

Zwischen *history* und *heritage*

Elizabeth I. im postmodernen Film

Irmgard Maassen

1. Film und Geschichte

Die Liste der Figuren, die am häufigsten im britischen Film vorkommen, wird mit einer Inzidenz von jeweils 25 – knapp vor Sherlock Holmes – von James Bond und Queen Victoria angeführt.¹ Auf den ersten zehn Plätzen finden sich, abgesehen von weiteren vier Nebenrollen der James-Bond-Filme, ein populärer Music-Hall-Charakter der 1950er Jahre sowie Queen Elizabeth I. (zwölf Filme) und King Henry VIII. (acht Filme), letzterer gleichauf mit Harry Potter. Geschichtsfilme, das belegt nicht nur diese zugegebenermaßen skurrile Statistik, stellen einen quantitativ wie qualitativ bedeutenden Zweig des britischen Filmschaffens dar, und selbst Sherlock Holmes, James Bond und Harry Potter, die nationalen Kultfiguren des 20. und 21. Jahrhunderts, wurzeln im Ambiente und in den historischen Narrativen des britischen Empire. Pop-Held*innen und historische König*innen figurieren Seite an Seite im Mythenuniversum des britischen Kinos und prägen auch international das Bild der britischen, oft verengt als englisch begriffenen, kulturellen Identität.

Nicht nur aus der touristischen Außenperspektive, sondern auch im eigenen Selbstverständnis erscheint das Vereinigte Königreich als ein von Vergangenheit und Traditionen gesättigtes Land. Schaut man auf Film und Fernsehen, so öffnet sich ein durchaus selektiv konstruiertes Geschichtspanorama. Die zitierte Statistik weist bereits auf die präferierten Epochen des britischen Geschichtsfilms hin: einerseits die Tudor-Zeit, also das 16. Jahrhundert von der skandalträchtigen Herrschaft Henrys VIII. bis hin zum als Golden Age verklärten ersten elisabethanischen Zeitalter, andererseits das ›lange‹ 19. Jahrhundert, mit Queen Victoria im Zentrum, deren lange Herrschaft einer Epoche heftigster sozioökonomischer und kultureller Umbrüche eine gewisse Stabilität verlieh. Zahlreiche Royal Biopics über Victoria – als junge oder alte Königin, mit Prinz Albert, ihrem schottischen Stallknecht oder

1 Website des British Film Institute, <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/announcements/bfi-filmography-complete-story-uk-film> von 2021 (letzter Zugriff: 23.12.2021).

ihrem indischen Diener – zeugen von der fortdauernden Beliebtheit dieser ›Mutter der Nation‹. Zwar nehmen Verfilmungen viktorianischer Romane von Charles Dickens und Thomas Hardy neben der Palastperspektive auch die Industrialisierung Englands und die daraus entstandenen sozialen Verwerfungen in den Blick, es dominiert jedoch die Darstellung der wohlhabenden Bourgeoisie des *fin de siècle* in Literaturverfilmungen von Henry James oder John Galsworthy.

Zu verlängern ist diese Epoche durch die Einbeziehung der Regency, also der Regentschaft des späteren King George IV. zwischen 1811 und 1820, eine Zeit, deren Bild vor allem durch die Adaptionen von Jane Austens Romanen geprägt ist. Die Welle von Austen-Verfilmungen mit ihrem engen, den politischen Kontext der napoleonischen Kriege ausblendenden Fokus auf dem gesellschaftlichen Leben des Landadels, auf Herrenhäusern und Landschaftsparks haben eine visuell schwelgerische Ästhetik des Period Films begründet, an der sich spätere Geschichtsfilm abarbeiten. Am anderen Ende schließt die Ausdehnung des ›langen‹ 19. Jahrhunderts bis 1914 die edwardianische Ära mit ein (1901-10), die im nationalen Gedächtnis oft als ›endloser Sommernachmittag auf dem Herrenhausrasen‹ kurz vor der Katastrophe des Ersten Weltkriegs erscheint. Verfilmungen der Romane von E.M. Forster durch James Ivory und Ismail Merchant trugen zu dieser nostalgischen Stilisierung mit bei und prägten, zusammen mit den Jane-Austen-Verfilmungen, seit den 1980er Jahren den sogenannten Heritage-Stil.

Das 17. Jahrhundert mit seinem Bürgerkrieg zwischen Puritanern und Royalisten, dem republikanischen Interregnum des Cromwell-Protectorats und der Glorious Revolution von 1689 – also eine hochdramatische Zeit, in der ein König enthauptet, ein anderer zum Rücktritt gezwungen wurde und sich die parlamentarische Einhegung der Monarchie ausbildete – tritt im Vergleich eher in den Hintergrund. Filme über Charles I., Charles II. und Cromwell existieren, rangieren hinsichtlich ihrer Zahl und Popularität aber deutlich hinter denen über die Tudor-Zeit. Wenig dominant in der kulturellen Repräsentation erscheint auch das 18. Jahrhundert, immerhin eine Epoche, in der das britische Empire zur Weltmacht wurde und die für Ausstattungsfilm durchaus reichhaltiges Material böte. Vereinzelt bemerkenswerte Produktionen erzählen eher dekonstruierende Geschichten vom verrückten King George III. (*THE MADNESS OF KING GEORGE*, GB 1994, R.: Nicholas Hytner), von Intrigen rund um eine einsame, lesbische Queen Anne (*THE FAVORITE*, GB, IR, USA 2018, R.: Yorgos Lanthimos) oder den langwierigen Kampagnen zur Abschaffung des Sklavenhandels (*AMAZING GRACE*, GB, USA 2006; R.: Michael Apted; *BELLE*, GB 2013, R.: Amma Asante). In ihrer Mehrheit arbeiten sich die britischen Filme eher an den ›großen‹ Zeiten und Personen der Geschichte ab. Die Frage stellt sich, in welchem Umfang sie das in zelebtorischer Weise tun.

Im Folgenden sollen am Beispiel von *ELIZABETH* (GB 1998, R.: Shekhar Kapur, mit Cate Blanchett in der Hauptrolle) einige Aspekte der kulturellen Funktion und der ideologischen Agenda des Historienfilms näher beleuchtet werden. Dies ge-

schieht unter Rückgriff auf Ansätze und Argumente der britischen Debatte um den Heritage-Film und dessen Rolle bei der Konstruktion nationaler Identität. Unter dem Eindruck der Freiheiten, die sich der Film *ELIZABETH* in formaler und thematischer Hinsicht gegenüber der etablierten Historiographie nimmt, wird außerdem ein besonderes Interesse darauf liegen, wie – über den Abstand von 450 Jahren hinweg – Frühe Neuzeit und Postmoderne zu Fragen von nationaler Größe, krisenhaftem Neuanfang, politischen Machttechnologien und weiblicher Selbstbestimmung miteinander in den Dialog treten.

2. Der Heritage-Film als Teil nationaler Memorialkultur

Heritage-Film bezeichnet eine auch international sehr erfolgreiche Gattung qualitativ anspruchsvoller Geschichtsfilme, die sich, anders als *action*-getriebene Mantel-und-Degen-Filme, formal durch eine opulente visuelle Ästhetik, das Bemühen um ausstatterische Authentizität, dialoglastige dramatische Handlung, ruhige Schnitte und panoramische Inszenierungen traditionsreicher Schauplätze auszeichnen. Oft sind es Literaturverfilmungen, in der Regel von gehobenen, bereits als kulturell wertvoll kanonisierten Romanen z.B. von Jane Austen, E.M. Forster oder Henry James. Heritage-Filme unterscheiden sich vom historischen Film dadurch, dass sie nicht reale historische Ereignisse oder Personen nachstellen, sondern fiktionale Geschichten erzählen.² Sie streben zwar nach Genauigkeit im Dekor und bei der Wiedergabe ihrer dem kulturellen Archiv entstammenden Prätexte, müssen sich aber eher an ästhetischer Stimmigkeit als an der Korrektheit ihrer historischen Fakten messen lassen. Überschneidungen zwischen diesen drei Grundformen sind häufig und erlauben es, theoretische Ansätze aus der Heritage-Debatte auch auf Unterformen des Geschichtsfilms wie Royal Biopics, also Verfilmungen des Lebens historischer König*innen, anzuwenden.

