

Matthias Standke

Narrativität und Authentizität. Räumlichkeit in Tom Hoopers: Elizabeth I.

*Es gibt keine historische Darstellung, die die historische „Wirklichkeit“ wiedergibt. [...] Geschichtsschreibung ist immer Konstrukt, an Standort und Perspektive gebunden, aber nicht beliebig, weil das Objekt in der jeweiligen Perspektive fest umrissen ist.*¹ Diese Feststellung gilt leider auch für die meisten Filme und insbesondere die Historienfilme. Zu oft gehen sie mit ihrer recht engen historischen Perspektive nur auf das *Bedürfnis* [des Massenpublikums, M. S.] *nach Personalisierung des historischen Geschehens* ein.² Auch der diesen Betrachtungen zugrundeliegende Film *Elizabeth I.* von Tom Hooper aus dem Jahr 2005 verweist schon im Titel auf seine personalisierte Sichtweise der historischen Ereignisse.³ Um dieser Personalisierung zumindest in der wissenschaftlichen Rezeption des Films zu entgehen, stehen im Mittelpunkt der nachfolgenden Filmanalyse nicht die Personen, sondern die Räume mit ihren Funktionen und Wirkungen. Militärischem und höfischem Personal wird aus heuristischen Gründen

¹ Irmgard Wilharm, *Gesichte im Film*, in: Gerhard Schneider (Hrsg.), *Geschichte lernen und lehren. Festschrift für Wolfgang Marienfeld zum 60. Geburtstag*, Hannover 1986, S. 283-295 (hier S. 286. Hervorhebungen stammen vom Autor.).

² Simona Slanicka, *Der Historienfilm als große Erzählung*, in: Mischa Meier, Simona Slanicka (Hrsg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln, u. a. 2007, S. 427-437 (hier S. 427-428). Ebenso im selben Sammelband Thomas Scharff, *Wann wird es richtig mittelalterlich. Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film*, S. 63-83. Zwar schreibt Scharff über das Mittelalter, ich denke allerdings, dass man seine Erkenntnisse in Bezug auf die filmische Umsetzung der Epoche des Mittelalters ebenso auf vorhergehende wie nachfolgende Epochen beziehen kann. Vor allem da Scharff letztlich allgemeine Produktionsprozesse eines Films analysiert und weil außerdem eine epochale Abgrenzung – so hilfreich sie erscheint – immer ein anachronistisches Konstrukt bleibt. Die frühe Neuzeit im Film *tritt also bei weitem nicht in [ihrer, M.S.] ganzen Breite und Farbigkeit entgegen, sondern wird für gewöhnlich auf wenige Bereiche und vor allem Persönlichkeiten reduziert.* (hier S. 69).

³ Bei dem Film handelt es sich um eine zweiteilige Fernsehproduktion des britischen Senders Channel-4 und der US-amerikanischen Firma HBO. Im Folgenden meine ich mit Film, wenn nicht anders gekennzeichnet, beide Teile.

zunächst nur eine nachgeordnete Betrachtung als Chiffre zugestanden, um die im Vordergrund stehenden Schlüsselfunktionen abstrakter respektive nicht personalisierter Inhalte für die genannten Personenkreise und die narrative Ebene hervorzuheben. Zum einen soll gezeigt werden, dass Räume – im Besonderen der Hof als ‚gesellschaftlicher Mikrokosmos‘ – die Funktion der Statusvergabe besitzen und dass durch die konzeptionelle Umsetzung dieser Funktion im Film Authentizität gestiftet wird. Darüber hinaus soll zum anderen mit Hilfe einer aus der Literatur- und Kulturwissenschaft stammenden Raumtheorie die den Räumen eingeschriebene oder durch sie erzeugte Narrativität im Film *Elizabeth I.* eruiert werden.⁴ Schon diese kurze Übersicht zeigt, dass nicht alle *Dimensionen der Filmanalyse* gleichberechtigt untersucht werden. Vornehmlich steht die Filmrealität im Zentrum der Untersuchungen, doch bedeutet dies nicht, dass die Bedingungs-, Wirkungs- und Bezugsrealität, wie sie von Helmut Korte genannt werden, völlig an den Rand des Fokus geraten.⁵ Allein der gewählte Gegenstand der Analyse verengt hier eo ipso deren Perspektive.

1. Historische Authentizität

Je historischer, desto frischer und etwas *Frisches* ist beim Publikum sehr beliebt.⁶ Das heißt, ein Historienfilm findet beim rezipierenden Publikum mehr Zustimmung, wenn er auch ‚wirklich historisch‘ ist. An dieser Stelle erfolgt nun keine Diskussion darüber, was unter ‚wirklich historisch‘ zu verstehen ist und auch nicht über den unzulässigen synonymen Gebrauch von historisch und authentisch, denn dass bei diesen Kategorien eine semantische Differenz be-

⁴ Die angesprochene Theorie stammt von Jurij M. Lotman. Ich behalte mir vor, an dieser Stelle nur auf seine Person und ansonsten auf das entsprechende Kapitel zur Narrativität zu verweisen.

⁵ Zu den *Dimensionen der Analyse* vgl. Helmut Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, Berlin 2004, S. 23-25. Zur Bedeutung der differenzierten Betrachtung aller Realitäten (vor allem der Bedingungsrealität) siehe ferner Rainer Rother, Film und Geschichtsschreibung, in: Hans Michael Bock, Wolfgang Jacobson (Hrsg.), Recherche: Film. Quellen und Methoden der Forschung, München 1997, S. 242-246 (v. a. S. 244).

⁶ Wilharm, Geschichte im Film (wie Anm. 1), S. 286.

steht, wird als bekannt vorausgesetzt.⁷ Vielmehr soll im Folgenden untersucht werden, wie Räume⁸ in Tom Hoopers Film *Elizabeth I.* Authentizität erzeugen können. Dabei steht nicht die in ihrer Architektur korrekt nachgebildete Kulisse im Vordergrund der Analyse – *I was very excited to recreate Whitehall as accurately as possibly because when I began working on the films I turned up through research some great old maps of Whitehall, and drawings and sketches relating to that period.*⁹ – sondern die historisch richtig zugewiesene Funktion der Räume durch den Regisseur. *In studying the layout of Whitehall [...], we realized that the way space was arranged was all about what level of privileged access you had to the Queen. [...] the arrangement of the space was absolutely key to understanding the monarchy and by defining what rooms you got access to, it defined your status.*¹⁰ Dass diese Einschätzung der Funktion der Räume durch den Regisseur stimmt, bestätigt unter anderem speziell für die elisabethanische Zeit Ulrich Suerbaum:

Am wichtigsten für die Struktur des Hofes war das räumliche Schema. Wie immer die baulichen Gegebenheiten eines Schlosses sein mochten, es musste, wenn die Königin darin wohnte, eine Flucht von Räumen so arrangiert werden, dass eine Folge von hintereinander liegenden Statio-

⁷ Siehe dazu wiederum Scharff, Wann wird es richtig mittelalterlich (wie Anm. 2), S. 73. *Meines Erachtens gibt es einige Chiffren, die in neueren Filmen in besonderer Weise für das Mittelalter stehen. Sie sind es, die einen Mittelalterfilm mittelalterlich aussehen lassen und an denen die Zuschauer ein ‚authentisches‘ Mittelalter festmachen.*

⁸ Ich verweise hier noch einmal darauf, dass bei der Analyse ausschließlich Räume innerhalb des Hofes betrachtet werden, wobei der Begriff Hof nicht an die realen Grenzen eines Gebäudes (Schlosses) gebunden ist, sondern das gesellschaftliche System im Sinne Niklas Luhmanns meint. Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1984, S. 35 ff. (vor allem zu Systemgrenzen). Daneben der kurze aber präzise Aufsatz von Jan Hirschbiegel, Hof als soziales System, in: Reinhard Butz u. a. (Hrsg.), *Hof und Theorie. Annäherungen an ein historisches Phänomen*, Köln, u. a. 2004, S. 43-54.

