



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Englands inszeniertes Erbe

Identitätskonstruktion im englischen Heritage Film

Verfasserin

Monja Prokscha

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2011	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater, Film und Medienwissenschaften
Betreuerin / Betreuer:	Prof. Dr. Ulrich Meurer

Inhaltsverzeichnis

Vorspann: Ein Land und sein Kino.....	S.4
Klappe, die Erste: Heritage-Schwierigkeiten einer Definition.....	S.6
Exkurs: Die 80er Jahre.....	S.10
Klappe, die Zweite: Die Pioniere des Heritage Films: <i>Merchant/Ivory</i>	S.13
Klappe, die Dritte: Die Sehnsucht nach dem „Es war einmal“	S.17
Klappe, die Vierte: Die 90er Jahre.....	S.20
Klappe, die Fünfte: Kunst auf Kinoleinwand?.....	S.23
<i>Elizabeth</i> und neue Konventionen im Heritage Film.....	S.28
Exkurs: Bedürfnis nach dem royalen Film.....	S.30
Beginn der Analyse.....	S.32
Persönliche Entwicklung:	
1.Tanzen als Liebesbarometer: Elizabeth und Robert.....	S.33
2. Father-Issues.....	S.39
3. Rollenwechsel.....	S.43
Außerhalb der Norm:	
1. Unter Beobachtung.....	S.46
2. Farbwahl.....	S.51
Göttlichkeit auf Erden:	
1.Elizabeth=Maria?.....	S.53
2. Helles Licht.....	S.55
Zum Mythos werden:	
1. Visuelle Verwandlung.....	S.57
2. Finale Vollendung.....	S.60
Exkurs: Bedeutung der Malerei in <i>Elizabeth</i>	S.62
Fazit: Der Film als Identitätskonstruktion.....	S.64
<i>Elizabeth-The Golden Age</i> . Wie geht es weiter?.....	S.69
Elizabeths Selbstsicht:	
1.Die Sonne.....	S.71
2: Der Vergleich mit der Jugend.....	S.73
3. Die Vergänglichkeit der Jugend.....	S.74

Visuelle Dekonstruktion vs. Visuelle Konstruktion:

- 1. Wahre Schönheit kommt doch von Innen.....S.76
- 2. Engelsgestalt.....S.77
- 3. Mutter und Kind.....S.80

Elizabeth, die patriotische Heldin:

- 1. In Rüstung.....S.83
- 2. Auf den Felsen.....S.85

Fazit: Eine Frau-Mehrere Persönlichkeiten.....S.88

Abspann.....S.89

Anhang

The English countryside, its growth and its destruction, is a genuine and tragic theme.
E. M. Forster

Vorspann

Ein Land und sein Kino

Am 27.2.2011 wurde der britische Historienfilm *The King's Speech* des englischen Regisseurs Tom Hooper als bester Film mit dem Oscar prämiert. Colin Firth erhielt den Oscar als bester Hauptdarsteller für seine schauspielerische Darbietung als stotternder König George VI von Großbritannien. 11 Jahre zuvor war der Historienfilm *Elizabeth* als bester Film für den Oscar nominiert. Er verlor dann allerdings gegen den Kostümfilm *Shakespeare in Love*. Beide Filme spielen im England des 16. Jahrhunderts. 1981 gewann der britische Historienfilm *Chariots of Fire* den Oscar als bester Film. Ein Jahr später ist es das britische Epos *Gandhi*. Was wird deutlich an dieser Aufzählung? Es gibt folglich einen internationalen Erfolg britischer Historienfilme über zwei Jahrzehnte hinweg. Aber worin besteht dieses Interesse am britischen Historienfilm? Sie sind ein bedeutender Teil des populären Kinos. Die Analyse der sozialen und politischen Gegenwart ist wichtig, in welcher die Filme entstehen.

Diese Arbeit befasst sich mit einer speziellen Kategorie des Historienfilms, dem englischen Heritage Film. Wesentlich ist hier, dass es eine Beziehung gibt zwischen nationaler Identität und dem Heritage Film gibt.¹ Der Heritage Film ist nach Andrew Higson ein Faktor im Prozess der Imagination englischem Volkstums bzw. nationaler Identität. Das geschehe, indem der Film symbolische Geschichten über Klasse, Geschlecht, Ethnien und Identität erzählt und jene Geschichten in überaus bildhafte Landschaften und neben alten Herrenhäusern platziert. Es entsteht durch die Filme ein bestimmtes Bild von England. Dieses Verständnis von einem alten England manifestiert sich in der grünen Hügellandschaft und alten, verwunschenen Häusern. Ein Hauch von Harmonie, Kontinuität und Stabilität liegt über den Geschichten, da die bildhafte Sprache aufgrund langer Einstellungen und wenigen Schnitten eine bestimmte Ruhe vermittelt.²

Die Idee der nationalen Identität, ist ein wesentlicher Bestandteil des britischen Kinos. In filmwissenschaftlichen Diskussionen wird es häufig als selbstverständlich angesehen, dass

¹ Zitiert nach: Claire Monk, The British heritage-film debate revisited in Claire Monks and Amy Sargeant (Hrsg.), *British historical cinema. The history, heritage and costume film*,

² Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980*, Oxford 2003, S.50

sich das britische Kino mit dem Konzept von britischer Identität beschäftigt.³ Aber zeigen nicht gerade solche Diskussionen, dass es tatsächlich eine Verbindung gibt? Sonst gäbe es erst keinen Nährboden für Diskussionen. Die Vielfältigkeit des britischen Kinos bedingt unterschiedliche Genres, die sich unterschiedlich mit Identität auseinander setzen. Ein Aspekt ist die Entwicklung des britischen "Art Cinema". Der Filmwissenschaftler Andrew Higson geht in seinem Buch über den englischen Heritage Film der 1980er und 1990er Jahre davon aus, dass es sich dabei um Crossover- Filme handelt. Also Filme, die zwischen dem Art-House Kino und dem Mainstream Kino stehen.

Nach Higsons Aussage gibt es drei unterschiedliche Kategorien von Filmproduktion:

(...)At one extreme is the mainstream studio film, produced primarily by the Hollywood majors, with big budgets and big stars, and addressed to what the industry likes to think of as its core 15- to 24-year old cinema-going audience. At the other extreme is the low-budget, specialized or art-house film, produced by small independent companies, addressed to what the film trade perceives as niche audiences. In between, and drawing on both, there is the crossover film.⁴

Higson sieht den Mainstream-Film, den Arthouse-Film und den Crossover-Film als drei unterschiedliche Kategorien. Wobei es eigentlich nur zwei Kategorien sind und dazwischen steht der Crossover-Film als Hybrid. Dieser Film-Hybrid bezieht sich vor allem auf den finanziellen Erfolg der Filme. Grundsätzlich besitzen die Arthouse-Filme einen kulturellen Wehrt und weniger das Konzept von Marktorientierung und Gewinn-Denken, wie das bei den ökonomisch erfolgreichen und kommerziellen Mainstream-Filmen der Fall ist. Daher wird der Arthouse -Film häufig mit dem europäischen Film assoziiert. Das Art Cinema definiert sich zudem stark über die Form und den Filmstil. Higson geht es aber vielmehr um den wirtschaftlichen Unterschied der Filme. Er unterscheidet das Budget der Filme zum Mainstream-Kino, die Größe der Produktion und den erwarteten (finanziellen) Erfolg der Filme. Auch das Publikum bezieht er in seine Argumentation mit ein. Crossover-Filme seien besonders erfolgreich, da sie Zuschauer aus beiden Kategorien ansprechen. In jenen Zusammenhängen sieht er den Heritage Film der 80er Jahre als Crossover- Film, denn er steht finanziell und Zuschauer-orientierend zwischen Mainstream und Arthouse.

³ Vgl. Zitiert nach: Alan Lovell, „The British Cinema: The Known Cinema?“ in: Robert Murphys (Hrsg), *The British Cinema Book*, London 2009, S.11

⁴ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 89

Klappe, die Erste:

Heritage- Schwierigkeiten einer Definition

Der Bezeichnung Heritage Film mag dem Kinobesucher vielleicht zunächst kein Begriff sein. Heritage Film ist in erster Linie eine kritische Bezeichnung für eine Gruppe von Filmen, welche bestimmte wiedererkennbare Identitätsmerkmale teilen. So wie der Film Noir.

Es ist nicht ganz unkompliziert den Begriff als Genre zu generalisieren. Aber was versteht man eigentlich unter einem Genre? Andrew Higson sieht Genre als ein Konzept mit einer industriellen und einer kritischen Dimension. Er schreibt dazu: „*Genres are seen as both means of organizing production and marketing ways of grouping films analytically, at the level of critical debate. But the film business itself doesn't as a rule adopt the terminology of genre.*“⁵ Der Begriff Heritage Film ist ein erfundener Begriff, um die jeweiligen Filme zu kategorisieren. Die Betitelung geht auf Andrew Higson selber zurück, da er diese Beschreibung erstmals in seinem 1993 publizierten Artikel „*Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film*“ verwendet⁶. Der Begriff wird von der Filmindustrie aber nicht verwendet. Darin mag nun ein Grund liegen, warum das Genre dem durchschnittlichen Kinobesucher kein Begriff ist.

Es handelt sich beim Heritage Film dabei zunächst einmal um einen Kostümfilm⁷. In dem Kompaktwerk *Film* vom Autor Ronald Bergan steht dazu: „*Das klassische Kostümdrama, auch Historienfilm genannt, basiert auf literarischen Quellen. Mit verschwenderischen Kostümen und ausgefeiltem, detailreichem Szenenbild lassen diese Filme die Atmosphäre längst vergangener Zeiten wieder lebendig werden.*“⁸ Heritage Film gehört zum Genre des Kostümfilms. Dennoch ist diese Aussage komplexer. Denn es gibt einen Unterschied zwischen Kostümfilm und Historienfilm, den Bergmann in seiner Definition nicht macht. Unter Historienfilm versteht man einen Film, der eine Handlung schildert mit einer echten Figur aus der Geschichte. Dagegen beschreibt das Kostümdrama einen Film, der auf fiktiven Charakteren basiert, welche in der Vergangenheit leben. Dennoch ist Bergans Aussage nicht falsch, denn die Grenzen zwischen beiden Arten verschwimmen schnell. Wenn es sich um Figuren handelt, die es zum Beispiel wirklich gab, diese nun aber in einem fiktiven Plot

⁵ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 13

⁶ Vgl. Zitiert nach: Sheldon Hall, *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate* in: Robert Murphys, *The British Cinema Book*, S. 46

⁷ Vgl. John Hill, *British Films of the 1980s*, Oxford 2005, S. xviii

⁸ Vgl. Ronald Bergan, *Film*, München 2007, S. 130

eingebaut werden⁹. Der Begriff "Heritage Film" wird mit Kostüm-und Historiendramen assoziiert. Higson fasst die Merkmale zusammen:

The films set as heritage films were typically set in an English, southern, middle-or upper-class past. They were usually period fictions rather than "historical" films, and were frequently adapted from "classic" literary success, but typically ones which were popular and widely known. In terms of aesthetics, audience address and industrial status. Heritage films were said to "operate primarily as middle-class quality products", made and circulated with an "emphasis on authorship, craft and artistic value and typically valued for their cultural significance rather than their box office takings"¹⁰

Higson bezieht sich hier vor allem auf die englischen Heritage Filme der 1980er Jahre von der Merchant/Ivory Produktion.

Allgemein gibt es allerdings Schwierigkeiten mit der Zuordnung von Filmen zu einem Genre. Higson beschreibt das Problem als Fragestellung:

So is heritage cinema a genre? That depends what we mean by the term heritage cinema. (...) Who decides which films are to be included and excluded, which films are central to the genre and which peripheral? On what grounds should such decisions be made? What if others disagree with the decision? These are the problems of genre definition: where to draw the boundaries, how to limit the category of the heritage film (...).¹¹

In diesem Zitat wird deutlich, wie komplex die Einordnung und Kategorisierung von Filmen sein kann. Der Zuschauer kann nicht hundertprozentig objektiv sein. Jeder lässt automatisch subjektive Hintergründe und Vorstellungen in seine Wahrnehmungen und Interpretationen mit einfließen. Genres sind dementsprechend lose, hybride Kategorisierungshilfen:

All genres and cycles are in fact best understood as loose, leaky, hybrid categories, drawing on a variety of influences. (...) Each film is the product of its particular historical conditions of existence, each cycle or genre emerges as it evolves, constructing its own terms of reference, its own intertext.

¹²

Es gibt also eigentlich kein fest definiertes Genre, da jeder Film zwar zur Kategorisierung einem Genre zugeordnet wird aber es gleichzeitig verändert. Nicht das Genre ist bereits definiert, sondern der jeweilige Film definiert das Genre. Filme sind ja meist hybrid und

⁹ Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 12, S.20

¹⁰ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 178

¹¹ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 9

¹² Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 9-10

besitzen häufig unterschiedliche Merkmale, die in mehrere Genres passen. Die Frage ist nun: Ist Heritage Film ein eigenständiges Genre?

Um darauf einzugehen, muss kurz weiter ausgeholt werden. Neben dem Begriff des Heritage Films entstanden auch weitere Begriffe, wie den von Claire Monk entwickelten Begriff des *Post-Heritage Films*. Dieser Begriff meint eine Entwicklung innerhalb des Genres. Die 90er Jahre waren wichtig für das britische Kino, da es zu einer starken Kommerzialisierung der Filme kam. Es gab viele internationale Erfolge. Das hatte einen Wandel der britischen Historienfilme zur Folge. Doch diese Erfolge wurden von amerikanischen Studios mitfinanziert. Diese Entwicklung nennt Claire Monk: Post-Heritage.¹³ In Bezug auf Sex und Gewalt zeigen Filme wie *Elizabeth* oder *Shakespeare in Love* einen neuen Aspekt der Heritage Filme. Eine modernere, jugendlichere Annäherung, als es in den 80er Jahren der Fall war. Der Heritage Film unterliegt demnach einem Wandel bzw. einer Entwicklung.

Genremischungen können innerhalb des Kostümfilms existieren. Es kann sich nach Melodramen, Komödien, Thriller, Krimi, Fantasyfilme, Satire, Abenteuerfilme etc. handeln. Claire Monk ist der Ansicht, man sollte den Heritage Film mehr als kritisches Konstrukt verstehen, als eine Genredefinition von Film.

Sie hat drei methodische Probleme analysiert, auf denen die Diskussion basiert:

1. Kritik zieht keine signifikanten Unterschiede zwischen Film und dem textlichen Level.
2. Die negative Betrachtung der Filme und die Begriffsverwendung im Bezug auf ideologische und ästhetische Mängel. Das passiert durch Selbstdistanzierung der Kritiker von den Filmen. Es ist ein Genre indem es so von Leuten benannt wurde, die sich selber nicht als Konsument verstehen und somit objektiv zu urteilen vermögen.
3. Die Vermutung, dass es eine politisch-kulturelle Orientierung des Publikums und dem damit verbundenen Verständnis der Filme gibt.¹⁴

Monk zeigt hier sehr genau auf, was die Gründe für die Problematik der Begriffsdefinierung sind. Eine neue Perspektive bietet ihr Punkt 2. Kritiker, welche sich mit der Thematik befassen, hätten schon im Vorhinein eine negative Sichtweise auf die Filme. Die Kritiker seien selber keine Konsumenten der Filme und hätten demnach keinen positiven Zugang zu ihnen. Dieser Aussage zufolge müsste man selber Konsument sein um die Filme positiv zu

¹³ Vgl. Zitiert nach: Claire Monk, The British heritage-film debate revisited in Claire Monks and Amy Sargeant (Hrsg.), *British historical cinema. The history, heritage and costume film*, S. 182

¹⁴ Vgl. Zitiert nach: Claire Monk, The British heritage-film debate revisited in Claire Monks and Amy Sargeant (Hrsg.), *British historical cinema. The history, heritage and costume film*, S. 183

sehen. Es scheint aber eher so, dass die negative Sichtweise auf vorgefertigten Meinungen (konservativ= negativ) basiert, anstatt sich mit der Thematik eingehender zu befassen. Die Definition von Heritage Filmen als ein Genre existiert zwar nur in einem losen Sinne, denn es gibt keine einheitliche Ikonographie, wie das bei Western oder Thrillern der Fall wäre. Es gibt auch keine Art von spezifischer Narration, wie z.B. bei Musicals. Heritage Filme weisen in dieser Ansicht somit Typisierungen anderer Genre auf und kombinieren diese. Nach solch einer Sichtweise wäre der Heritage Film mehr ein Subgenre des Historienfilms, als ein eigenständiges Genre. Die Tatsache, dass es neue Namen für diese Filme gibt, wie Post-Heritage Film zeigt nur, wie zentral die Debatte in der zeitgenössischen britischen Filmwissenschaft/Kultur war/ist und wie hybrid die Filme selber sind. Die allgemeine Kategorisierung der Heritage Filme erfolgt nach Hall folgendermaßen:

- Literaturadaptionen von britischen Klassikern: z.B. Forster, Austen, Dickens, Henry James etc.
- Kostümdramen moderner Literatur oder Theaterstücken, oder aber direkte Filmdrehbücher. Zeitepoche ist das viktorianische oder edwardische England und dessen Mittel-Oberschicht.
- Filme, welche in der Kolonialzeit in britischen Kolonien spielen. Z.B. *Gandhi*.
- Historische Dramen- Repräsentation von historischen Ereignissen, und historischen Figuren (Bio-Pics) *Braveheart*, *The Madness of King George*.
- Shakespeare Adaptionen. Brennagh: *Henry V*¹⁵

Diese Kategorisierung bietet einen allgemeinen Überblick. Dennoch wird deutlich, wie viele Filme eigentlich in diese Kategorie fallen, und das es weit mehr sind, als die Forster – und Austen- Verfilmungen.

Ein Grund, warum es kompliziert ist, Heritage Film einheitlich zu definieren, mag die Tatsache sein, dass sich der Begriff zunächst nur auf die Filme der 80er und 90er Jahre stützt. Filme, die früher entstanden, wie die Kriegsfilm in den 30er und 40er Jahren werden unter dem Gesichtspunkt Heritage Film nicht berücksichtigt. Britische Historienfilme gab es aber schon vor 1980. Der eingeeengte Definitionsbereich ist ein wesentlicher Kritikpunkt. Die Heritage Diskussion über die Filme der 80er und 90er Jahre mag dazu führen, dass viele Filme, die nicht exakt in die Merkmalskategorisierung fallen, an den Rand der Betrachtung gedrängt werden und so marginalisiert werden. Es entsteht folglich eine Dominanz

¹⁵ Vgl. Zitiert nach: Sheldon Hall, *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate* in: Robert Murphys, *The British Cinema Book*, S. 47-48

spezifischer Filme, welche den Heritage Film kennzeichnen.¹⁶ Der Begriff variiert, da die Filme variieren. Zusammengefasst gilt daher: britischer Historien-/Kostümfilm seit den 80er Jahren wird als Heritage Film bezeichnet.

Exkurs: Die 80er Jahre

Neben zwei royalen Hochzeiten (Charles und Diana 1981 und Andrew und Sarah Ferguson 1986), und synthetischer Popmusik war Großbritannien der 1980er Jahre stark geprägt von konservativen Werten und Ideologien der Regierung Margret Thatchers. Die Kultur und Politik dieser Zeit hatte einen neuartigen Industriezweig hervorgebracht, die Heritage-Industrie¹⁷. Es entstand ein Kult um Heritage, das kulturelle, historische Erbe Englands und gleichzeitig eine kommerzialisierte Verwertung dieser Vergangenheit, also eine Industrie. Zunächst einmal begann eine Aufwertung von historischen Denkmälern und Gedenkstätten, Schlössern und Gebäuden, die historisch wertvoll und von Bedeutung sind. Daraufhin entstand ein inländischer Tourismus zu den Stätten der Vergangenheit.¹⁸ Die Heritage Industrie in England und den restlichen Staaten in Großbritannien ist Teil eines Marketingkonzeptes der Vergangenheit. Das Vergangene ist für die Gegenwart gewinnbringend einzusetzen. Die Vergangenheit ist eine Ware, ein Produkt.¹⁹ 1980 wurde unter Thatcher der *National Heritage Act* verabschiedet. Und der *National Heritage Memorial Fund* wurde gegründet. Dieser setzt sich ein für den Erhalt bestimmter Gebäude, Objekte und Landschaften, welche „von besonderem szenischem, historischem, ästhetischem, architektonischem, wissenschaftlichem oder künstlerischem Interesse sind.“²⁰ Dazu kam 1984 der *National Trust and English Heritage*, der sich für den Erhalt alter Gebäude und Monumente einsetzt. Die Menschen gingen häufiger ins Museum oder besuchten sog. *Heritagezentren*.

Die Entstehung der Heritage Industrie hatte in zweierlei Hinsicht Anreize für England. Es gab einen wirtschaftlichen und einen kulturellen Aspekt. Es entstanden viele neue Arbeitsplätze

¹⁶ Vgl, Zitiert nach: Claire Monk, The British heritage-film debate revisited in Claire Monks and Amy Sargeant (Hrsg.), *British historical cinema. The history, heritage and costume film*, S. 11

¹⁷ Vgl. Zitiert nach: Sheldon Hall, *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate* in: Robert Murphys, *The British Cinema Book*, S. 46

¹⁸ Vgl, Jim Leach, *British Film*, Cambridge 2004, S. 51

¹⁹ Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 11

²⁰ National Heritage Memorial Fund, 2001, <http://www.nhmf.org.uk/Pages/default.aspx> am 30.04.2011

und kleine Gemeinden mit einer charakteristischen Identität, welche ansprechend auf Investoren und Touristen gleichermaßen wirkte, wurden finanziell unterstützt. Die ökonomische Ebene des Heritage ist zudem auch in einem ideologischen Kontext zu betrachten. Die eigentliche Entstehung dieser Industrie erfolgte aufgrund eines Umbruchs in Wirtschaft und Kultur des Landes, wofür die Entwicklung einer wettbewerbsfähigen Wirtschaftsbetriebs-Kultur während der Thatcher-Jahre mitverantwortlich ist. Margaret Thatcher war eine Förderin konservativer, viktorianischer Familienwerte. Die Idee von Heritage beinhaltet einen Wunsch nach Kontinuität im Gegensatz zum kulturellen Wandel der 80er Jahre. In den 80ern entstand ein kultureller Konflikt in Großbritannien. Ein Konflikt zwischen Alt und Neu, zwischen Tradition und Moderne. Heritage ist eine nostalgische Vision von Geschichte, die den fortlaufenden Prozess von Geschichte nicht berücksichtigt. Der nostalgische Blick auf die Vergangenheit bietet einen Rückzug in eine heile Welt, die Befriedigung verspricht, welche in der Gegenwart anscheinend nicht geboten wird.²¹ Die nationale, glorifizierte Vergangenheit ist eine Konstruktion, in welcher das idealisierte Bild von Vergangenheit relativ wenig mit dem Alltag im britischen Leben zu tun hat.²² Die Entstehung der Heritage Kultur wurde häufig als Reaktion auf gesellschaftliche Ängste und Unzufriedenheit verstanden, verursacht durch wirtschaftliche Missstände und Umbrüche. Im Gegensatz zur Ablehnung der Nostalgie, ist es wichtiger die Umstände und Gründe zu untersuchen, weshalb solch ein Bild überhaupt erst entsteht und weshalb es einen solch starken Drang gibt, die Vergangenheit erneut zu “durchleben“. Die nationale Identität werde konstruiert durch ein kulturell und traditionell- konservatives Verlangen nach einem imaginären “Goldenen Zeitalter“, welches sich aus rückläufigen Mythen und Vorstellungen bildet. Dieser Zusammenhang zwischen Vergangenheit und der Sehnsucht nach einem bestimmten Bild dieser Vergangenheit ist nur verständlich. Vor allem da Großbritannien ein Land der Mythen und Geschichten ist, welche in der modernen Kultur der Briten stets präsent sind. Die Identität des Landes manifestiert sich vor allem in jenen Legenden, Mythen und Landschaften, sowie historischen Artefakten der Vergangenheit. Es gibt ein starkes Bedürfnis der Briten sich stets mit ihrer Vergangenheit zu befassen. Anders als in Ländern wie Deutschland oder Österreich sind die Briten sehr stolz auf ihre Vergangenheit.²³ Der Drang die Vergangenheit immer wieder zu durchleben ist anscheinend in GB Teil der Gegenwart..

²¹ Vgl. John Hill, *British Films of the 1980s*, S.73-74

²² Vgl. Jim Leach, *British Film*, S.199

²³ Vgl. Pam Cook, *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema*, London: 1996, S.32

Die Vergangenheit wird zu einem wirtschaftlichen und gleichzeitig psychologischen Hilfsmittel. Heritage ist Konsum der Vergangenheit.²⁴

Jim Leach stellt einen wichtigen Unterschied zwischen Heritage und Geschichte fest. Er bezieht sich dabei auf den Kulturhistoriker Robert Hewison, welcher der Ansicht ist, dass Heritage als Stellvertreter für die Imagination von Vergangenheit gilt, und daher wenig mit der tatsächlichen Realität gemein hat. „*Somit wird die offene Erzählung von Geschichte zur geschlossenen Geschichte von Heritage.*“²⁵ Es bildet sich daher eine eigene Vision von Geschichte. Heritage ist keine authentische Wiedergabe von Vergangenheit und hat auch nicht den Anspruch das zu sein. Geschichte selber kann auch nicht authentische Wiedergabe sein. Heritage ist eine glorifizierte Sichtweise auf Vergangenheit, indem man die Vergangenheit als etwas Schönes und Perfektes darstellt. Geschichte ist eine Re-Produktion von Ereignissen. Eine Idee und Vorstellung durch Aneinanderreihung von historischen Puzzlestücken. Da man aber niemals alles wissen kann, ist Geschichte auch nicht authentisch. Daher ist es selbstverständlich, dass auch Heritage Teil einer nicht authentischen Vergangenheit ist und Authentizität nicht als Qualitätsmerkmal gesehen werden kann. Heritage ist demnach in Bezug auf die Gegenwart zu verstehen. Die zeitgenössische Identität verbindet sich mit dem Gedanken von Vergangenem und Heritage. Heritage ist in diesem Sinne ein Ort der Zuflucht: „*Heritage Culture, in this regard, is identified as not only seeking refuge in a past in which the problem of the present are presumed not to exist but also as offering images of stability at a time of upheaval and a sense of continuity in a time of change.*“²⁶

Die Vorstellung von einer glorifizierten Vergangenheit impliziert eine Homogenität, denn alle besitzen dieselbe Vergangenheit. Im Rückzug in eine bessere Welt aufgrund von sozialen Missständen in der Gesellschaft liegt aber eine gewisse Ironie. Die Thatcher Regierung hat ja die Heritage Industrie unterstützt und mit aufgebaut und so die unterschwellige Kritik an der momentanen Situation eigentlich unterstützt.