Durch ihren großen internationalen Kassenerfolg und ihren Status als künstlerisch wertvoll haben Heritage-Filme gleichwohl einen enormen Einfluss auf die Sicht der Vergangenheit. Sie reproduzieren und verbreiten das nationale Kulturerbe. Die britische Kritik³ sieht die kulturelle Funktion der Heritage-Filme in der

2 Ich folge hier der pragmatischen terminologischen Unterscheidung von Leach, Jim: *British Film*, Cambridge 2004, S. 221.

3 Wegweisend und konzise: Higson, Andrew: »Heritage Cinema and Television«, in: David Morley/Kevin Robins (Hg.), *British Cultural Studies*, Oxford 2001, S. 249-260. Vgl. auch Leggott, James: *Contemporary British Cinema: From heritage to horror*, London 2008, S. 75-82; Hill, John: *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*, Oxford 1999, S. 73-98; Gibson, Pamela Church: »Fewer Weddings and More Funerals: Changes in the Heritage Film«, in: Robert Murphy (Hg.), *British Cinema of the 90s*, London 2000, S. 115-124. Für eine historisierende Einordnung der Heritage-Debatte in das politische Klima der Thatcher-Zeit vgl. Monk, Claire: »The

Zirkulation von Bildern und Narrativen, die an der Konstruktion von nationaler Identität mitwirken. Sie leihen sich insbesondere einem kritischen Zugriff, der an der Intersektion von nationalen Stereotypen mit denen von Klasse, Geschlecht und *race* interessiert ist, zentralen Kategorien der Kulturstudien, für die Heritage-Filme ein produktives Untersuchungsobjekt bilden. Unter einer solchen funktionalen Perspektive lassen sich auch Geschichtsfilme im engeren Sinne diskutieren, also solche Filme, die öffentliche, auf realen Ereignissen basierende Geschichte statt privater, fiktionaler Geschichten erzählen. Inwieweit diese Unterscheidung von öffentlich und privat gerade in Royal Biopics zunehmend unterlaufen wird, kann anhand von *ELIZABETH* exemplarisch deutlich werden.

Im Verlauf der Debatte haben im Wesentlichen zwei Argumente dazu beigetragen, die implizite Abwertung des klassischen Heritage-Films als ideologisches Instrument einer konservativen Kulturpolitik zu relativieren. Zum einen ist mit Recht darauf verwiesen worden, dass auch ›progressive‹ Filme, die etwa in der Arbeiterklasse oder dem kreativen großstädtischen Milieu angesiedelt sind, eine analoge Traditionsgebundenheit aufweisen können.⁴ Zum anderen ist betont worden, dass die starke Akzentuierung der nationalideologischen Agenda der Heritage-Filme die sehr unterschiedlich motivierten Rezeptionsinteressen der Zuschauer*innen ignoriert. Die Fokussierung auf das Politische vernachlässige andere fruchtbare Untersuchungsperspektiven wie die generische Überschneidung mit Liebesfilmen.⁵ Tatsächlich ziehen Heritage-Filme, im Gegensatz zu historischen Abenteuerfilmen, ein überwiegend weibliches Publikum an; sie gelten gemeinhin als Frauenfilme. Sowohl der übliche *romance plot* auf der Handlungsebene als auch die formalästhetische Betonung von Interieurs und Kostümen befriedigen insbesondere weibliche Sehgewohnheiten und -erwartungen. Das legitimiert allerdings keineswegs eine unpolitische Sicht dieser Filme, verkompliziert aber, wie an *ELIZABETH* deutlich werden wird, ein Interpretationsnarrativ, das einsträngig auf Machtpolitik ausgerichtet ist.

British heritage-film debate revisited«, in: dies./Amy Sargeant (Hg.), *British Historical Cinema: The history, heritage and costume film*, London 2002, S. 176-198. Siehe auch Higson, Andrew: »From political power to the power of the image: contemporary ›British‹ cinema and the nation's monarchs«, in: Mandy Merck (Hg.), *The British Monarchy on Screen*, Manchester 2016, S. 339-362; Monk, Claire/Sargeant, Amy: »Introduction: The past in British cinema«, in: dies. (Hg.), *British Historical Cinema*, S. 1-14.

- 4 Vgl. Fitzgerald, John: *Studying British Cinema: 1999-2009*, Leighton Buzzard 2010, S. 47-72.
- 5 Vgl. Claire Monks Kritik am Gender-Bias der Heritage-Debatte, in: dies.: »The Heritage Film and Gendered Spectatorship«, in: *CloseUP: The Electronic Journal of British Cinema* (1997), Parts 1 + 2 o.P.: »What I do want to suggest, however, is that the monolithic dismissals of heritage films as overridingly ›conservative‹ produced in the early 1990s were achieved and were only achievable by silencing questions around the gendering and sexuality of the films, their appeal and their consumption.« <https://www.shu.ac.uk/services/lc/closeup/monk.htm> vom 31.05.2015 (Zugriff nicht mehr möglich).

Die Annahme, dass Kostümfilm am historischen Narrativ der Nation mitarbeiten, nimmt das Genre ernst und verweigert sich der geläufigen Trennung von seriöser Historiographie und populärkulturellem Geschichtspastiche. Deshalb steht auch die Frage nach der Korrektheit des im Film gezeichneten Geschichtsbildes nicht mehr im Mittelpunkt der Kritik: Die Frage nach der ›Wahrheit‹ wird durch den Eindruck von ›Authentizität‹ – und der dadurch erlangten Beglaubigung der historischen Narration – verdrängt.⁶ Es bleibt natürlich weiterhin möglich, das filmische Geschichtsbild mit dem der akademischen Geschichtsschreibung zu vergleichen, um Verzerrungen, Erfindungen, Anachronismen und schiere Lügen herauszuarbeiten. Eine solche Perspektive tendiert jedoch dazu, künstlerische Freiheit und historiographische Faktentreue gegeneinander in Stellung zu bringen und damit den Film als Medium nationalen Geschichtsbewusstseins abzuwerten.⁷ Es sind jedoch gerade die populären Geschichtsvorstellungen, die einen enormen Einfluss in Gesellschaft und Kultur entfalten, Selbst- und Fremdbilder formen, Herrschaft legitimieren oder delegitimieren, kollektive Wünsche und Ängste inspirieren. Filme prägen das Imaginäre der Nation.

Geschichtsfilm werden also in ihrer Relevanz legitimiert, indem sie als integraler Teil der nationalen Memorialkultur betrachtet werden. Das kritische Interesse an der Memorialkultur und ihren Inszenierungen des historischen Gedächtnisses richtet sich dabei primär auf die Gegenwart: Der Geschichtsfilm verhandelt im historischen Gewand heutige Themen. Die Analyse von *ELIZABETH* fragt also danach, wie wir uns in unserem historischen Bild von der Frühen Neuzeit selbst reflektieren. Geschichtsfilm werden als Spiegel unserer selbst kenntlich, sie sind Projektionsflächen unserer eigenen Bedürfnisse, Ängste und ideologischen Vorannahmen. Das macht ihre Untersuchung spannend und selbstreflexiv. Wie ein solcherart ›präsentistisches‹ Geschichtsinteresse bei Filmemacher*innen und -kritiker*innen aber mit historischer Differenz umgeht, inwieweit es das ›Andere‹ in vergangenen Kulturen erkennen und damit anzuerkennen in der Lage ist, wird zu diskutieren sein. Meine These mit Bezug auf mein Filmbeispiel ist, dass *ELIZABETH* die Alterität der Vergangenheit vor allem im Bereich der politischen Macht ausübung verortet, während auf die Gefühlsstrukturen, Mentalitäten und Psychologien der Figuren heutige Konzepte angelegt werden. Der Effekt ist in zweierlei

6 McKechnie, Kara: »Taking liberties with the monarch: The royal bio-pic in the 1990s«, in: Monk/Sargeant (Hg.), *British Historical Cinema*, S. 217-236, hier S. 218. Vgl. auch Sargeant, Amy: »Making and Selling Heritage Culture: Style and authenticity in historical fictions on film and television«, in: Justine Ash/Andrew Higson (Hg.), *British Cinema, Past and Present*, London 2000, S. 301-315.

7 Die universitäre Anglistik ist dieser Versuchung erlegen, als sie ernsthaft vor diversen Geschichtsklitterungen in *ANONYMOUS* (GB, D 2011, R.: Roland Emmerich) warnte, namentlich vor dessen These, dass der eigentliche Autor von Shakespeares Dramen der Earl of Oxford sei.

Hinsicht affirmativ: Er legitimiert die Überlegenheit und Fortschrittlichkeit des modernen politischen Systems und bestätigt zugleich die gegenwärtige Gefühlskultur als ›natürlich‹ und zeitlos.