⁹ Interview mit Tom Hooper nachgelesen unter: http://www.hbo.com/films/elizabeth/interviews/tom_hooper.html (zuletzt am 17.07.2011). Zur Ansicht und zum Vergleich empfehle ich: Johann Baptist Homann (Hrsg.), *Accurater Prospect und Grundris der königl: Gros= Britañisch= Haupt und Residentzstadt London, Erben bei Nürnberg 1740*. Des Weiteren <http://www.londonancestor.com/maps/whitehall-palace.htm> (zuletzt am 17.07.2011).

¹⁰ Wiederum aus dem Interview mit Tom Hooper, Interview (wie Anm. 9).

nen entstand, wobei von Station zu Station der Kreis der Personen, der Zugang hatte, beschränkt wurde und das Hofleben auf unterschiedlichen Stufen der Öffentlichkeit ablief.¹¹

Für die nachfolgenden Betrachtungen bliebe noch zu ergänzen, dass diese Einschätzung des Hofes natürlich ebenso für die systemimmanenten abstrakten Räume gilt. Auch sie werden berücksichtigt in den Untersuchungen und müssen von daher immer mitgedacht werden. Vor allem wird dabei auf die zwei Raumarten des Hofes geachtet, die näher vorgestellt und im Hinblick auf ihre authentisierende Wirkung untersucht werden. Da das System Hof insgesamt als Herrschaftsraum aufgefasst werden kann, ergeben sich mehrere funktionale Subkategorien. Im Folgenden stehen vor allem die politisch – zeremoniellen und die politisch – intimen Räume im Fokus der Analyse. Ich habe diese beiden Raumarten gewählt, da sie zum einen durchaus funktional konträre Relationen besitzen und diese in der Gegenüberstellung leicht nachvollziehbar sind und zum anderen, weil der Film (1. Teil) mit einer Konfrontation dieser ‚binären Codierung‘ beginnt. In der ersten Handlungssequenz wird Elisabeth in der *royal bedchamber*, dem intimsten Raum des Hofes von ihrem Leibarzt untersucht. Während der Visite sind neben der im Bett liegenden Elisabeth nur die Kammerzofen und der königliche Arzt anwesend.¹² Die zweite unmittelbar daran anschließende Handlungssequenz zeigt die Königin mit ihrem *privy council* im Raum des Kronrats, während einer offiziellen politischen Beratung über mögliche Heiratsoptionen der Königin.¹³ Auf diese Weise wird dem Publikum unterschwellig das Prinzip der funktionalen Räume mit Beginn des Films verdeutlicht. Es kann daher in der nachfolgenden Rezeption auf diese Erfahrung beziehungs-

¹¹ Ulrich Suerbaum, *Das elisabethanische Zeitalter*, Stuttgart 2007, S. 256. Suerbaums Öffentlichkeitsbegriff ist hier, so denke ich, schlecht gewählt, denn er suggeriert, dass der Hof einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gewesen wäre, was er nicht war; siehe dazu auch später das Kapitel: Politisch – intime Räume.

¹² Die Sequenz beginnt auf CD 1: 00:01:55 (alle weiteren Zeitangaben folgen diesem Muster: Stunden:Minuten:Sekunden).

¹³ Für die englischen Fachbegriffe siehe wiederum Suerbaum, *Das elisabethanische Zeitalter* (wie Anm. 11), S. 256 und 262. Für die Sequenz siehe CD 1: 00:06:05.

weise Erkenntnis für das weitere Verständnis des Films zurückgreifen.

1.1. Politisch-zeremonielle Räume

Im Grunde stellt der gesamte Hof beziehungsweise der Whitehall Palace einen politisch - zeremoniellen Raum dar, denn er ist das Zentrum der englischen Herrschaft zur Zeit Elisabeths I. Neben dieser herrschaftlichen Makroebene existieren aber ferner die Mikroebene des Hofes oder Palastes selbst. In ihr gibt es Räume, die entsprechende politisch-zeremonielle Funktionen besitzen oder solche von denen man es zumindest erwartet. Einer dieser Räume ist die *presence chamber*, in der die Königin Delegationen empfängt – die *Abgesandten des Parlaments beispielsweise*.¹⁴ Der Film führt diesen Raum wiederum relativ am Anfang in einer eigenen Sequenz funktional vor. Man sieht Königin Elisabeth I., die durch die Abgesandten des Parlaments eine Huldigung empfängt, bevor sie eine Anhörung des Parlaments in der *presence chamber* leitet. Die Regeln dieses Raums sind einfach: Die Abgeordneten versammeln sich debattierend in der *presence chamber* mit einem bestimmten Abstand zum königlichen Thron. Während die Königin mit einigen Vertretern des *privy councils* eintritt, verbeugen sich die Parlamentarier. Es folgt die Begrüßung durch die Königin und danach werden politische Probleme erörtert. Abschließend verklärt Elisabeth die problematischen Anliegen der Abgeordneten durch eine pointierte Bemerkung oder hält eine Rede, die ihre herrschaftliche Fürsorge hervorhebt.¹⁵ Dieser Ablauf ist schematisch und wiederholt sich mehrfach im Film. Der Raum besitzt also eine politisch – zeremonielle Funktion, wann immer sich die Königin mit den

¹⁴ Suerbaum, Das elisabethanische Zeitalter (wie Anm. 11), S. 256.

¹⁵ Da die Reden und Bemerkungen Elisabeths vor den Abgeordneten nicht im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen, soll hier der Vermerk ausreichen, dass die Drehbuchtexte auf historisch überlieferten Protokollauszügen dieser Sitzungen basieren. Vgl. dazu die entsprechenden Filmpassagen und ebd., S. 245-247. Ebenso die Rede vor dem Landheer bei Tilbury 1588, siehe dazu Günther Lottes: Elisabeth I., in: Peter Wende (Hrsg.), Englische Könige und Königinnen, München 1998, S. 75-95 (hier vor allem S. 89 f.). Eine entsprechende Sequenz findet man auf CD 1: 00:07:42.

Parlamentariern trifft, es geschieht dort. Allerdings wird auch deutlich, dass dieser Raum nur eine politisch repräsentative Funktion besitzt.