Sollten die Heritage Filme aus dem Kontext der Thatcher Jahre gelöst werden, weil sie sonst nur eine geringe Anzahl von Filmen beschreiben, welche in der bestimmten Zeitperiode entstanden sind? Haben die Filme nur ihren Wert in Bezug auf diese Zeitspanne? Dass sich der Begriff Heritage zunächst auf die Merchant/Ivory Filme stützt ist zwar eine Tatsache dennoch evolviert der Begriff. Wie schon angemerkt, bilden die Filme das Genre und entwickeln es weiter. Neue Filme, bringen neue Motive hervor. Es ist nicht notwendig diese

²⁴ Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 51

²⁵ Jim Leach, *British Film*, S. 200

²⁶ John Hill, *British Films of the 1980s*, S.74

Filme aus dem Kontext von Margaret Thatcher zu lösen, denn die Merchant/Ivory Filme sind Teil dieser Epoche. Sie markieren den Anfang einer Filmgattung, die sich bis heute weiterentwickelt hat und neue Facetten hervorbringt. Die Filme der 90er Jahre haben andere Schwerpunkte (z.B. Austen) und erzählen andere Geschichten. Die Filme der 80er sind Merkmal für die gesellschaftliche Rückbesinnung auf eine vergangene Welt. Daher ist die Bedeutung von den Thatcher Jahren wichtig, da sie die Entstehung der Heritage Filme begünstigt hat. Wenn man Filme, vor 1980 zum Heritage Film hinzufügen würde, dann wird der Begriff aus seiner eigentlichen Bedeutung herausgerissen. Der Heritage Film ist aber erst durch das Aufkommen der Heritage Industrie entstanden und dadurch Produkt einer bestimmten Epoche. Die Entstehung der Filme in den 80er Jahren bzw. die Entstehung des Begriffes Heritage Film kann in diesem Verhältnis gar nicht auf frühere Filme angewendet werden

Klappe, die Zweite:

Die Pioniere des Heritage Films: *Merchant/Ivory*

Innerhalb der Heritage Industrie entstanden bestimmte Schlüsselfilme, welche mit dem Genre des Heritage Films identifiziert werden. Besonders bedeutend für den Begriff sind die Historienfilme der Merchant Ivory Produktion in den 80er Jahren. Das Team von Regisseur James Ivory und dem Produzenten Ismail Merchant hat eine wesentliche Rolle gespielt bei der Sichtweise auf den Heritage Film.

Merchant Ivory Productions hat ab den 80er Jahren drei Werke des britischen Schriftstellers E. M. Forster adaptiert: *A Room with a View* (1987), *Maurice* (1987) und *Howards End* (1992). Diese Filme spielen in England zur Ära von König Edward VII. Die Zeit vor dem 1. Weltkrieg. Die Zeit vor der Amerikanisierung. "Heritage Film" entwickelte sich aufgrund der Forster-Adaptionen von Merchant Ivory. Kennzeichnend für Ivory ist eine filmische Präferenz für lange Landschaftsaufnahmen und wenige bzw. sanfte Schnitte, wenig Close-Ups aber dafür viele Medium- und Longshots. Es entsteht eine verführerische Mise-en-Scene durch Craneshots und High angle Shots.²⁷

Die Merchant Ivory Filme werden im Kontext von Thatcherismus oft als konservativ und nostalgisch angesehen.²⁸ Da die Regierung selber Wert auf konservative Werte und

²⁷ Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 38-39

²⁸ Vgl. John Hill, *British Films of the 1980s*, S.14

Traditionen gelegt hat. Der Grund dafür liegt vor allem in der Bildästhetik und dem Milieu der Filme. Die typische Ästhetik der Filme ist ein detailreiches Setting. Die Requisiten und die ausgewählten Innenräume unterliegen einer präzisen Recherche und Auswahl. Es entstand ein negatives Bild der Filme, aufgrund einer negativen Kritik: Die Filme seien durch eine statische Bildsprache ästhetisch konservativ, und könnten mehr aus dem bewegten Bild herauszuholen. Das Publikum werde angesprochen durch den kulturellen Snobismus.²⁹ Die Tatsache, dass sich die Filme sehr stark mit der Oberschicht und den privilegierten Klassen der Gesellschaft befassen wird als ein negatives Merkmal gesehen. Ein weiterer Aspekt, weswegen diese Filme in einem konservativen Licht erscheinen, ist der zurückhaltende Umgang mit Sexualität, welcher untypisch für das moderne Kino der 80er und 90er Jahre ist.³⁰ Ein Beispiel dafür wäre der Film *A Room with a View*.³¹ Die stets zugeknöpfte Bluse von Helena Bonham Carter steht, nach Ansicht von Higson, als Charakterisierung von Carter's Rolle der Lucy. Sie hat nämlich eine zugeknöpfte, unlockere Attitüde in Bezug auf Sex.³² Die Kritik am Zeigen der privilegierten Schicht ist, dass diese dann zum Merkmal von nationaler Vergangenheit und nationaler Identität wird. Andere Schichten und Gesellschaften werden nicht berücksichtigt und erscheinen dadurch minderwertig.

Die zurückhaltende Moral der Filme gründet auf dem Gefühl von Stabilität. Kritiker sehen diese Moral als konservativ und stellen die Filme in ein negatives Licht. Die Konservativ-Kritik ist allerdings redundant, da die Gleichstellung konservativ gleich negativ haltlos ist. Die frühen Heritage Filme mögen eine diskretere Sicht auf Sexualität haben, als andere Filme der 80er Jahre, aber sind sie deshalb schlechter? Die Filme entsprechen einer eigenen Ästhetik und es ist anmaßend zu behaupten, sie seien deshalb weniger wert. Die höhere Klasse wird nicht als perfekt oder als etwas Besseres dargestellt. Sie bietet nur den Erzählg Hintergrund. Es ist die Konstruktion einer Scheinwelt.

Die Erzählung der Filme beschränkt sich meist auf romantische Handlungen. Es gibt Hindernisse auf dem Weg zur Romanze. Neben bekannten nationalen Erzählungen, stehen persönliche Geschichten von Liebe und von Frauen und deren Umfeld. Die Geschichten in den Filmen sind meistens langsam, episodisch und de-dramatisierend.³³ Die Zuordnung der

²⁹ Vgl. Zitiert nach: Claire Monk, *The British heritage-film debate revisited* in: Claire Monks and Amy Sargeant (Hrsg.), *British historical cinema. The history, heritage and costume film*, S. 178

³⁰ Vgl. Jim Leach, *British Film*, S. 203

³¹ Vgl. *A Room with a View*, Regie: James Ivory, 117 min. Goldcrest Films International. GB 1986

³² Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 41

³³ Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 23-53

Filme zu einer weiblichen Zielgruppe, und die damit verbundene feminine Identifikation sind, laut Kritikern als abwertend zu verstehen.³⁴

Zudem ist die starke Fixierung auf das Bild, also die geringe Fokussierung auf die erzählte Geschichte als negativ zu betrachten. Die Narration falle dem Bild zum Opfer. Diese Ansicht teilt auch Andrew Higson, welcher daher einen Bezug dieser Filme zu Tom Gunnings *Cinema of Attractions* sieht:

(...),this is not overwhelmingly a narrative cinema, a cinema of story-telling, but something more to that mode of early film-making that Tom Gunning calls the cinema of attractions. In this case, the heritage films display their self-conscious artistry, their landscapes, their properties, their actors and their performance qualities, their clothes, and their often archaic dialogue.³⁵

Der Bezug zu Gunning ist durchaus nachvollziehbar, denn bei einer Fokussierung auf das Bild, geht es um visuelle Attraktion. Der Zuschauer soll durch die Kamera gepackt werden. Dennoch ist es auch möglich, durch Bilder eine Geschichte zu erzählen, bzw. die Narration durch die starke Fokussierung auf das Bild hervorzuheben. Higson kritisiert den Aspekt der bildlichen Attraktion allerdings, da sich die eigentliche kulturelle Bedeutung des Heritage durch die Transformation ins Spektakel verliere.³⁶ Aber ist Heritage nicht genau das? Spektakel? Schließlich sollen die Filme ja nicht die triste Welt abbilden. Sie wollen ja eine andere, ästhetische Welt erschaffen. Die Kritik an der starken Fokussierung auf das Bild ist unnötig, denn es ist ja der Anspruch der Filme von Merchant/Ivory eine nostalgische Welt zu erschaffen, ein Gegenentwurf zur realen Welt, und die Bedeutung des Bildes ist dafür ausschlaggebend. Die Bilder selber bieten eine eigene Narration, welche mit der Haupthandlung verknüpft wird. Die Bilder sind Protagonist. Die Bildsprache ist ein Hauptmerkmal der Merchant/Ivory Filme. Diesen Aspekt zu kritisieren scheint anmaßend, da es sich ja um ein wesentliches Merkmal der Filme handelt. Die Filme funktionieren aufgrund ihrer spezifischen Bildästhetik.

Die Kritik ist fast so, als würde man den Film Noir kritisieren, weil er düster ist. Ist die kulturelle Idee von Heritage nicht auch Spektakel? Indem man nämlich die Vergangenheit glorifiziert und zelebriert. Die Vergangenheit wird im Heritage als etwa Wünschenswertes und Schönes gesehen. Historische Stätten werden zu Tourismusattraktionen. Die englische Vergangenheit wird im Heritage, sowie im Heritage Film, zu einer Vision und es geht ja gar

³⁴ Vgl. Ginette Vincendeau, *Film-literature-heritage*, London 2001, S. xx

³⁵ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 39

³⁶ Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980* S. 39

nicht um Authentizität. Film will doch Spektakel. Der Authentizitätsanspruch des Heritage Films basiert nur auf der überaus korrekten Kulisse und den realistisch nachempfundenen Kostümen.

In seinem Werk *Waving the Flag* schreibt Higson über die dekorative Mise-en Scene:

„*Objects, buildings, and landscapes become heritage fetishes, objects to be looked at, rather than to be used as narrative devices.*“ ³⁷

Einige Kritiker sind der Ansicht, dass besonders die Merchant Ivory Filme eine mangelnde Authentizität zur literarischen Quelle besitzen, in Bezug auf die Beziehung zwischen der Historie und der Gegenwart. Die gezeigte Gegenwart in den Filmen ist weder kritisch noch herausfordernd. Die Filme nehmen zwar kritische Thematiken wie Homosexualität auf, setzen sich dann aber nicht kritisch damit auseinander, sondern bleiben der Thematik gegenüber passiv.³⁸ Kritische Aspekte in Forsters Werken, würden im Film weggelassen werden. Die Heritage Filme der 1980er Jahre hätten Schwierigkeiten den Roman einer zeitgenössischen Sozialkritik in einen Historienfilm umzusetzen:

For what, in the originals, were subjects of attack can easily become, in the films, the object of nostalgic pleasure. Thus, as has been in the case of *Chariots of Fire*, while the plots of heritage films characteristically contain elements of social criticism, these are often undercut by the fascination of the films with the visually spectacular trappings of the past. ³⁹

Hill nennt in diesem Zusammenhang ein weiteres konkretes Filmbeispiel. In *Another Country* ⁴⁰ zeige der Film eine visuelle Hauptbeschäftigung mit Dekor, Kleidung und der Upper-Class. „(...) in *Another Country*, which also deals with the repression of homosexuality, likewise transforms the ostensive object of criticism- the authoritarian public school- into a source of visual pleasure and fascination.“ ⁴¹

Es entsteht eine Spannung bzw. eine Ambivalenz zwischen Thematik und Stil.

Er kritisiert, dass die damalige Zeit, das Edwardische Zeitalter, für Forster nicht die Vergangenheit war und somit kein Nostalgie-Objekt, sondern seine zeitgenössische Realität. Der Aspekt des nostalgischen Vergnügens, der von Hill im obersten Zitat erwähnt wird, ist ein wesentlicher Kritikpunkt gegenüber dem Heritage Film.

³⁷ Andrew Higson, *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford 1995, S. 202

³⁸ Vgl. Ginette Vincendeau, *Film-literature-heritage*, S. 4-5

³⁹ John Hill, *British Films of the 1980s*, S.85

⁴⁰ Vgl. *Another Country*. Regie: Marek, Kanievska. 90 min. Goldcrest Film International. GB 1984

⁴¹ John Hill, *British Films of the 1980s*, S. 87

Auch hier ist die Kritik nicht verständlich, denn die Filme haben ja nicht den Anspruch sozialkritisch zu sein. Sie wollen ja genau das Gegenteil, nämlich eine heile Welt produzieren. Man schaut sich den Film nicht an, um kritisch über die Realität nachzudenken oder um zu sehen, dass die Vergangenheit auch nicht so perfekt war. Das Kino von Ivory entführt den Zuschauer für kurze Zeit in eine romantische, nostalgische Welt. Der Film befriedigt das Bedürfnis nach Stabilität, welches Heritage von Anfang an vermitteln soll. Die Filme haben Forster nicht als Vorlage genommen, um seine Werke ein zu eins wiederzugeben. Sondern Forster gilt als eigenständiges Heritage. Seine Literatur ist in GB sehr bekannt. Er ist Teil des literarischen britischen Heritage und daher auch interessant für Heritage Filme. Durch die Adaption eines nationalen Klassikers, manifestiert sich die literarisch und sozial bekannte Quelle in dem kulturellen Konstrukt des Films. Die Idee von *Englishness* ist außerdem an eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe gebunden und die Filme erschaffen einen Raum, in welchem zeitgenössische Fantasien und Vorstellungen von Identität ausgespielt werden. In diesem Verständnis, stehe das England des E.M. Forster, also die *Edwardian Period*, stehe demnach als Synonym für den Thatcherismus und dessen Wehrte.⁴² Die Vorliebe für Forster stehe demnach wieder in Verbindung mit Thatcher. Aber gerade *Maurice* widerspricht dem. Hier verlieben sich zwei männliche Schulkammeraden ineinander.⁴³ Homosexualität und konservative Familienwerte passen aber nicht zusammen. Daher kann man den Thatcherismus nicht allgemein auf E.M. Forster anwenden. Gerade bei *Maurice* wird, schon allein durch die Thematik, eine Kritik an Thatchers Idealen deutlich.

Klappe, die Dritte:

Die Sehnsucht nach dem „Es war einmal“

Der Zusammenhang von Heritage Film und Nostalgie ist ein komplexer Sachverhalt. Es gibt durchaus Filme, wie *Maurice*, die sich mit sozialen Randgruppen befassen und deren Probleme mit Intoleranz. In *Maurice* ist das Thema Homosexualität und dessen sozialer Akzeptanz ein Kernpunkt des Films. Es gibt, laut Fred Davies, einen Unterschied zwischen *Simple Nostalgia* und *Reflexive Nostalgia* sieht. Die *Simple Nostalgia* beinhaltet den Glauben an eine Überlegenheit der Vergangenheit über die Gegenwart. Die reflexive Nostalgie dagegen, ist nach Davies eine Anerkennung der Vergangenheit, als etwas das nicht perfekt

⁴² Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1908*, S. 27-28, S.54

⁴³ Vgl. *Maurice*, Regie: James Ivory, 140 min. Merchant Ivory Productions. GB 1987

war und auch Fehler hatte.⁴⁴ Die reflexive Nostalgie ist dann aber eigentlich keine Nostalgie mehr. Wenn man die Vergangenheit kritisch reflektiert, verliert sich der Nostalgie-Aspekt automatisch. Nostalgie ist ja unkritische Betrachtung von Vergangenheit. Daher gibt es eigentlich nur die simple Nostalgie, welche Davies beschreibt.

Die Vergangenheit wird vom Publikum nur durch die kulturelle Konstruktion dieser Vergangenheit erlebt. Die Realität im Heritage Film ist somit ambivalent, da sie auf zwei Weisen dargestellt wird: Zum einen wird die Realität von Geschichte gezeigt, und zum anderen die Realität von Fiktion.⁴⁵

Im Kontext von Nostalgie und Heritage steht die Ansicht, dass es sich bei den Filmen um ein Konstrukt der Vergangenheit handelt. Nämlich inwiefern nationale Identität in diesen Filmen gezeigt wird. Identität unterliegt einem Prozess der Formation. Zunächst einmal definiert sich eine kollektive Identität über die Konstruktion von Grenzen einer sozialen Gruppe zu einer anderen. Identität beruht auf Einheit und Zusammenhalt.⁴⁶ „*The reproduction of literary texts, artefacts and landscapes which already have a privileged status within the accepted definition of the national heritage and the reconstruction of a historical moment which is assumed to be national significance.*“⁴⁷

Die Nation selber wird reduziert auf die grünen Landschaften Sünglands, ohne Industrie und Urbanisierung. In diesem Verständnis bezieht sich Higson auf ein Zitat aus den 40er Jahren:

When we think of England we do not picture crowded factories or rows of suburban villas, but our thoughts turn to rolling hills, green fields and stately trees, to cottage houses, picturesquely grouped round the village green beside the church and manor house. It is a green and pleasant land.⁴⁸

Das Bild von England ist demnach stark geprägt von dessen (unberührter) Natur. Der urbane, städtische Teil spielt, zumindest für die Idee von Heritage, kaum eine Rolle. Für die romantische Konstruktion eines grünen Englands aus der Vergangenheit, gibt es Kritiker: „*Heritage films construct landscapes and countryside as metonymies of „deep England“, and they have been criticised for their ruralist nostalgia, harking back the Neo-Romantic*

⁴⁴Vgl. Zitiert nach: Fred Davies in: James Donald, *Sentimental Education: Schooling, Popular Culture and the Regulation of Liberty*. London. 1992

⁴⁵ Zitiert nach: Barbara Schaff, *Still Lifes-Tableaux Vivants: Art in British Heritage Films*, in: Eckart Voigts-Virchow's *Janespotting and beyond. British heritage retrovisions since the mid 1990s*, Tübingen 2004, S. 126

⁴⁶ Vgl. Pam Cook, *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema*, S. 37

⁴⁷ Andrew Higson, *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*, S.27

⁴⁸ Arthur Gardner, *Britain's mountain heritage and its preservation as national parks*. London. 1942

„picturesque“ ideal developed in response to the threatening industrialism since the beginning of the 19th century.“⁴⁹

Aber wollen die Kritiker denn einen sozialen Realismus in den Filmen? Dadurch verliere sich doch der Heritage Gedanke. Die Glorifizierung der Vergangenheit würde dann nicht mehr existieren. Die Filme präsentieren eine nostalgische Ideologie, die Kritiker vertreten dagegen einen authentischen Realismus. Würde man dann aber nicht eine Ideologie durch eine andere austauschen? Sicherlich basiert englische Identität nicht nur auf grünen Hügeln und Schafen, aber die Briten vermarkten dieses Bild von Natürlichkeit.

Die nationale Identität Großbritanniens wird mit dem Bild von Nostalgie für ein vor industrielles England mit seiner Landschaft und mit dem Wunsch nach Kontinuität und Stabilität verbunden

Pam Cook fasst in *Fashioning the Nation* drei Hauptmerkmale nationaler Identität am Beispiel des schottischen Heritage Films zusammen:

1. Die Trennung zwischen dem Selbst und der Anderen. Wodurch eine Nation ihre eigene Identität herausbildet.
2. Die Wichtigkeit der Kostüme und dem Dekor des Films, welche kennzeichnend für „Scottishness“ sind.
3. Das Verlangen eine authentischere Konstruktion von nationaler Identität zu finden. In welcher man eine zeitgenössische Realität (von schottischem Leben) ausdrückt. Und keine rückständige, romantische Sicht auf eine verlorene, heldenhafte Vergangenheit.⁵⁰

Diese drei Hauptmerkmale sind wichtig im Verständnis der nationalen Identität im Heritage Film. Vor allem Punkt Drei steht im Gegensatz zum Heritage Film der 80er Jahre, da jene Filme ja, eine romantische, nostalgische Sicht auf die Vergangenheit präsentieren. Die Kategorisierung zeigt, dass sich Heritage Film auch authentisch mit nationaler Identität beschäftigen kann. Die „Nation“ ist symbolisches Universum, zu welchem wir dazu gehören. Cook sieht in der idealisierten Form von Geschichte, die einen geringen Wirklichkeitsanspruch besitzt, eine Wahrheit der Vergangenheit in Bezug auf diejenigen, der sie wahrnimmt.

Goldenen Vorstellungen von Vergangenheit werden von Kritikern allerdings als Blockierung für die Formation einer modernen und progressiven Identität verstanden.⁵¹ Zu dieser Aussage

⁴⁹ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 11

⁵⁰ Vgl. Pam Cook, *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema*, S. 25

⁵¹ Vgl. Pam Cook, *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema*, S.25-26, S.41

passt auch die deutliche Affinität des britischen Historienfilms zu weißen Darstellern. Die kulturelle und ethnische Vielfalt Großbritanniens spielt in diesen Filmen kaum eine Rolle, gehört aber zum modernen Identitätsverständnis vieler Briten. Diversität und die kulturelle Unterteilung des Landes sind somit nicht relevant. Großbritanniens Gesellschaft ist geprägt vom Kolonialismus.

Ist es nicht so, dass gerade die ethnische Vielfalt des Landes, die Gesellschaft in einem neuen Verständnis von nationaler Identität prägt? Besonders London, als *Melting Pot* von Kulturen und Nationalitäten aus der ganzen Welt kann moderne Perspektiven zur britischen Identität liefern. Die Heritage Filme befassen sich aber kaum mit kultureller Diversität und lassen diesen Aspekt weg.

Die viktorianische Zeit und die Frühzeit des 20. Jahrhunderts spielen dagegen eine bedeutende Rolle im Verständnis von moderner britischer Identität. Queen Victoria hat mehr als 60 Jahre regiert und war so einflussreich im England des 19. Jahrhunderts, dass das ganze Zeitalter ihren Namen erhielt. Das Viktorianische Zeitalter hat das heutige GB stark beeinflusst. Der Gedanke an das Empire lässt das Land nur schwer los. Großbritannien war schließlich damals Weltmacht.

Filme, die sich mit früheren Epochen befassen, setzten ihren Fokus auf die Entstehung der Nation. Die Nation ist in diesen Filmen noch nicht gefestigt. Es ist ein Prozess in Gange.⁵²

Dafür sind die ausgewählten Filme *Elizabeth* und *The Golden Age* ein gutes Beispiel. Beide Filme porträtieren ein England, vor Großbritannien.

Klappe, die Vierte:

Die 90er Jahre: Das Mädchen aus Steventon und ihr Erfolg in den USA

Die Identitätsbildung in den Filmen umfasst noch eine andere Kategorie. Nämlich das Selbstverständnis der Briten zu Amerika, zu Hollywood. Die Heritage Filme der 80er und 90er Jahre mögen zwar thematisch in der Tradition und Historie von Großbritannien stehen, sie sind aber besonders ansprechend für das amerikanische Publikum⁵³ und stehen in Verbindung mit den USA: Es gibt amerikanische Geldgeber und einen internationalen Cast.

⁵² Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S.26

⁵³ Vgl. Zitiert nach Eckart Voigts-Virchow, "Corsett Wars": *An Introduction to Snycretic Heritage Film Culture since the Mid-1990*, in: Eckart Voigts-Virchows, *Janespotting and Beyond. British heritage retrovisions since the mid-1990s*, S. 1

Der ökonomische Aspekt, also die Finanzierung und Produktion hängen von Hollywood im gewissen Grad ab. Der Aspekt ist relevant im Zusammenhang mit der Idee von einem nationalen Kino und Identität. Wenn es anscheinend einen starken amerikanischen Einfluss gibt, entsteht ein komplexes Verhältnis, welches kaum nur eine Sichtweise zulassen kann. Der Heritage Film produziert ein gewisses Bild von England, an dessen Umsetzung die Amerikaner stark beteiligt sind. Handelt es sich dann nicht um eine amerikanisierte Sicht von England? Die Vorstellung der Amerikaner von der alten Welt? Gleichzeitig zeigen die Filme aber ein England vor der Amerikanisierung. Das ist zwar kein Widerspruch, allerdings ist die Identitätsdarstellung keine Selbstdarstellung der Briten. Das britische Kino unterliegt, im Heritage Film, einem amerikanischen Einfluss, der die Sicht auf englische Identität mitbestimmt. Die Filme werden als “specifically British Cinema“ verstanden, sind aber vor allem im Ausland (USA) erfolgreich.⁵⁴

Der Charakter von Heritage Film ist in den 90er Jahren mutiert. Das Publikum war nun viel jünger und gemischter. Vor allem Jane Austen -Verfilmungen waren besonders beliebt. Austen gilt wie Forster in Großbritannien als eigenständiges Literatur-Erbe. Besonders die Filme *Emma* und *Sense and Sensibility*⁵⁵ geraten hier in den Fokus, da diese ausgesprochen erfolgreich waren. Die Austenfilme funktionieren in zweifacher Weise: Zum einen sprechen sie ein junges Hollywood-Publikum an, das romantische Komödien mag. Zweitens bieten sie dem Austen-Fan eine visuelle Adaption der Austen-Literatur. Die Akteure in den Filmen sind häufig bekannte Schauspieler mit einem Theater-orientierten Hintergrund (z.B. Daniel Day, Hugh Grant, Lewis, Helena Bonham Carter, Judi Dench). Im Aspekt des theatralen Spiels und des spezifisch britischen Englisch, welches in den Filmen gesprochen wird, mag ein weiterer Grund der Faszination dieser Filme für ein amerikanisches Publikum liegen.⁵⁶ Die Verwendung von bekannten Namen im Film ist bei Literaturverfilmungen ein Erfolgsmechanismus.⁵⁷ Die Besetzung ist also mitentscheidend für einen Erfolg in den USA. Die Austen Filmen sind eine Variante des englischen Heritage Films. Das Publikum hat in vielen Fällen nicht die Intention auf Austen als berühmte Autorin zurückzublicken, und ist auch nicht interessiert an den historischen Details dieser Epoche. „*They were perhaps above all engaging with a particular type of film of the 1990s, namely the tasteful, middlebrow period drama with an English setting and characters, strong literary connections, and an*

⁵⁴ Vgl. John Hill, *British Films of the 1980s*, S.79

⁵⁵ Vgl. *Emma*. Regie: Douglas McGrath. 121 min. Miramax Films. GB, USA 1996,
Vgl. *Sense and Sensibility*. Regie: Ang Lee. 136 min. Columbia Pictures. GB, USA 1995

⁵⁶ Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, S. 36-37, S.82

⁵⁷ Vgl. Ginette, Vincendeau, *Film-literature-heritage*, S. xxiv, xxiii

intense appeal to female viewers.“⁵⁸ Voigt-Virchow sagt hier, dass die Filme vor allem Frauen ansprechen. Austens Literatur wurde von einem weiblichen Standpunkt aus geschrieben wurde, und Frauen im Fokus der Erzählung stehen. Austen hat sich mit der Frau in einer männerdominierenden Welt auseinandergesetzt. Es geht in ihren Werken um Liebe aber auch um das Selbstbestimmungsrecht der Frau. Austen verurteilte die arrangierte Ehe und pocht auf das Recht der Frau selbst zu entscheiden. Es geht also auch um Unabhängigkeit. Aber findet sich in der Austen-Thematik der 90er Jahre wirklich ein feministischer Ansatz? Die Filme beschäftigen sich zwar mit starken Frauen aber sie befinden sich in einer Welt, wo “Romantik als Rahmen“ dient. Die Filme präsentieren zwar die Dashwood Schwestern in *Sense and Sensibility* als unabhängigen Frauenhaushalt aber gleichzeitig sucht die Frau ihr Glück durch den Mann. Erst durch die Liebe zu einem Mann ist die Frau wirklich glücklich. Daher ist der feministische Ansatz, der in Verbindung mit dem Girl-Power-Gedanken der 90er Jahre steht, nicht eindeutig in den Austen-Verfilmungen zu erkennen.