3. Vergangenheit zwischen Wert und Verwertung

Die britische kulturwissenschaftliche Kritik nimmt die populären, in der Alltagskultur verbreiteten Geschichtsbilder ernst und analysiert sie nicht nur hinsichtlich der Dynamiken von Entmythologisierung und Gegenmythologisierung, sondern auch im Spannungsfeld von ideologischer Bedeutung und konsumkapitalistischer Vermarktung, also von Wert und Verwertung. Im Fokus steht »the continuing role of royal representation in film and television as patriotic signifier and entertainment commodity.«⁸

Die implizite Annahme der Heritage-Debatte ist, dass solche Filme das zeigen, zirkulieren und zelebrieren, was als bewahrenswert an der Vergangenheit gilt. Sie bauen mit am Gebäude nationaler Werte. Dabei findet eine zirkuläre Selbstverstärkung von kulturellem Wert statt: Die Filme beziehen ihren Status als Arthouse-Filme aus ihrem Sujet, das der ›gehobenen Kultur‹ angehört, und bestätigen wiederum dessen kulturelle Relevanz durch die mediale Reproduktion. Film und historischer Gegenstand leihen sich gegenseitig ihr Prestige. Was das in unserem Fall bedeutet, kann man an der Liste der Schauspielerinnen erkennen, die Elizabeth I. im Film verkörpern haben: Vor Cate Blanchett in Shekhar Kapurs *ELIZABETH* und *ELIZABETH: THE GOLDEN AGE* (GB, F 2007, R.: Shekhar Kapur) waren das u.a. Sarah Bernhardt (1912), Flora Robson (1937 und 1940), Jean Simmons (1953), Bette Davis (1939 und 1955), Judi Dench (1998), Helen Mirren (2005) und Vanessa Redgrave (2011).⁹ Starkult und Monarchiekult verstärken sich gegenseitig, wenn eine große Schauspielerin, Königin ihres Fachs, der historischen Figur angemessenes Leben einhaucht. In dieser Hinsicht arbeiten Royal Biopics an der politischen und kulturellen Legitimierung der Monarchie mit.

Wertschöpfung findet aber auch auf der ökonomischen Ebene statt. Der Heritage-Film, als Teil der Heritage-Kultur, für die England nicht nur bei anglophilen

8 Merck, Mandy: »Introduction«, in: dies. (Hg.), *The British Monarchy on Screen*, S. 1-19, hier S. 1.

9 Vgl. <https://www.theguardian.com/uk-news/gallery/2015/feb/03/elizabeth-i-in-tv-and-film-from-bernhardt-to-blanchett> vom 03.02.2015 (letzter Zugriff: 23.12.2021). Für eine der historischen Chronologie entgegenlaufende Annäherung an Elizabeth über eine Untersuchung ihrer Verkörperung durch berühmte Filmstars vgl. Bronfen, Elisabeth/Straumann, Barbara: »Elizabeth I: the cinematic afterlife of an early modern political diva«, in: Merck (Hg.), *The British Monarchy on Screen*, S. 132-154.

Tourist*innen berühmt ist, leistet inzwischen einen gewichtigen Beitrag zur britischen Wirtschaftskraft. Heritage-Filme treiben durch Merchandising und Tourismus die Heritage-Industrie an.¹⁰ Das postindustrielle Britannien setzt seit Thatchers Deindustrialisierungspolitik der 1980er Jahre – nicht zufällig die Zeit, in der das Heritage-Genre aufblühte – zunehmend auf den Sektorservice. Tourismus machte 2014 neun Prozent des Wirtschaftsaufkommens aus,¹¹ wobei sich die Vermarktung des Standorts Großbritannien regelmäßig auf die traditionsreichen Stätten bezieht, die durch Geschichtsfilme bekannt geworden sind. Britanniens kulturelles Kapital wird zum Selling Point. Insofern ist die eigene Geschichte nicht nur ein ›weicher‹ Faktor in nationalen Identitätsdiskursen, sondern ein durchaus substantieller Wirtschaftsfaktor. Ein Bericht des Oberhauses von 2014 bezeichnet das kulturelle Erbe in Museen und Galerien – worunter er bezeichnenderweise auch die Monarchie fasst – als wichtige Quelle für Britanniens Soft Power und kalkuliert kühl mit der politischen und ökonomischen Instrumentalisierung der kulturellen Dominanz Britanniens im globalen Wettbewerb.¹²

Angesichts der Bedeutung des Heritage für die Kommerzialisierung der nationalen Identität erhebt sich zwangsläufig die Frage, welche Geschichte denn hier inszeniert wird. Wessen materielles Erbe wird als erhaltenswert in Szene gesetzt? Aus welcher Perspektive? Für wen? Hinsichtlich der in den Heritage-Filmen bevorzugten Epochen und sozialen Schichten finden sich deutliche Präferenzen: Die vorindustrialisierte Welt dominiert das mediale Bild der Englishness, nicht unbedingt im Sinne von vor 1800, sondern im Sinne der Fokussierung auf ländliche, nicht-urbane Schauplätze, auf vordemokratische Sozialstrukturen, auf die oberen Schichten, insbesondere den Landadel in großen Herrenhäusern, umgeben von historischen Landschaftsparks, deren Anlage die politische Agenda der ›englischen Liberalität‹ symbolisiert. Mit dieser Bevorzugung des niederen Adels, der als organisch mit dem englischen Landleben verwachsen präsentiert wird, und des traditionellen gehobenen Bürgertums bildet das Genre einen sozial äußerst exklusiven Ausschnitt der englischen Gesellschaft ab. Erst gegen Ende der 1990er Jahre beginnt sich die Kritik daran auch in der Machart der Filme selbst niederzuschlagen, indem z. B. in einer Jane-Austen-Verfilmung die koloniale Quelle des adligen

10 Vgl. A. Sargeant: *Making and Selling Heritage Culture*.

11 »Tourism adds £115 billion to UK GDP annually and employs 2.6 million people; nine per cent of the UK economy on both measures.« House of Lords, Select Committee on Soft Power and the UK's Influence: *Persuasion and Power in the Modern World* (Report of Session 2013-14). London 28 March 2014, § 196, S. 96.

12 Ebd., § 197/198, S. 97: »VisitBritain cited the Premier League, the BBC, the monarchy and the 2012 Olympic and Paralympic Games as tourism pull factors. Museums and other collections also play a key role in attracting tourists to the UK: [...] visitors to the UK return home with an increased appreciation for the UK, and have a greater knowledge and understanding of the business opportunities that it provides.«

Wohlstands thematisiert wird (MANSFIELD PARK, GB 1999, R.: Patricia Rozema), die Bilder grobkörniger werden oder, wie in der populären Serie DOWNTON ABBEY (GB 2010-2015, R.: Brian Kelly et al.), neben der adligen Familie auch das Personal ins Zentrum der Geschichte rückt. Für Filme, die in dieser Weise selbstreflexiv – wenn auch, wie im Fall von DOWNTON ABBEY, nicht notwendigerweise weniger affirmierend – mit ihrer Heritage-Ästhetik umgehen, hat sich die Bezeichnung *post-heritage* eingebürgert. Aber trotz der Weiterentwicklung des ästhetischen Repertoires bleibt die Frage nach den sozialen Hierarchien und kulturellen Werten, die durch das Genre impliziert, affirmiert oder dekonstruiert werden.

Wenig überraschend steht der Verdacht im Raum, dass diese Filme mit ihrer Hochglanzästhetik und ihrem selektiven sozialen Fokus nicht nur ein idealisierendes, sondern ein nostalgisches und im Kern politisch konservatives Verhältnis zur Vergangenheit kultivieren. Der Nostalgievorwurf wird durch den Entstehungskontext des Genres in den 1980er Jahren gestützt, als Maggie Thatchers neoliberale Entfesselung einer unregelmäßig funktionierenden Marktwirtschaft soziale Sprengkräfte freisetzte, die dann nach Einhegung durch eine forcierte Law-and-Order-Politik einerseits und durch einen betont restaurativen Wertekonservatismus andererseits verlangte. Heritage-Kultur und Heritage-Film fungieren in dieser Lesart als Kontinuitätsgaranten und Sinnstifter in Zeiten historischer Brüche, öffnen sie doch imaginäre Rückzugsräume aus einer Welt rapiden sozialen, technischen und kulturellen Wandels.