Die eigentliche machtpolitische Entscheidungsgewalt war an einen anderen Raum gebunden. Im *privy council*, den Räumlichkeiten des Kronrats, wurde innerhalb einer Gruppe von höchstens 20 Personen über die Geschicke Englands verhandelt.¹⁶ So wie es auch in mehreren Handlungssequenzen des Films geschieht. Im ersten Teil der Verfilmung verdeutlichen diese Funktion vor allem die Debatten über die Eheschließung Elisabeths mit dem Herzog von Alençon. Debattieren und Entscheiden heißt – und das wird im Film klar gezeigt – dass der Rat bereits Vorüberlegungen getroffen hat oder wie in einer anderen Handlungssequenz bereits einen möglichen Vertrag aufgesetzt hat, der der Königin zur Durchsicht und ferner zur Ratifizierung vorgelegt wird. Eine Garantie für die Umsetzung der Überlegungen des Rates gibt es allerdings nicht, denn die Königin ist die entscheidende Instanz. Dies führt dazu, dass innerhalb des Rates oft lange Diskussionen abgehalten werden nicht nur über die politischen Probleme, sondern ferner darüber wie man die Königin von der einen oder anderen Idee überzeugt. Beispielhaft für das *privy council* ist die Sequenz, in welcher vornehmlich Lord Burghley, Graf Leicester und Sir Francis Walsingham die zu befürchtenden Probleme der Hochzeit Elisabeths mit dem Herzog von Alençon erörtern. Da dieser der katholischen Konfession angehört, erwarten Leicester und Walsingham Repräsentationen für die anglikanische Bevölkerung, während Lord Burghley von einer außenpolitischen Machterweiterung Englands überzeugt ist.¹⁷ Die Funktion dieses Raumes, politische Entscheidungen zu

¹⁶ Günther Lottes, Elisabeth I. Eine politische Biographie, Göttingen, u. a. 1981, S. 65. Lottes merkt im Übrigen noch an, dass *von denen meist nur die Hälfte anwesend war*.

¹⁷ Auch hier stimmen die gewählten Parteien und ihre Überzeugungen mit der historischen Realität überein, der Umstand ist jedoch nicht Schwerpunkt der Arbeit, siehe aber dazu Lottes, Elisabeth I. Eine politische Biographie (wie Anm. 16), S. 63-64. Die Sequenzen findet man auf CD 1: 00:31:40 und 00:39:58.

treffen, wird im Film ebenso konsequent eingesetzt wie die der *presence chamber*. Überspitzt zeigt sich dies in den Handlungssequenzen, die das Schicksal Maria Stuarts besiegeln. Zwar unterschreibt die Königin das Urteil und den Befehl zur Hinrichtung Maria Stuarts in ihrem persönlichen Arbeitszimmer – allein ihre Unterschrift zählt – doch erst im Raum des *privy councils* wird die Verurteilung durch die Unterschriften der Kronräte rechtskräftig.

Neben den bereits vorgestellten Räumen des Hofes, gibt es ferner solche, die die Funktion besitzen einer Person politische Bedeutung zu verleihen respektive sie zu erneuern.¹⁸ Diese Funktion beruht auf der Repräsentation, die als basale Verpflichtung Adliger beziehungsweise den Adel anstrebender innerhalb des Hofes aufgefasst werden muss und die per se eine politische Intention trägt. Für die nicht adlige Person bedeutet dies, zunächst einmal einen Zugang zum Raum des Hofes zu finden, worauf ich im Abschnitt über die Narrativität zurückkomme. Der Adel hingegen, der bereits am Hof verweilt, muss in den entsprechenden Räumen seine Ehre unter Beweis stellen. Für die Sicherstellung seiner fortdauernden höfischen Präsenz greift er durchaus auf bereits überkommene Modelle der Ehrakkumulation zurück. Sowohl das Duellieren als auch das Tjostieren sind Aspekte des ritterlichen Tugendstrebens und als solche eng mit der mittelalterlichen Adelswelt verbunden. Die militärischen Relikte des individuellen Kampfes Mann gegen Mann wurden bereits als veraltet wahrgenommen und der höfischen wie außerhöfischen Gesellschaft als Spektakel präsentiert.¹⁹ Ein klarer Beleg dafür ist das Einreiten des Grafen von Essex zur

¹⁸ Diese Funktion ist letztlich eine Operation, die den Hof als System erhält, da auf diese Weise einzelne Elemente sowohl ihre Zugehörigkeit, als auch die Funktion des Hofes selbst bestätigen. Mit anderen Worten ist die Repräsentation und Vergabe von politischer Bedeutung (Macht) eine *autopoietische* Operation des Systems. Siehe dazu Luhmann, *Soziale Systeme* (wie Anm. 8), S. 57-65. Sowie Hirschbiegel, *Hof als soziales System* (wie Anm. 8), S. 48-49.

¹⁹ Ein Aspekt den Jan Willem Huntebrinker mit Bezug auf Rainer Wohlfeil vor allem im Zusammenhang mit der Entwicklung der frühneuzeitlichen Söldnerheere in seiner Dresdner Dissertation aufzeigt. Vergleiche Jan Willem Huntebrinker, *Fromme Knechte und „Garteteufel“*. Söldner als soziale Gruppe im 16. und 17. Jahrhundert, Konstanz 2010. S. 51 ff.

Tjost in den höfischen Raum des Marschhofes auf einem überdimensionierten Einhorn sowie die anschließende Tjost unter fiktiven Ritternamen.²⁰ Der Raum des Marschhofes ist neben diesen spektakulären Inszenierungen auch für reale Auseinandersetzungen das Feld der Ehre. Hier ist der Ort der Truppenrüstung zu Beginn eines Feldzuges und zugleich ist es der Ort des Empfangs der siegreichen Truppen bei der Heimkehr. Wobei auch in diesen Situationen vor allem die einzelnen Heerführer in ihrer politischen Bedeutung durch den Raum hervorgehoben werden. Im Gegensatz dazu ist allerdings das Duell auf Grund seiner Illegitimität den Augen der außerhöfischen Gesellschaft verborgen und findet tatsächlich hinter den limitierenden Mauern des Hofes beziehungsweise Palastes statt.²¹ Die Funktion des politisch wichtigen Ehrerwerbs erhält in diesem Raum allein der Adel, der ihn exklusiv nutzen kann.

1.2. Politisch-intime Räume

Wie bereits zu Beginn des vorherigen Kapitels erwähnt, ist der gesamte Hof in seiner Funktion politisch aufgeladen. Die intimen Räume besitzen allerdings nicht die Funktion politische Entscheidungen zu treffen. In ihnen berät man sich, schmiedet Intrigen oder erfüllt Aufgaben, die Basis politischer Entscheidungen sein können. Ein Beispiel für eine solche Aufgabe ist die ärztliche Untersuchung der Königin in der *royal bedchamber*, die Elisabeths Fähigkeit zur Empfängnis, *virgo intacta*²², feststellt. Ein intimes Fak-

²⁰ Diese Sequenzen sind Teil des 2. Films, siehe dazu CD 2: 00:02:36 und 00:03:39.