Die Austen Filme sind Teil eines “literarischen Kinos“. Ein Kino, das in starker Verbindung zu einem literarischen Publikum steht. Demnach sind Adaptionen auch ein Marketingkonzept. Der Film wird mit großer Wahrscheinlichkeit erfolgreich, da die literarische Quelle erfolgreich war/ist. Desweiteren stehen die Filme in einem Trend des britischen Kinos der 90er Jahre: Die Ausdehnung des Anglo-Hollywood-Kostümdramas, welche zum Zyklus von Anglo-Hollywood romantischen Komödien, wie *Bridget Jones* und *Notting Hill*, gehören. In den Austen-Filmen wird ein bestimmtes Bild von Großbritannien vermittelt, nämlich das Bild wie Hollywood in den Anglo-Hollywoodfilmen England wahrnimmt. „*They are (die Filme) nostalgic, conservative visions of Old England, a green and pleasant land, pre-industrial, safe and welcoming.*“⁵⁹ In dem Zitat wird deutlich, dass die Heritage Filme der 90er Jahre, wie die Merchant Ivory Filmen in den 80er Jahren, in der bildlichen Darstellung von England dem gleichen Konventionen folgen: viel Natur, keine urbanen Gebiete, keine Städte. Higson beschreibt den Aspekt daher mit „safe“ und „welcoming“.

⁵⁸ Vgl. Zitiert nach: Andrew Higson, *English Heritage, English Literature, English Cinema: Selling Jane Austen to Movie Audiences in the 1990s*, in: Eckart Voigts-Virchow, *Janespotting and beyond. British heritage retrovisions since the mid 1990s*, S. 39

⁵⁹ Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since the 1990s*, S. 24

Klappe, die Fünfte:

Kunst auf Kinoleinwand?!

Neben kritischen Aussagen zur Bildästhetik des Heritage Films gibt es aber auch andere Meinungen. Die Künstlerin Barbara Schaff hat über das Thema Heritage und Malerei einen Artikel verfasst. Die Vergangenheit wird als Kunst konstruiert. Es gibt in den Filmen häufig Verweise auf Motive der Kunst wie Gemälde, Landschaften, und Genrebilder. Die Filme besitzen demnach eine hohe bildliche Qualität. Barbara Schaff sieht diese Bildsprache nicht als nostalgischen, konservativen Blick auf ein idealisiertes England, sondern erkennt einen künstlerischen Anspruch der Bilder und deren Komposition. Das geschieht auf unterschiedliche Weisen. Gerade bei der Verfilmung von *Sense and Sensibility* wurde ein besonderes Augenmerk auf das Produktionsdesign gelegt. Der Film zeigt eine englische Landschaft voller Unverdorbenheit, welche als eigentlicher Darsteller fungiert. Besonders die Aneinanderreihung von Singelshots in einer harmonischen Komposition sieht Schaffer als künstlerisches Element der Filme. Die technische Filmästhetik wird charakterisiert durch: „*long takes and deep focus, long and medium shots, deliberate crane shots and high angle shots divorced from any character's point of view, shots that rather follow the view than motive it.*“⁶⁰ Auch in der Rahmung und im Schnitt erkenne man, nach Schaff, eine künstlerische Referenz. Die diegetische Funktion träte in dem Moment für die Bildsprache und die Visualisierung zurück. Dadurch sehen Kritiker die Narration häufig gefährdet im Bezug zur dominanten Bildsprache. Heritage Film würde die Vergangenheit nicht, wie viele Kritiker meinen, nachkonstruieren, sondern der Film konstruiert die Vergangenheit als Kunst, indem es einen Dialog zwischen Kunst und Film gibt. Die statische Bildsprache und die langen Landschaftsaufnahmen wirken dann selber wie Landschaftsportraits oder Genre-Bilder.⁶¹

Schaff sieht vor allem in *Sense and Sensibility* einen starken Bezug zur Malerei in der Bildsprache des Films: „*Ang Lee's adaption of Sense and Sensibility is very much informed by traditions of English painting. In many scenes the spectators can get the impression of wandering through a picture gallery of late 18th century landscape paintings.*“⁶² Sie selbst

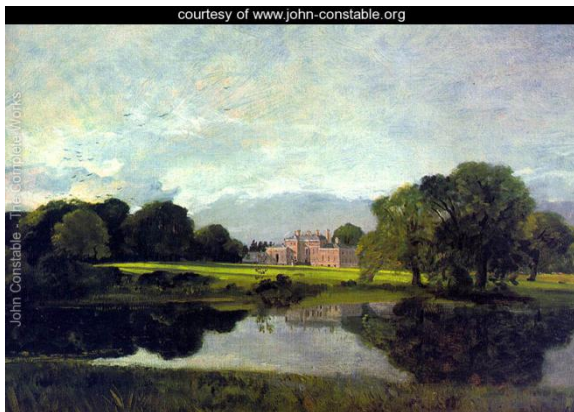
⁶⁰Zitiert nach: Barbara Schaff, *Still Lifes-Tableaux Vivants: Art in British Heritage Films*, in: Eckart Voigts-Virchow's *Janespotting and beyond. British heritage retrovisions since the mid 1990s*, S. 127

⁶¹ Zitiert nach: Barbara Schaff, *Still Lifes-Tableaux Vivants: Art in British Heritage Films*, in: Eckart Voigts-Virchow's *Janespotting and beyond. British heritage retrovisions since the mid 1990s*, S.128

⁶² Zitiert nach: Barbara Schaff, *Still Lifes-Tableaux Vivants: Art in British Heritage Films*, in: Eckart Voigts-Virchow's *Janespotting and beyond. British heritage retrovisions since the mid 1990s*, S. 126-128

nennt William Turner in diesem Verhältnis. Aber auch John Constable hat als Landschaftsmaler ein grünes, naturreiches Bild von England kreiert, welches sich wohlmöglich in der heutigen Vorstellung von England verankert hat.

Einige ausgewählte Filmszenen sollen Schaffs Argumentation untermauern. Szenen aus *Sense and Sensibility* stehen neben Bildern von Constable und Turner. Constables Bilder besitzen allerdings eine stärkere Ähnlichkeit, da Turners Natur oft roh und aggressiv wirkt. Constable dagegen präsentiert die Natur in den Beispielen harmonisch und ruhend.



John Constable: Malvern Hall in Warwickshire, 1809, Tate Gallery London



William Turner: Raby Castle, the Seat of the Earl of Darlington, Walters Art Gallery Baltimore



John Constable: Stour Valley and Dedham Church, ca. 1815, Museum of Fine Arts, Boston



John Constable: Gillingham Bridge, 1823, Tate Gallery London



Screenshots aus *Sense and Sensibility*



Man sieht an den Bildern eine deutliche Referenz des Films auf die Malerei. Es gibt die gleichen grünen Flächen, die das Bild ausfüllen. Die Natur ist zweiter Hauptdarsteller neben den Protagonisten. Der Autor Heinz Peter Schwerfel hat dem Thema Kino und Kunst ein ganzes Buch gewidmet. Nicht nur im Heritage Film gibt es die Referenz auf Gemälde. In dem Historienfilm von Stanley Kubrick *Barry London* von 1975 sieht Schwerfel einen starken Bezug zu Bildern des 18. Jahrhunderts.

Vom britischen Kameramann John Alcott mit Farbfiltern in ihren Kontrasten gesättigt, wirken die Landschaftsaufnahmen wie Neubelebungen von Gemälden des achtzehnten Jahrhunderts. (...) In ihren warmen Braun- und Rottönen erinnern sie an die Bilder des nordfranzösischen Malers Georges de la Tour (...). ⁶³

Die Orientierung an der Malerei und Kunstgeschichte, oder wie Schwerfel es nennt, „Malen mit der Kamera“ ist also kein untypisches Verfahren im Film. Es gibt allerdings gewisse Unterscheidungen. Die Orientierung in der Bildsprache an Gemälden, die von Schaff und Schwerfel angesprochen wird, ist ein Mechanismus um Malerei zu verwenden. Ein anderer ist

⁶³ Heinz Peter Schwerfel, *Kino und Kunst*, Köln 2003, S.176-177

das direkte ikonographische Zitat.⁶⁴ Hier orientiert man sich nicht nur in Farbe, Licht und Setting an Gemälden, sondern man kopiert Gemälde.

Ein Beispiel für ein direktes ikonographisches Zitat ist das Bild von Queen Elizabeth I bei ihrer Krönung. Es existiert ein Gemälde von einem unbekannten Maler, der Film *Elizabeth* nimmt dieses Bild auf. Er zitiert es sozusagen:



The Coronation Portrait, unbekannter Künstler
National Portrait Gallery, London



Szene aus *Elizabeth* mit Cate Blanchett

An dem Beispiel sieht man das der Film in dieser Szene das Originalbild ein zu eins für seine eigene Inszenierung verwendet.

Der Film geht von einem Wissen der Zuschauer aus, da bestimmte Bilder der ersten englischen Königin im kulturellen Verständnis verankert sind. Das Zitat funktioniert nämlich nur, wenn der Zuschauer sich der Portrait-Quellen bewusst ist.

Die Malerei spielt vor allem bei *Elizabeth*⁶⁵ eine große Rolle. Innerhalb der folgenden Filmanalyse wird Bezug darauf genommen. Der Dialog zwischen Kino und Kunst ist in unterschiedlichen Stellen des Films stark vertreten.

⁶⁴ Begriff wird von Eduardo Serra verwendet in einem Interview zwischen Schwerfel und Serra in *Kino und Kunst* S.182

⁶⁵ Vgl. *Elizabeth*. Regie: Shekhar Kapur. 124 min. Polygram Filmed Entertainment. GB 1998

Elizabeth

„An der Krone funkeln die Perlen nur und freilich nicht die Wunden, mit denen sie errungen ward.“
Friedrich Schiller, *Don Carlos*

Elizabeth und neue Konventionen im Heritage-Film

Der Film *Elizabeth* von Shekhar Kapur steht in einem besonderen Verhältnis zum „typischen Heritage“ Film. Er bietet neue Aspekte, die im früheren Heritage Film nicht auftraten. Im Gegensatz zu den Merchant/Ivory Filmen oder zu den Austen-Verfilmungen handelt es sich nicht um eine literarische Adaption. Die Bildsprache ist nicht idyllisch und malerisch und bietet keinen Rückzug in eine nostalgische Welt. Der Film distanziert sich sogar von den typischen Merchant Ivory Filmen und enthält neue Elemente, welche Ansichten spaltet, ob es ein Heritage Film sei oder nicht.⁶⁶

Der Heritage-Zusammenhang findet sich vielmehr in der Thematik des Films. Im Gegensatz zu den malerischen Heritage Filmen bedient sich Kapur's Film gewaltvoller Bilder. Dazu meint die Autorin Kara McKechnie in einem Aufsatz über den Film *Elizabeth*: „*Elizabeth's camerawork and narrative follow the conventions of the political thriller: angled, rapidly changing shots and perspectives, and many parallel plotlines, with constant reference to the political and social consequences of royal actions.*“⁶⁷

Ein Grund für die Hybridisierung von Genres in *Elizabeth* (Thriller, Drama, Liebesfilm etc.) ist die Tatsache, dass der Film von Anfang an, für ein größeres Publikum gedacht war und daher deutliche Elemente des Mainstream Hollywood Kinos enthält. Die Frage ist aber nicht, inwiefern sich der Film von vorhergegangenen Heritage-Filmen unterscheidet, sondern welche neuen Elemente liefert er? Der Film verbindet Historienfilm mit klassischem Hollywood-Thriller. In *Elizabeth* werden historische Fakten mit fiktiven Erzählsträngen verbunden.⁶⁸ Die Liebesgeschichte mit Robert Dudley (Joseph Fiennes), die politische Intrige des Verräters Norfolk, sowie die historischen Fakten bilden unterschiedliche Erzählstränge, die schließlich alle ineinander verwoben werden. In *Elizabeth* wird daher eine kulturell bekannte Figur (Queen Elizabeth I) in eine fiktive Geschichte eingebunden. Der Historienfilm folgt jener Konvention, Fiktion und Fakt miteinander zu verbinden. Marcia Landy schreibt in ihrem Buch über den historischen Film folgendes:

⁶⁶ Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since the 1980s*, S. 194-195

⁶⁷ Zitiert nach: Kara McKechnie: *Taking liberties with the monarch: the royal bio-pic in the 1990's*. in: Claire Monk, Amy Sargeant (Hrsg), *British historical cinema*, S.229

⁶⁸ Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since the 1980s*, S.194, S. 198

The cultural heritage of every country and every community includes dates, events, and characters known to all members of that community. This common basis is what we might call the group's „historical capital“, and it is enough to select a few details from this for the audience to know that it is watching an historical film and to place it, at least approximately.⁶⁹

Elizabeth bzw. der Mythos der Virgin Queen ist solch ein Beispiel für ein „historical capital“: Ein allseits bekannter historischer Charakter, der in der Kultur eines Landes verankert ist. Der Film hat mehr Gemeinsamkeiten mit Filmen wie *Braveheart* und *Rob Roy*.⁷⁰ Higson nennt als Beispiele, die verworrene Handlung der Filme, die Verschwörungsthematik oder die grausamen Szenen von Gewalt. Bereits die Exposition in *Elizabeth* zeigt die Folterung von Protestanten und im Anschluss eine Verbrennung auf dem Scheiterhaufen. Der Zuschauer befindet sich von Anfang an in einer düsteren Welt von Gewalt und Verrat.

Die Umbrüche bzw. Neuheiten des Erzählens, welche in *Elizabeth* im Vergleich zum vorhergegangenen Heritage Film entstehen, werden, vor allem von Higson, als eine Art Spiegel der zeitgenössischen Situation in Großbritannien verstanden. Er sieht den Wandel im Heritage Film als Produkt des Wandels der Politik und Gesellschaft in Großbritannien der 90er Jahre. Dabei geht es nicht darum, dass die grausame Thriller-Thematik im Vergleich mit Tony Blair's Politik steht, sondern dass sich das Produkt *Heritage-Film* weiterentwickelt. Wenn die Merchant /Ivory Filme der 80er Jahre im Zusammenhang mit dem Thatcherismus stehen, dann ist der 1997 gedrehte Film ein Produkt des Wandels durch die Labour Partei. Sowie die älteren Heritage Filme eine konservative Sicht auf England produzieren, so steht *Elizabeth* im Gegenteil dazu und hat wenig von jener Sterilität. Tony Blair's Cool Britannia findet sich in jener Modernisierung des Genres wieder und im Abstreifen der nostalgischen Wertvorstellungen von Vergangenheit. Er wollte dem Land ein junges und dynamisches Image geben.⁷¹ Die Briten sollten in ein modernes Zeitalter geführt werden: „*That desire to look forward was further symbolized in the mythology of “Cool Britannia“, and the celebration of the modern, youthful energy and enterprise of the contemporary design, fashion, music, and film industries.*“⁷² Die Idee von Cool Britannia drang in fast alle kulturellen Bereiche ein. Vor allem junge Leute sollten davon angesprochen werden, denn Märkte wie Mode, Musik und teilweise auch Film sind vor allem von der jüngeren Gesellschaft dominiert.

⁶⁹ Marcia Landy, *The Historical Film. History and memory in media*. S.37, London 2001

⁷⁰ Vgl. *Braveheart*. Regie: Mel Gibson. 177 min. Icon Entertainment International. USA 1995

Vgl. *Rob Roy*. Regie: Michael Caton Jones. 139 min. MGM. USA, GB 1995

⁷¹ Vgl. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since the 1980s*, S. 203, 198, 49

⁷² Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since the 1980s*, S. 55

Die Labour Partei nannte das frühere *Department of National Heritage* nun *Department of Culture, Media and Sport*. Das klang moderner und weniger nationalistisch. Das bedeutete aber nicht, dass die Heritage Industrie einfach verschwand. Im Gegenteil. Auch im neuen Jahrtausend gibt es viele Produktionen von Historienfilmen, und Literaturadaptionen (*Oliver Twist*, *Pride and Prejudice*, *The young Victoria*, *The King's speech* etc.).

Exkurs: Bedürfnis nach dem Royalen Film

Aufgrund der Massenmedien, welche im 19. Jahrhundert entstanden sind, wurden die royalen Gesichter bekannt und wieder erkannt. Das steht im Kontrast zu früheren Jahrhunderten, wo die Untertanen den Monarchen nur von Portraits her kannten. Die Entwicklung des Fernsehens bedeutete einen monumentalen Schritt für die Monarchie in die Öffentlichkeit. Die Krönung der Queen 1953 war das erste zeremonielle königliche Event, welches dem Volk zum ersten Mal in der Geschichte teilhaben ließ. Nie zuvor war es dem Durchschnittsbürger erlaubt gewesen, einen privaten Einblick in solch eine Veranstaltung zu bekommen. Plötzlich wurde eine Distanz abgebaut. Das Royale wurde greifbar, erfahrbar. Vor dem Fernsehen war es allerdings der Film, der es möglich machte, die Monarchen wirklichkeitsgetreu zu erleben. Vor allem frühe Dokumentationen wurden gedreht, so z.B. die Beerdigung von Königin Victoria (1901).⁷³ Es wird hier deutlich, dass sich der Film seit Anbeginn seiner Zeit mit dem britischen Königshaus auseinander setzt. Richards sieht in der Königsfamilie und in ihrer Darstellung in den Medien ein Identifikationsmerkmal:

The British Royal Family has become a supreme example of the participatory soap. Because through the media the public has shared the ups and downs, the joys and sorrows of this family, has taken sides and past judgement as they would on chracters in Eastenders (...), they feel as they know them personally.“⁷⁴

Elizabeth steht im Verhältnis von Miterleben der Gefühle. Sie selbst wird bei Zusammenbrüchen und in privaten Momenten mit Robert Dudley gezeigt. Der unerreichbare Monarch wird greifbar, man identifiziert sich mit ihm.

Das heutige Image des Königshauses ist stark mit Popularität und mit dem Bild von Gewissenhaftigkeit und Pflichterfüllung verbunden. Dadurch steht das Königshaus oft im Gegensatz zur Politik. Dieses ungleiche Verhältnis bewirkt Legendenbildung, denn

⁷³ Vgl. Richards in *The monarchy and the British nation, 1780 to the present*, S.259-260

⁷⁴ Richards in *The monarchy and the British nation, 1780 to the present*, S.279

Monarchen werden glorifiziert und bleiben bis zum Lebensende bestehen. Sie gehen in Geschichtsbücher ein und prägen ein Land über ihren Tod hinaus.⁷⁵

Die kinematographische Praxis ist, zu mythologisieren und das Königtum zu vermenschlichen. Die Message dahinter ist, der Monarch ist/war auch nur ein Mensch. Einer von „uns“. Das ist zumindest das Bild der Monarchie in GB heutzutage. Die Distanz fällt weg, man blickt sozusagen ins Schlafzimmer der Royals. Hemmungen verschwinden. Das Königshaus wird zum Spielplatz von Dramen und Liebschaften. In Hollywood Filmen über die Royals entsteht eine Magie der Familiarität. Die Distanz wird verringert.

Die Monarchie ist aber noch mehr als ein Symbol von Nation, mehr als eine Quelle der Unterhaltung oder als Repräsentant von Tradition und Historie. Sie beschreibt zudem ein ursprüngliches, prähistorisches Bedürfnis des Menschen, zu jemandem aufzuschauen.

Die Institution von Monarchie befriedigt uralte Bedürfnisse nach einem Stellvertreter, einem Repräsentant. Sie ist ein hierarchisches Symbol. Dazu schreibt der Autor Charles Petrie in seinem Werk aus den 60er Jahren über die britische Königsfamilie:

*„If human beings were rational, unselfish animals, they would not need somebody to look up to. But they are not. Modern urban and industrial society needs its tribal rituals, father figures, scapegoats, and other symbols just as much as primitive societies.“*⁷⁶

Die moderne britische Monarchie befindet sich in einem Stadium der Diskrepanz und Ambivalenz, denn man versucht Distanz abzubauen und die Royals so normal wie möglich erscheinen zu lassen, um sich mit ihnen zu identifizieren. Aber gleichzeitig schaut man zu ihnen auf und respektiert sie mit Ehrfurcht. Die Monarchie befindet sich also in einem Widerspruch. Jene Komplexität wird vom Film aufgenommen, denn auch hier steht die Protagonistin zwischen nationaler Repräsentantin und Normalperson. Am Ende kann sie beides nicht mehr vereinen. Bevor sie sich visuell verwandelt sagt ihr Vertrauter Walsingham zu ihr: *„All men need something greater than themselves to look up to and worship.“*

Elizabeth wird vielmehr als nur hierarchisches Symbol. Sie wird göttliches Symbol. Man schaut nicht nur zu ihr auf, sondern man betet sie an.

Die Königin vertritt historisch und im Film ein bestimmtes Image von Monarchie. Die historisch glorifizierte Elizabeth wird im Film vermenschlicht und mit privaten Bedürfnissen gezeigt.

⁷⁵ Vgl. Detlef Von Ziegesar, *Großbritannien ohne Krone?*, S.229, 242, Darmstadt 1991

⁷⁶ Charles Petrie, *The modern British Monarchy*, S.199, London 1961

Beginn der Analyse

Es soll geklärt werden, inwiefern die Monarchie im Film identitätsbildend ist. Genauer gesagt wird untersucht, welches Bild von Monarchie der Film inszeniert, und wie dieses Bild mit Englands Identität in Verbindung steht. Filme über die Royals bilden eine eigene Spate im Heritage Film. Seit den 80er Jahren kann man einen Zyklus von Filmen über die englischen Royals erkennen: Das royale Heritage.

Die ausgewählten Sequenzen sind Szenen im Film, welche im Kontext von Identitätskonstruktion stehen. Die Figur Elizabeth I steht im Zentrum der Analyse, denn ihre Entwicklung ist ausschlaggebend für die Interpretation. Daher werden hauptsächlich Sequenzen analysiert, die ihre Entwicklung zeigen. Zentrum der Analyse ist die Transformation von der Person Elizabeth hin zum Mythos der Virgin Queen. Die Konstruktion des Mythos ist Kernpunkt des Films und der Analyse. Es soll geklärt werden, warum der Film den Mythos aufgreift und für ein zeitgenössisches Publikum inszeniert. Die folgenden Sequenzen und Szenen sollen Aufschluss über die filmische Inszenierung von Elizabeth geben und inwiefern der kreierte Mythos im Film zu einer spezifischen Identitätskonstruktion beiträgt.

Dazu werden unterschiedliche Gesichtspunkte untersucht und interpretiert:

- Die Beziehung zu Robert Dudley
- Die Diskrepanz zwischen privater Person und öffentlicher Rolle
- Die Veränderung ihrer Persönlichkeit
- Der Vergleich mit der Jungfrau Maria
- Ikonographische Zitate aus der Malerei
- Visuelle Transformation

Der erste Gesichtspunkt ist die Beziehung zu Robert Dudley. Er ist der einzige Charakter, der Elizabeth von Anfang des Films bis zum Ende begleitet.

Persönliche Entwicklung

1. Tanzen als Liebesbarometer- Elizabeth und Robert

Die Beziehung zu Robert Dudley spielt bei der persönlichen Entwicklung eine entscheidende Rolle. Dudley, der Earl of Leicester ist Elizabeths Liebesinteresse. Ihre Verbindung wird im Film durch den Tanz charakterisiert. Es gibt drei Tänze von Elizabeth und Dudley im Film. Die Verwendung des Tanzes ist Ausdruck von körperlicher und/oder seelischer Nähe. Jeder Tanz beschreibt eine bestimmte Phase ihrer Beziehung. Alle drei Tänze haben also andere Funktionen. Daher müssen alle drei Tänze neben der Interpretation auch im Vergleich zueinander analysiert werden. Die Funktion des ersten Tanzes ist Ausdruck von Intimität. Dieser Tanz ist nur 22 Sekunden lang. Er findet in einem privaten Ambiente statt, es sind nämlich nur Elizabeth und Robert im Raum. Dieser Tanz beginnt am Anfang des Films, nachdem Elizabeth das erste Mal auftritt. Die beiden stehen zunächst auf einer Wiese und Elizabeth tanzt für sich allein im Beisein ihrer Zofen. Dudley kommt auf Elizabeth zu und sagt: „*May I join you?*“ Die folgende Szene wird ins Haus verlegt, denn durch die räumliche Abgeschiedenheit wird die intime Nähe der beiden verstärkt.