Im Hinblick auf die gesellschaftliche Funktion des Genres insgesamt spricht viel für diese These. Jedoch sind Filmtexte, als sprachlich-visuelle Konstrukte, in ihrer Bedeutung selten monolithisch und widerspruchsfrei. Die Schönheit der Bilder steht oft im Widerstreit mit einer tragischen oder grausamen Handlung, was eine differenzierte Rezeptionshaltung verlangt, um der Spannung zwischen visueller Attraktivität und problembehaftetem Narrativ gerecht zu werden. Auch ist diesen Filmen durchaus ein selbstironisches Moment zu eigen, wenn sie den Zitatcharakter ihrer Bilder ausstellen oder durch harte Schnitte ein evoziertes Idyll demontieren. Dementsprechend ist die durch Heritage-Filme projizierte Nostalgie zumeist ein gebrochenes Gefühl, in das nicht nur die Sehnsucht nach einer idealisierten Vergangenheit eingeschrieben ist, sondern auch das Bewusstsein von der Artifizialität der filmischen Vergangenheitsrekonstruktion. Die Filme laden deshalb, so ist betont worden, zu einer Haltung ›reflektiver‹ Nostalgie ein.¹³ In ähn-

13 Vgl. die Unterscheidung von *restorative* und *reflective nostalgia*, wie sie Adam Muller unter Rückgriff auf Svetlana Boym's einflussreiche Begriffsprägung (Boym, Svetlana: *The future of nostalgia*, New York 2001) unternimmt. Muller, Adam: »Notes towards a Theory of Nostalgia: Childhood and the Evocation of the Past in Two European ›Heritage‹ Films«, in: *New Literary History* 37,4 (2006), S. 739-760. URL: <https://www.jstor.org/stable/20057976> (letzter Zugriff: 23.12.2021)

licher Weise unterscheidet Higson zwischen einer ›modernen‹ Nostalgie, die auf Verlusterfahrung und Melancholie basiert, und einer ›postmodernen‹, a-temporalen Nostalgie, die eher die Wiedererlangbarkeit der verlorenen Vergangenheit durch digitale Simulacren und konsumierbare Reproduktionen zelebriert.¹⁴ Ein postmoderner Film wie *ELIZABETH* spielt auf komplexe Weise mit diesen verschiedenen Arten nostalgischer Erwartung.

4. *ELIZABETH* zwischen historischer Faktentreue und Authentisierungsfiktion

Shekhar Kapurs *ELIZABETH* ist zwischen Arthouse Cinema und Multiplex-Kino angesiedelt und spricht ein Publikum aus beiden Bereichen an. Wer sich bei ernsthaftem Period Drama mit Kunstanspruch langweilt, findet hier Tempo, Witz, Sex, Blut und skrupellose Verschwörungen. Der Film mischt sein historisches Thema mit Genrekonventionen, insbesondere mit *romance* und *action*, und greift neben Thriller-Elementen auch auf Motive der Schauerromantik zurück. Kapur legt den Schwerpunkt der Handlung auf den unsicheren Beginn von Elizabeths Herrschaft; erst in seiner Fortsetzung ihrer Lebensgeschichte, *ELIZABETH: THE GOLDEN AGE*, stehen die historischen Ereignisse von 1587 und 1588 im Mittelpunkt, die den volkstümlichen Mythos der Königin geprägt haben: die Hinrichtung ihrer Rivalin Mary Stuart und der Sieg über die spanische Armada.

Der Film von 1998 hingegen beginnt mit dem Tod von Queen Mary, Elizabeths katholischer Halbschwester, und stellt die gefährdeten ersten Jahre ihrer Regierung ins Zentrum. Kapur zeigt eine jungmädchenhafte Prinzessin, deren Legitimität innenpolitisch durch die Gegnerschaft mächtiger Adliger und großer Teile des Klerus bedroht ist, während gleichzeitig die katholischen Kontinentalmächte, allen voran Spanien und Frankreich, durch Heiratspolitik oder Mordkomplotte versuchen, Elizabeths Thronanspruch zu unterminieren. Elizabeths Ringen um die Festigung ihrer Macht ist ein Reifungsprozess, in dem sie lernt, sich gegen ihre Berater zu behaupten, das Land religiös zu befrieden und sich erfolgreich gegen politische Heiratspläne zu wehren, aber in dem sie schließlich auch – wie ihre gefürchtete Vorgängerin, die ›blutige Mary‹ – ihre Gegner exekutionieren lässt.

Die Liebeshandlung dreht sich um Robert Dudley, dessen Favoritenstatus bei Hofe schon zeitgenössisch zu Klatsch Anlass gab. Der historisch verbürgte Skandal um den Tod seiner ersten Frau, die einer Ehe mit Elizabeth im Wege gestan-

14 Damit differenziert Higson seine ursprüngliche Kritik aus den 1990er Jahren am Heritage-Genre. Higson, Andrew: »Nostalgia is not what it used to be: heritage films, nostalgia websites and contemporary consumers«, in: *Consumption Markets & Culture* 17,2 (2014), S. 120-142. DOI: <https://doi.org/10.1080/10253866.2013.776305>

den hätte, wird ausgelassen. Stattdessen greift der Film die zeitlich später liegende Episode seiner verheimlichten zweiten Eheschließung auf und fügt eine fiktive Verwicklung in diplomatische Intrigen hinzu, wodurch Dudley in den Verdacht des Verrats gerät. Gegner wie der ehrgeizige Duke of Norfolk und Beraterfiguren wie William Cecil Lord Burghley und Walsingham spielen wichtige Nebenrollen, werden allerdings ebenfalls stark fiktionalisiert. Der Film feiert nicht die Größe des Golden Age, sondern unternimmt eine skeptische Befragung der Bedingungen, unter denen Elizabeths Machtkonsolidierung erreicht wurde, und wirft einen desillusionierenden Blick auf die dafür eingesetzten Mittel.

Wie der kurze Abriss deutlich macht, schneidet der Film Ereignisse aus der Herrschaft Elizabeths willkürlich und oft ohne Rücksicht auf die Chronologie zusammen. So werden Entwicklungen, Figuren und Vorfälle in die ersten Jahre ihrer Regierung gepresst, die in Wirklichkeit erst viel später stattgefunden haben; andere Ereignisse sind erfunden oder in andere Zusammenhänge montiert. Der Effekt ist ein straffer Handlungszusammenhang, der zwar dramaturgische Spannung erzeugt, aber keine Entwicklungslinien entwirft, sondern episodisch und fragmentarisch bleibt. Es gibt keine auktoriale Perspektive, die Ordnung und Wegweisung im unübersichtlichen Geschehen herstellt, lediglich mit der jungen Königin eine um ihr Überleben in diesen undurchschaubaren Verhältnissen kämpfende Zentralfigur. Das *plotting* ist so kompliziert, dass nicht immer verständlich ist, was vor sich geht – wer konspiriert mit wem, wie verlaufen die Fronten, wo sind wir gerade, welche dunklen Motive sind am Werk? Diese Intransparenz mag lediglich einem schlechten Drehbuch zuzuschreiben sein; ich sehe darin hingegen einen – möglicherweise unintendierten – Authentisierungseffekt, weil dadurch die Alterität, die Fremdheit einer historischen Welt betont wird, die von Verschwörungen und Komplotten charakterisiert ist. Gerade die Tatsache, dass die Zuschauer*innen die Zusammenhänge nicht voll durchschauen, lässt die inszenierte Geschichte lebens-echt erscheinen, denn wir teilen dadurch die Erfahrung historischer Kontingenz mit den Filmfiguren. Die Lückenhaftigkeit der Geschichtsdarstellung dient so paradoxerweise der Beglaubigung ihrer Authentizität.

Die Abkehr von einer klaren, chronologischen und rational motivierten Narration bedient ein postmodernes Geschichtsverständnis, das großen historischen Erzählungen mit Skepsis begegnet. In der filmischen Umsetzung spiegelt sich diese Unübersichtlichkeit, wenn die Kameraführung alterniert zwischen heimlichen, die höfische Bespitzelungssituation reproduzierenden Blickwinkeln und Totalen aus der Vogelperspektive, die, ähnlich der Heritage-Ästhetik, die monumentale spätmittelalterliche Architektur für einen Moment majestätisch in Szene setzen, aber die Königin darin klein und verloren aussehen lassen. Das historische Erbe wird von der Kamera zwar beeindruckend, jedoch nicht mit der schwelgerischen Behaglichkeit des konventionellen Heritage-Films in den Blick gerückt; dadurch ist der geschichtliche Raum kein nostalgischer Wohlfühlraum mehr. Die Eingangsszene

des Films, die auf dem Scheiterhaufen brennende Protestant*innen zeigt, verdeutlicht exemplarisch, wie eine hochstilisierende Bildregie selbst aus dem Grauen ein symmetrisches Bild komponiert. Auch hier wechselt die Kamera von Nahaufnahmen, die nur verwirrende Teilausschnitte einfangen, in die Vogelperspektive. Der Effekt ist eine ästhetisierende Distanzierung, aber keine das Verständnis fördernde Einordnung des Geschehens in einen historischen Zusammenhang.