²¹ Ein direktes Verbot des Duellwesens ist für England zwar erst im 19. Jahrhundert greifbar, doch ist es bereits durch die Reformbestrebungen Heinrichs II. im 13. Jahrhundert nur noch beschränkt als gerichtlicher Entscheidungsakt vorhanden und erfährt seitdem eine zunehmende Illegitimierung durch die Gesellschaft. Vergleiche Sarah Neumann, Der gerichtliche Zweikampf. Gottesurteil – Wettstreit – Ehrensache. Ostfildern 2010, S. 48-49. Die entsprechende Sequenz findet sich auf CD 2: 00:07:44.

²² Wörtliche Aussage des Leibarztes gegenüber dem Kronrat im Film, wobei die *virgo intacta* als biologischer Aspekt selbst noch keine Bestätigung für eine mögliche Empfängnis ist, sondern viel eher eine normative Voraussetzung für die zu schließende Ehe. Für diese Sequenz siehe CD 1: 00:02:10.

tum, das wiederum Grundlage für politische Folgen wie eine Hochzeit und den daraus möglicherweise hervorgehenden Thronerben ist. Die Bezeichnung politisch – intim habe ich gewählt, da dieser Begriff die Struktur und Funktion der Räume besser widerspiegelt als der Begriff ‚privat‘. In diesen Räumen finden persönliche, die Königin direkt betreffende Handlungen statt.²³ Doch ist die Königin per se eine Person öffentlichen, gemeint ist ‚gesamtstaatlichen‘, also politischen Interesses, so dass diese Ereignisse nicht den Kriterien einer modernen abgeschlossenen Privatheit unterliegen.²⁴

Im Folgenden werde ich auf den Teil des Hofes eingehen, der auch als *privy chamber* bekannt ist und der eine Abfolge von intimen Räumen darstellt. Am Ende dieser Reihe von Räumen befindet sich der schon angesprochene intimste Raum, die *royal bedchamber*.²⁵ Die Funktion dieser Räume ist für den ganz persönlichen Bedarf oder für die Zerstreung der Königin konzipiert, was in verschiedenen Handlungssequenzen wiederholt dem Rezipienten dargeboten wird. In diesen Räumen wird die Regentin unter anderem

²³ Vergleiche grundlegend zum Begriff der Intimität Marianne Streisand, Intimität/ intim, in: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.), Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3, Stuttgart, u. a. 2001, S. 175-195 (hier vor allem S. 181). Streisand gibt für die frühe Neuzeit zwei Bedeutungen für Intimität an, zum einen die *soziale, interpersonale Union* und zum anderen die *innere, geheime, seelische, auf das einzelne Individuum bezogene [...] Relation*. Die politisch – intimen Räume bilden beide Semantiken durchaus in unterschiedlicher Gewichtung ab.

²⁴ Diese Begriffsproblematik und der dazugehörige soziologische Diskurs über Öffentlichkeit und vor allem den Begriff der Privatheit (seine semantische Entstehung für das Deutsche erst im 18. Jahrhundert) findet man schon bei Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt/M., 1993, S. 54-67. Politisch – intim entspricht also eher dem ennianischen *clamque palamque* überliefert von Aulus Gellius, vgl. Marshall, Peter K. (Hrsg.): A. Gellii Noctes Atticae – 2: Libri XI-XX. Oxford 1991. Lib. XII, 4.

²⁵ Auch an den absolutistischen Höfen des 18. Jahrhunderts existiert noch dieser Tunnel von Kammern, die Norbert Elias *Antichambre* nennt, siehe Norbert Elias, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung. Soziologie und Geschichtswissenschaft, Berlin 1969, S. 76-78.

ein- oder ausgekleidet.²⁶ Zerstreuung erfährt Elisabeth, wie in einer Sequenz zu sehen ist, indem sie innerhalb der *privy chamber* im Kreise ihrer stickenden Hofdamen, *maids of honour*, Catull rezitiert.²⁷ Die intimen Räume bieten in ihrer Funktion aber auch Platz für innige Beziehungen oder Verhältnisse der Königin mit verschiedenen Männern. Gilt zunächst der Graf von Leicester als *erster Favorit der Königin*, so ist es nach dessen Tod 1588 sein Stiefsohn der Graf von Essex.²⁸ Treffpunkt sind im Film jeweils die Räumlichkeiten der *privy chamber*. Beiden Männern wird durch ihre Zugangsberechtigung zu diesen Räumen eine große Gunst zu Teil. Zum einen sind sie für die unverheiratete Königin ein Amusement, welches sie auch im hohen Alter noch genießt. Zum anderen gehören die Günstlinge der *privy chamber* dadurch gleichzeitig zum innersten Zirkel der Macht. Denn vor allem in politischen Fragen zählt das Verhältnis, das eine Person zur Königin hat, nicht das Amt.²⁹ *Aber kein Mann hat hier [in die *privy chamber*, M.S.] von Amts wegen Zutritt; wenn jemand sich ungebeten Einlass verschafft, wie Essex nach dem Verlassen seines Postens in Irland, gilt das als Sakrileg.*³⁰ Also haben auch die intimen Räume Regeln. Sie bestimmen, wer sie betreten darf oder wann eine Person willkommen ist und wann nicht. Die Entscheidungsgewalt darüber liegt zum Teil bei der Königin selbst.

1.3. Schlüssel und Chiffren der Räume

Allgemein betrachtet, scheint die Königin für die Funktion und die Regelmäßigkeit der Räume eine wichtige, wenn nicht sogar herausragende Position inne zu haben. *Alle Räume treten erst in Funktion,*

²⁶ Vgl. Anm. 12.

²⁷ Elisabeth zitiert carmen 85 aus der Gedichtsammlung Catulls, siehe Roger Aubrey Baskerville Mynors (Hrsg.), *C. Valerii Catulli Carmina*, Oxford 1991, S. 94. Siehe dazu CD 2: 00:06:31.

²⁸ Lottes, Elisabeth I. (wie Anm. 15), S. 93. Entsprechende Sequenzen finden sich auf CD 1: 00:09:47 sowie CD 2: 00:20:20.

²⁹ Suerbaum, *Das elisabethanische Zeitalter* (wie Anm. 11), S. 131-132.