Neben dem Tanz von Robert und Elizabeth im Haus gibt es zwei zeitgleiche Parallelhandlungen. Elizabeths Zofe Kat läuft hektisch über eine Wiese. Sie will Elizabeth warnen, denn der Earl of Sussex hat den Auftrag Elizabeth zu verhaften. Die Kamera zeigt dann, wie gerüstete Reiter galoppieren. Die Sequenz besteht also aus drei zeitgleich ablaufenden Handlungen: Elizabeth und Robert, die laufende Kat und die Reiter, die zur Verhaftung anreiten. Durch Schnitte werden alle drei Handlungen verbunden. Die Kamera zeigt wieder Robert und Dudley im Close-Up. Zehn Sekunden später gibt es einen Schnitt und man sieht die Reiter auf Pferden galoppieren. Es wird erneut auf Robert und Elizabeth geschnitten. Dann erreicht die Zofe das Haus, wo Elizabeth und Robert tanzen. Die drei Handlungsstränge werden zu einem zusammengeführt, da sich nun alle an einem Ort befinden, das Haus von Elizabeth. Die Parallelmontage⁷⁷ hat hier zwei Wirkungsweisen. Zum einen erhöht sie die Spannung, denn der Zuschauer weiß, dass sich Gefahr nähert. Zum anderen wird die Tanzszene im Gegensatz zu den anderen beiden Handlungssträngen definiert. Die Tanzszenen sind ohne diegetische Geräusche sondern nur mit langsamer Musik aus dem Off überspielt. Dadurch hebt sich diese Handlung von den parallel ablaufenden

⁷⁷ Vgl. Rainer Rother, *Sachlexikon Film*, S.225

Handlungen ab. Wenn die Kamera die Pferde oder Kat zeigt, sind neben der Musik auch diegetische Geräusche zu hören, wie das Pferdegalopp und das erschöpfte Jauchzen der rennenden Zofe. Der Eindruck der Abgeschlossenheit des Paares zur Außenwelt wird so verstärkt. Die beiden sind ganz bei sich. Der erste Tanz signalisiert Zuneigung, Vertrauen und Nähe. Es ist eine sehr vertraute Situation zwischen beiden. Die Kamera ist nah bei den Protagonisten. Es wird eine intime Situation vermittelt. Die Beziehung zwischen Robert und Elizabeth manifestiert sich hier im Tanz. Dem Zuschauer wird sofort klar, dass die beiden eine enge Zuneigung verbindet. Durch den Tanz wird ohne Worte ein Gefühl von Nähe vermittelt.

Der zweite Tanz beginnt kurz nachdem sie zur Königin gekrönt wurde. Es gibt ein Fest im Schloss bei dem Elizabeth Dudley zum Tanz auffordert. Hier hat sich bereits eine Entwicklung vollzogen. Nun tanzen beide nicht mehr allein im privaten Raum. Elizabeth ist jetzt Königin und hat einen ganzen Hofstaat um sich herum. Die beiden werden daher bei ihrem Tanz von vielen Zuschauern beobachtet. Der Verlust von Privatsphäre ist ein wichtiges Element ihrer Verwandlung. Fast jede Sekunde gibt es einen Einstellungswechsel und einen Schnitt. Der zweite Tanz ist durch die schnellen Schnitte viel temporeicher als der erste Tanz im Haus. Das bedeutet auch, dass der zweite Tanz an Intimität verloren hat. Die Kamera fängt die Reaktion des Publikums ein, nachdem Elizabeth als Tanz die Volta vorgeschlagen hat. Während des Tanzes wird immer wieder auf das Publikum geschnitten. Zudem sieht man die Leute in einem Kreis um das Paar herumstehen. Beide sind also nicht mehr in einem vertrauten, privaten Raum, sondern stehen unter Beobachtung. Am Ende des Tanzes gibt Robert ihr einen Kuss auf die Wange, daraufhin geht ein Raunen durchs Publikum. Die beiden zeigen vor dem gesamten Hofstaat, körperliche Zuneigung. Im Gegensatz zum ersten Tanz ist, nachdem Elizabeth Königin ist, ein privater Rückzug nicht mehr möglich. Demnach vollzieht sich schon gleich nach ihrer Krönung eine Entwicklung hin zu einer öffentlichen Person, welche im späteren Verlauf in einer Diskrepanz zur privaten Elizabeth stehen wird. Beim zweiten Tanz ist es dann auch Elizabeth, die Dudley auffordert, indem sie in leicht antippt. Dadurch erkennt man einen Wandel im Rollenverhältnis. Elizabeth hält die Zügel in der Hand. Der zweite Tanz markiert eine langsame Wende. Beide sind nicht mehr so vertraut wie am Anfang aber immer noch glücklich.

Der dritte Tanz läutet das Ende der Beziehung ein. Ihr Berater William Cecil will, dass sich Elizabeth vermählt. Da sie aber Gefühle für Robert hegt, weigert sie sich zu heiraten. Da erzählt Cecil Elizabeth, dass Dudley in Wirklichkeit verheiratet ist. Das ist ein Schock für die Königin. Mehr erfährt der Zuschauer allerdings nicht über Roberts Frau. Sie kommt nie vor

und wird nur in zwei Gesprächen erwähnt. Seine Frau hat die formale Funktion, dass sich Elizabeth von Robert abwendet.

In der letzten Tanzszene ist wieder ein Fest im Schloss und sie sitzt auf ihrem Thron. Sie sieht Robert und fragt ohne Lächeln und ohne jegliche Emotion in der Stimme: „*Will you dance?*“. Es wird wieder eine Volta gespielt aber diesmal endet der Tanz nicht mit einem Kuss, sondern im Streit. Elizabeth verlässt wütend den Saal. Während der Volta fragt ihn Elizabeth: „*Do you love her?*“ Er versichert ihr daraufhin, dass er sie liebt und sie immer geliebt hat. Er hätte Angst gehabt sie zu verlieren, weil er nicht frei war. Dann hebt er sie im Tanz hoch und sagt mit Nachdruck in der Stimme: „*For God’s sake, you’re still my Elizabeth!*“ Nach diesen Worten wird sie aggressiv und reist sich von Robert los. Sie antwortet daraufhin: „*I am not your Elizabeth! I am no man’s Elizabeth and if you think to rule her, you are mistaken.*“

Daraufhin verlässt sie den Raum. Der Tanz steht hier nicht im Mittelpunkt. Im vorherigen Tanz haben sie ihre Beziehung durch den Tanz vor den Zuschauern definiert. Nun steht der Dialog im Vordergrund. Dieser Tanz ist völlig frei von Intimität. Sie tanzen zwar Schritt für Schritt die Volta aber es liegt überhaupt keine Zuneigung in ihren Bewegungen. Die körperliche Nähe ist nur Technik. Es scheint als könnten beide nur im Tanz kommunizieren. Der Tanz ist Plattform für ein klärendes Gespräch. Am Ende macht Elizabeth deutlich, dass sie unabhängig von einem Mann ist. Roberts „my Elizabeth“ kann zweideutig sein. Einmal kann er damit seinen Anspruch auf sie aussprechen aber gleichzeitig kann es auch etwas ganz anderes bedeuten: Er meint sie als Person. Es ist wahrscheinlicher, dass er von dem Mädchen spricht, mit dem er den ersten Tanz im Haus hatte. Es hat den Anschein als würden beide aneinander vorbeireden. Es macht Sinn, dass Robert ihre Verwandlung anspricht und Hoffnung hat, dass sie doch immer noch dieselbe Person ist. Für sie allerdings ist er ein Lügner und sie macht durch ihren Ausbruch deutlich, dass man sie nicht unterschätzen soll. Durch den Dialog und ihre Unabhängigkeitserklärung wird eine Veränderung ihrer Person deutlich. Der letzte Tanz markiert ein Ende, nämlich das von Dudley und ihrer Beziehung aber auch ein Anfang hin zu einer veränderten Elizabeth. Sie macht in dieser Szene deutlich, dass sie ganz allein bestimmt was mit ihr geschieht. Ihre Worte sind nicht nur für Robert bestimmt, sondern gehen an die ganze Männerwelt. Dieser Aspekt ist zentral für die Transformation in die Virgin Queen. Anders als im Mythos ist Elizabeth nicht von Anfang an eine Virgin, sondern wird erst durch Entscheidungen und Ereignisse, die sie beeinflussen zu einer gemacht. Ihre Unabhängigkeitserklärung von einem Mann in dieser Szene bedeutet also auch einen entscheidenden Schritt hin zur finalen Verwandlung.

Alle drei Tänze wirken auf unterschiedliche Weise. Aber alle vereinen die Tatsache, dass sich ihre Beziehung im Tanz definiert. Der Tanz ist ein Spiegel ihrer Situation, ein Spiegel ihrer Beziehung zueinander. Nachdem Elizabeth Dudley vor den Festgästen wegstößt und den Saal verlässt, bleibt Dudley als gehörnter Liebhaber zurück. Daher steht der letzte Tanz im genauen Gegenteil zu Tanz zwei, denn hier haben die beiden vor Publikum ihre Zuneigung bekundet, wobei Elizabeth nun beim letzten Tanz vor den versammelten Zuschauern ihre Abneigung zeigt.

Die Tänze zeigen, dass sich die Protagonistin einem Wandel unterzogen hat, denn so wie sich die Tänze wandeln, verändert sich auch ihre Persönlichkeit. Drei Stadien machen sich am Tanz deutlich:

1. Tanz- Elizabeth als junge Prinzessin, glücklich, lächelnd und unbeschwert.
2. Tanz- Elizabeth als neue Königin, immer noch glücklich mit Dudley aber bereits schon Teil der Öffentlichkeit durch repräsentative Rolle der Königin.
3. Tanz- Wut und Verbitterung- Verachtung gegenüber Dudley und den Rest der Männerwelt.

Die letzte Szene zwischen Robert und Elizabeth findet in seinem Haus statt. Die vorhergegangenen Ereignisse überschlugen sich: Ein Mordkomplott gegen Elizabeth wurde aufgedeckt. Robert hatte sich mit den Verschwörern verbündet, nachdem Elizabeth ihn beim letzten Tanz vor versammeltem Publikum gedemütigt hatte. Nachdem der Komplott aufflog, wurden alle Namen der Beteiligten veröffentlicht. So erfuhr Elizabeth von Roberts Einsatz an der Verschwörung. Nachdem alle verhaftet oder getötet wurden, besucht Elizabeth Robert. Die Sequenz ist kurz vorm Ende des Films und kurz vor ihrer visuellen Transformation. Robert sitzt auf einem Stuhl und schaut mit verweinten Augen zu ihr auf. Sie steht vor ihm und schaut auf ihn herunter.



Dudley bleibt die ganze Zeit im Stuhl sitzen. Das Rollenverhältnis ist klar definiert. Sie steht als Königin über ihm. Bei Min. 96:53 ist die Kamera im Close-Up auf Robert, nachdem Elizabeth entschieden hat ihn am Leben zu lassen. Man hört Walsingham auf Elizabeth einreden, dass das nicht klug sei, denn er hat Hochverrat begangen. Der Zuschauer weiß zwar,

dass er im Raum steht, denn bei Min. 95:10 sieht man ihn. Aber da man ihn nun nicht sieht und nur seine Stimme hört, wirkt sie wie eine Stimme in ihrem Kopf. Diese Verwendung von Stimme erläutert Michel Chion in seinem Werk *Voice of Cinema*⁷⁸. Die *akusmatische Stimme*, die er dort beschreibt ist eine körperlose Stimme. Die Funktion einer solchen körperlosen Stimme ist in erster Linie Inszenierung. Chions These kann allerdings hier nur im Ansatz erwähnt werden, denn er geht davon aus, dass die Quelle der akusmatischen Stimme zunächst unbekannt ist. In dieser Szene weiß der Zuschauer aber bereits, dass es Walsingham ist, der spricht. Die Stimme von Walsingham funktioniert hier als ihr Gewissen, gegen welches sie sich auflehnt. Walsinghams Stimme geht über in die körperlose Stimme ihres Verstandes. Ihr Verstand weiß, dass es eigentlich falsch ist Robert am Leben zu lassen. Aber offensichtlich schafft sie es nicht ihrem Verstand nachzugeben. Daher findet sie einen Kompromiss für sich selbst, weshalb er am Leben bleiben soll: Von der Halbtotale geht sie auf die Kamera zu über in einen Close-Up, der parallel zum Dialog steht. Sie sagt: „*He shall be kept alive ... to always remind me of how **close** I came... to danger.*“ Beim zweiten Halbsatz geht sie in den Close-Up. Der Close-Up dient hier zur Dramatisierung. Die Kamera fokussiert sich auf ihr Gesicht und der Satz gewinnt dadurch an Bedeutung. Sie besitzt die volle Aufmerksamkeit und das primäre Interesse. Die Funktion der Nahaufnahme steigert in dieser Situation die Wertigkeit des Gesagten.⁷⁹



Min.97:08



Min. 97:11



Min. 97:15

Robert reagiert darauf nicht mit Worten. Es läuft ihm nur eine einzige Träne die Wange herunter. Auch ihn zeigt die Kamera im Close-Up. Dadurch gewinnen seine Emotionen an Gewicht. Die eine Träne unterstreicht Roberts Gefühle visuell und wirkt pathetisch. Der Zuschauer identifiziert sich mit ihm und empfindet Mitleid. Der Einsatz von Close-Ups bei beiden Beispielen hat daher die Funktion von Emotionalisierung und Dramatisierung.⁸⁰

⁷⁸ Vgl. Michel Chion, *The Voice of Cinema*, New York 2009

⁷⁹ Vgl. Rainer Rother, *Sachlexikon Film*, S.73, Reinbeck bei Hamburg 1997

⁸⁰ Vgl. Helmut Korte, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S.27, Berlin 2001



Min. 97:22

Es ist eine einseitig emotionale Szene. Denn die Königin bleibt kalt und gefühllos. Robert dagegen ist emotional und weint. Beide Figuren stehen nun im kompletten Gegensatz zueinander. Sie ist nun nicht mehr dieselbe Elizabeth, wie vom Anfang des Films. Er ist genauso wenig derselbe Mann. Er ist zum Verräter geworden und nun bleibt ein gebrochener, weinender Mann übrig. Die letzte Einstellung dieser Sequenz ist eine Totale in der Dudley allein zurückgelassen wird. Die schattigen Ecken des Raumes werden nur durch kleine Lichtkegel durchbrochen. Durch die Raumaufteilung und die Lichtwahl der Szene, wird Einsamkeit und Verlust beschrieben. Das große, dunkle Zimmer, indem Robert ganz klein wirkt, unterstreicht seine Unbedeutendheit. Es scheint, als wäre er nichts wert, ohne die Nähe zur Königin. In diesem Verhältnis hat sich nicht nur ein Wandel bei Elizabeth vollzogen, sondern auch einer bei Robert. Die Rolle der Königin hat nicht nur sie beeinflusst, sondern auch ihn.



Min. 97:44

Das Verhältnis beider beginnt hoffnungsvoll und verliert im Laufe des Films mehr und mehr an Intimität und Zuneigung. Am Ende verstößt sie ihren einstigen Liebhaber. Die Beziehung zu Robert ist daher wesentlich für den Wandel zum Mythos der *Virgin Queen*.

2. Father-Issues

Nachdem die junge Elizabeth gekrönt wurde, braucht sie eine gewisse Zeit, bis sie sich mit ihrer Rolle identifizieren kann. Zwei Sequenzen machen die Diskrepanz zwischen privater Person und öffentlicher Person besonders deutlich. Elizabeth hatte Soldaten nach Schottland geschickt um Englands Machtposition zu verdeutlichen. Sie wusste allerdings nicht, dass vor allem Kindersoldaten geschickt wurden. Als sie davon erfährt erleidet sie einen Zusammenbruch. Sie will mit Robert sprechen, aber der ist auf der Jagd. Ihre Zofen will sie nicht sehen, also rennt sie durch die Steinhallen ihres Palastes, bis sie einen leeren Raum findet, wo sie sich weinend hinhockt. In dem leeren Raum kommt es dann zu einer Konfrontation mit ihrem Vater Henry VIII. Sie ist im Close-Up und schaut weinend auf. In der nächsten Einstellung zoomt die Kamera langsam auf ein riesiges Gemälde. Es handelt sich um das bekannte Portrait von Henry VIII von Holbein.⁸¹ Der Zoom auf das Gemälde lädt es mit Bedeutung auf. Das Bild wird von Holzbalken und Tüchern umrahmt.



Screenshot: Portrait Henry VIII

Es wurde in irgendeinem unbedeutenden Raum abgestellt und verstaubt langsam. Das Portrait übernimmt hier die Funktion eines filmischen Codes, denn der Zuschauer erfährt nicht, dass der Mann auf dem Portrait ihr Vater ist. Der Film geht davon aus, dass der Zuschauer das bereits weiß. Dazu schreibt der Autor von *Filmanalyse*, Thomas Kuchenbuch:

Der Film besteht vor allem aus der Möglichkeit, visuell wahrnehmbare Gegenstände abzubilden, die bereits vorher durch den gesellschaftlichen Zusammenhang Bedeutung erlangt haben, Strukturimpulse aus verschiedenen Künsten beinhalten usw. Die Gegenstände werden durch die filmische Operation interpretiert, kombiniert, in einen anderen Kontext versetzt und erneut zum „Sprechen“ gebracht. Die

⁸¹ Hans Holbein der Jüngere, Portrait of Henry VIII, Walker Art Gallery Liverpool

filmischen Darstellungsmittel modifizieren also Wirklichkeitsaspekte, die schon vorher durch den allgemeingesellschaftlichen Gebrauch „codifiziert“ waren.⁸²

Elizabeth schaut schockiert zum Bild hoch. Die Einstellung wechselt und die Kamera zeigt Elizabeth von hinten hockend zu ihrem Vater aufblickend. Das riesige Bild thront gewaltig über ihr. Man sieht Elizabeth in Rückenansicht zum Bild hochschauen.

Screenshot Rückenansicht:



Durch die Gegenüberstellung, wirkt es als würden sich beide anschauen. Die Kameraführung und der Einstellungswechsel vom Bild hin zur weinenden Elizabeth stellen sie und ihren toten Vater in einen Dialog ohne Worte. Eigentlich ist ja nur eine Person im Raum aber durch die visuelle Inszenierung des menschengroßen Gemäldes, scheint es als wären zwei Leute anwesend. Die langsame Fahrt in den Close-Up, als Elizabeth das Gemälde entdeckt, bewirkt eine gewisse Spannung. Die Kamera fährt langsam an sie heran und dann leicht nach oben, so dass Elizabeth im leichten High angle Shot zu sehen ist. Dadurch wird unterstrichen, dass sie zu dem Bild hochschaut. Die verwendeten Kameraperspektiven und Einstellungen besitzen eine psychologische Ebene, die ohne Worte funktioniert: Der wissende Zuschauer versteht Elizabeths Entsetzen, denn er weiß von dem schwierigen Verhältnis zu ihrem Vater: Sie wurde von ihm verstoßen, ihre Mutter wurde von ihm zum Tode verurteilt und als Herrscher von England war er sehr erfolgreich. Die Raumaufteilung spielt hier eine entscheidende Bedeutung zum Verständnis der Szene. Obwohl das Gemälde in einem unbedeutenden Raum abgestellt wurde ist ihr Vater extrem präsent. Sie kniet vor dem Bild, als würde sie vor ihm persönlich knien. Das riesige Portrait steht über ihr, als Symbol seiner Stärke und Macht. Kurz nachdem sie das Bild erblickt hat, betritt ihr Geheimdienstchef Walsingham den Raum. Durch das Hinzukommen einer dritten Person, entsteht ein Bruch im Figurenverhältnis. Sie dreht sich wütend um. Sie steht auf und sagt zu Walsingham: „*I should never have been send*

⁸² Thomas Kuchenbuch, *Filmanalyse: Theorien, Modelle, Kritik*, S.93, Köln 1978

to Scotland! My father wouldn't have made such a mistake. I have been proved unfit to rule. Well, that is what you all think, is it not, Walsingham?“ Anscheinend fühlt sie sich das durch Desaster in Schottland als Versagerin. Die Konfrontation mit ihrem Vater durch das Gemälde führt zu einem Vergleich. Sie hat Angst ihm nie das Wasser reichen zu können. Durch die visuelle Konfrontation mit ihrem allmächtigen Vater bekommt sie Selbstzweifel. Doch der wissende Zuschauer weiß nicht nur um das Verhältnis zu Henry VIII, er weiß auch, was in der Zukunft passiert: Sie wird ihren Vater an Macht und Einfluss weit übertreffen und England in sein „goldenes Zeitalter“ führen. Doch das ist ihr jetzt noch nicht bewusst. In der Szene liegt eine gewisse Ironie: Sie kniet weinend vor Henrys verstaubtem Gemälde, als wäre er für sie unerreichbar und weit über ihr. Doch eigentlich zeigt das Portrait, durch die Platzierung in irgendeinem Raum, hinter irgendwelchen Holzbalken, dass er im Vergleich mit ihr unbedeutend ist.

Die Szene ist ein endgültiges Aufeinandertreffen mit ihrem Vater. Er bringt ihre Unsicherheiten hervor, obwohl er noch nicht einmal physisch anwesend ist. Der Vergleich mit ihm und ihre Selbstzweifel werden von ihr selber hervorgerufen. Nachdem Walsingham auftritt, fängt sie sich wieder und ihr Vater wird nicht noch einmal erwähnt. Die Tatsache, dass Walsingham sie so emotional sieht, definiert auch gleich das starke Vertrauensverhältnis zwischen beiden. Nur vor ihm zeigt sie sich schwach. Nach erstem Zögern lässt sie ihn an ihrer Trauer und Verzweiflung teilhaben. Sie ist von ihren Zofen weggerannt, Robert war nicht da, und somit wird Walsingham automatisch zu ihrem engsten Vertrauten, und bleibt es dann auch. Dadurch markiert die Szene einen langsamen Wendepunkt. Zum einen wird das Verhältnis zu ihrem Vater aufgearbeitet. Zum anderen wird ihre Beziehung zu Walsingham hier manifestiert. Der emotionale Zusammenbruch und die Konfrontation mit ihrem toten Vater, wirken wie eine Reinigung. Ein langsames Loslassen vom alten Leben. Sie nimmt ihre Rolle als Herrscherin an und verabschiedet sich langsam von ihrem früheren Leben. Daher steht die Sequenz im Zusammenhang mit der Diskrepanz zwischen Person und Königin. Am Anfang der Szene ist sie schwach und emotional und kann sich mit ihrer Verantwortung und ihrer Position noch nicht identifizieren. Daraufhin vergleicht sie sich mit ihrem bekannten Vater. Am Ende der Szene gewinnt sie allerdings wieder an Stärke und an Kampfgeist.

3. Rollenwechsel

Die folgende Sequenz ist ein weiteres Beispiel der Diskrepanz zwischen dem Amt der Königin und Elizabeth persönlicher Gefühlswelt. Die Situation in der sich Elizabeth hier befindet, beginnt kurz nach ihrem vorher beschriebenen Zusammenbruch. Walsingham hat ihr erzählt, dass die Bischöfe gegen sie seien⁸³ und in der Kanzel gegen sie gesprochen haben. Elizabeth muss also etwas unternehmen, um ihre Machtstellung vor den Bischöfen zu demonstrieren. Sie hält daraufhin eine Rede vor den Bischöfen um sie auf ihre Seite zu ziehen. Diese Rede wurde bereits schon vorher im Zusammenhang mit der Farbwahl im Verhältnis von Abgrenzung erwähnt. Jetzt soll die Sequenz vor der Rede analysiert werden. Elizabeth steht hier vor einem hellen Fenster und übt ihre Rede. Dabei wird sie sehr emotional, was verdeutlicht, dass sie anscheinend unter viel Druck steht. Durch Parallelmontage wird eine zweite Handlung präsentiert. Eine Tür geht auf und man sieht die dunkel gekleideten Bischöfe um die Kamera herumstehen und direkt hinein blicken. Es gibt immer wieder im Wechsel Schnitte auf die Bischöfe und dann wieder in ihr Zimmer. Der Handlungsort ändert sich ständig. Die Kamera bewegt sich, nach jedem Schnitt, weiter nach vorne durch die Menge hindurch. Die Kamera übernimmt hier die Sicht von Elizabeth selbst. Sie geht durch die Menge hindurch und die Bischöfe schauen auf sie herab, indem sie in die Kamera herab schauen. Das Kamera Auge übernimmt die Position von Elizabeths Augen und gleichzeitig die Augen des Zuschauers.⁸⁴ Elizabeth und Zuschauer werden durch die subjektive Kamera eins. Die finsternen Mienen der Kirchenleute und die Froschperspektive der Kamera verstärken zudem das Gefühl von Bedrohung.⁸⁵ Während der Schnitte zwischen Elizabeth in ihrem Zimmer und den Bischöfen in der Kirche, läuft ihr Monolog die ganze Zeit weiter. Der Monolog verbindet so beide Orte miteinander und setzt den Wechsel zwischen Kirche und Bischöfen und dem privaten Zimmer in einen logischen Zusammenhang. Elizabeths Rede wird immer unsicherer je näher sich die Kamera auf den Thron zu bewegt. Am Ende fängt sie sogar an zu weinen. Der Zuschauer bekommt so einen unmittelbaren Eindruck ihrer Gefühlswelt. Sie wirkt hier nicht wie eine Königin, sondern vielmehr wie ein verunsichertes Mädchen. Die Kamera ist ein Spiegel in zweifacher Hinsicht: zum einen funktioniert sie als Spiegel in dem Elizabeth ihre Rede übt. Gleichzeitig ist sie der Spiegel in ihre Seele. Man sieht den Spiegel zwar nicht bewusst aber man nimmt ihn durch die Kamera

⁸³ Siehe Anhang: Einstellungsprotokoll Sequenz 15

⁸⁴ Rainer Rother, *Sachlexikon Film*, S. 287

⁸⁵ Vgl. Kameraposition als psychologische Bedeutung in Thomas Kuchenbuch, *Filmanalyse: Theorien, Modelle, Kritik*, S. 52

war. Die Kamera ist der Spiegel. Der Zuschauer blickt durch den Spiegel auf sie und in sie herein. Sie gewährt ihm einen ganz privaten Einblick. Daher ist die Kameraposition in der Sequenz entscheidend für die psychologische Interpretation des Objekts. Die Kamera transportiert durch die Parallelmontage psychologische Betroffenheit, da sich der Zuschauer durch die Schnitttechnik mit der Protagonistin identifiziert. Elizabeth redet direkt in die Kamera. Der Zuschauer wird durch ihre Rede in die Kamera direkt angesprochen. Es gibt ständig Schnitte zwischen Elizabeths hellen Zimmers, und dem Saal mit den dunklen Bischöfen. Elizabeths Monolog ist auch nach den Schnitten auf die Bischöfe weiter zu hören. Das verstärkt den Eindruck sie würde die Bischöfe direkt ansprechen, da diese auch direkt durch die Kamera auf sie zurück blicken. Gleichzeitig spricht sie auch zum Zuschauer. Der Zuschauer bekommt einen ganz privaten Einblick, denn niemand anderes ist im Raum. In Wirklichkeit spricht sie zwar zu sich selbst aber durch die Schnitte und die Rede in die Kamera entsteht die Vision, sie würde sowohl zum Zuschauer als auch und zu den Bischöfen sprechen. Die Handlungsachse und die Wahrnehmungsachse sind parallel, da Elizabeth den Zuschauer direkt anschaut.⁸⁶

Elizabeth trägt nichts außer einem weißen Baumwollkleid, die Haare sind wirr hochgesteckt. Das schlichte Erscheinungsbild erinnert an ein einfaches Hinrichtungsgewand. Die subjektive Kamera, welche sich durch die Menge der Bischöfe hin zum Thron bewegt, erweckt den Eindruck Elizabeth würde zum Schafott gehen. Die Sequenz wirkt wie eine symbolische Hinrichtung. Der Zuschauer ist in dieser Sequenz in einer ambivalenten Situation, da er im dunklen Saal die Rolle von Elizabeth, durch die subjektive Kamera übernimmt. Gleichzeitig übernimmt er aber auch die Position der Bischöfe, da Elizabeth jene durch die Kamera anspricht. Sie übt ja die Rede in ihrem Kopf vor den Bischöfen. Das Publikum befindet sich, aufgrund der Dynamik der Einstellungen in einem Hin und Her von Rollenwechseln und Ortswechseln. Der chaotische Monolog, wo sie kaum Sätze zu Ende bringt und unsicher ist, ist kongruent zur visuellen Unruhe.⁸⁷ Die schnell geschnittene Sequenz beschreibt also verschiedene Ebenen: Die Symbolik des Schafotts, den privaten Einblick in die Gefühlslage der Monarchin, und den Perspektivwechsel, indem sich der Zuschauer befindet. Einmal ist er Elizabeth und einmal ist er Beobachter.

