinogeschichte ist die durchgängige Besetzung einer Rolle durch SchauspielerInnen des ‚im wahren Leben‘ anderen Geschlechts eher selten. Innerhalb der Plots dagegen spielen beide Geschlechter häufiger kurzzeitig das andere Geschlecht, doch ist die ‚Richtung‘ dieses Wechsels gemeinhin ebenfalls alles andere als unerheblich: Während Frauen in Hosenrollen durchaus ernsthaft nach Freiheit, Macht oder Ähnlichem streben können (*Yentl*, *The Associate*,

etc.), ist es schwer bis unmöglich, ein Spiel von Männern in Frauenkleidung zu finden, wo das weiblich-Werden nicht auch mit dem Element von lachhafter Komik oder krankhafter Abnormalität verbunden ist (*Tootsie*, *Charleys Tante*, *Dressed to Kill*, *Gunn*, etc.).

Dass also den und die Orlando eine Frau spielt, dass letztlich vielleicht nur eine Frau die Überschreitung der Differenz von Männlichkeit und Weiblichkeit ernsthaft spielen kann, ist keinesfalls neutral. Das kann man dennoch durchaus als feministisches Statement sehen: Hier wird zur kulturhistorischen Abwechslung einmal das Weibliche am Ende universell. Allerdings hat diese Art der Genderkritik das Problem eines logischen Selbstwiderspruchs: Wo die Auflösung von Geschlechtergrenzen wiederum im ‚Weiblichen‘ lokalisiert wird, bestätigt sie nicht nur klassisch-patriarchale Definitionen des Weiblichen als Unklarem sondern etabliert, wie Judith Butler in anderem Kontext bemerkt (Butler 1990, 80ff.), im Projekt der Differenzüberschreitung erneut eine Differenz.

Ist die Botschaft eines neutralen ‚reinen Seins‘ damit also hinfällig, und spielt auch in *Orlando* der kleine Unterschied am Ende doch immer eine große Rolle? Als wollte sie dieser Entgegnung entgegenwirken, besetzt Potter interessanterweise nicht nur den männlichen Orlandopart mit einer Frau, sondern auch die ernsthafte weibliche Rolle der Queen Elizabeth (gleichsam in einer Revision des elisabethanischen Dramas) mit einem ‚biologisch männlichen‘ Schauspieler, nämlich der schwulen Ikone Quentin Crisp. (Abb. 4). Bei Ankunft der Queen singt wie am Filmende (allerdings noch nicht als Engel) ebenfalls Jimmy Somerville, und verbindet den Auftritt Crisps somit auch akustisch mit der für Potter geschlechtsneutral idealisierten Schlusssequenz.



Abb. 4: die ‚Drag Queen‘ als Queen (00:06:19)

Geht durch diese ‚ausgleichende Besetzungsgerechtigkeit‘ die Botschaft am Ende also doch auf, und spielt Geschlecht endlich keine Rolle mehr? Selbst abgesehen davon, dass die Person Quentin Crisps außerhalb des Films mit ganz eigenen Konnotationen von Effeminiertheit befrachtet ist, hat auch diese Inter-

pretation allerdings ein kleines Problem: Denn um den Punkt so zu erkennen, muss man ‚wissen‘, dass die hier gespielte Frau ‚in Wirklichkeit ein Mann ist‘ (Dies ist in der deutschen Version schwerer zu erkennen, da Crisp von einer Frauenstimme synchronisiert wird). Und damit braucht das Argument wieder genau die Differenz, die es gleichzeitig überschreiten will.

Geschlecht spielt also auch hier, im doppelten Wortsinn von ‚es ist nur gestellt‘ und ‚es ist bedeutungsvoll und muss weiter hinterfragt werden‘, immer wieder eine Rolle und keine Rolle. Der Film mag somit an der oben zitierten Intention Sally Potters scheitern, die Botschaft vom neutralen Sein als dem wahren Sein zu überbringen – oder diese Botschaft am Film. Gerade darin aber kommt das filmische „Revisiting“ der Komplexität des Woolf’schen Texts wieder besonders nahe, und verweigert sich ebenfalls immer wieder spannend jedem einfachen Erklärungsansatz.

Anmerkungen

Abdruck der *Orlando*-Standbilder mit freundlicher Genehmigung von Adventure Pictures, London (Inhaber der internationalen Bildrechte).