³⁰ Ebd., S. 257. Für die Sequenz siehe CD 2: 01:18:25.

wenn die Königin erscheint.³¹ Diese Aussage widerspricht nicht der bisherigen Betrachtung, die von einem umgekehrten Verhältnis der Funktionalität zwischen Räumen und Personen ausging. Das dargestellte Phänomen oder Paradoxon ist ein *re-entry* der räumlich evozierten Funktionen auf Personen zurück in die Raumebene, so dass ein sich selbsterhaltender – *autopoietischer* – Prozess des Systems einsetzt.³² Insofern ist Elisabeth also durchaus ein Schlüssel für die Räume des Hofes. An dieser Stelle mag man sich nun an die Sequenz zur endgültigen Verurteilung Maria Stuarts erinnern und den Raum des Kronrats, in welchem Elisabeth fehlt. Bei genauerer Betrachtung stellt man allerdings fest, dass der Schein trügt. Die körperliche Absenz der Schlüsselfigur für die Funktion dieses Raumes wird durch ihre bereits geleistete Unterschrift aufgehoben. In ihrer Unterschrift ist Elisabeth für das *privy council* in diesem Raum anwesend, so dass seine Funktion gewährleistet ist.³³

Neben der Schlüsselfunktion Elisabeths besitzt das System Hof ferner eine ebenso reflexive und somit *autopoietische* Schlossfunktion. Diese haben die bisher noch nicht betrachteten Soldaten inne. Ihre Aufgabe ist es, an der Grenze der Räume darauf zu achten, dass die Funktionen der jeweiligen Räume vor oder hinter der Grenze nicht durch Regelverstöße verletzt werden. Sie handeln also völlig im Sinne der Räume und benötigen von daher nicht unbedingt ein zusätzliches Motiv zum Handeln, wie zum Beispiel einen Befehl. Deutlich wird dies in der Sequenz, in der der Graf Leicester automatisch von den Soldaten daran gehindert wird, Elisabeth in die intimen Räume zu folgen, obwohl dieser sie wegen

³¹ Suerbaum, Das elisabethanische Zeitalter (wie Anm. 11), S. 257 ff. Suerbaum geht im Folgenden aber auf die Aktivierung der Personen innerhalb der Räume ein, nicht auf die den Räumen schon zu gewiesene Funktion.

³² Das *re-entry* ist die höchste Form der Bereits früher beschriebenen *autopoietischen* Operationen (siehe Anm. 17), hierbei handelt es sich nicht nur um ein Ausbreiten des Systems, sondern um eine Bestätigung desselben durch die Rückwirkung der aufgestellten Regeln oder Funktionen auf sich selbst, denn nur so kann eine Selbstbeobachtung und Regulierung stattfinden. Siehe dazu wiederum Luhmann, Soziale Systeme (wie Anm. 8), S. 547-548 (sowie für den Begriff des *Wiedereintritts* S. 640-641).

³³ Beide Sequenzen finden sich auf der CD 1: 01:15:13 und 01:17:46.

der erfolgten Hinrichtung Maria Stuarts beruhigen möchte.³⁴ Dieser automatische Vollzug der soldatischen Funktionen kann jedoch auch hintergangen werden. Dies geschieht sowohl auf der Figurenebene des Films, wenn ihnen das bewaffnete Eindringen eines Attentäters durch eine Tarnung verheimlicht wird.³⁵ Als auch auf der Ebene der Erzählung, wenn sie schlafend dargestellt werden. Letzteres suggeriert dem Rezipienten beim ‚eigenmächtigen‘ Überschreiten der Raumgrenze zur *privy chamber* eine erweiterte Form von Intimität mit Elisabeth und man erfährt quasi selbst die Raumfunktion.³⁶

Im Moment einer bekannten Gefahr, der aggressiven Grenzüberschreitung, die es abzuhalten gilt oder eines Raumverweises, der als schwierig eingestuft wird, reagiert das System Hof entsprechend und verstärkt seine Grenzen durch eine angemessene Zurüstung der Schlossfunktion – den Soldaten.³⁷

Bevor im folgenden Kapitel eine weitere Raumfunktion untersucht wird, erfolgt an dieser Stelle eine kurze allgemeine aber abschließende Betrachtung der funktionalen Stiftung von Authentizität durch Räume im Film *Elizabeth I.* Tom Hooper nutzt die Räume und ihre dem Hofprotokoll entsprechenden Funktionen konsequent und bedient damit die Chiffren der Etikette und der Hierarchie. Das heißt, dass ein Film, der im höfischen Milieu spielt, gewisse Vorstellungen der Regelmäßigkeit von Handlungen oder der standesgemäßen Stellung einer Person am Hof abbilden muss, damit der Zuschauer diesen Film für authentisch hält. Scharffs Feststellung: *Filme bedienen also für gewöhnlich gerade nicht-wissenschaftliche Vorstellungen der von ihnen thematisierten Epoche*, ist so gesehen zu allgemein.³⁸ Die vorhergehenden Untersuchungen haben gezeigt, dass dies bei den gewählten Chiffren und ihrer Umsetzung im Film nicht der Fall ist. Hingegen nutzt Tom Hooper real historische

³⁴ Siehe CD 1: 01:21:47.

³⁵ Siehe CD 1: 00:08:52.

³⁶ Siehe CD 2: 00:14:15.

³⁷ Siehe CD 2: 01:25:58.

³⁸ Scharff, Wann wird es richtig mittelalterlich? (wie Anm. 2), S. 72.

Chiffren und keine Klischees zur Stiftung von Authentizität.³⁹ Darüber hinaus sind die schematischen Darstellungen der Räume und deren Funktionen so gut gelungen, dass sie die Handlungen der Schauspieler tatsächlich dem elisabethanischen Zeitalter gemäß bestimmen und der Hof als soziales System in einigen seiner Funktionen für den Rezipienten sichtbar wird.

2. Narrativität im Film

Eine weitere wichtige Funktion von Räumen ist die Stiftung von Narrativität. Der folgende Abschnitt will zeigen, dass Tom Hooper sich dieser Möglichkeit bewusst ist und sie im Film *Elizabeth I.* auch umsetzt. Grundlage dieser Analyse ist Jurij M. Lotmans strukturalistische Theorie über die Sujethaftigkeit von Texten beziehungsweise Erzählungen.⁴⁰ Lotman geht in seiner Annahme davon aus, dass die Welt des Textes durch Räume gegliedert ist und diese Räume weisen bestimmte Regeln auf. Überschreitet eine Person des Raumes A die Grenze zu Raum B, dann wird Narrativität gestiftet, denn durch diese Grenzüberschreitung entsteht ein erzählerisches Ereignis, das Sujet.⁴¹ *Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, dass*

³⁹ Diese semantische Differenz von Chiffre und Klischee nutzt Thomas Scharff in seinem Aufsatz nicht, was allerdings ratsam wäre, denn der Begriff Chiffre meint, entsprechend seiner französischen Herkunft, ein (geheimes) Kennzeichen, das für einen abstrakten Sachverhalt oder ein reales Objekt steht. Im Gegensatz dazu verweist der Begriff Klischee lediglich auf einen Abklatsch bzw. eine Nachbildung, die bereits vorhandene Vorstellungen des Rezipienten bedient, also das Tatsächliche durch die mitgebrachten Vorstellungen überformt. Vergleiche Matthias Wermke u. a. (Hrsg.), Duden. Deutsches Universalwörterbuch, Mannheim, u. a. 2006, S. 357 und 966.

⁴⁰ Da einem Film nicht nur ein Drehbuch zugrunde liegt, er vielmehr auch eine dramaturgische Erzählung ist, scheint mir die Anwendung dieser Theorie Lotmans gerechtfertigt. Lotman geht sogar davon aus, dass diese literarische Strukturtheorie auch die reale Welt erklären kann, *indem der Mensch Sujettexte schuf, hat er gelernt, Sujets im Leben zu unterscheiden und auf diese Weise sich dieses Leben zu erklären.* Jurij M. Lotman, Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg (CZ) 1974, S. 62.