Dadurch entsteht ein ganz intimes Verhältnis zu ihr, denn der Zuschauer übernimmt ihre Identität. Wo der Zuschauer in der vorherigen Sequenz noch distanzierter Beobachter ihres Zusammenbruchs war, wird er jetzt direkt ins Geschehen mit eingebunden. Er erlebt ihre

⁸⁶ Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S.32, Paderborn 2008

⁸⁷ Vgl. Thomas Kuchenbuch, *Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik*, S. 57

Verzweiflung direkt mit und die Diskrepanz zwischen Monarchin und Person wird kurzzeitig aufgehoben, denn alles wird eins: Elizabeth-Königin-Zuschauer.

Screenshots zu „Rollenwechsel“

Die Screenshots sollen hier das eben Gesagte visuell verdeutlichen. Der Text unter den Bildern ist der Monolog den Elizabeth spricht.



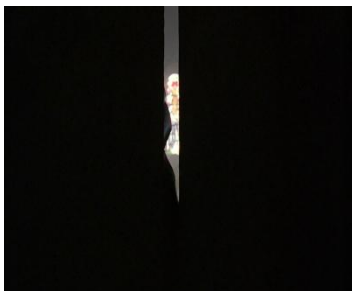
Einstellung 1, Min. 50:32
„I have been placed here as your sovereign“



E 2, Min. 50:36



E 3, Min. 50:36
„I am your sovereign. I have been placed here...“



E 4, nach vorne, Min. 50:39 „I...“



E 5, Min.50:44, „God has...
God has.“



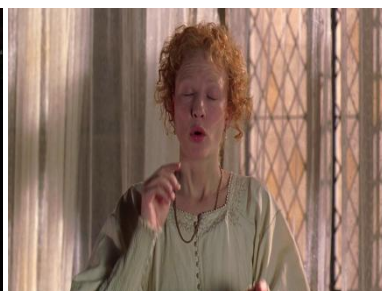
E 6, Min.50:47, „...placed me here...“



E7, Min. 50:48, „I am your anointed...“



E 8, Min. 50:49, „...sovereign.“



E 9, Min. 50:50 „I'm your Queen.“



E10, Min. 50:51, „and like my father..“



E 11, Min. 50:52,
„...I mean to rule“



E 12, Min. 50:54, „There is
one thing higher than royalty,
my lords, and that...“



E 13, Min. 50: 57, „is religion.“



E 14, Min. 51:02, „I pass...I pass
this act of uniformaty...“



E 15, Min. 51:04, „I ask you to...“



E 16, Min. 51:06, „I ask you to
pass this act of uniformaty.“



E 17, Min. 51:10, „It's not
for myself. It's for ym people.“



E 18, Min. 51:12



E 19, Min. 51:13, „They're
my people.“



E 20, Min. 51:16, „My lords, there is one God. We have a commen...
There is one God.“





E 21, Min. 51:20, „Grrrr.“



E 22, Min. 51:22, „This is for my people. My people are



E 23, Min. 50:26, „Only care.“



E 24, Min. 50:27, „The truth be, my lords, your votes are nothing without my consent.“



E 25, Min. 51:33, wütendes Gröhlen von Leuten

Außerhalb der Norm

1. Unter Beobachtung

Da Elizabeth zu einer Person der Öffentlichkeit wird, steht sie unter ständiger Beobachtung. Nach ihrer Krönung und dem anschließenden Fest, wo sie mit Robert vor allen Leuten tanzte, nimmt sie ihn mit in ihr Schlafgemach. Das Schlafzimmer ist Ort für von Intimität und Privatsphäre, wo niemand anderes Zutritt hat. Im Fall der neuen Königin wird der geschützte Rückzugsort allerdings zum Spektakel: Die Zofen beobachten Robert und Elizabeth durch ein Fenster in der Steinwand. Die beiden Protagonisten wissen nichts davon. Das Paar ist aber nicht richtig zu erkennen, denn es sind nur Umrisse durch den Schleier des Himmelbettes zu erahnen.



Robert und Elizabeth Min. 38:04



Die Zofen beobachten das Paar
Min. 38:12

Die Verwendung des Schleiers in den ausgewählten Szenenbeispielen ist filmische Inszenierung seiner jeweiligen Bedeutung in den Szenen. Der Schleier wird im Film zur visuellen Metapher. Es gibt insgesamt drei Sequenzen in denen Elizabeth durch einen Schleier verborgen oder halbverborgen ist. Der Schleier besitzt in jedem Szenenbeispiel allerdings eine veränderte Funktion.

In der bereits angesprochenen Bettszene ist zunächst einmal ist die Verwendung des Schleiers eine ästhetische und sinnliche filmische Umsetzung der Liebesszene. Vieles bleibt im Verborgenen und die Imagination wird dadurch angesprochen. Das wird durch die Bedeutung des Schleiers innerhalb der Kulturgeschichte untermauert. Dort ist er Zeichen des Erotischen: „*Der Schleier setzt Distanz und verspricht zugleich umso verlockendere Nähe.*“⁸⁸ Er besitzt demnach eine reizvolle Doppelfunktion. Er ist aber mehr als erotische Verführung. Seine Bedeutung definiert sich in widersprüchlichen Verhältnissen: sichtbar/unsichtbar, Transparenz/Materialität, Präsenz/Absenz, Verhüllung/Enthüllung, Nähe/Distanz.

Obwohl die Zofen in der Szene nur Umrisse erahnen können, wenden sie ihren Blick nicht ab. Der Schleier wird wesentlich für das fremde Interesse. Er ist Faszination, aufgrund des Wechselspiels von Verborgenheit und Offenbarung. Die Augen der Zofen, werden zu den Augen des Zuschauers. Die Kamera übernimmt ihre Blicke, so dass der Zuschauer sieht, was die Zofen sehen. Eine andere Dimension des Schleiers in der Szene, ist der religiöse Schleier. In ihm manifestiert sich, nach Oster, das Geheimnis als sinnlicher Hinweis auf die verborgene Gottheit.⁸⁹ In diesem Aspekt kann der Schleier nämlich auch als Hinweis auf das Ende des Films gedeutet werden: Elizabeth wird am Ende zur Virgin Queen, das Ebenbild Marias auf Erden, eine Heilige.

⁸⁸. Patricia Oster, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte des Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, S.13, München 2002

⁸⁹ Vgl. Patricia Oster, *Der Schleier im Text*, S.9-14

Neben der erotischen und der religiösen Dimension gibt es einen weiteren wesentlichen Aspekt des Schleiers in der Bettszene. Es handelt sich um die Bedeutung von Beobachtung. Die Autorin Kara McKechnie beschreibt diesen Ansatz des Schleiers. Sie sieht im Stoff des Schleiers einen Bezug zur Kunst und zeitgenössischen Portraits. Das sogenannte *Rainbow Portrait* eines unbekannten Künstlers zeigt Elizabeth mit Augen und Ohren auf dem Stoff ihres Kleides:

*In this portrait the Queen's cloak is adorned with eyes and ears, representing those of her servants, seeing and hearing everything of possible interest or vital importance on behalf of their mistress.*⁹⁰

Der durchsichtige Umhang im Bild wird im Film als Betteschleier reproduziert. Der Film nimmt also direkten Bezug zum Portrait und dessen Aussage: *It does not represent the monarch's omnipresent eye, but it is a metaphor for constant observation and scrutiny of the Queen by enemies, allies and cinema audiences alike This is underlined by the see-through quality of the fabric.*⁹¹



The Rainbow Portrait, unbekannter Künstler, wahrscheinlich Isaac Oliver um 1600, zu sehen im Hartfield House

Der Film verwendet den Umhang als Zitat des Portraits aber interpretiert dessen Aussage neu für seine eigenen Zwecke: Elizabeth ist nun Teil des Staates und keine eigenständige Person mehr. Selbst in ihrem Schlafzimmer ist sie unter Beobachtung. Die Zofen, die zeitgleich auch

⁹⁰ Vgl. Zitiert nach: Kara McKechnie: *Taking liberties with the monarch: the royal bio-pic in the 1990's*. in: Claire Monk, Amy Sargeant (Hrsg), *British historical cinema*, S. 230

⁹¹ Zitiert nach: Kara McKechnie: *Taking liberties with the monarch: the royal bio-pic in the 1990's*. in: Claire Monk, Amy Sargeant (Hrsg), *British historical cinema*, S230

Auge des Zuschauers sind, determinieren in der Liebesszene den Schleier als Metapher für Observation.

Kurz bevor die Liebeszene beginnt steht William Cecil vor den Zofen und bittet diese um die Bettlaken der Königin am nächsten Morgen. Er möchte wissen, ob sie sexuell aktiv ist. So sagt er: „*Her Majesties body and person are no longer her own property. It belongs to the state.*“ Cecils Aussage funktioniert wie eine Einleitung in die folgende Liebesszene, da er deutlich macht, dass Elizabeth ab sofort kein privater Mensch mehr ist.

Die zweite Schleier-Sequenz, ist eine Bootsfahrt in der Mitte des Films. Der französische Prinz ist zu Besuch am englischen Hof. William Cecil hat die Hoffnung, dass sich Elizabeth mit ihm vermählt. Er hat Angst, dass Elizabeths Feinde an Macht gewinnen, solange sie nicht verheiratet ist. Eine Hochzeit würde ihrer Position Stabilität verleihen.

Am Abend findet demnach eine Bootsfahrt statt, um den Besuch zu feiern. Das Boot der Königin ist das Einzige, welches mit Schleiern verhängt ist. Robert und Elizabeth sitzen zusammen in einem Boot und flirten.

Der Schleier hat hier unterschiedliche Funktionen. Zum einen verbirgt er das Paar. Er bietet daher Schutz vor fremden Blicken und Schutz von Privatsphäre. Er bietet eine eigene vertraute Welt in der wirklichen Welt. Der Schleier hat aber hier auch noch eine weitere Funktion: Er birgt Gefahr.

In der Bootssequenz gibt es den ersten Mordanschlag auf die Königin. Es werden plötzlich ohne Vorwarnung Pfeile auf ihr Boot geschossen. Sie verheddert sich im Schleier und kann nur knapp einem Pfeil entgehen. Die Vertrautheit, welcher der Vorhang anscheinend bietet stellt sich als Trug heraus, denn er wird ihr fast zum Verhängnis. Die Transparenz des Schleiers unterliegt hier seiner Materialität. Dieser Aspekt zeigt erneut die ambivalente Funktion des Schleiers. Screenshots Boot:



Vertrautheit mit Robert. Min. 62: 31



Mordanschlag Min. 63:25

Er ist Zeichen von Rückzug und Privatsphäre und gleichzeitig Symbol ansprechend für Voyeurismus und damit Verlust von Privatsphäre. Er ist Zeichen von Abtrennung, aber

dennoch nur dünn und durchsichtig. Er birgt viel Schein. Die widersprüchliche Funktion des Schleiers symbolisiert die persönliche Diskrepanz, in welcher sich die Protagonistin befindet. Bei der dritten Schleier-Sequenz ist Elizabeth hinter einem roten durchsichtigen Vorhang, und unterhält sich mit William Cecil. Sie kommt dann hinter dem Schleier hervor und pensioniert Cecil. Sie gibt ihm den Titel Lord Burghley. Cecil ist nicht begeistert aber Elizabeth möchte nicht mehr auf seinen Rat angewiesen sein.

Der Schleier grenzt sie von ihrem Gesprächspartner ab. Er trennt den Raum und die Körper. Der Schleier hat hier nicht die Funktion Imagination aufzubauen. Er hat auch keine erotische Dimension. Der Schleier ist in dieser Szene Mechanismus des Verbergens und der Abgrenzung. Die Abgrenzung ihrer Person signalisiert zunächst ihre spezielle Position, in welcher sie über den anderen steht. Durch die visuelle Abtrennung wird die Bedeutung ihrer Person erhöht und Aber signalisiert. Aber signalisiert die Abgrenzung nicht auch Einsamkeit? Elizabeth ist durch ihre Rolle als Königin gezwungen sich von anderen abzuheben, was bedeutet, dass sie in Wirklichkeit ganz allein ist. Sie ist zwar da aber nicht wirklich bei den anderen. Der Schleier verdeutlicht durch seine Transparenz die Diskrepanz von Anwesenheit und Abwesenheit.⁹² Das Hervortreten hinter dem Schleier, wenn Elizabeth Cecil pensioniert ist die Entschleierung. Das Verborgene wird sichtbar. Die räumliche Barriere wird durchbrochen und Distanz wird abgebaut. Elizabeth zeigt dadurch welchen Respekt sie für William Cecil hat. Indem sie die räumliche Abgrenzung zu ihm überwindet, stellt sie sich mit ihm auf Augenhöhe. Visuell ist die Entschleierung zwar möglich aber die metaphorische Dimension kann nicht einfach aufgelöst werden. Der Schleier ist eine Metapher ihrer Situation, in welcher sie zwischen privaten Wünschen und öffentlichen Verpflichtungen bzw. Erwartungen steht.

Ihre Einsamkeit verschwindet nicht, bloß weil sie der Schleier nicht mehr verdeckt.



Hält ihr Mal hinter einem Vorhang. Min.91:33

⁹² Vgl. Patricia Oster, *Der Schleier im Text*, S.10

Sie unterhält sich in dieser Szene mit Sir William Cecil, welcher außerhalb des Vorhangs steht.



Cecil im Gespräch mit Elizabeth. Min.91:30



Cecil und Worthingham außerhalb des Vorhangs. Min. 92:00

Der Schleier hat demnach eine komplexe Funktion im Film. Seine Bedeutung manifestiert sich in verschiedenen erläuterten Aspekten. Die Ambivalenz des Schleiers steht im Bezug zu Elizabeths ambivalenter Persönlichkeit. Die Bedeutung des Schleiers geht hier über seine Funktion als „*Anschauungsform für die ästhetische Erfahrung des Imaginären(...)*.“⁹³ hinaus.

2. Farbwahl

Der Schleier ist eine Möglichkeit, Elizabeth als anders darzustellen, indem man sie räumlich abgrenzt. Der Film bedient sich aber noch einer anderen Weise um die Protagonistin im Gegensatz zum Rest darzustellen. Ihre Rolle als Königin verlangt von ihr automatisch, dass sie anders zu sein hat. Sie ist was Besonderes, aufgrund ihres Amtes. Der Film verwendet Farben als Abgrenzungsmerkmal, um Elizabeth als besonders darzustellen. Die folgende

⁹³ Vgl. Patricia Oster, *Der Schleier im Text*, S.24

Interpretation befasst sich mit Sequenzen in der die Farbwahl im Kostüm ausschlaggebend ist für die Differenz zu ihrer Umgebung. Die erste Sequenz ist am Beginn des Films. Nachdem Elizabeth vor ihrem Haus vom Earl of Sussex verhaftet wurde, wird sie in den Tower gebracht. Dort sieht man sie in einer Zelle beim Verhör sitzen. Sie trägt ein weißes Gewand und sitzt in der Mitte von drei um sie stehenden schwarzgekleideten Männern. Schwarz gegen Weiß stellt sie als Unschuldengel dar. Sie ist rein und unschuldig. Die Farbe Weiß kann außerdem als Hinweis zur späteren Virgin Queen gesehen werden. Weiß ist die Farbe der Jungfrau. Die drei Männer wirken dagegen bedrohlich. Sie sitzt und die Männer stehen aufgebäumt um sie herum. In der ersten Einstellung dieser Verhörszene ist die Kamera in der Vogelperspektive. Die Männer gehen um sie herum.



Screenshot: Verhörszene Min. 11:28

Es gibt in der Szene ganze 41 Schnitte, obwohl die Szene selber nur 1,5 Min. lang ist. Das Tempo der Schnitte und die sich ständig bewegende und fahrende Kamera bewirken ein Gefühl von Bedrohung. Alle Männer sprechen auf sie ein und lassen sie kaum zu Wort kommen. Ihr weißes Gewand signalisiert visuell einen Gegensatz. Die helle Farbe verstärkt zudem den Fokus auf ihre Person. Es ist aufmerksamkeitssteigernd. Die schwarzen Männer verschwimmen fast vor dem dunklen Hintergrund des Kerkers. Der visuelle Gegensatz steht parallel zur Thematik des Dialogs. Die Parteien vertreten hier ihre konträren religiösen Elizabeth: „*I ask you, why must we tear ourselves apart of this small question of religion? (...) We all believe in god, my lords.*“ Daraufhin antwortet einer der Männer: „*No madam, there is only one true believe. The other...heresy.*“ (Min. 12:24-12:55) Die Unstimmigkeit der Religionsfrage, wird auch durch die Wahl der gegensätzlichen Farben deutlich. Katholisch und Protestantisch, so gegensätzlich wie die Konträrfarben Schwarz und Weiß. Zudem gehören die dunklen Männer zu den späteren Verrätern, woraufhin hier durch die schwarze Farbe schon Bezug genommen wird: Schwarz gegen Weiß - Gut gegen Böse. Die Farbwahl hat demnach verschiedene semantische Bedeutungen. Ein weiteres Beispiel von Farbe für die Betonung von Gegensätzen ist eine Sequenz, nachdem Elizabeth gekrönt wurde. Hier tritt sie, vor die Bischöfe um sich als Herrscherin zu etablieren

und die Unterzeichnung des „Act of Uniformty“ zu bewirken. Danach würde eine Gleichstellung der Religionen erzielt werden. Die Situation ist sehr wichtig für sie, denn die Bischöfe sind gegen sie. Elizabeth muss nun versuchen, die Kirchenanhänger auf ihre Seite zu ziehen, denn sonst wäre ihre Machtposition in Frage gestellt.

Die Bischöfe sind alle dunkel gekleidet. Elizabeth kommt mit einem purpurnen Königsrot in den dunklen Saal und setzt sich auf ihren roten Thron. Das knallige Rot bewirkt eine sofortige Aufmerksamkeit, denn sie sticht aus der dunklen Masse hervor. Sie macht dadurch sofort auf ihre Position als Königin aufmerksam, ohne nur ein Wort zu sagen: Sie steht über den Männern im Saal. Ihre Stellung ist was Besonderes, was Einzigartiges. Der Kontrast Rot und Schwarz wirkt sehr gegensätzlich. Diesmal geht es aber nicht um ihre Unschuld, sondern um die Vertretung ihrer Vormachtstellung. Das Rot wirkt mächtig und stolz.



Elizabeth sticht unter den dunklen Gestalten hervor. Min.51:44



Sie ist der Mittelpunkt. Min. 54:15

Die Verwendung von Farbe als Darstellung von Gegensätzlichkeit und Unterschied, aber auch als Symbol von Person und Ansicht spielt in der Definition ihres Charakters eine entscheidende Rolle. Durch die Verwendung von Farbe geschieht eine visuelle Definition ihrer Person, in Bezug zur farblichen Abgrenzung zu den anderen Personen.

Göttlichkeit auf Erden

1.Elizabeth=Maria?

Die nächste Sequenz ist entscheidend für den Vergleich mit der Jungfrau Maria. Zudem ist sie die Einleitung zur finalen visuellen Verwandlung. Die Sequenz beginnt nachdem Elizabeth Roberts Haus verlassen hat und ihn trotz seines Hochverrats am lässt. Bis auf ihn wurden all

ihre Verschwörer enthauptet. Nach der Exekution sieht man Elizabeth in einer großen leeren Kirche hocken. Walsingham steht bei ihr. Sie sitzt neben einer lebensgroßen Marienstatue. Elizabeth sagt zu ihm: *I have rid England of their enemies. What do I do now? Am I to be made of stone?* Walsingham übernimmt in der Situation die Funktion eines Patrons. Sie wendet sich an ihn, wenn sie nicht mehr weiter weiß. Die folgenden Sätze von Walsingham sind essentiell im Zusammenhang mit Elizabeth und der Jungfrau Maria. Er ist nämlich derjenige, der den Vergleich mit der Heiligen macht. So sagt: *All men need something greater than themselves to look up to and worship.* Bevor er weiter spricht, zeigt die Kamera wie Walsingham nun vor einem Kreuz steht und die Hände faltet. Er blickt dann Elizabeth an und sagt: *They must be able to touch the devine... here on earth.* Die Kamera zeigt Elizabeth in Aufsicht, als sie zur Marienstatue hochblickt. Maria schaut dementsprechend auf sie herab. Die Kamera stellt Elizabeth und Maria visuell in ein Verhältnis. Elizabeth versteht Walsinghams Anspielung auf die Jungfrau Maria und schüttelt den Kopf. Mit Tränen in den Augen sagt sie: *She had such power over men's hearts. They died for her.* Damit impliziert sie ihre Zweifel, solch einen Vergleich zu ziehen. Walsingham schaut sie daraufhin durchdringend an und sagt sehr leise: *They have found nothing to replace her.* Er meint durch seinen Blick, dass Elizabeth die Position der Göttlichkeit einnehmen soll. Sie antwortet daraufhin nicht aber die Kamera zieht visuell den Vergleich, indem sie über den Kopf der Marienstatue hinweg fährt und durch einen Match Cut⁹⁴ die Einstellung bildlich mit der nächsten verbindet, in welcher die Kamera an Elizabeths Kopf herunter fährt. Elizabeth wird nicht nur verglichen, sondern als ihre Stellvertreterin dargestellt. Elizabeth tut dies aber nicht selber, sondern es handelt sich um eine Fremdcharakterisierung durch Walsingham und durch die Kamera. Sie selber sieht sich durch ihre Positionierung unterhalb der Statue, zu welcher sie hinaufblickt, als unterwürfig. Walsingham zeigt im Dialog, wie er zu ihr steht. Ohne es direkt zu sagen, sagt er doch, dass Elizabeth Marias Ersatz auf Erden sein kann. Marias Name fällt nicht einmal, aber durch die Statue wird deutlich, über wen geredet wird. Walsingham stellt Elizabeth in seiner Rede als etwas Göttliches dar, indem er sagt, dass die Menschen es brauchen, dass das Göttliche auf Erden für sie greifbar ist. Mit „the devine“ meint er seine Königin. Elizabeth reagiert darauf mit Tränen. Sie wirkt erschüttert. Sie hat keine Wahl. Ihr Schicksal ist es jetzt die Rolle der Heiligen zu übernehmen. Ihr altes Leben ist nun abgeschlossen. Der Vergleich mit der Jungfrau Maria beschreibt die finale Phase ihrer Transformation zur Virgin Queen. Der Match Cut in die

⁹⁴ Vgl. Rainer Rother, *Sachlexikon Film*, S. 194

nächste Szene hebt die Transformation visuell hervor: Hier verwandelt sich die Statue bildlich in Elizabeth. Die Virgin Mary wird zur Virgin Queen.

Screenshot Göttlichkeit:

Der Screenshot soll visuell verdeutlichen, wie die Kamera im ersten Bild and der Statue der Jungfrau Maria hochfährt. Langsam fährt sie am Kopf entlang. Dann gibt es einen Schnitt und man sieht Elizabeth Kopf vorn über gebeugt und dann langsam hochblickend. In bewegten Bildern wird so die Marienstatue mit dem Kopf von Elizabeth zusammengeflickt. Dadurch transzendiert sich Maria visuell in Elizabeth.