Der Film fikionalisiert also die nationale Geschichte, ohne sie jedoch in ihren zentralen Elementen umzuschreiben. Das funktioniert, denn alles, was man sieht, kommt einem ›wahr‹ im Sinne von ›vertraut‹ vor: Die historischen Zusammenhänge mögen verkürzt, verfälscht oder erfunden sein, aber die Bilder und Einzelszenen erscheinen wahr, weil wir sie schon anderswo gesehen haben. William Cecil Lord Burghley tritt z.B. als alter, weiser Berater der jungen Königin auf, obwohl er zum Zeitpunkt von Elizabeths Thronbesteigung noch nicht 40 Jahre alt war. Dieser Anachronismus wirkt insofern glaubhaft, als die Figur damit dem Porträt (Marcus Gheeraerts dem Jüngeren zugeschrieben, datiert nach 1585) gleicht, das einen deutlich über 65-jährigen Burghley zeigt. Die Tatsache, dass wir ihn wiedererkennen, weil er dem Bild, das wir von ihm haben, ähnelt, reicht als Beglaubigung der historischen Wahrheit aus.¹⁵ Einen ähnlichen Wiedererkennungseffekt hat die Szene im Film, in der Elizabeth mit Robert Dudley die Volta tanzt, eine Episode von zweifelhafter Faktizität, die allerdings durch ein zeitgenössisches Gemälde, das in einem der großen Herrenhäuser Englands hängt, so bekannt ist, dass sie in einschlägigen Darstellungen Elizabeths selten fehlt.¹⁶ Kapurs Film zitiert diesen Tanz gleich zweimal und nutzt die apokryphe Szene geschickt, den nachlassenden Einfluss des Liebhabers zu illustrieren.

Der Film mag daher historisch inakkurat sein, aber er produziert den Eindruck von Authentizität durch Rückgriff auf die Bilder, die wir kennen – das ist die zentrale Strategie des postmodernen Geschichtspastiches. Fredric Jameson bringt das auf den Punkt, wenn er schreibt, dass wir dazu verdammt sind »to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history, which itself remains forever out of reach«.¹⁷ Das historische Narrativ von ELIZABETH ist dementsprechend überwiegend durch Intertextualität beglaubigt, und zwar nicht nur durch die Intertextualität der Bilder, die unser visuelles kulturelles Archiv ausmachen, sondern auch die Intertextualität des Stils. Denn die komplexe Handlungsstruktur des Films erinnert an Shakespearesche Dramen, insbesondere seine Historien

15 Das Bild Burghleys findet sich unter [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Cecil_1st_Baron_Burghley_from_NPC_\(2\).jpg#/media/File:William_Cecil_1st_Baron_Burghley_from_NPC_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Cecil_1st_Baron_Burghley_from_NPC_(2).jpg#/media/File:William_Cecil_1st_Baron_Burghley_from_NPC_(2).jpg) (letzter Zugriff: 23.12.2021)

16 Siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Dudley_Elizabeth_Dancing.jpg (letzter Zugriff: 23.12.2021).

17 Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, London 1991, S. 25.

– wir begegnen der gleichen etwas unübersichtlichen Gemengelage von Fraktionen und Adligen, den Intrigen, der Gegenüberstellung von guten und schlechten Ratgebern, der Ambivalenz von Figuren, die kein eindeutiges moralisches Urteil erlauben. Wir kennen das von der Shakespearebühne und halten es deshalb für ein realistisches Bild.

Im Einklang mit der postmodernen Abkehr vom *grand récit* und der Hinwendung zu Bildern als Authentisierungsstrategie des Historischen steht auch die Repräsentation der Charaktere. Die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit wird vor allem durch die Inszenierung der Figuren evoziert, deren Psychologie und Gefühlsstrukturen unmittelbar vertraut und ›modern‹ wirken. Die Königin erscheint in ihrem Habitus, in ihrer Körperlichkeit und ihren Emotionen ganz als unsere Zeitgenossin. Historische Alterität hingegen, das ›Andere‹ der Vergangenheit, wird überwiegend durch ausstatterische Details, also auf der Oberfläche, erzeugt; Historizität ist durch Kostüme, Kulissen und Requisiten hergestellt. Wie im Heritage-Film liegt auch hier großer Wert auf Stimmigkeit und Korrektheit. Insofern tritt uns die Renaissance, ja die Geschichte selbst mehr als Ort denn als Epoche entgegen – sie ist eher spatial als temporal bestimmt. Sie ist der dekorative Schauplatz für eine Handlung, die kaum versucht, zeitliche und kausale Entwicklungen oder historische Zusammenhänge aufzuzeigen.

Man mag in dieser an der Oberfläche festgemachten Historizität Parallelen zur Inszenierung von Geschichte als lebendiges Museum erkennen. Solche Themenparks schüren die Erwartung, durch Verkleidung und Rollenspiele in die Vergangenheit eintauchen zu können, ohne Tiefenstrukturen wie Mentalitäten oder sinnlich nicht direkt wahrzunehmende Machtverhältnisse verstehen zu müssen. Die Annahme ist, dass sich unter dem historischen Kostüm das universal Menschliche findet, das als solches dem Verständnis der Gegenwart unmittelbar zugänglich ist, weil es selbst nicht als historisch konstituiert begriffen wird. Der Film fördert diese Sicht und wird damit als Teil der postmodernen Erlebniskultur kenntlich.

5. ›Virgin Queen‹ – Der Körper der Königin

Der generische Mix von historischem Politthriller und Liebesdrama in ELIZABETH kann sich auf die reale frühneuzeitliche Verschränkung von Machtpolitik und Familienpolitik stützen. Denn die Frage der dynastischen Nachfolge bestimmt alles: sowohl Elizabeths Legitimität als Thronfolgerin, die an der Anerkennung der Rechtmäßigkeit der Ehe Henrys VIII. mit ihrer Mutter Anne Boleyn durch die katholische Kirche hängt, als auch die Notwendigkeit ihrer eigenen, politisch möglichst klugen, Heirat. Das erlaubt dem Film, Machtfragen im Gewand einer Liebesgeschichte zu verhandeln, die Liebesbeziehung zu Dudley in den Vordergrund zu rücken und damit ein weibliches Publikum anzusprechen. Königliches Begeh-

ren, Eifersucht und Entsagung nehmen breiten Raum ein. Der Film legt nahe, dass es weniger politische Bedenken sind, die Elizabeth abhalten, auf eines der vielen Heiratsprojekte einzugehen, sondern die Tatsache, dass sie nur Dudley liebt. Die Sicht der Ehe als eine politische oder geschäftliche Transaktion wird zwar nicht unterschlagen, aber doch, anachronistisch, diskreditiert. Im Effekt trägt das zu einer Entpolitisierung der Geschichte bei. Die Monarchin wird in ihrer privaten, nicht politischen Rolle gezeigt; ihre relevanten Siege sind solche über das eigene Begehren, die eigenen Ängste, und nicht über den politischen Gegner auf dem Schlachtfeld oder am Verhandlungstisch. Die zunehmende Souveränität der jungen Königin kann direkt an ihrer wachsenden emotionalen Unabhängigkeit von Dudley gemessen werden, ein postfeministisches Zuschauer*innen vertrautes Motiv. Ähnlich wie in anderen Royal Biopics über Victoria oder Elizabeth II. sehen wir hier eine Tendenz zur Domestizierung der Monarchie. Die Königin wird in ein bürgerliches und zugleich feminisiertes Wertesystem eingemeindet. Das kann man als einen Beitrag zur Legitimierung der Monarchie in bürgerlich-demokratischen Zeiten lesen.¹⁸

Die historische Anomalie einer Frau auf dem Thron ist natürlich guter Filmstoff. Im Einklang mit der Populärgeschichte ist auch ELIZABETH auf die angebliche oder tatsächliche Jungfräulichkeit der Königin fixiert. Das Bild der Virgin Queen, in dem die Ikonographie der von der protestantischen Reformation gerade aus den Kirchen verdrängten Madonna mit dem Herrscherinnenbildnis verschmilzt, wurde von Elizabeth selbst politisch instrumentalisiert. In diesem Motiv konvergieren Macht- und Geschlechterpolitik: Unter beiden Aspekten ist es ein kluger Schachzug, unverheiratet zu bleiben. Als Virgin Queen entzieht sie sich den Unwägbarkeiten einer politischen Allianz in dem volatilen, katholisch dominierten europäischen Machtgefüge. Und sie vermeidet zugleich, gemäß der patriarchalischen Genderordnung einen Ehemann als ihr Haupt anerkennen zu müssen. Der Film erläutert, im Einklang mit dem historischen Urteil, durchaus diese Implikationen ihrer Eheverweigerung.