⁴¹ Jurij M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1989, S. 329-332. Daneben viel weitreichender im theoretischen Ansatz, aber erst posthum übersetzt und erschienen Jurij M. Lotman, Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur, Berlin 2010, S. 163-190. Sowie zur Grenz-

ein bestimmtes Ereignis eintritt [...], desto höher rangiert es auf der Skala der *Sujethaftigkeit*.⁴² Das bedeutet, wenn eine Person des Raumes A in den Raum B wechselt, obwohl sehr viele Regeln dies verbieten, wird eine erhöhte Narrativität durch diese Grenzüberschreitung gestiftet. Im Film wird dieses Erzählmuster auf unterschiedlichen Ebenen genutzt. In der Makroebene kann der Begriff Raum relativ weit gefasst werden. Man kann darunter den Herrschaftsbereich verstehen oder abstrakte Topoi des Lebensbereiches wie die Religion beziehungsweise die Konfession.

Eine solche konfessionelle Raumaufteilung wird im Film dargestellt. Der englische, anglikanische Herrschaftsbereich wird als Gegenraum zum katholischen, französischen oder spanischen Herrschaftsbereich gezeigt. Beide Räume haben Regeln, die die religiösen Überzeugungen des anderen Raumes ausschließen, ja sogar verbieten und bekämpfen. Mit Hilfe der Figur des Herzogs von Alençon erfolgt eine Grenzüberschreitung. Die aus dem katholischen Raum stammende Gestalt des Herzogs von Alençon betritt als deren Repräsentant den anglikanischen Raum. Der damit verbundene Regelverstoß wird zunächst nicht sofort wahrnehmbar, da sich die anglikanische Königin und der katholische Herzog in einem der Lustschlösser, Greenwich, am Rande Londons also einem politisch – intimen Raum treffen. Dieses erste Zusammentreffen wird der ‚normalen‘ Topographie darüber hinaus durch seine Verortung auf der Themse enthoben.⁴³ Die Begegnung auf einer natürlichen Grenze, die dieser Fluss ist, stellt das Treffen in einen regelfreien Raum. Bei der Ankunft des Herzogs im Zentrum des anglikanischen Territoriums, Whitehall Palace, ist die Konfrontation und die begangene Transgression deutlich erkennbar.⁴⁴ Die-

überschreitung Uta Störmer-Caysa, Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin, u. a. 2007, S. 240-241.

⁴² Jurij M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte (wie Anm. 41), S. 336.

⁴³ Die entsprechende Sequenz ist auf CD 1: 00:25:01.

⁴⁴ Mit der Ankunft des herzoglichen Abgesandten ist der Herzog bereits einmal im Zentrum des Hofes, doch zu diesem Zeitpunkt nur im Geheimen, denn er reist inkognito und gibt sich erst später (auf dem Weg nach Greenwich) zu erkennen.

se diametrale Situation wird durch eine schrittweise Einbeziehung des Herzogs von Alençon in das Blickfeld respektive die Räume des Hofes vorbereitet. Der Rezipient kann dies in der sehr gelungenen Ball-Sequenz nachvollziehen, in welcher durch einen ständigen Perspektivwechsel der Kamera die jeweilige Sichtweise verdeutlicht wird. Während der Herzog zunächst hinter einem Paravent den Hof betrachten kann, ist es dem Hof (bis auf Elisabeth) nicht möglich ihn zu sehen. Der Hof weiß somit gar nichts von seiner Anwesenheit beziehungsweise kann diese nicht als Grenzüberschreitung wahrnehmen. Erst die direkte Konfrontation durch das Öffnen des Paravents macht die Transgression sichtbar.⁴⁵ Das für den Rezipienten bereits unbewusst wahrgenommene Sujet wird nun ferner für den Hof wirkmächtig. Insgesamt besitzt dieses Ereignis einen starken narrativen Wert für den Film, denn die Grenzüberschreitung des Herzogs nimmt nicht nur erzählerisch einen größeren Teil des Films (circa 25 Minuten des ersten Teils) ein, sondern ermöglicht dem Regisseurs weitere kleinere Erzählungen.⁴⁶ Auf der Ebene des Hofes habe ich bereits im vorherigen Kapitel die funktionale Regelmäßigkeit der Räume dargelegt. In den folgenden Abschnitten werden nun Grenzüberschreitungen innerhalb dieser Räume analysiert, die entweder durch die Königin oder andere Personen des Hofes erfolgen.

2.1. Grenzüberschreitungen der Königin

An der Figur Elisabeths sieht man sehr deutlich, dass Tom Hooper das Prinzip der Transgressionen als narratives Element für seinen Film nutzt. Sie überschreitet als Hauptheldin des Films fast ständig räumliche Grenzen und damit dies dem Zuschauer bewusst wird, setzt Tom Hooper eine spezielle Kameraführung ein.

And out of this came a desire to use the steady cam extensively in the film because it seemed to demonstrate that this tension in space required

⁴⁵ Für diese Sequenz siehe CD 1: 00:27:56 für etwa 2 Minuten.

⁴⁶ Erwähnt sei hier zum Beispiel die Episode, in der die Verurteilung und öffentliche Bestrafung eines Bürgers dargestellt wird, der sich in einer Flugschrift gegen die Heirat der Königin mit dem französischen Herzog ausgesprochen hat.

*the camera to be able to fluidly travel with Elizabeth through any room she might wander. So we could connect up these rooms because obviously if you keep filming one room and a character walks out and you cut and pick up in another room, you don't understand the relationships.*⁴⁷

Neben der schon oben erwähnten Schlüsselrolle für die räumliche Funktion hat die Königin also ferner die Aufgabe, durch ihre Grenzüberschreitungen *Raumbrücken* zu schaffen, die eine gewisse *Kontinuität* innerhalb der Erzählung erzeugen.⁴⁸ Doch der Königin ist nicht jede Grenzüberschreitung gestattet. Elisabeth ist an die Regeln der höfischen Etikette gebunden. Während es ihr in den politisch – intimen Räumen gestattet wäre, als liebende oder emotional verletzte Person aufzutreten, ist ihr dies in den anderen Räumen des Hofes untersagt. Auch dies verdeutlichen wieder verschiedene Handlungssequenzen. So verlässt Elisabeth als emotionale Person (ihr geliebter Graf von Essex ist ohne ihre Erlaubnis nach Cádiz abgereist) die intimen Räume und trägt ihren Schmerz auch in anderen Bereichen des Palastes vor. Diese Handlung stellt eine Transgression dar, die Narration hervorruft und sogar von der Königin selbst als Regelverstoß entlarvt wird.⁴⁹ Ungeachtet der eigenen Einsicht über dieses Vergehen kommt es bei der Rückkehr des Grafen von Essex zu einem erneuten grenzüberschreitenden Ereignis. Dabei tritt Elisabeth immer noch als emotionale Person außerhalb der intimen Räume auf und empfängt den Grafen fast zu überschwänglich. Diesmal ist es Lord Burghley, der die Königin auf ihren Verstoß aufmerksam macht.⁵⁰

Neben diesen emotional begründeten Transgressionen begeht die Königin ferner kalkulierte Grenzüberschreitungen. Dabei wechselt sie zwischen Räumen, die für sie als Königin nicht unbedingt in einem dichotomischen Verhältnis stehen. Möglich wird dies durch eine äußere Bedrohung (Angriff der Spanier 1588), die beide Räu-

⁴⁷ Wiederum nachgelesen im Interview mit Tom Hooper, Interview (wie Anm. 9).