Kamera fährt über Marias Kopf.
Min. 109:36



Match Cut in die nächste Szene.
Min. 109:41



Kamera fährt an E. Kopf herunter

2. Helles Licht

Kurz nachdem Elizabeth, am Anfang des Films, von den Vorwürfen des Hochverrats freigesprochen wird und den Tower verlassen darf, stirbt ihr Halbschwester Mary an Krebs. Da Mary keine Kinder hatte, ist Elizabeth nun rechtmäßige Nachfolgerin auf dem Thron. In der folgenden Sequenz erfährt Elizabeth, dass sie nun Königin wird. Elizabeth sitzt in ihrem Haus und Kat kommt mit anderen Mädchen herein gelaufen. Sie teilt Elizabeth mit, dass der Earl of Sussex da ist. Sie steht auf und tritt aus ihrem Haus heraus ins Freie. Dieser Moment wird durch eine starke Aufblende⁹⁵ der Kamera inszeniert. Im Moment des Heraustretens gibt es eine starke Aufblende der Kamera. Es sieht so aus, als würde sie in ein grelles, weißes Licht treten. Licht als Gestaltungsmittel symbolisiert hier einen neuen Abschnitt. Sie tritt symbolisch in eine neue Welt ein. Das Licht ist auch Beginn ihrer Transformation. In der nächsten Szene steht sie in der Totalen auf einer großen Wiese und der Earl of Sussex

⁹⁵ Vgl. „Blende“ in Rainer Rothers *Sachlexikon Film* S. 37 und in Thomas Kuchenbuchs, *Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik*, S. 96

übergibt ihr, ohne ein Wort zu sprechen, den Königsring. Im Close-Up nimmt sie den Ring aus seiner Hand und erneut gibt es eine kontrastreiche Aufblende und das Bild wird weiß. Durch die Detailaufnahme des Rings in der Hand, richtet der Film den Fokus auf diesen Ring. Er und sein Stellenwert werden durch den optischen Effekt des hellen Lichts mit Bedeutung aufgeladen. Die Übergabe wird durch die Aufblende inszeniert und gewinnt an Gewicht. Während der Übergabe läuft keine nicht-diegetische Musik, die vielleicht das Geschehen akustisch unterstreicht. Durch das Fehlen jeglicher Stimmen, hört man nur die natürlichen Geräusche der Diegese, wie leises Vogelgezwitscher und die Schritte von Lord Essex im Gras. Allein durch die Verwendung der Aufblende und den Close-Up der Ringübergabe besitzt die Szene ihre Wirkungskraft.

Die Intensität der Belichtung erinnert an etwas Übernatürliches, etwas Engelsgleiches. Elizabeth wird dadurch in eine sakrosankte Sphäre erhoben. Das Licht erinnert an einen Traum. Es hat etwas Unwirkliches und Surreales. Nachdem das weiße Licht die Hände im Close-Up auflöst, sind die Versammelten in der nächsten Einstellung wieder in der Totalen zu sehen und man hört den Earl sagen: „The Queen is dead. Long live the Queen.“

Das ist der erste Satz der gesprochen wird. Folglich besitzt die Aussage eine bedeutungsvolle Kraft, nachdem jene Worte die Stille durchbrechen. Der Film wiederholt also das gleiche Bild, nachdem die Aufblende den Einstellungswechsel ankündigt. Die Wiederholung führt dazu, dass die Ringübergabe fast wie eine Einbildung wirkt. So als ob das grad gar nicht passiert wäre. Durch die Einstellungswechsel, die vom Licht instruiert werden, erhält die ganze Sequenz eine fantastische Ebene, die das Geschehen nicht greifbar und dadurch unnahbar macht. Auf diese Weise wird die Ringübergabe in ihrer Bedeutung überhöht. Es ist hier ein erster Bezug zur Göttlichkeit zu erkennen.

Screenshots „helles Licht“:

An den Screenshots erkennt man gut, wie Elizabeth in Rückenansicht aus ihrem Haus ins helle Licht tritt. Sie wird eins mit dem Licht, da auch ihr Gewand und ihre Haare hell werden. In der nächsten Szene ist die Umgebung wieder in einem normalen Licht. Sie wird also nicht nur durch das Licht mit Bedeutung aufgeladen, sondern die Aufblende kündigt auch einen Orts- und Einstellungswechsel an. Man sieht eine Wiese in der Totalen. Vorne stehen die Zofen neben einem großen Baum, der die Menschen ganz klein wirken lässt. Im hellen Gewand sieht man Elizabeth stehen. Jemand geht auf sie zu. Es ist der Earl of Sussex. Der Close-Up der Hände verstärkt den Fokus auf die Ringübergabe, also auf die Tatsache, dass Elizabeth jetzt Königin ist.



Elizabeth geht ins helle Licht.
Min.26:52



Earl of Sussex geht af E. zu.
Min. 26:58



E. nimmt den Ring. Min.27:06



Bild wird weiß. Min. 27:07



Earl tritt wieder zurück und sagt: „The Queen is dead. Long live the Queen!“ Min. 27:16

Zum Mythos werden

1. Visuelle Verwandlung

Die folgende Sequenz beschreibt Elizabeths visuelle Transformation zur Virgin Queen. Nachdem Gespräch mit Walsingham in der Kirche und dem Vergleich mit der Jungfrau Maria, beginnt ihre äußere Verwandlung. Elizabeth ist mit drei ihrer Zofen in einem ihrer Zimmer. Die Königin sitzt auf einem Stuhl und ihre Lieblingszofe Kat schneidet ihr die Haare ab. Eines der anderen Mädchen ist damit beschäftigt weiße Kalkmasse mit einem Mörser anzurühren. Es läuft nicht-diegetische klassische Musik, nämlich Mozarts Requiem. Die Verwendung des Requiems für diese Sequenz ist symbolisch für Ende und Tod. Sie verabschiedet sich hier von ihrer alten Person und nimmt die neue Rolle der *Virgin Queen* an. Es ist also nicht nur ein Ende, das hier beschrieben wird, sondern zeitgleich auch ein Neuanfang. Die Sequenz wird visuell stark inszeniert. Es gibt keinen Dialog, es ist nur das Schluchzen der Zofe, die ihr die Haare abschneidet, sowie das Schnappen der Schere zu hören. Das Haareschneiden wird durch verschiedene Einstellungswechsel bildlich in Szene

gesetzt. Die Haare und die Schere werden als Großaufnahme gezeigt. Dann gibt es Schnitte auf die Gesichter der Zofen, die entweder weinen oder bedrückt gucken. Das Schneiden symbolisiert visuell das Ende und den gleichzeitigen Neubeginn. Die Haare stehen für ihr altes Leben, von dem sie nun loslässt.

Screenshots Haareschneiden:

Die Bilder zeigen einzelne Einstellungen. Elizabeths Gesicht ist immer im Close-Up und sie schaut direkt in die Kamera.



E 1, E. schaut den Zuschauer direkt an Min.



E 2, Zofe weint. Min.



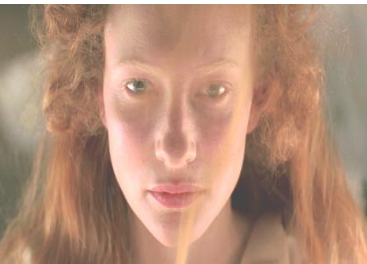
E 3, Haareschneiden. Min.



E 3, Kamera fährt näher heran. Min.



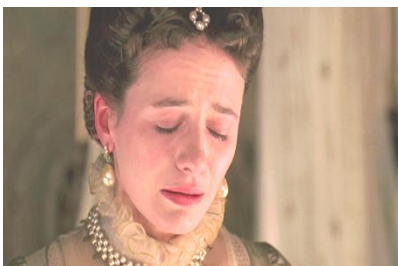
E 4, E. Haare auf dem Boden. Min.



E 5, Haare fallen vor E. Gesicht zu Boden.



E 6, E. hält ihre Haare in den Händen. Min.



E 7, Zofe weint. Min.



E 8, andere Zofe schaut traurig Min.



E 9, Haarsträhne und Schere
Min.



E 12, Abgeschnittene Haare, neben noch langer Strähne. Min.

E 10, Zofe schließt die Augen, nachdem die Schere, die Strähne abgeschnitten hat
Min.



E 13, Elizabeth schaut zur Seite. Sie denkt an etwas. Min.

Nach Einstellung 13, wo Elizabeth nicht direkt in die Kamera blickt, sondern zur Seite schaut, beginnt ein kurzer Schnelldurchlauf (16 Sekunden) von Rückblenden und Personen ihres Lebens: Krönung, Norfolk, Walsingham, Bischöfe, Tower, Queen Mary, Verhör. Die Flashbackteile sind nicht chronologisch, sondern schnell und wirr durcheinander geschnitten. Sie stellen in dieser Szene Elizabeth Gedanken dar.

Die Zeit als Prinzessin, als sie noch glücklich mit Robert war kommt ganz am Schluss. Dieser Erinnerungsteil dauert vergleichsweise am längsten, nämlich 7 Sekunden. Demnach ist diese Erinnerung wichtiger für sie, als die übrigen, da sie am längsten an sie denkt. Nach den Rückblenden wird wieder auf Elizabeth in ihrem Zimmer geschnitten. Sie ist in Großaufnahme und hat jetzt Tränen in den Augen. Nun folgt der zweite Abschnitt ihrer visuellen Verwandlung: Die Schminke. Die weiße Kalkfarbe, die in Einstellung 13 angerührt wurde, wird nun in Großaufnahme auf eine Hand aufgetragen und mit kreisenden Bewegungen verteilt. Sie ist ein Zeichen für Reinheit und Jungfräulichkeit.⁹⁶ In der nächsten Szene sieht man Elizabeth kahlgeschoren und mit verweinten Augen in die Kamera blicken. Die Parallelität von Handlungsachse und Wahrnehmungsachse erinnert an eine frühere Sequenz, als Elizabeth ihre Rede vor den Bischöfen übt. Der Zuschauer wird jetzt wieder direkt angesprochen. Sie spricht eigentlich mit ihrer Zofe Kat Ashley, doch da sie direkt in die Kamera blickt, übernimmt der Zuschauer die Rolle von Kat.

⁹⁶ Vgl. Zitiert nach: Kara McKechnie: *Taking liberties with the monarch: the royal bio-pic in the 1990's*. in: Claire Monk, Amy Sargeant (Hrsg), *British historical cinema*, S.230

Screenshot mit geschorenen Haaren:



Sie sagt: *Kat. I have become a virgin.* Nach diesem Satz füllen sich ihre Augen mit mehr Tränen. Diese letzte Einstellung der Sequenz ist der Abschluss ihrer visuellen Transformation. Der Hintergrund ist nur verschwommen zu erkennen. Dadurch verstärkt sich der Fokus auf ihr Gesicht. Die Kamera bewegt sich nicht. Nichts lenkt das Auge vom Gesicht ab. In dieser spartanischen Darstellung der Elizabeth ist sie keine gottgleiche Königin. Stattdessen wirkt sie krank, arm und schwach. Die Tränen zeigen, dass sie anscheinend unglücklich ist mit ihrem Schicksal. Sie verabschiedet sich nun endgültig von ihrem alten Leben als Elizabeth und unterstreicht dies, indem sie sagt, dass sie zur Jungfrau wurde. Damit ist nicht die biologische Jungfrau gemeint. Sie betont durch den Satz die konstruierte Natur ihrer neuen Identität.⁹⁷ Elizabeth ist rückwirkend zur symbolischen Jungfrau geworden. Sie ist zum Mythos aufgestiegen. Die Diskrepanz zwischen Person und Monarchin wird hier endgültig aufgelöst, indem sie ihr persönliches Glück für den Staat zurückstellt und sich der kulturelle Mythos der Virgin Queen in ihr manifestiert.

2. Finale Vollendung

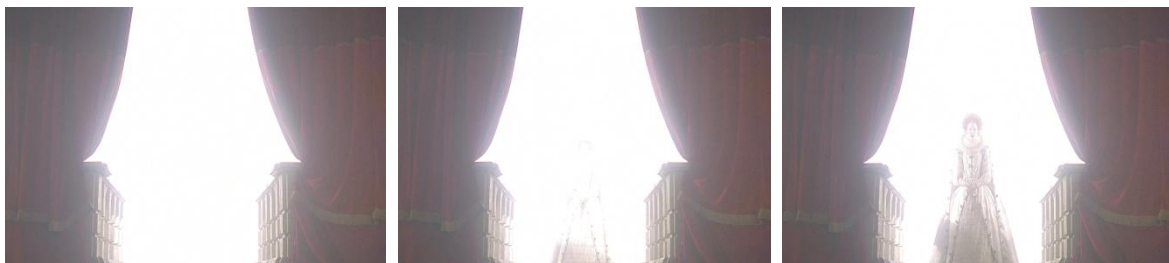
Licht als Gestaltungsmittel des optischen Materials wird in der letzten Sequenz des Films erneut verwendet. Elizabeth tritt hier als verwandelte Virgin Queen vor ihren Hofstaat und vor den Zuschauer. Sie geht durch die Menge der herumstehenden Leute und setzt sich auf ihren Thron. Am Anfang dieser Sequenz tritt Elizabeth aber nicht ins Licht hinein, sondern kommt

⁹⁷ Vgl. Zitiert nach: Kara McKechnie: *Taking liberties with the monarch: the royal bio-pic in the 1990's.* in: Claire Monk, Amy Sargeant (Hrsg), *British historical cinema*, S.232

aus dem Licht hervor. Die Kamera filmt einen Eingang. Links und rechts an den Bildrändern ist ein Vorhang zu erkennen. Der innere Bereich des Eingangs ist aber völlig weiß. Langsam erkennt man Konturen eines Kleides, die sich aus dem hellen Licht heraus bewegen und auf die Kamera zukommen. Es ist die verwandelte Elizabeth. Sie ist nun die Virgin Queen, Göttlichkeit, Mythos und Mensch in einem. Das Licht aus dem sie heraustritt beendet die finale Verwandlungsphase. Vorher in ihrem Haus, ging sie ins Licht und ihre Transformation beginnt. Nun ist sie abgeschlossen und Elizabeth tritt vollendet aus dem Licht heraus. Sie wirkt wie eine übernatürliche Gestalt. Das Licht verschwindet nicht, sondern bleibt hinter ihr bestehen und umrahmt sie, wie einen Heiligenschein. Die Menschen im Saal knien ehrfürchtig nieder, als würden sie vor einer Göttin knien. Elizabeth schreitet durch die Reihen der knienden Menschen, ihr Ausdruck ist starr und regungslos. Sie geht vorbei an Robert, schaut ihn kurz an, dann blickt sie emotionslos weg. Walsingham hat Tränen in den Augen, als würde er durchflutet werden von ihrer heiligen Präsenz. Die endgültige Verwandlung gewinnt durch das Licht und Mozarts Requiem, im Hintergrund, an Aussagekraft. Sie wird durch das Bild zu einer Heiligen, Marias Vertretung auf Erden.

Die Virgin Queen wird in der letzten Sequenz zum inszenierten Phänomen. Die weiße Schminke, die roten Haare, der starre Ausdruck im Gesicht. Jenes kulturell bekannte Bild von Queen Elizabeth I greift der Film auf und inszeniert es für seine eigene Geschichte. Die letzte Einstellung ist ein Standbild von ihr auf dem Thron. Das Bild wird im Freeze verfestigt. Es manifestiert sich, wie ein Gemälde. Die Virgin Queen selbst wird zum ikonographischen Zitat. Die Malerei wird im Film mehrfach zitiert.

Screenshots heilige Virgin Queen:



Vorhang mit weißem Licht in der Mitte. Min.111:52

Erste Umrisse sind zu erkennen Min. 111:57

E. tritt aus dem Licht heraus Min. 112:00



Alle drehen sich zu ihr um
Min. 112:13



Das Licht umrahmt sie
Min.112:29



Sie schreitet durch die Menge
Min. 113:14



Der weinende Walsingham
Min. 113:41



Virgin Queen auf dem Thron im Freeze
Min. 113:46

Exkurs: Bedeutung der Malerei in *Elizabeth*

Wie schon im ersten Teil der Arbeit erwähnt wurde, gibt es in einigen Heritage Filmen einen starken Bezug zur Kunst. Die Malerei spielt auch in der Bildkomposition bei *Elizabeth* eine entscheidende Rolle. Zeitgenössische Portraits dienen als wichtige, visuelle Referenzen im Film.⁹⁸ Der Film bezieht sich in der Darstellung von Elizabeth als Virgin Queen auf bekannte Gemälde der Königin und interpretiert diese für seine Zwecke neu. Der Mythos der Virgin Queen wird im Film durch die Bildverwendung visualisiert: “*The film’s visuality is firmly based on the construction of the Virgin Queen image and corresponding period portraits.*”⁹⁹ Portraits dienen im Film nicht nur als bildliche Inspirationsquelle, sondern bestimmte Gemälde werden im Film rekonstruiert. Wie schon vorher angemerkt ist das Krönungsportrait ein Beispiel für ein direktes ikonographisches Zitat. Ein weiteres Beispiel bezieht sich auf die zweite Tanzszene von Robert und Elizabeth. Es gibt ein Portrait im Penshurst Place in Kent,

⁹⁸ Vgl. Zitiert nach: Kara McKechnie: *Taking liberties with the monarch: the royal bio-pic in the 1990's*. in: Claire Monk, Amy Sargeant (Hrsg), *British historical cinema*, S.231

⁹⁹ Zitiert nach: Kara McKechnie: *Taking liberties with the monarch: the royal bio-pic in the 1990's*. in: Claire Monk, Amy Sargeant (Hrsg), *British historical cinema*, S.229

wo man die beiden beim Volta-Tanz sieht. Der Film gibt das Bild in seiner eigenen Version wieder:



The Volta, Wahrscheinlich von Marcus Gheeraerts um 1580 , private Sammlung

Der Film bezieht sich am Ende in der letzten Sequenz auf ein bekanntes Bild der Monarchin als Virgin Queen. Die letzte Sequenz im Film, als Elizabeth als verwandelte Virgin Queen Auftritt ist eine Referenz auf das Ditchley Portait.¹⁰⁰ Diese Gemälde von Marcus Gheeraerts aus dem Jahr 1592 zeigt die Königin in einem weißen Kleid mit Perlen im Haar.



Die weiße Farbe ist eine Anspielung auf ihre Jungfräulichkeit.

¹⁰⁰ Vgl. Zitiert nach: Kara McKechnie: *Taking liberties with the monarch: the royal bio-pic in the 1990's*. in: Claire Monk, Amy Sargeant (Hrsg), *British historical cinema*, S. 230



(The Ditchley Portrait, von Marcus Gheeraerts, 1592,

London Portrait Gallery)

Der Film bedient sich malerischer Vorlagen um seine Geschichte zu erzählen. Jene Vorlagen sind im Verständnis der Virgin Queen im kulturellen Wissen des Zuschauers verankert. Die Bilder funktionieren, wie das Bild ihres Vaters, als filmische Codes. Das Publikum erkennt den Querverweis, denn das Bild der Virgin Queen ist ja bereits bekannt. Der Film funktioniert daher nur in seiner bildlichen Zitation mit dem bereits vorhandenen Wissen des Zuschauers. Er reproduziert das Abbild der Königin, welches beim Zuschauer schon bekannt ist, für seine eigene Inszenierung.

Fazit: Der Film als Identitätskonstruktion

Es geht in *Elizabeth* um eine Frau im Zentrum der Macht, welche durch ihre politische Rolle eine persönliche Transformation durchlebt. Der Film beschreibt diese Transformation einer jungen, fröhlichen, verliebten und unbeschwerten Frau zur *Virgin Queen*. Die politische Rolle hat sie am Ende vereinnahmt. Sie sagt mit tiefer Stimme zum Schluss zu ihrem ehemaligen Berater William Cecil, welcher sie stets drängte zu heiraten: „*Observe Lord Burghley, I am married... to England!*“ (Min. 117:35) Der Film gibt seine eigene Antwort auf

Elizabeths Abneigung zu heiraten. Die Erfüllung des Mythos bedeutet hier gleichzeitig die Aufgabe privaten Glücks.

Kultur und Gesellschaft kreieren den Mythos der Virgin Queen, sowie der Film Elizabeths neue Identität als Virgin Queen kreiert. Der Film ist also eine Anspielung auf die gesellschaftliche Konstruktion des Virgin Queen Kults und steht dadurch in Verbindung mit dem Identitätsbewusstsein der Engländer in Bezug zu ihrer Monarchie.

Alle Sequenzen, die analysiert wurden stehen im Zusammenhang mit ihrem Wandel hin zum Mythos. Die Verwendung der Malerei ist Referenz, nicht nur auf die historische Elizabeth sondern auch, auf die Konstruktion des Virgin-Kults. Die analysierten und interpretierten Szenen wurden aus eigenem Ermessen ausgesucht. Sie alle stehen unter verschiedenen Gesichtspunkten, welche alle für die filmische Konstruktion des Virgin Queen Mythos relevant sind. Drei unterschiedliche Hauptpunkte bilden den Kern der Analyse. Unter den drei Punkten wurden dann die entsprechenden Sequenzen gegliedert. Die Kapitel Licht und Göttlichkeit stellen Elizabeth in eine übernatürliche Sphäre. Die Verwandlung, sowie der Exkurs zur Malerei im Film sind essentiell für die visuelle Umsetzung des Virgin Queen Mythos. Der Film inszeniert den Mythos hier in seiner persönlichen Bildsprache. Die Dudley-Szenen, das Kapitel Father Issues und das Kapitel Rollenwechsel sind dagegen wichtig für ihre persönliche Entwicklung. Welche wiederum entscheidend ist für die finale Transformation. Das Kapitel Farbwahl und die Verwendung des Schleiers in dessen komplexer Wirkungsweise, zeigen die Besonderheit der Figur, welche der Film kreiert. Durch die Abtrennung zu den anderen Menschen wird Elizabeth als einzigartig hervorgehoben. Die Einzigartigkeit vollendet sich am Ende im Bild der Virgin Queen. Die ausgewählten Sequenzen führen im Endeffekt alle zum Finale, zur Transformation.

Queen Elizabeth I ist mit England stark verbunden. Sie wurde zu einer Legende für das Land. Im Mythos hat sie ihr eigenes Glück geopfert, um für ihr Land präsent zu sein. Die Virgin Queen steht für eine wichtige Epoche im Geschichtsverständnis der Engländer, für das Goldene Zeitalter, welches die Nation festigte.

Elizabeth I ist ein Beispiel für Monarchie als kulturelle Instanz und nationale Identität. Es gibt keine Mechanismen in Großbritannien, welche ein Nationalgefühl erwecken. Ein Gefühl von Gemeinsamkeit und Zugehörigkeit. Es gibt weder einen Nationalfeiertag noch eine Nationalhymne. Die Hymne ist eigentlich die englische Hymne. Großbritannien ist ein politisches Konstrukt, welches vor allem durch die Krone als traditionelle Instanz zusammengehalten wird. Die Funktion der Monarchie ist demnach identitätsbildend. Ohne sie

würde das Land wohlmöglich in vier verschiedene englischsprachige Länder aufgeteilt werden.¹⁰¹ Die Krone ist Symbol von nationaler Identität.

*„The monarchy is the supreme national and unifying symbol for Great Britain, and it is difficult to think of any substitute that would do the job as well. People need symbols to live by, and to give meaning to their random little lives.“*¹⁰²

Der Mythos um die Virgin Queen ist solch ein Symbol für Großbritannien. Obwohl es damals noch kein GB gab, steht ihre Amtszeit für die Bildung der Nation. Doch besonders für England ist Queen Elizabeth I Symbol für Macht und die goldene, vergangene Ära. Die Bilder der Monarchin werden zum Symbol einer glorreichen Vergangenheit. Der Film übernimmt jene Bilder und setzt sie in einen eigenen Zusammenhang. Dadurch werden die Bilder aus ihrem ursprünglichen Kontext genommen und in den Kontext des Films umgewandelt. Der Film interpretiert sozusagen die Bilder für sich, indem er zum Beispiel das Portrait von Henry VIII in eine stille Auseinandersetzung zwischen Vater und Tochter verwandelt. Oder indem er die Transformation bildlich und emotional inszeniert und dadurch einen Abschied kreiert. Die Gemälde der Virgin Queen werden so zu einer inszenierten Geschichte von Verrat, Aufgabe persönlichen Glücks und übernatürlicher Erhabenheit. So konzipiert der Film seinen eigenen Virgin Queen Mythos.

Das Bedürfnis jene Geschichte zu erzählen und den Virgin Queen Mythos neu zu erleben, kann nur in der gegenwärtigen Situation liegen. Higson hat daher sicher Recht, wenn er sagt, dass die Labour Partei die Heritage Filme der späten 90er beeinflusst hat. Schließlich war das Land von einem völlig neuen politischen Klima durchsetzt. Aber noch ein anderer Aspekt spielt dabei eine Rolle. Der Film entstand in einer Zeit, in der die tausend Jahre alte Monarchie in Großbritannien für kurze Zeit ins Wanken geriet: Nach Dianas Tod. Die damals stille Reaktion des Königshauses auf den Tod Dianas wurde beinahe zum Anstoß für einen Volksaufstand gegen die Monarchie. Das Ableben von Lady Di führte im Volk, und in Medien zu einer ungeahnten Hysterie und zum Protest. Diana stieg auf zur Ikone, zum kulturellen Mythos. „Die Königin der Herzen“ wurde zur Legende gemacht. Der Film steht dementsprechend mit der Konstruktion der Legende der Virgin Queen auch im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Mythos-Konstruktion von Princess Di. Beide sind weibliche Ikonen des englischen Königshauses. Diana war Beispiel für Jugend und Modernität der englischen Monarchie. Der Film inszeniert Elizabeth auch als jung und modern bevor sie zur Virgin Queen wird. Es geht aber nicht um direkte Parallelen zwischen

¹⁰¹ Vgl. Detlef Von Ziegesaar, *Wie demokratisch ist England?*, S. 19, Köln 1991

¹⁰² Charles Petrie, *The modern British Monarchy*, S.200

beiden Frauen, sondern vielmehr um die Konstruktion der Elizabeth in ihrer identitätsbildenden Funktion für das gegenwärtige Publikum: Der Film konstruiert eine Elizabeth im Bild von Diana. Aber nicht die reale der Princess of Wales wird hier aufgegriffen, sondern die kulturelle Ikonographie der Prinzessin und die Mythisierung durch Medien und Volk. Die Inszenierung des Virgin Queen Mythos im Film ist stark beeinflusst vom Zeitgeist der damaligen Situation. Die Monarchie ist zwar generell identitätsbildend für die Briten aber vor allem für das Publikum der damaligen Gegenwart war Diana Identifikationsmerkmal. Als sie starb verfiel das Land für kurze Zeit in eine tiefe Trauer. Die Leute weinten vor den Kameras, als hätten sie eine echte Freundin verloren. Wohl kaum einer hat Diana je persönlich kennengelernt aber durch die sofortige Erhöhung der toten Prinzessin in einen Mythos, vor allem voran getrieben durch die Presse, begann eine Volksverehrung. Die Erhöhung Elizabeths in einen Mythos, ist als kongruent zur Erhöhung von Lady Diana in einen kulturellen Mythos zu verstehen. Durch die Mythos-Konstruktion wird Elizabeth Diana ähnlich gemacht. Dieser Vorgang ist dann identitätsbildend.