Zugleich aber kommt er dem gegenwärtigen Lebensgefühl entgegen, indem er Elizabeths Verhältnis zu Dudley eindeutig sexualisiert. In dieser Version der Geschichte hat die Königin natürlich Sex, und der ganze Hof sieht und weiß es. Für ein postfeministisches Publikum ist die Vorstellung, weibliche Selbstverwirklichung nicht durch Sex, sondern durch Keuschheit zu erlangen – also Asexualität als Emanzipation von patriarchalischen Herrschaftsstrukturen zu begreifen – offensichtlich nicht gut vermittelbar. Im zweiten Schritt stellt der Film daher die spätere Selbststilisierung der Königin als Virgin Queen als den hohen Preis dar, den sie für die Sicherung ihrer Macht zahlen muss. Sie opfert einen Teil von sich,

18 Vgl. A. Higson: *From political power*, S. 357.

ihre sexuelle Natur, ihr Liebesglück, im Interesse des Landes und der Festigung ihrer Herrschaft. Das Opfer, das sie bringt, wird geradezu als Märtyrertum überhöht, indem Elizabeth sich die Haare abscheren lässt; die bildliche Parallele zur düsteren Eingangsszene des Films, in der protestantische Märtyrer*innen mit blutig geschnittenen Köpfen auf dem Scheiterhaufen sterben, ist intendiert. (Dass sie ihr Haar abgeschnitten habe, ist zwar reine Fiktion, aber im Sinn eines Geschichtspastiches glaubwürdig durch die Überlieferung, dass sie im Alter unter ihrer Perücke kahlköpfig gewesen sei.) Die Gleichsetzung von Elizabeths autokratischer Herrschaftskonsolidierung mit dem Interesse des Landes wird durch den Film übrigens nicht problematisiert; er affirmiert hier, bei aller sonstigen Demontage, ganz traditionell den Tudor-Mythos.

Äußerst geschickt führt der Film hier ein vormodernes Motiv, das uns heute eher fremd anmutet, mit einem weithin akzeptierten postfeministischen Klischee zusammen. Man kann Elizabeths Entsagung einerseits, historisch angemessen, als Illustration des frühneuzeitlichen Konzeptes der Doppelnatur des Herrscherkörpers sehen – als Verschwinden des *body private* im *body politic*. Ihre Selbststilisierung zur Virgin Queen beruht auf der symbolischen Gleichsetzung der Unberührtheit des weiblichen Körpers mit der Integrität des Staatskörpers. Verständlich ist ihre Entsagung aber auch ganz ohne Kenntnis dieser staats-theoretischen Idee: Denn dass Frauen sich zwischen Liebe und Karriere entscheiden müssen, ist ja eine gängige Warnung an zu ambitionierte Feminist*innen; auch hier erkennt sich das postfeministische weibliche Publikum in einer durch und durch zeitgenössischen, verbürgerlichten Elizabeth wieder.

Die moderne sexuelle Freizügigkeit, die der Film Elizabeth unterstellt, wird zusätzlich akzentuiert durch die Hereinnahme von Inszenierungen queerer Sexualität. Elizabeth überrascht einen ihrer aussichtsreicheren Bewerber, den französischen Duc d'Anjou, in Frauenkleidern bei einer spektakulären Orgie. Die Szene bedient einerseits Seherwartungen, die von historischen Dokumentationen über die Borgia und andere dekadente Renaissancefürst*innen gespeist sind; andererseits positioniert sie den Film recht genau in seinen gesellschaftlichen Entstehungskontext kurz nach dem Regierungsantritt von Tony Blairs modernisierter Labour-Partei. Denn die amüsierte Toleranz, mit der Elizabeth reagiert, charakterisiert sie als weltoffene, liberale Figur ganz im Stil der jungen Millenials, die die Politik von New Labour so offensiv umwarb. Die konservative Vorgängerregierung hatte zuvor Homosexualität zu re-kriminalisieren versucht. Dass diese Szene trotz ihres fiktiven Charakters nicht wie ein ungläubwürdiger Anachronismus wirkt, liegt wiederum daran, dass sie durch Shakespeare selbst beglaubigt wird: *Cross dressing* und *gender bending* auf der frühneuzeitlichen Bühne war in den 1990er Jahren ein heißes akademisches Thema.

6. Die Macht der Bilder und die Bilder der Macht

Im Motiv von Elizabeths Selbsterfindung als jungfräuliche Königin, als Ersatzmadonna für das durch den protestantischen Bildersturm seiner Heiligen beraubte Volk, zeigen sich ein weiteres Mal überraschende Analogien zwischen Frühmoderne und Postmoderne. Hier spiegelt sich ein dezidiert postmodernes Verständnis von der Macht der medialen Selbstrepräsentation in der frühmodernen Praxis performativer Machtausstellung. Die höfische Kultur der Renaissance und postmodernes Politikmanagement treffen sich in der Erkenntnis: Politik ist Imagepflege. Die Bedeutung der im Land zirkulierenden Darstellungen der Königin für die Legitimierung ihrer Herrschaft ist historisch unbestritten; bis heute berühmte Porträts fungierten als Vorlagen für zahllose Reproduktionen. Der Film zeigt diese Zurichtung der Königin zum Bild der *Virgin Queen* als harte Arbeit und zugleich als ihren größten Triumph. Am Ende vollzieht Elizabeth ihre Apotheose durch die Anverwandlung ihres lebendigen Leibes an ihr eigenes Bild. Zu getragener Musik, anachronistisch von Elgar, wird sie geschoren, weiß geschminkt und eingekleidet und zu ihrer eigenen Ikone transformiert. Hier, wie auch in der Krönungsszene, stellt der Film die zeitgenössischen Porträts der Königin nach. Ein weiteres Mal dient das Zitat berühmter Bilder so der Authentisierung einer Geschichtsfiktion, die es mit der geschichtlichen Chronologie nicht so genau nimmt.

Auch diese Ausstellung der Bilder als Herrschaftsinstrument adressiert direkt die Generation der *Millennials*, die beobachten konnte, wie die neue Labour-Regierung Medienmanagement als Machttechnologie betrieb. Dazu gehörte das notorische *spin doctoring* genauso wie New Labours Neuerfindung des Landes als ›Cool Britannia‹ und Tony Blairs Versuch, der Monarchie im Zusammenhang mit der Krise um Dianas Tod ein zeitgemäßeres Image zu verpassen. Der Fokus des Films auf der Königin als sehr junger Frau entspricht überdies dem Hype der 1990er Jahre um *Girl Power*.¹⁹ Adressat*innen und Träger*innen des Projekts ›Cool Britannia‹ waren insbesondere die jungen postfeministischen Frauen, die mobiler als ihre männlichen Altersgenossen in den unter Thatcher flexibilisierten Arbeitsmarkt drängten und nur zu gern dem Versprechen folgten, dass sich weibliche Emanzipation durch unbeschwerte Teilhabe am Konsumkapitalismus erlangen ließe.²⁰ Die hervorgehobene Bedeutung von Kleidung und Kostümen im Film spricht genau dieses Interesse an. Wer möchte, kann allerdings eine Szene des Films auch als Warnung vor dem Irrglauben lesen, weibliche Selbstermächtigung

19 Lockett, Moya: »Image and Nation in 1990s British Cinema«, in: Murphy (Hg.), *British Cinema of the 90s*, S. 90.

20 Vgl. McRobbie, Angela: »TOP GIRLS?«, in: *Cultural Studies*, 21:4-5 (2007), S. 718-737, Full article: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09502380701279044> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

könne über ein optimiertes Äußeres erfolgen: Eine Hofdame wird anstelle der Königin Opfer eines Mordanschlags, als sie heimlich ein Kleid Elizabeths anprobiert, das mit Gift getränkt ist.