⁴⁸ Störmer-Caysa, Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen (wie Anm. 41), S. 240.

⁴⁹ Siehe CD 2: 00:23:34.

⁵⁰ Siehe dazu CD 2: 00:27:16.

me betrifft und die ein gemeinsames Entgegentreten verlangt. Zusammen mit einem Landheer erwartet Elisabeth die feindlichen Landungstruppen unter der Führung des Herzogs von Parma in Tilbury. Am 19. August 1588 hält sie ihre berühmte Rede und während sie in der Rede ein gemeinsames Einstehen fordert, durchschreitet sie im Film die Reihen des Heeres.⁵¹ Diese Transgression wird deutlich durch die vorhergehende Sequenz, die Elisabeth zunächst auf einem Feldherrenpodest mit einem standesgemäßen Abstand zum Heer zeigt.⁵² Sowie in der anschließenden Handlungssequenz, in welcher Elisabeth mit allen Annehmlichkeiten des Hofes in ihrem Feldherrenzelt abseits der Truppen speist und so den üblichen Abstand zwischen Heer und Feldherr wieder offenbart.⁵³ Auch die sich anschließende zweite Transgression zeigt die Königin wiederum unter den Männern ihres Heeres in der ungewissen Erwartung eines vielleicht feindlichen Schiffes.⁵⁴ Beide Grenzüberschreitungen dienen auf der Figurenebene der Stiftung von Gemeinschaft. Auf der Ebene der Erzählung (des Films) und im speziellen für die Figur der Königin selbst wird Narration gestiftet, die sich in der historischen Mythisierung der Rede von Tilbury bis heute widerspiegelt.⁵⁵

2.2. Grenzüberschreitungen Anderer

Neben der Königin übertreten natürlich auch andere Figuren auf der Ebene des Hofes Grenzen. Vor allem die beiden Figuren Leicester und Essex, die als Liebhaber im Film dargestellt werden,

⁵¹ Siehe CD 1: 01:33:28.

⁵² Siehe CD 1: 01:22:30.

⁵³ Eberhard Birk spricht in diesem Zusammenhang der Parallelität von höfischem Leben und militärischem Lagerleben auch von einer *Ästhetik des Schlachtfeldes*, siehe Eberhard Birk, *Militärgeschichtliche Skizzen zur Frühen Neuzeit. Anmerkungen zu einer Phänomenologie der bewaffneten Macht im 17. und 18. Jahrhundert*, Hamburg 2005, S. 70 ff. Siehe für diese Sequenz CD 1: 01:34:48.

⁵⁴ Siehe CD 1: 01:36:04.

⁵⁵ Allein ein Vergleich der verschiedenen Verfilmungen dieser Rede würde eine Fülle von differenten Vortragsmöglichkeiten (zu Pferd, vom Podest etc.) bieten. Zur Echtheit der Rede und dem im Film verwendeten Text vergleiche erneut den Aufsatz von Lottes, *Elisabeth I.* (wie Anm. 15), S. 75-95.

begehen Grenzüberschreitungen. Es gilt dabei anzumerken, dass diese Verstöße die gleiche Richtung aufweisen. Beide Personen verlassen die intimen Räume, in welchen sie eine herausragende Statusposition innehaben, und versuchen diese Stellung ferner in den übrigen Räumen des Hofes einzunehmen. Bei der Figur des Grafen Leicester wird dieses Vergehen im Film nur angedeutet und meist in Dialogen besprochen. Dem Rezipienten und vor allem dem Grafen wird dies in einer Sequenz vor Augen geführt, in der Elisabeth als Königin und Geliebte erklärt, dass sie ihn nicht heiraten könne, da sie ansonsten einen ihrer Untertanen zu sehr über alle anderen erheben würde.⁵⁶ Ganz deutlich wird an dieser Stelle der Figur des Grafen von Leicester gezeigt, welche Grenzen sie nicht überschreiten darf. Im Film (Teil I) verbleibt die Figur Leicesters immer im Grenzbereich. Es scheint fast so, als hätte Leicester ein Gespür dafür, sich immer wieder rechtzeitig mit seinen Ambitionen aus dem verbotenen politisch-zeremoniellen Raum in seinen intimen Raum zurückzuziehen. Ganz anders verhält es sich bei dem Grafen von Essex, Leicesters Stiefsohn. Diese Figur verliert, so erscheint es dem Zuschauer, die Fähigkeit zwischen den Räumen zu differenzieren, so dass sie ihre grenzüberschreitende Lebensart immer weiter fortsetzt. Beispielhaft ist dies in der Sequenz von Essex' Triumphzug nach der kurzzeitigen Eroberung von Cádiz 1596, zu sehen. Der Graf genießt es, vom Volk wie ein König gefeiert zu werden. Sein Protegé Francis Bacon weist ihn auf die ungehörige Grenzüberschreitung hin.⁵⁷ Damit Essex sein Vergehen aber endlich begreift, muss ihn die Königin selbst als Vizekönig nach Irland versetzen. Nun ist der Graf sowohl aus den politisch – zeremoniellen als auch den politisch – intimen Räumen des Hofes ausgeschlossen. Dennoch betritt er unerlaubt den Hof

⁵⁶ Siehe zu diesem tatsächlich aufgetretenen Problem Suerbaum, Das elisabethanische Zeitalter (wie Anm. 11), S. 183-185. Ferner S. T. Bindoff, Tudor England, Harmondsworth 1950, S. 204-205. Bindoff nennt die Beziehung *romance*, die bei den Standesgenossen des Grafen *nightmarish fears* hervorrief, da während dieser Beziehung Leicesters Ehefrau bei einem mysteriösen Unfall starb. Siehe dazu CD 1: 00:11:15.

⁵⁷ Siehe CD 2: 01:02:10.

sowie die intimen Räume. Dieses, bereits erwähnte, ‚Sakrileg‘ der Transgressionen verleiht dem Film (Teil II) seinen letzten großen Erzählstrang. Die hier gestiftete Narrativität hält bis zum Tod Essex, danach werden keine weiteren Grenzüberschreitungen im Film inszeniert, was zum Erlöschen der Narrativität führt und damit letztlich zum Ende des Films.