- 1 Siehe dazu Gilberts umfangreiche Erklärungen des Quellenmaterials in Woolf 2000, 234-264.
- 2 Das Pastellbild, gemalt von Rosalba Carriera, portraitiert in ‚Wirklichkeit‘ Lionel, den ersten *Duke of Dorset* (siehe die von den Herausgeberinnen ergänzten Hinweise zu den Illustrationen in Woolf 2000, xlviii.).
- 3 Diese und alle folgenden Verweise auf den Film beziehen sich auf die in der Werkliste angegebene DVD-Ausgabe; Stellenangaben erfolgen im Zeitformat hh:mm:ss (=bei kürzeren Zitaten jeweils der Stellenanfang).
- 4 Für weitere Beispiele (differenz)feministischer Kritik an Woolfs zweischneidigem Androgynitätsbegriff siehe auch Wright 2006.
- 5 Als „Camp“ bezeichnet Susan Sontag einen durch Künstlichkeit und extreme Ästhetisierung gekennzeichneten Stil, der historisch mit schwulen Subkulturen verbunden ist. (Sontag 1982. Für weiterführende Diskussionen zur Verbindung zwischen Camp und Homosexualität, siehe auch Milde 2001, 137, 143-44).
- 6 Auch die lange Darstellung Orlandos als Mutter mit Kind im gesamten letzten Filmteil schreibt die Protagonistin übrigens sehr viel stärker auf stereotype weibliche Rollenmuster fest als im Buch. Dort gebiert Orlando wie als Persiflage auf die bürgerliche Rolle der Frau als Mutter nur in einer Randbemerkung plötzlich ein Kind, das ebenso schnell und unerklärt wieder aus der Erzählung verschwindet (Woolf 2000, 204).

Literatur

- BARRETT, EILEEN (1995) „Response: Decamping Sally Potter's *Orlando*.“ *Re: Reading, Re: Writing, Re: Teaching Virginia Woolf*. Hg. Dies./ Patricia Cramer. New York: Pace UP, 197-199.
- BRUZZI, STELLA (1997) *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*. London: Routledge.
- BUTLER, JUDITH (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- FRILLOT, SHARI (1993) „Sally Potter“ (Interview). *BOMB* 44/ 1993. 12. Jan. 2010 <<http://bombsite.com/issues/44/articles/1673>>.
- GILBERT, SANDRA M. (2000) „Introduction: *Orlando*: Virginia Woolf's *Vita Nuova*.“ *Orlando* [1928]. Virginia Woolf (2000) Hg. Brenda Lyons. London: Penguin Classics, xi-xl.
- HANKINS, LESLIE (1995) „Redirections: Challenging the Class Axe and Lesbian Erasure in Potter's *Orlando*.“ *Re: Reading, Re: Writing, Re: Teaching Virginia Woolf*. Hg. Eileen Barrett/ Patricia Cramer. New York: Pace UP, 168-84.
- HEILBRUN, CAROLYN G. (1973) *Toward a Recognition of Androgyny*. New York: Knopf.
- HOLLINGER, KAREN/ THERESA WINTERHALTER (2001) „Orlando's sister, or Sally Potter does Virginia Woolf in a voice of her own.“ *Style* 35.2/2001: 237-57.
- MILDE, NADINE (2001) „Pop Goes the Queerness, or, (Homo)Sexuality and Its Metaphors.“ *Amerikastudien/ American Studies* 46.1/2001: 135-150.
- Orlando* (1993). Reg. und Script Sally Potter. Adventure Pictures. (Deutsche Version/Untertitel zitiert aus: DVD. Kinowelt/ Arthaus, 2009).
- SHOWALTER, ELAINE (1982) *A Literature of Their Own*. London: Virago Press.
- SILVER, BRENDA (1999) *Virginia Woolf Icon*. Chicago: University of Chicago Press.
- SONTAG, SUSAN (1982) „Notes on Camp“ [1964]. *A Susan Sontag Reader*. Einf. Elizabeth Hardwick. New York: Farrar, Straus, Giroux, 105-119.
- WATKINS, SUSAN (1998) „Sex Change and Media Change: From Woolf's to Potter's *Orlando*.“ *Mosaic* 31.3/1998: 41-59.
- WILSON, J.J. (1981) „Why Is *Orlando* Difficult?“ *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Hg. Jane Marcus. Lincoln: University of Nebraska Press, 170-184.
- WOOLF, VIRGINIA (1954) *A Room of One's Own* [1929]. London: The Hogarth Press.
- DIES. (2000) *Orlando* [1928]. Hg. Brenda Lyons, Einf. u. Anm. Sandra M. Gilbert. London: Penguin Classics.
- WRIGHT, ELIZABETH (2006) „Re-evaluating Woolf's Androgynous Mind.“ *Postgraduate English* 20/2006. 10.1.2010 <<http://www.dur.ac.uk/postgraduate.english/ElizabethWrightArticleIssue14.htm>>.