Während sich die Postmoderne mit ihrem Bewusstsein von der Macht der Bilder in der Frühen Neuzeit leicht wiedererkennen kann, sperren sich die Bilder der Macht, die der Film präsentiert, gegen eine solche Konvergenz der beiden Epochen. Szenen geschundener und blutender Körper, von Folter, Schlachten und Exekutionen kontrastieren schroff mit der Inszenierung des kostbar gewandeten und stilisierten Körpers der Königin. Drei symbolische Orte, Schlachtfeld, Folterkammer und Hinrichtungsstätte, fungieren als dystopisches Gegenbild zur idyllisierenden, nostalgischen Landschaftsästhetik des Heritage-Films.²¹ Der Schauer, den diese Bilder in den Zuschauer*innen auslösen, ist aber zugleich medial gerahmt und damit beruhigend distanziert durch die Sehkonvention des *gothic*. Das Unheimliche ist ein bewährter literarischer Modus zur Figurierung des ›Anderen‹. Insofern die Schauerromantik mit Rationalitätsskepsis assoziiert ist, mit der dunklen Seite der Aufklärung, die den Menschen von finsternen Mächten, primitiven Trieben und grausamen Affekten gesteuert sieht, erinnert der von den Gewaltszenen erzeugte Schrecken an das durch die Herrschaft des Rationalen Verdrängte – und weist ihm gleichzeitig einen Ort in der vormodernen Geschichte zu. Exekutionen und Folter erscheinen so als Zeichen der unauf löslichen Alterität einer voraufklärerischen Vergangenheit; zugleich rücken sie aber diese Vergangenheit in ein Fortschrittsparadigma ein und affirmieren damit die tröstliche Gewissheit von der Überlegenheit der liberaleren, humanen Gegenwart. Die Zuschauer*innen bekommen beides: das Vergnügen am Schauer und zugleich die Bestätigung, dass die eigene Gegenwart zivilisatorisch höher entwickelt sei.

Gewalt und Machtausübung über die Körper figurieren so als Markierung der historischen Distanz. Das Thema der Macht, ihrer Techniken und ihrer Immoralität wird im Film anhand der Figur des Walsingham verhandelt, Elizabeths Berater und erster Sekretär. Der historische Walsingham gilt als überzeugter Protestant, umtriebiger diplomatischer Gesandter und hocheffizienter Organisator des ersten Geheimdienstes ihrer Majestät. Er steuerte ein Spionagenetzwerk, das sich über die europäischen Höfe und Botschaften erstreckte. Seine Methoden, diverse katholische Komplotte gegen Elizabeth aufzudecken, erwiesen sich als äußerst effektiv, ebenso sein Nachweis von Mary Stuarts verschwörerischen Aktivitäten – ihre heimlichen Briefe liefen über seinen Schreibtisch, was sie schließlich den Kopf kosten sollte. Walsinghams Methoden der ›inneren Sicherheit‹ können als im Foucaultschen Sinn modern bezeichnet werden, insofern, als er erstmals eine bürokratische Struktur aufbaute, die Folter als Weg der Informationsbeschaffung obsolet erscheinen ließ und auf panoptische Beobachtung setzte.

21 Vgl. auch M. Luckett: »Image and Nation«, S. 90f.

Der Film macht ihn zu einer machiavellistischen Figur, die skrupellos und eiskalt hinter der gewinnenden Fassade Elizabeth Leben und Macht sichert. Eingeführt wird er in Thrillermanier mit einer erotisch aufgeladenen Szene von Liebe und Verrat, in der er einen jungen Liebhaber eigenhändig umbringt. Entgegen der historischen Fakten wird ihm außerdem der Mord an Mary of Guise, der schottischen Gegenspielerin Elizabeths, zugeschrieben. Die Figur des Walsingham bestätigt damit eine verbreitete Politiksepsis, derzufolge Machtgewinn und Machterhalt, epochenübergreifend, ein schmutziges Geschäft seien. Dies spricht Zuschauer*innen an, die nach der Regierungsübernahme von New Labour 1997 zunehmend mit Politik als *spin doctoring* konfrontiert waren, also mit dem strategischen Einsatz von Informationen und der Kunst, diese mit manipulativem Dreh in den Medien zu lancieren. Aber auch der fast unbeschränkte Ausbau der Videoüberwachung des öffentlichen Raums, ein vieldiskutiertes Thema in der britischen Öffentlichkeit, findet sich in Walsinghams Spionagemethoden reflektiert – die Macht sieht alles. Der Film spielt, charakteristischerweise wieder mit einem Bildzitat, darauf an, wenn die Hofdamen Elizabeth und Dudley beim Sex beobachten und ein mit Augenmotiven bedruckter Vorhang durch das Bild weht. Was surrealistisch anmutet, hat doch ein historisches Äquivalent im Rainbow-Porträt, in dem Elizabeth ein mit Ohren und Augen besticktes Kleid trägt.²² Je nach Vorwissen können die Zuschauer*innen das Augensymbol entweder ahistorisch als Anspielung auf erotischen Voyeurismus lesen oder als Verweis auf die Machttechnologien des frühneuzeitlichen Hofes.

7. Produktionskontexte – Religion, Geschlecht, Nation

In enger Anlehnung an die Realgeschichte steht der konfessionelle Konflikt zwischen der protestantischen britischen Königin und den katholischen europäischen Mächten im Zentrum der Handlung. Kapur, dessen nicht-britische Herkunft auch einen unorthodoxen Zugriff auf die nationale Geschichte hätte motivieren können, reproduziert dabei die traditionelle englische Sicht in einem Ausmaß, das durchaus den Vorwurf der Katholikenfeindlichkeit rechtfertigt. Das Böse ist eindeutig mit katholischen Machtbestrebungen assoziiert. Religiöser Fanatismus ist für die düstersten Schauer Momente verantwortlich, er treibt die Verschwörungen an, führt zu Morden und Exekutionen und bedroht die innere Einigung des Landes. Ein zentrales Handlungselement ist demgemäß Elizabeths Durchsetzung des Act of Uniformity, also einer Staatskirche mit einer einheitlichen Kirchenliturgie. Wie sie in Vorbereitung der Abstimmung über das Gesetz ihre Rede probt, an ihrer

22 https://en.wikipedia.org/wiki/File:Elizabeth_I_Rainbow_Portrait.jpg (letzter Zugriff: 23.12.2021).

Rhetorik feilt, um souveräne Haltung ringt, das zeigt sie als hart an ihrem Erfolg arbeitende Politikerin; vor dem Parlament punktet sie dann jedoch, ganz im Sinne der Girl Power, mit kokettem Flirt.

Mit seiner Dämonisierung des Katholizismus stützt der Film, angesichts seiner eher explorierenden als zelebrierenden Machart durchaus überraschend, das dominante britische Geschichtsnarrativ von der historischen Mission der protestantischen Nation. Elizabeths auch historisch verbürgte vergleichsweise tolerante Haltung in religiösen Fragen macht sie zu einer positiven Gestalt, mit der sich ein heutiges, auf seine Liberalität stolzes Publikum leicht identifizieren kann. Der Film scheint damit vor allem ein selbstzufriedenes Modernisierungsparadigma zu bedienen, indem er fanatischen Glauben als Problem der Vergangenheit zeigt und Liberalität als gute alte englische Tugend herausstellt, die noch dazu von der Herrscherin selbst am reinsten vertreten wird. Zumindest für die innerbritische Rezeption gibt es dabei einen spezifischen Anknüpfungspunkt zur Gegenwart: 1998, als der Film in die Kinos kam, wurde auch das als historisch gepriesene Good Friday Agreement unterzeichnet, mit dem der jahrzehntelange konfessionelle Bürgerkrieg in Nordirland und der IRA-Terror beendet wurden.