ELIZABETH- THE GOLDEN AGE

Wie geht es weiter?

Elizabeth- The Golden Age ist ein Sequel¹⁰³ von *Elizabeth* und kam 2007 in die Kinos. Es liegen also 9 Jahre zwischen Teil 1 und 2. Die Geschichte von *The Golden Age*¹⁰⁴ schließt einige Jahre nach der Verwandlung zur Virgin Queen an. Elizabeth hat sich als englisches Oberhaupt behaupten können und genießt Ansehen und Macht. In Spanien entwickelt sich allerdings eine Verschwörung von Katholiken gegen die protestantische, englische Königin. Auch englische Katholiken, sowie die schottische Queen Mary sind an der Verschwörung beteiligt. Im Laufe des Films werden Elizabeths Feinde allerdings zur Rechenschaft gezogen. Höhepunkt des Films ist der Kampf der Engländer gegen die spanische Armada. Elizabeth und ihre Armee vernichten die spanische Schiffsflotte vor der Küste Englands.

Es gibt zwei wesentliche Handlungsstränge im Film, welche beide in der Analyse aufgegriffen werden. Zum einen gibt es die Geschichte der Verschwörer und die Gefahr des Machtverlusts. Dabei handelt es sich um die politische Dimension des Films. Die persönliche Dimension bezieht sich auf Elizabeth und ihr Verhältnis zu ihrer jungen Zofe Bess und dem Seemann Sir Walter Raleigh, die sich beide ineinander verlieben.

Es geht im zweiten Teil nicht mehr um die Verwandlung zur Virgin Queen bzw. in den Virgin Queen Mythos. Elizabeth ist bereits seit Jahren für ihre Untertanen die Virgin Queen. Der Film bezieht sich vielmehr auf ihre Machtposition in Europa und die historisch bedeutende Schlacht gegen die Spanier.

Die Diskrepanz zwischen privater Person und Königin wird auch in diesem Film erneut behandelt. Dabei geht es vor allem um ihren eigenen Bezug zum Virgin Queen Titel und ihre Schwierigkeit die Rolle der Queen inzwischen von ihrer privaten Person zu trennen. Es soll auch hier geklärt werden, inwiefern die filmische Inszenierung der Königin zur Identitätskonstruktion beiträgt.

Dabei werden drei unterschiedliche Punkte untersucht und interpretiert:

1. Wie behandelt der Film den Virgin Queen Aspekt?
2. Diskrepanz zwischen öffentlicher Rolle und privater Rolle. Weiterentwicklung zu Film 1?
3. Heroische Inszenierung der Königin im Bezug zum Identitätsverständnis von Monarchie und Volk.

¹⁰³ Vgl. Rainer Rother, *Sachlexikon Film*, S. 268

¹⁰⁴ Vgl. *Elizabeth- The Golden Age*, Regie: Shekhar Kapur. 114 min. Universal Pictures. GB 2007

Der erste und zweite Punkt bedingen sich unweigerlich und sollen als erstes untersucht werden.

Es wird nicht nur der kulturelle Mythos Virgin Queen filmisch präsentiert, sondern auch der Mythos England als Empire, als goldenes Zeitalter manifestiert. Der Film inszeniert den Mythos anhand einer einzelnen Person, Elizabeth, die zum formalen Stellvertreter des Empires wird. Dadurch kreiert der Film die Figur Elizabeth als eine eigene Instanz. Sie ist personifizierte Macht, Herrschaft und Obrigkeit.

Durch die Darstellung von Elizabeth als Virgin Queen und in ihrem persönlichen Paradox zu ihrer Figur, geht der Film, genauso wie in seiner heroischen Inszenierung der Armada-Schlacht, auf die gesellschaftliche Symbolik und Mystik ein, welche die Briten mit ihrer Monarchie verbinden.¹⁰⁵ Durch die patriotische Darbietung der Königin, verknüpft der Film englisches Nationalgefühl mit Monarchie. Er übersetzt also Mythos und Pathos einer glorreichen Vergangenheit in nationale Identität. Die Monarchie ist hier Abbild eines übersteigerten englischen Nationalbewusstseins. Monarchie wird im Film zur Ideologie. Der Film ist demnach eine einzige Metapher auf die Illusion von Macht und Größe der englischen Monarchie. Der kulturelle Zauber der Krone, wird durch die Figur Elizabeth und ihrer mythischen Präsenz manifestiert.

Ein Grund für die zeitgenössische Glorifizierung der Monarchie in GB ist ihre eigentliche Entmachtung. Noch heute hat Großbritannien unzählige Zeremonien des Königshauses, welche die Krone mit Bedeutung aufladen. Die Glorifizierung der Zeremonien begann erst nach der Regentschaft Victorias und dem endgültigen Zerfall des Empires. Die Briten waren sich während des Empires ihrer Vormachtstellung bewusst und hatten es daher gar nicht nötig, ihr Land und ihre Königin durch prunkvolle Zeremonien mit Bedeutung aufzuladen. Sie benötigten kein Spektakel um jemanden zu imponieren. Das änderte sich allerdings nach dem Ende der britischen Weltmacht.¹⁰⁶ Detlef von Ziegesaar, der in verschiedenen Werken über die britische Monarchie schreibt, erläutert das so: „*In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg entwickelte sich die Monarchie mit ihren in der Welt einzigartigen Zeremonien zu einem angenehmen Trost und Ersatz für die verlorene Weltmachtstellung.*“¹⁰⁷

Die Monarchie wurde also für die Briten zu einem Symbol einer vergangenen, erfolgreichen Ära. Sie verspricht Beständigkeit und verleiht den Hauch des Empires. Die Zeremonien lassen

¹⁰⁵ Vgl. Detlef von Ziegesaar, *Großbritannien ohne Krone?* S.82

¹⁰⁶ Detlef von Ziegesaar, *Großbritannien ohne Krone?* S. 93

¹⁰⁷ Detlef Von Ziegesaar, *Großbritannien ohne Krone?* S. 97

einen Zeuge einer, längst vergangenen glorreichen, Zeit werden. Lange bevor es die Heritage Industrie gab, entwickelten die Briten also schon das Bedürfnis an ihrer glorreichen Vergangenheit festzuhalten. Die Monarchie selbst wird so zum kulturellen Heritage und Basis für eine nationale Identität. Das Königshaus wurde durch die Entmachtung zur nationalen Rückbesinnung auf jene Macht, die GB einmal hatte. Die Monarchie ist wie ein kulturelles Götzenbild einer prunkvollen Vergangenheit. Die Figur Elizabeth steht damit im Zusammenhang, denn ihre Ära ist Abbild einer florierenden Zeit britischer Historie.

Elizabeths Selbstsicht

1. Die Sonne

Nachdem Elizabeth im ersten Teil eine schmerzvolle und emotionale Transformation durchlebte, trifft der Zuschauer auf eine gealterte Königin. Zu Beginn des Films erhält er eine Einführung in die momentane Situation von Elizabeth. Sie sitzt auf ihrem Thron mit ihrem Hofstaat um sie herum. Walsingham ist immer noch ihr Vertrauter. Er steht zu ihrer Rechten. Gesandte kommen herein und stellen ihr Bilder möglicher Heiratskandidaten vor. Sie ist allerdings wenig interessiert. Die Sequenz ist eine Einleitung in die momentane Situation und ist wichtig. Der Zuschauer erfährt, dass sie also immer noch unverheiratet ist. Sie ist immer noch eine „Virgin“. Dann kommt der Seemann Sir Walther Raleigh in den Saal. Er ist gerade aus der „neuen Welt“, Amerika, heimgekehrt. Er bringt ihr Schätze von dort mit, sowie zwei Ureinwohner. Die Ureinwohner knien nieder. Elizabeth sitzt mit einem leuchtenden gelben Kleid in der Mitte ihrer Gefolgsleute auf einem goldenen Thron. Die Einstellung ist in der Totalen und Elizabeths gelbes Kleid zieht durch seine knallige Farbe die visuelle Aufmerksamkeit auf sich. Die Kostümwahl dieser Szene besitzt eine symbolische Aussagekraft: Elizabeth sieht aus wie die Sonne. Es ist folglich eine Anspielung auf ihre Macht. Alles dreht sich um sie, so wie sich die Planeten um die Sonne kreisen. Sie steht im Zentrum der Macht. Der Film verwendet in dieser Sequenz, wie bei *Elizabeth*, Farbe als Allegorie. Die Bedeutung geht über das eigentliche Kostüm hinaus.



Screenshot: Elizabeth im gelben Kleid auf dem Thron (Min. 12:27)

Die Schätze aus dem kürzlich entdeckten Amerika kann man als Anspielung auf die zukünftige Kolonialmacht England bzw. Großbritannien verstehen. Ein anderer Aspekt der Sequenz ist das erste Aufeinandertreffen von Raleigh und Elizabeth. Er wird im Laufe des Films zum romantischen Interesse der Königin. Ein kurzes Gespräch der beiden macht hier deutlich wie wenig Elizabeth selbst von dem Virgin Kult um sie hält. Sir Walter kommt herein und sagt zu ihr: „*I have claimed the fertile coast in your name and called it Virginia, in honour of our Virgin Queen.*“ Daraufhin verbeugt er sich. Der Titel Virgin Queen ist demnach zu einem Synonym für die Königin selbst geworden. Elizabeth antwortet daraufhin verächtlich: „*Virginia? And when I marry will you change the name to Conjugia?*“ Ihre zynische Antwort zeigt eine Abneigung zu dem, ihr auferlegten Titel. Der Name Virgin Queen beinhaltet neben der Assoziation von Reinheit und Göttlichkeit auch noch einen anderen Aspekt. Es ist auch die etwaige Unfähigkeit damit verbunden, einen Mann zu finden und einen Erben zu zeugen. Jungfrau bedeutet nämlich auch die soziale Verdammnis in ein enthaltsames Leben und sexuelle Keuschheit. Dadurch entsteht im Laufe des Films eine Spannung von Elizabeth zu ihrer eigenen Person. Sie ist ja nicht nur Königin, sondern auch Frau. Eine Frau mit eigenen Sehnsüchten und Bedürfnissen. Die Sequenz ist also wichtig im Selbstverständnis der Königin. Sie wirkt als eine Einleitung in die momentane Situation und besitzt Anspielungen (Raleigh, Elizabeths Bezug zum Virgin Queen Kult), welche sich im Verlauf zur Handlung des Films verdichten.

2. Der Vergleich mit der Jugend

Ein wesentliches Element zur Selbstdefinition von Elizabeth ist eine andere Frau. Das Verhältnis zu ihrer Lieblingszofe Bess ist ein Hauptelement im Film. Bess ist jung und hübsch und wird von Walter Raleigh verehrt. Raleigh ist allerdings Elizabeths Interesse. Dadurch entsteht ein Konflikt zwischen den Figuren, eine Art *Ménage à Trois*. Bess besitzt gewisse Attitüde, die Elizabeth selbst nicht hat bzw. nicht mehr hat. Das wird vor allem in der Badeszene bei Min. 32 deutlich. Die Sequenz gibt Ausschluss darüber, was Elizabeth über Bess denkt.

Elizabeth und Bess sind ganz allein im Badezimmer. Die Königin sitzt in einer Holzwanne. Bess sitzt hinter ihr, außerhalb der Wanne und streichelt ihr den Kopf. Der große Raum wird mit einem schummrigen Kerzenlicht beleuchtet. Die Kerzen stehen um die Wanne herum. Die Holzwanne befindet sich in der Mitte des Raums. Beide Frauen sind innerhalb des Kerzenkreises abgeschnitten vom Rest des Raums. Der Film kriecht durch die Raumaufteilung und das schummrige Licht, eine intime Situation. Der Dialog steht im Vordergrund der Szene. Die Kamera fährt während dem Dialog langsam am Bottich entlang, den Fokus frontal auf die beiden Protagonisten gerichtet. Elizabeth hat bemerkt, dass Raleigh Interesse für Bess hat und spricht das an. Sie macht Bess klar, dass Raleigh nur an ihr interessiert ist, weil er die Gunst der Königin möchte. Ob sie das wirklich denkt, oder ob es taktische Manipulation ist wird nicht deutlich. Ihre Aussage zeigt aber, wie sehr sie sich selbst im Zentrum von allen Dingen sieht. Über die Tatsache, dass Sir Walter ihre Lieblingszofe begehrt hat sie keine Kontrolle. Daher holt sie sich Kontrolle zurück, indem sie seine Absichten auf sie selbst projiziert. Die Kamera bleibt am Ende des Dialogs stehen, wenn Elizabeth den letzten Satz spricht. Dadurch erlangt der Satz mehr Aufmerksamkeit, weil das Auge durch die Kamerabewegung nicht abgelenkt wird und das Fixieren der Kamera auf die zwei Gesichter unterstreicht dadurch das Gesagte. Am Ende des Dialogs sagt sie: „*Oh, I envy you, Bess. You're free to have what I cannot have. You're my adventurer.*“ Damit meint sie nicht Sir Walter, sondern die Freiheit ihren Bedürfnissen nachzugeben. Bess liegt noch alles im Leben offen. Elizabeth aber hat ihre Jugend bereits hinter sich. In dem Satz wird ihr Verhältnis zur ihrer Zofe determiniert. Sie projiziert eigene Wünsche in Bess hinein. In der folgenden Szene wird der Vergleich mit Bess und ihrer Selbst besonders deutlich.

3. Die Vergänglichkeit der Jugend

Es handelt sich um eine Tanzszene zwischen Raleigh und Bess, welche Elizabeth initiiert hat. Nachdem Bess und Raleigh sich körperlich näher gekommen sind, treffen die beiden im Schloss erneut aufeinander. Elizabeth schaut Bess und dem Tanzlehrer beim Üben der Volta zu. Raleigh kommt zufällig hinzu. Sie sagt dann zu ihm: „*To tell you the truth, I'm very very tired of always being in control.*“ (Min.54:02) Die Kamera ist bei dem Gespräch hinter den Protagonisten. Sie stehen also in Rückenansicht zur Kamera. Mit der Aussage macht sie sich vor Raleigh verletzlich. Sie gibt hier in einem kurzen Satz einen sehr intimen Gedanken preis. Die Rückenansicht in der Szene verstärkt den Eindruck eines Geheimnisses, welches grad geteilt wurde. Sie lässt ihn an ihrer Gefühlswelt Teil haben. Aber anstatt von Raleigh Verständnis zu erhalten, widerspricht er ihr: „*Nonsense. (...) You eat and drink control.*“ Beide schauen sich dabei direkt an. Der Zuschauer sieht sie dabei im Profil von hinten. Elizabeth reagiert ziemlich forsch und rennt auf die Tanzfläche. Anscheinend fühlt sie sich von ihm beleidigt. Sie befiehlt ihm nun, dass er mit Bess die Volta tanzt. Sie setzt sich dann auf einen Thron und beobachtet die beiden. Die Kamera verlässt den Kreis der Tanzenden und fährt an den Rand des Raumes. Sie fährt an den Tanzenden vorbei und fokussiert sich dann auf Elizabeth. In diesem Moment wird die diegetische Musik mit nicht diegetischer Musik überspielt. Es ist die gleiche Musik, wie bei Elizabeths ersten Tanz mit Robert vor vielen Jahren. Das tanzende Paar erinnert Elizabeths an ihre eigene Jugend. Um das zu verdeutlichen, wird plötzlich die junge Elizabeth tanzend auf der Wiese eingeblendet. Die Szene stammt aus dem Anfang des ersten Films. Robert selber sieht man nicht. Stattdessen schneidet der Film Flashbacks und reale Zeit zusammen. Die Rolle von Robert übernimmt der tanzende Raleigh in der echten Zeit des Films. Die Einstellungen bei den Flashbacks und der realen Filmzeit werden durch Schnitte zusammengefügt. So entsteht der Eindruck, anstelle von Bess tanzt die junge Elizabeth mit Raleigh. Am Ende ihrer Vision, ist es dann die echte, gealterte Elizabeth. In der nächsten Einstellung sitzt Elizabeth wieder auf dem Holzthron und beobachtet Bess und Raleigh. Der Film entführt den Zuschauer in dieser Sequenz in die geheime Vorstellungswelt der Königin. Sie vermisst ihre Jugend und das Gefühl als Frau begehrt zu sein. Sie nimmt hier die Rolle von Bess ein, da diese alles verkörpert, was Elizabeth selbst fehlt. Zudem sind die Rückblenden eine Referenz auf den ersten Film. In den Rückblenden als sie jung ist, weiß der Zuschauer, dass dies die Zeit war, bevor sie Königin wurde und sich ihr Leben nun komplett geändert hat. Die erste Tanzszene mit Robert ist

Symbol einer Zeit als sie noch unbeschwert war und ihr alle Möglichkeiten offen standen. Nur der wissende Zuschauer, der beide Filme kennt, versteht den Querverweis allerdings.

Screenshots: Erinnerungsszene



Kamera zoomt langsam frontal auf Elizabeth und in Erinnerung des Zuschauers. Min. 56:30



Schnitt auf die junge Elizabeth in ihrer Erinnerung Min. 56:27
Sie dreht sich um und schaut eigentlich Robert an aber...



...in ihrer Vorstellung sieht man Raleigh mit ihr tanzen. Elizabeth schaut eigentlich zu Robert.
Min.56:31



Man sieht hier aber Raleigh



Am Schluss wird die junge Elizabeth zur gegenwärtigen, gealterten Elizabeth.

Die Sequenz ist wesentlich im Verständnis von Elizabeths Bezug zu sich selber. In Bess projiziert sie jene Bedürfnisse und Verlangen, die sie selber durch ihre Rolle nicht ausleben kann. Bess ist für sie ein Substitut für ein Leben, welches sie nie führen konnte.

Visuelle Dekonstruktion vs. Visuelle Konstruktion

Zwei andere Szenen sollen hier untersucht werden, welche im Kontext der Konstruktion des Virgin Queen Mythos stehen. Im ersten Film wurde jener Mythos am Ende visuell inszeniert. Im zweiten Film wird ja nun Bezug auf die persönliche Beziehung von Elizabeth zu Virgin-Queen-Figur genommen.

1. Wahre Schönheit kommt doch von Innen

Noch relativ am Anfang des Films bei Minute 19 inszeniert der Film die visuelle Dekonstruktion der Virgin Queen.

Ein dunkles Zimmer wird mit Kerzenschein ausgeleuchtet. Elizabeth sitzt auf einem Stuhl vor einem Spiegel. Ihre Lieblingszofe Bess nimmt ihr die rote Perücke ab. Die Haare sind, genau wie bei *Elizabeth* Hauptelement der Verwandlung. Die Sequenz steht daher im Gegensatz zur visuellen Konstruktion in *Elizabeth*, da der Zuschauer hier Zeuge ihrer Rückverwandlung wird.

Elizabeth schaut sich im Spiegel an. Die Kamera zeigt nur den Spiegel. Im Spiegel sieht man Elizabeth wie sie ihre Augenfältchen betrachtet. Der Kamerafokus liegt hier auf ihrem Gesicht, denn Bess ist nur verschwommen im Hintergrund zu erkennen. Dem Zuschauer wird also visuell verdeutlicht, dass Elizabeth inzwischen schon relativ alt ist. Man erfährt nicht wie alt, aber im Vergleich mit ihrer jungen Zofe wirkt sie wie ihre Mutter. Bess kommt auf sie zu und nimmt ihr die weißen Wickel vom Kopf. Ihre abgeschorenen Haare kommen zum Vorschein. Auch hier nimmt der Film erneut Bezug zum ersten Film, wo man Elizabeth mit geschorenen Haaren gesehen hat. Die Kamera bewegt sich ganz langsam an den linken Bildrand, so dass das Bild geteilt wird. Auf der linken Seite erkennt man nur den verschwommenen Hintergrund des Zimmers mit einer Kerze. Auf der rechten Seite sieht man Elizabeths Gesicht mit den geschorenen Haaren im Spiegel. Der Kamerafokus ist hier ganz klar. In dem Moment hört man eine Stimme aus dem Off sagen: „*The beauty of Your Majesty is dazzling to my eyes.*“ Hier handelt es sich um die von Michel Chion bereits angesprochene körperlose Stimme. Man kennt die Quelle des Sprechers noch nicht. Erst in der nächsten Szene wird der Sprecher als Duke Charles von Österreich gezeigt. Die Stimme ist in Wirklichkeit an einem ganz anderen Ort zu einer ganz anderen Zeit. Der Film schneidet den

Satz des Dukes aber bewusst in die Szene hinein. Die Komposition von Bild und Gesagtem entwickeln eine tiefgehende Bedeutung. Elizabeth ist hier im Spiegel ohne Schminke und Perücke zu sehen. Im ersten Moment steht das Gesagte im visuellen Widerspruch aber es wird eine bestimmte Aussage durch die Kombination von körperloser Stimme und visuellem Bild gemacht: Wahre Schönheit kann nur in ihrer echten Person zu finden sein. So wie sie wirklich ist und nicht in der Konstruktion ihrer Rolle. Durch die Verkörperung der Stimme und den Ortswechsel wird deutlich, dass der Duke selbst allerdings die Konstruktion ihrer Person gemeint hat. Elizabeth ist hier auf ihrem Thron zu sehen mit einem farbenfrohen Kleid, geschminkt und mit ihrer roten Perücke. Die körperlose Stimme und der darauffolgende Körper haben demnach zwei unterschiedliche Bezüge. Die Stimme löst sich im Moment des Gesagten von der Intention des Körpers ab und verfolgt eine eigene Aussage. Durch das finale Zusammentreffen von Körper und Stimme in der nächsten Einstellung wird die Anspielung auf die Konstruktion Virgin Queen Mythos und die damit verbundene Fassade des Mythos deutlich.

Der Film spielt zwar auf die Konstruktion an aber gleichzeitig konstruiert er selber mit. Dadurch befindet er sich in einem ambivalenten Verhältnis zum Mythos. Einerseits ist er sich der konstruierten Natur dessen Existenz bewusst und nimmt dennoch Anteil an seinem Entwurf durch bildliche Verweise: Wie in *Elizabeth* verwendet *The Golden Age* eigene inszenierte Bilder als Zitat auf die Jungfrau Maria oder auf eine gottgleiche Engelsgestalt. Zwei ausgesuchte Sequenzen machen das deutlich.

2. Engelsgestalt

In der Mitte des Films kommt es zu einem Mordanschlag auf Elizabeth. Elizabeth befindet sich mit ihren Zofen in einer Kirche beim Gebet. Ein Attentäter stürmt an den Wachen vorbei in die Kirche. Er schreit „Elizabeth“ und hält zitternd eine Pistole in ihre Richtung. Alle ihre Zofen drehen sich erschrocken um. Elizabeth selbst rührt sich nicht. Dann schreit der junge Mann: „Whore!“ Bei diesem Wort dreht sie ihren Kopf und steht auf. Langsame nicht-diegetische Musik erklingt. Man hört den Jungen schwer atmen. Elizabeth ist im Close-Up. Dann zeigt die Kamera den Attentäter im Close-Up. In der folgenden Einstellung sieht man die Pistole in Nahaufnahme. Die Hand zittert. Der Mann drückt nicht ab. Es sieht so aus als würde er abdrücken wollen, denn er beißt sich auf die Lippen, als ob er Schwierigkeiten hat seine Finger zu bewegen. In der nächsten Einstellung fällt plötzlich ein Lichtstrahl durch die

Fenster der Kirche und erleuchtet Elizabeths weißes Gewand. Dann gibt es wieder einen Schnitt auf den Jungen. Er hat Tränen in den Augen. Ohne ein Wort zu sagen breitet Elizabeth ihre Arme aus. Sie wirkt in dieser Einstellung wie ein Engel in dem weißen Kleid mit ihrem Rückenschleier und dem Altar im Hintergrund. Ihr Gesicht ist kalkweiß und lässt sie unmenschlich erscheinen. Die Kamera ist auf sie gerichtet. Dann ertönt ein lauter Schuss. Sie zuckt zusammen und man sieht ihre Hände im Close-Up zucken. Die Kamera fährt über sie hinweg, an den leuchtenden Kirchenfenstern vorbei, zur Decke der Kirche. In der folgenden Einstellung sieht man wieder den Jungen im Close-Up. Dann zeigt die Kamera erneut auf Elizabeths weißes Gesicht. Sie schaut den Jungen durchdringend an. In der nächsten Einstellung fallen dann Wachen über den Jungen her. Er aber wendet den Blick nicht von ihr ab.

Die spezielle Wirkung der Szene basiert vor allem auf der dramaturgischen Inszenierung durch Kamera und Lichteinfall. Die ständigen Einstellungswechsel zwischen Attentäter und Königin wirken wie ein Dialog ohne Worte. Elizabeth wird durch den Lichteinfall, den Ort (Kirche), ihr Aussehen (weiße Kleidung, weiße Schminke) und ihren Ausdruck in eine übernatürliche Sphäre erhoben. Der Attentäter kann physisch oder aus freien Willen aufgrund ihrer Präsenz nicht abdrücken. Es ist so, als würde er durchflutet werden von ihrer göttlichen Präsenz. Er kann auch deshalb nicht den Blick von ihr abwenden, nachdem die Wachen über ihn herfallen. Er ist wie hypnotisiert von ihr. Die Tränen in seinen Augen können Ehrfurcht sein aber auch Verzweiflung, weil er es nicht schafft zu schießen. Die Geste von Elizabeth, als sie die Hände auseinander legt, erinnert zum einen an Christus Bilder, in welchen Jesus dieselbe Geste macht. Die religiöse Geste von Schutz und Zuflucht. Sie suggeriert Willkommen sein. Stärker noch als der Vergleich mit Jesus ist hier allerdings der Vergleich mit der Jungfrau Maria. Es gibt unterschiedliche Figuren und Statuen von Maria, mit genau



der gleichen Geste.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Quelle Bild 1: <http://www.stuflesser.com/de/werke/statuen/maria-immakulata-statue-holz-bronze-marmor-unbefleckte-empfaengnis/1290.html>

Quelle Bild 2: <http://religiose-artikel.com/prod.php?k=figur-maria-immaculata&IDCat=32&SIDCat=37&IDArticle=1460>

Es ist wohl auch ein Ausdruck Elizabeths Sehnsucht nach Erlösung. Erlösung von ihrem Leben, von ihren Aufgaben, von ihrer Rolle. Die Tatsache, dass sie sich nach dem Wort „Hure“ umdreht zeigt die Ironie des Wortes in der Situation. Durch die Verwandlung zur Virgin Queen ist sie ja zum Gegenteil einer Hure geworden. Sie ist wie eine Heilige und Kostüm und Licht präsentieren sie auch als solche in der Szene. Das Licht, welches durch die Fenster fällt hat die Funktion einer göttlichen Erscheinung. Wie ein Heiligenschein legen sich die Sonnenstrahlen auf ihren Kopf.