Neben diesen großen Transgressoren gibt es im Film auch Figuren, die mit ihren ‚kleineren‘ Grenzüberschreitungen für Narration sorgen. Eine der interessantesten unter ihnen ist Francis Bacon. Die Figur Bacons macht mit ihrem ersten Auftreten deutlich, dass sie eine erfolgreiche Transgression aus dem Raum des *parliament* in das *privy council* anstrebt. In einem Dialog mit dem Grafen von Essex berichtet Francis Bacon von einem ersten Versuch, die Grenze zu überschreiten – ein panegyrisches Gedicht über die Brüste der Königin in lateinischer Sprache – der allerdings misslang.⁵⁸ Um dennoch in den anderen Raum zu wechseln, nutzt die Figur Bacons den Grafen von Essex als ‚Brückenkopf‘. Mit seiner Hilfe schafft er es, in das *privy council* zu gelangen. Die Figur Bacons baut also eine persönliche Beziehung zu Essex auf, um so eine Figur jenseits der Grenze zu beeinflussen und für sich selbst einen leichteren regelkonformen Grenzübergang vorzubereiten.⁵⁹ Diese *Hybridität* hat Erfolg, denn Francis Bacon wird durch die Königin aufgefordert, die Grenze zu überschreiten, um ein Amt im *privy council* zu bekleiden.⁶⁰ Seine endgültige Transgression stellt sich so als völlig

⁵⁸ Siehe CD 2: 00:35:06.

⁵⁹ Zum Problem der Ämtervergabe und dem dazu nötigen persönlichen Beziehungen in der elisabethanischen Zeit siehe Rory Rapple, *Taking Up Office in Elizabethan Connacht. The Case of Sir Richard Bingham*, in: *English Historical Review* 123, Oxford 2008, S. 277-299 (hier vor allem S. 280-281).

⁶⁰ Ich verwende hier den Begriff *Hybridität* in Bezug auf Stephan Fuchs: „*Hybridität*“ meint in bezug auf die Figur des Helden den Versuch der völligen Vermeidung von Negativität durch ein ‚*Alles Zugleich*‘ der Legitimationen, durch eine *Zugleich – Geltung bis hin zur Gleichwertigkeit aller verfügbaren Modelle und Diskurse*. Siehe dazu Stephan Fuchs, *Hybride Helden. Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert*, Heidelberg 1997, S. 373. Für die Sequenz siehe CD 2: 01:16:13.

legitim dar und nur die vorherigen grenzüberschreitenden Bestrebungen sind Erzeuger von Narration.

3. Abschließende Bemerkungen

Die vorherige Analyse des Films *Elizabeth I.* von Tom Hooper befasste sich vornehmlich mit Räumen und ihren Funktionen, Authentizität und Narrativität zu stiften. Damit knüpft sie an den *spatial turn* der Kulturwissenschaften an, der in den letzten Jahren ferner vermehrt Einzug in die angrenzenden Fachbereiche hielt.⁶¹ Die gewählte Perspektive der Betrachtung zeigt, dass der Regisseur eine real historische Chiffre für die Strukturierung und Narration seines Films nutzt. Im Verlauf der Untersuchung wurde dabei, wenn auch nicht eigens erwähnt, die Randständigkeit des Themas Militär für die filmische Darstellung des Hofes deutlich. Zwar sind Soldaten für das dargestellte Raumkonzept des Hofes im Film eine genuine Figur, ihre tragende Rolle kommt indes nur in kurzen Sequenzen zum Vorschein. Der Fokus auf den Hof lässt sie und ihre Funktionen nur in Konfliktsituationen (Attentate, kriegerische Auseinandersetzungen etc.) hervortreten. Insgesamt stiften die von Tom Hooper geschaffenen Räume des Hofes, seien sie real oder abstrakt, allerdings tatsächlich Authentizität und Narrativität. Dass der gewählte Blickwinkel auf politisch – zeremonielle und politisch – intime Räume sicherlich nicht alle vorkommenden respektive genutzten Räume abdeckt, wird bereits erkennbar. Eine weitere Zergliederung der Räume und die Aufschlüsselung ihrer Funktionen kann daher eine lohnende Aufgabe für vertiefende Untersuchungen sein. Dabei sollte der Blick vielleicht auch auf abstraktere beziehungsweise metaphorische Räume gelenkt werden, wie die von Männlichkeit und Weiblichkeit.⁶²

⁶¹ Zur Einführung empfehle ich Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008. Die darin enthaltenen Aufsätze beziehen sich vornehmlich auf den *spatial turn* des Westens, Forscher wie Jurij M. Lotman werden leider nicht berücksichtigt.

⁶² Ich verweise hier, mit Bezug auf Suerbaum, *Das elisabethanische Zeitalter* (wie Anm. 11), S. 114-116., auf die Kleidung Elisabeths, die zum einen feminine

Neben diesen direkt an die vorangegangene Analyse anknüpfenden Aspekten ist auch ein Vergleich mit der zweiteiligen Kinoproduktion, *Elizabeth* und *Elizabeth: The Golden Age*, von Shekhar Kapur und seiner filmischen Nutzung der Räume sicherlich interessant.⁶³ Eine so erweiterte Perspektive der Untersuchung birgt darüber hinaus eine gute Möglichkeit, die übrigen Dimensionen der Film-analyse stärker, als in dieser Arbeit geschehen, einzubinden. Eine solche Erweiterung hätte jedoch für diese kurze einführende Darstellung zu einer Grenzüberschreitung geführt. Dieser Beitrag ist lediglich ein Versuch, der aufzeigt, dass Historienfilme für wissenschaftliche Interpretationen beziehungsweise Rezeptionen geeignet sind. Daneben sollte das semantische Raumkonzept als Basis für wissenschaftliche Betrachtungen der Historie vorgestellt werden, da es einen guten Ansatz für die Analyse komplexer Systeme wie den Hof bietet. Außerdem sollte ferner die Geschichtswissenschaft die immanente Narrativität von Räumen mehr berücksichtigen, denn auch Geschichtsschreibung basiert auf erzählerischen Elementen.⁶⁴

Züge trägt, aber zum anderen ganz klare maskuline, mit Herrschaft verbundene, Insignien besitzt. Siehe zum Problem der Kleidung auch wieder das Interview mit Tom Hooper, Anm. 9.

⁶³ Zumal die Produktion von Tom Hooper zwischen dem ersten Kinofilm (1998) und dem zweiten (2007) von Shekhar Kapur entstand.

⁶⁴ Einen guten Ansatz dazu liefert bereits Gerd Althoff, *Spielen die Dichter mit den Spielregeln der Gesellschaft?* in Nigel F. Palmer, Hans-Joachim Schiewer (Hrsg.), *Mittelalterliche Literatur im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.-11. Oktober 1997*, Tübingen 1999, S. 53-71 (vor allem S. 54-55). Daneben auch neuer Gerd Althoff, *Baupläne der Rituale im Mittelalter. Zur Genese und Geschichte ritueller Verhaltensmuster*, in Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hrsg.), *Die Kultur des Rituals*, München 2004, S. 177-197. In beiden Aufsätzen stellt Althoff deutlich den Unterhaltungswert von Grenzüberschreitungen und den rituellen Umgang damit in der mittelalterlichen Literatur heraus, dass darin aber vor allem die Genese des Erzählten liegt, fehlt seinen bisherigen Betrachtungen.