Shekhar Kapurs *ELIZABETH* ist Teil eines Revivals der Tudorzeit in der britischen Film- und Fernsehproduktion. Es stellt sich die Frage, was das Interesse an den Re-Inszenierungen dieser Epoche antreibt. Eine ganz pragmatische Erklärung liegt sicherlich darin, dass die Tudors einfach guten Stoff bieten – das historische Zusammentreffen von Machtpolitik und Heiratspolitik bei Henry VIII. und seinen sechs Frauen begünstigt in glücklicher Weise die Überführung dieser Geschichte in die Popkultur. Anhand dieser frühneuzeitlichen Verschränkung von *sex and power* kann, so meine These, gegenwärtiges Unbehagen an der Gleichstellung von Frauen und am postfeministischen Versprechen von Macht durch erotische Attraktivität verhandelt werden. Ein an der Genderthematik orientiertes Interesse am Film liegt allerdings potentiell quer zu einer nationalhistorischen Lesart und kann deswegen zu widersprüchlichen Bewertungen führen. Ein Beispiel dafür ist, wie der Film die Königin über weite Strecken der Handlung als schwach, unsicher und von ihren männlichen Beratern emotional und politisch abhängig erscheinen lässt. Das kann man aus einer herrschaftskritischen Haltung heraus als Dekonstruktion der nationalen Mythologisierung von Elizabeth als Gloriana und Virgin Queen begrüßen. Aus feministischer Sicht jedoch mag man das bedauern, weil es ein rares historisches Beispiel für eine starke Frau, die sich männlicher Dominanz nicht unterwirft, wieder mit dem Klischee weiblicher Schwäche überschreibt.²³ Dass der

23 So z.B. Levin, Carole: »Elizabeth: Romantic Film Heroine or Sixteenth-Century Queen?«, in: *Perspectives on History* 1 (April 1999). <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/april-1999/elizabeth-romantic-film-heroine-or-sixteenth-century-queen> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

Film solch widerstreitende Lesarten zulässt, fordert von den Zuschauer*innen, unterschiedliche historische Deutungsvarianten gleichzeitig präsent zu halten.

ELIZABETH wurde im Jahr 1997 produziert, gerade als der Tod von Diana, der geschiedenen Prinzessin von Wales, das Land erschütterte. Der Streit um die Beisetzungsfeierlichkeiten unterminierte nachhaltig das Vertrauen in die Monarchie, die in ihrem öffentlichen Auftritt als hoffnungslos zeremoniell, kaltherzig und ohne Kontakt zum Volk empfunden wurde. Eine Diskussion der kulturellen Repräsentationen der Monarchie kann die Bezüge zwischen der sexuell charismatischen, durchaus auch erratisch agierenden Filmfigur und Diana nicht ignorieren. Dianas geschickter manipulativer Umgang mit den Medien in ihrer Auseinandersetzung mit der königlichen Familie hat das nationale Bewusstsein für das Zusammenspiel von Macht und Repräsentation geschärft. Ähnlich wie THE QUEEN (GB, I, F 2006, R.: Stephen Frears) über Elizabeth II. kann auch ELIZABETH als Beitrag zu dieser nationalen Debatte gelesen werden, indem er vorführt, wie royale Macht an mediale Selbstinszenierung gekoppelt ist.

1997 war auch das Jahr, in dem New Labour nach 18 Jahren in der Opposition die Konservativen in der Regierung ablöste. Labour trat mit einem Programm der Humanisierung der unter Thatcher deregulierten Wirtschaftspolitik an, ohne aber die neoliberalen Grundprinzipien wirklich aufzugeben. Als Teil der verkündeten Modernisierung betrieb Labour ein Re-Branding des Vereinigten Königreichs: Ein neues Image sollte, pünktlich zum Millennium, für eine frische Aufbruchsstimmung sorgen und Britannien als kreativ, jung, dynamisch und global ausgerichtet präsentieren. Das aus Zeiten des Empire stammende ›Rule Britannia‹ sollte durch ›Cool Britannia‹ ersetzt werden. Wie Blair 1998 erklärte: »We do not reject our heritage, but we also need to be a forward-looking country ... Our task is to replace a myth of an old Britain with the reality of the modern Britain.«²⁴ Das Bedürfnis nach einer solchen Neuaufstellung des Landes speiste sich aus der Krisenerfahrung des vergangenen Jahrzehnts. In den 1990ern wurde die staatliche Souveränität des Landes als zunehmend gefährdet wahrgenommen. Die Integrität des Nationalstaates schien gleich mehrfach bedroht: von innen durch die politische Devolution der Regionen des Vereinigten Königreiches, von außen durch die als Souveränitätsverlust begriffene Europäisierung und wirtschaftliche Globalisierung sowie durch die neue Immigration seit dem Mauerfall 1989. Hinzu kamen die Auswirkungen der seit den 1980er Jahren vorangetriebenen offiziellen Politik des Multikulturalismus und der massiven gesellschaftlichen Fragmentarisierung durch die von Thatcher vorangetriebene Neoliberalisierung.

Es bietet sich also an, die Welle von Filmen über die Tudor-Zeit – also die Epoche, in der das Land unter der Krone der Tudors geeint wurde, die Grundlagen des

24 Britannia's committee for cool, BBC News, UK, 1. April 1998. Zit. nach M. Luckett: »Image and Nation«, S. 89.

britischen Nationalstaates gelegt wurden, in der England einen wirtschaftlichen Modernisierungsschub und eine kulturelle Blüte erlebte und nicht zuletzt als Seemacht zu expandieren begann – mit dem New-Labour-Projekt einer Neuerfindung der nationalen Rolle in der globalisierten Welt in Beziehung zu setzen. Insbesondere Kapurs ELIZABETH lässt sich als Kommentar zu Blairs Neugründungspathos lesen. Der Film bedient einerseits das nostalgische Bedürfnis nach Selbstvergewisserung mit seinem Blick zurück auf den Gründungsmythos des neuzeitlichen Britanniens, eröffnet aber auch durch seinen respektlosen Umgang mit den historischen Figuren eine produktive Perspektive der Neuorientierung. Gerade der nicht-idealisierende, dekonstruktive, skeptisch explorierende Ansatz von ELIZABETH macht es möglich, die gegenwärtige Krise nicht als Verfallsgeschichte, als Bröckeln des nationalen Mythos von alter Größe zu erleben, sondern sie einzufügen in eine subtil umgeschriebene Geschichte, in der genau diese Sorgen immer schon vorkamen. Das nostalgische Interesse an der Vergangenheit ist also nicht primär eskapistisch, sondern durchaus konstruktiv, indem es ermöglicht, die eigene Krisenerfahrung nicht als historischen Bruch oder Niedergang zu konzeptualisieren, sondern sie, in der Rückprojektion des Films, als wiederkehrende Erfahrung in der nationalen Geschichte zu figurieren. Die junge Königin, die hier nicht auf der Höhe ihrer königlichen Macht, sondern am Beginn ihrer Herrschaft porträtiert wird, unerfahren, verletzlich, von außen durch rivalisierende dunkle Mächte bedroht und innerlich von Selbstzweifeln zerfressen, aber zielstrebig an der Einigung ihres Königreichs unter liberalen Vorzeichen und der Legitimierung ihrer Herrschaft als dezidiert weibliche Monarchin arbeitend – diese Elizabeth passt zum Milleniums-Gefühl.

Indem der Film keine fertige Heldin präsentiert, sondern zeigt, wie Elizabeth an ihrem mutigen Kampf wächst, rettet er die historische Figur herüber in die Gegenwart. Die Königin, die an das Gottesgnadentum glaubt, ihren Titel und ihre Krone erbt und einer Institution vorsteht, die viele heute als überflüssiges Relikt aus vordemokratischen Zeiten empfinden, wird uns erlebbar und sympathisch, weil sie in anachronistisch bürgerlicher Manier sich selbst erfindet. Durch Disziplin, Mut, Geschick, durch den strategischen Einsatz weiblicher Girl Power, durch Überwindung konventioneller Geschlechterschranken und die Anwendung dezidiert moderner Vernunft, Mäßigung und Toleranz – alles gute liberale Prinzipien, wie sie das aufsteigende Bürgertum des 19. Jahrhunderts entwickelt hat – schreibt sich diese Elizabeth in unser heutiges Wertesystem ein.

Der Film ergänzt dies vertraute moderne Narrativ vom Aufstieg durch Anstrengung und Entsagung durch den postmodernen Verweis auf die machtpolitische Bedeutung der medialen Selbstrepräsentation. Herrschaft braucht Bilder von sich, muss sich inszenieren. Elizabeths Triumph besteht in ihrer völligen Transformation zum Bild. Auch in diesem Motiv konvergieren frühe Neuzeit und Gegenwart: Denn die Postmoderne kann sich in der Frühmoderne insofern spiegeln, als beide Epochen sich durch ein hohes Bewusstsein für den performativen Charakter der

Subjektkonstitution auszeichnen. Die Geschichte vom *self-fashioning* der frühneuzeitlichen Königin legitimiert so heutige Selbsterfindungsstrategien – von Tony Blairs ›Cool Britannia‹ bis hin zur postfeministischen Girl Power.