Nach dem Schuss sieht der Zuschauer nicht, ob sie angeschossen wurde oder nicht. Sie zuckt zwar aber das kann auch nur der Schreck gewesen sein. Die Auflösung bleibt im Verborgenen. In der nächsten Szene erfährt der Zuschauer dann allerdings in einem Gespräch zwischen Queen Mary und ihrem Wächter, dass Elizabeth unbeschadet ist.

Insgesamt spielt die Sequenz auf die Konstruktion der Heiligkeit der Virgin Queen an.¹⁰⁹ Elizabeth manifestiert sich hier in eine übernatürliche, engelsgleiche Gestalt.

Screenshots: Attentat

Die Screenshots sollen das eben Gesagt visuell verdeutlichen. Man kann das Licht hinter Elizabeth erkennen. Der Wechsel zwischen Nahaufnahmen des Täters und Elizabeth führen zu einer emotionalen Intensität der Szene.



E. dreht dreht sich um und schaut den Attentäter an.



Der Junge schaut sie an mit der Waffe auf sie gerichtet.



E. im Profil. Von hinten scheint das Licht auf sie



Der Junge mit Tränen in den Augen

¹⁰⁹ Vgl. Filmanalyse *Elizabeth* S. 54



Sie steht mit ausgebreiteten Armen vorm Altar.



E. kurz vorm Schuss. Das Licht fällt auf ihren Kopf.



Der Junge wieder im Close-Up



Sie schaut ihn fixierend an. Ihr Gesicht ist weiß.



Die Wächter überweltigen den jungen. Er wendet den Blick nicht von Elizabeth. Sie sieht im Bildrand aus wie eine weiße Engelsgestalt.

3. Mutter und Kind

Eine andere Szene, in welcher Bezug zu Maria genommen wird, ist die letzte Szene im Film. Hier wird Elizabeth bildlich in die Figur der Jungfrau Maria übersetzt. Die persönliche Dimension der Szene geht aber über den bildlichen Vergleich hinaus.

Nach der Schlacht gegen die Spanier hat Elizabeth Englands Machtstellung verteidigt und gefestigt. Ihre Feinde sind besiegt worden. Walsingham ist inzwischen gestorben und Elizabeth besucht Bess und Walter in deren Zuhause. Die beiden sind jetzt verheiratet und haben gerade ein Baby bekommen. Es ist ein Junge. Bess reicht ihr das Kind und Elizabeth hält es in den Armen. Die Kamera fährt langsam an ihr entlang. Es fällt Licht auf die beiden. Die Kamera fährt weiter an ihr entlang und ein Fenster ist im Hintergrund zu erkennen. Die

Sonnenstrahlen durchfluten den Raum. Das Licht umrahmt Elizabeth und das Baby. Dann hört man Elizabeth einen Monolog aus dem Off sprechen: „*I am called the Virgin Queen. Unmarried, I have no master. Childless, I am mother to my people. God, give me strength to bare this mighty freedom. I am your Queen. I am myself.*”

Sie dreht sich in Richtung Kamera und schaut bei den Worten „*I am your Queen. I am myself.*“ direkt hinein. Sie lächelt leicht. Die Zusammenführung von Handlungsachse und Wahrnehmungsachse bricht hier mit der Illusion des Films. Elizabeth tritt aus der Diegese hinaus, indem sie direkt zum Zuschauer blickt. Die Schlusszene erinnert an *Elizabeth*, als sie am Ende als Virgin Queen auf ihrem Thron sitzt und in die Kamera blickt. Sie spricht direkt den Zuschauer an und meint ihn selber mit *I am **your** Queen*. Der Blick in die Kamera erhöht die Bedeutung der gesagten Worte, denn der Zuschauer selbst wird hier zum Untertan gemacht. Der Film nimmt hier konkret Bezug zum Mythos von Elizabeth als Patriotin, denn im Monolog sagt sie, dass sie Mutter ihres Volkes ist. Im ersten Film hat sie zu Cecil gesagt, dass sie mit England verheiratet ist. Der Film inszeniert ihre auferlegte Rolle somit als patriotischen Akt. Hier ist erneut der Bezug der Opferung ihres eigenen Lebens und persönlichen Glücks zum Wohle ihres Landes. Der Abschluss-Monolog ist eine finale Selbstakzeptanz. Elizabeth ist am Ende ihres Lebens im Reinen mit sich und ihrer Rolle als Königin. Sie akzeptiert ihr Schicksal zwar als Königin aber vom Kult um die Virgin Queen nimmt sie dennoch Abstand. So sagt sie, dass sie so genannt wird. Das ist ein passiver Bezug zur Bezeichnung. Sie selbst bezeichnet sich nämlich nicht so. Die Selbstakzeptanz bedeutet auch, dass sie nicht nur zur historischen Figur für den Zuschauer wird, wie das am Ende von *Elizabeth* der Fall war, sondern sie wird auch für sich selbst zur historischen Figur.

Das Kind in ihren Armen in Verbindung mit dem Lichteinfall erinnert an die Mutter Maria mit dem Jesuskind. Zudem wirkt ihre Frisur in der Szene wie ein Heiligenschein. Es gibt unzählige Marien Bilder mit dem Jesus Kind. Ein Beispiel ist hier ein Ausschnitt aus dem Bild von Konrad von Soest *Geburt Christi*.¹¹⁰



¹¹⁰ Konrad von Soest Geburt Christi. Tafel vom Altar in der Stadtkirche Niederwildungen, 1404.

Das Umrunden der Kamera stellt Elizabeth und das Baby in einen privaten Raum. Es sieht so aus, als wären beide ganz allein im Zimmer. Hier wird erneut durch das Bild Bezug zu ihrer Rolle als Virgin Queen und dem damit verbundenen Heiligen-Anspruch genommen. Ein weiterer Gesichtspunkt dieser Szene ist die persönliche Bedeutung und Konsequenz die hinter diesem Bild steht. Elizabeth wird zwar im Film als menschliches Ebenbild der heiligen Jungfrau Maria inszeniert, aber sie ist und bleibt ein Mensch und wird nie als Virgin Queen ein Kind bekommen. Die aufgezwungene Rolle ist nur ein Schein. Durch den bildlichen Vergleich mit der Maria wird das deutlich, denn der Zuschauer ist sich ja dieser bildlichen Konstruktion bewusst. Die Szene mit dem Kind ist daher auch eine Anspielung auf die Tatsache, dass sie nie Kinder haben wird.



E. mit dem Baby im lichtdurchfluteten Raum.



Elizabeth nach ihren letzten Worten. Blick in die Kamera.

In *Elizabeth* ging es vor allem um die Transformation zum Mythos. *The Golden Age* bewegt sich nun einen Schritt weiter und stellt die Konstruktion des Mythos neben die persönliche Diskrepanz von Elizabeth zum Mythos. Widerspricht sich der Film dann aber nicht selber? Einerseits inszeniert er sie als göttlichen Vergleich mit Maria und gleichzeitig zeigt er ihr tiefes Missverhältnis zu der ihr auferlegten Rolle der Virgin Queen, sowie die persönlichen Sehnsüchte die sie daraus entwickelt. Die pathetische Inszenierung der Maria Metapher und die vor allem visuelle Zitate religiöser Bilder passen zunächst nicht ganz zu Elizabeths Selbstsicht und ihren Konflikt. Allerdings wird durch den Gegensatz zwischen Mythos - Inszenierung und De-Konstruktion des Mythos die Erfindung des Mythos und die damit verbundene Fassade determiniert. Dadurch nimmt der Film eigentlich Kritik an der Konstruktion des Virgin Queen Mythos.

Elizabeth, die patriotische Heldin

1. In Rüstung

Ein ganz anderer Aspekt tritt in *The Golden Age* auf, welcher die Königin in einer neuen Darstellung zeigt. Es ist eine kriegerische, heldenhafte Version von Elizabeth, welche im absoluten Kontrast zur reinen, unschuldigen Virgin Queen steht.

Hier spielt vor allem die Schlacht gegen die Armada eine wichtige Rolle. Die katholischen Spanier schicken eine Seeflotte nach England, um die Königin dort zu stürzen. Die Situation hat sich während des Films immer weiter zugespitzt. Nachdem der Mordanschlag auf Elizabeth fehlgeschlagen ist und Mary Queen of Scots durch ihre Verbindung zu den Verschwörern des Hochverrats angeklagt wurde, haben die Spanier keine feste Verbündete mehr im Land. Daher erklären sie England den Krieg. Elizabeth selbst verlässt ihr Schloss um bei dem Militärschlag vor Ort zu sein. Wie ein General plant sie Strategien. Im Lager der englischen Streitkräfte kommen die Männer zu ihr um mit ihr über die militärische Aktion zu sprechen (Min. 90:34). Eine bestimmte Szene ist wesentlich für die heldenhafte Präsentation der Queen. Ein grüner Hügel und blauer Himmel sind im Bild zu sehen (Min.90:51). Im Hintergrund läuft nicht-diegetische Trommelmusik. Es gibt einen Schnitt und man sieht in der nächsten Einstellung englische Soldaten in ihren Rüstungen gespannt zum Hügel blicken. Der Hügel ist in der Totalen zu erkennen und man sieht langsam eine Gefolge hinter dem Hügel hervorkommen. In der Mitte ist ein spezieller Reiter in silberner Rüstung zu sehen. Dann schneidet der Film in die amerikanische Einstellung und man sieht dass der silberne Reiter Elizabeth ist. Sie sitzt die mit langen offenen Haaren auf einem Pferd im Männersattel und reitet langsam vor die Menge der Männer. In dem Moment wechselt die Musik von Trommelwirbel zum klassischen "Main theme" des Films. Der Films inszeniert hier durch die Zeitverzögerung des Auftritts von Elizabeth und den Trommelwirbel eine spannende Situation, da der Zuschauer, genau wie die gespannten Soldaten, nicht weiß, wer hinter dem Hügel hervorkommt. Die Technik von Suspense¹¹¹, also die Spannungserzeugung wirkt mit geringen Mitteln und erzeugt eine höhere Aufmerksamkeit. So wird bereits vor dem Auftritt von Elizabeth ein Nervenkitzel kreiert, welcher ihr im eigentlichen Auftritt eine stärkere Aufmerksamkeit einbringt.

¹¹¹ Vgl. Rainer Rother, *Sachlexikon Film*, S. 62

Sie reitet auf die Artillerie zu und hält eine motivierende Rede. Dabei sagt sie folgendes: „*I am resolved in the midst and the heat of the battle to live or die amongst you all!*“ daraufhin jubeln die Soldaten.

Screenshots: Soldaten

Die Screenshots zeigen den Hügel und die daruffolgende Einstellung der Soldaten im Close-Up, die gespannt zum Hügel blicken. Durch die Verwendung des Close-Ups wird eine höhere Spannung erzeugt und die Distanz zu den namenlosen Soldaten wird durchbrochen.



Hügel und Reiter im Hintergrund



Soldaten schauen hoch zum Hügel



Elizabeth in Rüstung



Elizabeth als Heerführerin vor den Soldaten

Die Kamera zeigt sie von hinten, wie sie vor den Soldaten spricht. Dadurch wird dem Zuschauer die Menschenmasse von Soldaten erst bewusst.

Elizabeths Auftreten als Heerführerin hat eine bestimmte Funktion. Der Film inszeniert sie als patriotische Heldin und spielt dadurch auf die Übermacht und das einstige Empire von England an. Die Königin erweitert ihren Bedeutungsradius vom Virgin Queen Mythos hin zur heroischen Kriegsheldin. Beide Rollen sind allerdings konträr zueinander. Dazu schreibt der Autor Robert Valerius: *Elisabeth I. musste als weiblicher Souverän in einem männlich definierten Herrschaftssystem widersprüchliche Repräsentationen auf sich vereinen, die sie*

*gekonnt als keusche Jungfrau, begehrte Frau, absoluter Monarch oder Mutter der Nation der jeweiligen Situation anpasste.*¹¹²

Der Film zeigt demnach zwei völlig gegensätzliche Charaktere, die aber beide im Kontext ihres vielschichtigen Rollenverständnisses etabliert sind.

In ihrer Rede nimmt sie Abstand von ihrer königlichen Rolle, welche sie automatisch über den Rest der Bürger stellt. Dass sie mit den Soldaten in die Schlacht zieht, macht sie als Person greifbar und löst die Distanz zwischen Königin und Untertan auf. Elizabeth wird hier also als volksnah dargestellt.

2. Auf den Felsen

Es ist Nacht. Während der Schlacht zieht ein Unwetter auf. Die Blitze schlagen ins Meer ein und die Wellen toben an der Küste. In Nahaufnahme zeigt die Kamera den Königsring, der an einen Frauenfinger gesteckt wird. In der nächsten Einstellung ist Elizabeth im medium Close-Up zu erkennen, wie sie mit ihren natürlichen kurzen Haaren, in einem Nachthemd in einem Zelt steht. Durch den Wind draußen, wehen die Zelttücher hin und her. Die folgende Einstellung ist ein Close-Up von Elizabeth nackten Füßen, wie sie durchs Gras schreitet. Sie ist offensichtlich aus dem Zelt hinaus getreten. Durch den starken Wind weht ihr fußlanges, weißes Nachthemd um ihre Knöchel. Dann sieht man in der nächsten Einstellung, wie sich Wellen an den Klippen brechen. Daraufhin ist Elizabeth in Rückenansicht auf den Klippen zu erkennen. Vor ihr sind das Meer und die brennende spanische Schiffsflotte. Dann schneidet der Film wieder auf die Felsen. Diesmal sind sie in der Totalen und ganz oben erkennt man Elizabeth als dunkle Gestalt mit wehendem Gewand. Im linken Bildrand ist ein gelbes Leuchten zu erkennen. Das ist das Feuer der Schiffe. Man sieht das Feuer aber nicht, sondern nur den Lichtkegel, den es produziert. Das Bild ist daher in zwei Farbbereiche aufgeteilt. Links ist es hell und zum rechten Bildrand hin wird es immer dunkler, je weiter sich der Lichtkegel entfernt. Im rechten Bildrand sind die schwarzen Felsen zu sehen.

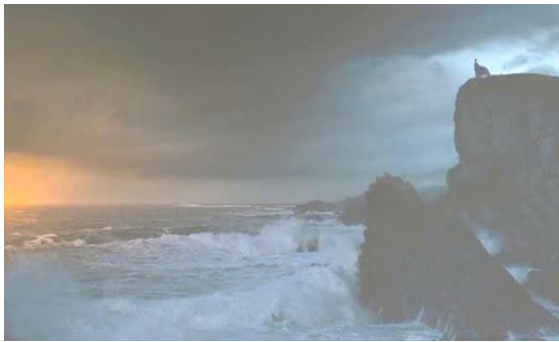
Die folgende Einstellung ist ein Close-Up von Elizabeth, wie sie von vorne auf das Feuer schaut. Sie schließt die Augen. Daraufhin gibt es verschiedene schnell aneinandergeschnittene

¹¹² Vgl. Robert Valerius, Klapptext von *Weibliche Herrschaft im 16. Jahrhundert. Die Regentschaft Elisabeths I. zwischen Realpolitik, Querelle des femmes und Kult der Virgin Queen*, Herbolzheim 2002

Szenen: Ein Blitz am Himmel, der spanische König Philipp II in einem Raum vor einer Kerze, erneut ein Blitz, der König betend im Close-Up vor der fackelnden Kerze, der Spanier in Vogelperspektive vor der Kerze kniend, die Kerze erlischt, Frontalansicht Philipp II, der im Dunkeln sitzt, wieder ein Blitz, spanischer König im Dunkeln und vor ihm die rauchende Kerze, Wellen, die sich an Felsen brechen. Dann wird wieder Elizabeth in Rückenansicht vor den Schiffen gezeigt. In der folgenden Einstellung ist sie erneut im Close-Up und öffnet ihre Augen wieder. Dann sieht man die untergehenden, brennenden Schiffe in der Totalen. Die Kamera ist dann unter der Wasseroberfläche und man sieht den katholischen Rosenkranz an der Wasseroberfläche schwimmen. Am Ende der Sequenz steht Elizabeth, in einem festlichen Gewand gekleidet in einem Raum. Sie hält die Hände auseinander gebreitet. Die Kamera fährt mehrfach um sie herum. Licht scheint durch die Fenster und lässt sie in einem hellen Licht erstrahlen. Das Licht immer heller und wandelt sich schließlich in eine Aufblende, woraufhin eine neue Sequenz startet.

Die monumentale Bilderwelt dieser Sequenz baut Spannung auf und transzendiert die Geschehnisse in ein Epos. Das Unwetter, welches über den Schiffen wütet; die brennende Armada im Hintergrund; die Blitze und Wellen. Die Naturgewalten werden visuell inszeniert und erinnern so an mythische, göttliche Kräfte, welche anscheinend England zur Seite stehen. Die Close-Ups von Elizabeth auf der Klippe stellt sie in den direkten Bezug mit den Geschehnissen auf dem Meer. Durch ihr Zuschauen wird sie zum Teilnehmer. Die kurzen, zeitgleichen Schnittsequenzen des spanischen Königs werden in einen visuellen Kontext eingebaut, da sie mit dem Augenschließen von Elizabeth beginnen und mit der Öffnung ihrer Augen enden. Das Erlischen der Kerze wird zum Symbol von der spanischen Niederlage. Der Film macht also im Bild deutlich, wie die Schlacht ausgeht ohne zunächst ein Wort zu verwenden. Elizabeths natürliche Präsenz auf der Klippe stellt sie in ein besonderes Verhältnis der Geschehnisse auf dem Meer. Sie ist nicht nur als Königin Teilnehmer an der Schlacht, sondern auch als private Person. Dadurch erhält die Schlacht eine höhere, patriotische Bedeutung. Da sich Elizabeth hier äußerlich von ihrer Rolle distanziert ist ihre Teilnahme nicht beruflich determiniert, sondern aus freiem Ermessen. Der Film stellt durch die visuelle Verbindung der Einstellungswechsel von Meer und Elizabeth und die Rückenansicht auf Elizabeth wie sie auf die Schlacht blickt, beide in eine direkte Verbindung. Elizabeth und die Niederlage der Spanier sind so voneinander abhängig. Sie wird so zum Grund für den Sieg der Engländer erhoben. Der bildliche Pathos der Sequenz wird durch Elizabeths Auftreten gestärkt: Im weißen Kleid und geschlossenen Augen steht sie vor den Klippen. Die Flammen, weit draußen auf dem Meer, lodern vor ihr.

Screenshots Unwetter:



Unwetter, links im Bildrand ist das Leuchten der Flammen zu erkennen. Rechts auf der Klippe steht Elizabeth mit wehendem Kleid.



Elizabeth mit geschlossenen Augen.



Die brennenden Schiffe der Spanier und Elizabeth in Rückenansicht im Vordergrund

Die Kriegsheldin, die hier portraitiert wird, steht kaum in einem historischen oder gesellschaftlichen Kontext. Der Film nimmt sich die Freiheit, Elizabeth als Symbol der Übermacht Englands über die spanische Armada zu inszenieren. Sie als Person wird zum glorifizierten Abbild Englands Vergangenheit. Die Vergangenheit wird hier zwar nicht, wie in früheren Heritage-Filmen, als etwas Wünschenswertes gezeigt, dafür aber als etwas Glorreiches und Erfolgreiches. Es ist kein nostalgischer Blick auf die Vergangenheit, sondern ein patriotischer.

Fazit- Eine Frau, mehrere Persönlichkeiten

Die persönliche Entwicklung, die sich bei Elizabeth seit dem ersten Film vollzogen hat, ist vor allem an der Orientierung an Bess zu erkennen. Der Film stellt beide Frauen gegenüber, wodurch ein Vergleich entsteht, beim Zuschauer und bei Elizabeth selbst. Durch die Gegenüberstellung entstehen Gegensätze auf verschiedenen Ebenen: Jung gegen alt, frei gegen unfrei, Begierde gegen Ablehnung, Familie gegen Einsamkeit etc. Dadurch wird Bess in ihrer Bedeutung zum essentiellen Merkmal von Elizabeths Situation und dem Verhältnis zu ihr selbst. Die Selbstsicht und die Sicht der anderen werden vom Film auf unterschiedliche Weise inszeniert. Vor allem die heroische Darstellung der Königin und der Bezug zur Übermacht Englands passen zunächst nicht zur kritischen Position, die Elizabeth zu ihrem Schicksal hat. Der Mythos der Virgin Queen wird durch den Krieg am Ende in ein heldenhaftes Epos verwandelt. Die patriotische, heldenhafte Darstellung von einem vergangenen England ist allerdings nur ein Aspekt. Die eigentliche Bedeutung des Films liegt, wie beim ersten Film, in der Hauptfigur selbst. Der Film kreiert eine Figur, die zum einen aus fremddefinierten Legenden besteht. Zum anderen ist Elizabeth eine fiktive Figur mit persönlichen, subjektiven Empfindungen. Im Film funktioniert die Figur auf drei Ebenen: Frau, Kriegerin, Königin. Auf dem Filmplakat von 2007 stehen genau diese Worte über dem Bild von Elizabeth in Rüstung. Das Plakat lässt allerdings einen Aspekt weg, und zwar den der Heiligen. Wie in der Attentat-Szene bereits analysiert wurde, wird auch in *The Golden Age* auf Elizabeths Übernatürlichkeit angespielt. Der Film erfindet den Virgin Queen Mythos für seine Inszenierung und Geschichte neu.



Die Worte bilden keinen Widerspruch. Vielmehr manifestiert sich Elizabeths Identität in der Vorstellung einer modernen Frau, welche heutzutage nicht mehr nur eine Rolle zu erfüllen hat. In dieser Sichtweise liegt aber eine gewisse Ironie. Obwohl Elizabeth als starke Frau porträtiert wird, fehlt ihr die Freiheit wirklich selbst zu entscheiden. Die Zuschauerin sollte solche Freiheit dagegen besitzen. Der Film verbindet so ein modernes Bild der Frau mit der Geschichte, die er erzählt. Dadurch macht der Film es dem Zuschauer leichter, sich mit ihr zu identifizieren. Er projiziert ein modernes Frauenbild in eine einzige Figur. In dem Zusammenhang geht das Identitätsverständnis des Films über die Nationalität hinaus und ist auf jedes moderne Publikum anwendbar.

Zehn Jahre nach *Elizabeth* und im Post-Diana Zeitalter, entsteht ein Bild einer Monarchin, die greifbar ist und mit der man sich identifizieren kann. Wo es in *Elizabeth* vor allem um die persönliche Entwicklung ging, an welcher der Zuschauer direkt teilnahm, hat *The Golden Age* einen anderen Schwerpunkt. Der Film verbindet verschiedene Dimensionen miteinander: die unterschiedlichen Rollen von Elizabeth und ihre Selbstsicht, Bedeutung von Englands Übermacht und der Virgin Queen Mythos in Weiterführung zu *Elizabeth* und die damit verbundenen Nachteile (keine Kinder, kein Mann etc.).

Abspann

Sowohl *Elizabeth* und *The Golden Age* haben wenig mit den ursprünglichen Heritage Filmen der 80er Jahre gemeinsam. Zudem ist die Thematik eine andere. Das royale Heritage wurde in den Merchant/ Ivory Filmen nicht behandelt. Aber wie bereits geschildert, ist der Heritage mehr und evolviert ständig. Die beiden Filme sind dafür ein Beispiel. Heritage Film steht im Kontext von Identität und der Anspruch der Arbeit war es beide Filme in jenen Kontext zu stellen. Das Produzieren von Filmen der Monarchie im neuen Jahrtausend kann nur funktionieren, wenn die Geschichten auf das gegenwärtige Publikum anwendbar sind. Der Bezug zur Gegenwart muss also gewährleistet sein. In *Elizabeth* wird der alte kulturelle Mythos von Elizabeth I in einer Zeit des britischen Umbruchs und des Todes Dianas inszeniert. Der Film verbindet also die Elemente Mythos und nationale Legende mit zeitgenössischen Ideen, indem Elizabeth als Hauptfigur Merkmalsträgerin von beiden Elementen wird. Die komplexe Figur der Elizabeth ist gleichzeitig nah und fern. Man

identifiziert sich mit ihr in persönlichen Momenten und man baut Distanz auf in Momenten der Unnahbarkeit z.B. durch ihre “Übernatürlichkeit“. Jene Aspekte wurden in der ersten Analyse an ausgewählten Sequenzen besprochen. Daher liegt der Identitätsfaktor weniger in einer harmonischen und glorifizierten Darstellung von Vergangenheit, sondern in der Hauptfigur selbst. Sie wird Merkmal von Identität. Dadurch tritt der Film nicht aus seiner ursprünglichen Heritage Bedeutung hinaus, da es sich ja immer noch um eine kulturelle Ikone der Vergangenheit handelt, und um die Verfilmung eines nationalen Mythos, aber er erweitert die Bedeutung von Identität, indem er Identität in einer Figur konstruiert. Die Bildwelten sind nicht mehr Gegenstand eines malerischen Englands. Die Bedeutung der Geschichte und vor allem die Protagonistin stehen im Vordergrund, sowie die Identifikation mit der Protagonistin. Die Bedeutung von Identität erweitert sich von einem nationalen Bild, welches Wünsche und Hoffnungen erweckt in eine moderne Version eines kulturellen Mythos. Identität entsteht über echte Identifikation und nicht über Sehnsüchte. Genau das geschieht auch im zweiten Teil zehn Jahre später.

Die Sequenzen, die aus *The Golden Age* aufgegriffen wurden, stehen alle im Kontext der vielfältigen Charakterisierung der Figur Elizabeth. Im Fazit zum Film wurde das bereits erläutert. Es wird im zweiten Teil zwar ein glorifiziertes England beschrieben, durch die heroische Darstellung der Armada Schlacht und Elizabeths Inszenierung auf den Felsen als Symbol von Englands Übermacht. Doch es handelt sich nicht wirklich um eine nostalgische Sicht auf die Vergangenheit. Vielmehr ist die Schlacht, Höhepunkt des Films und Unterhaltungsgegenstand. Da Elizabeth immer als Figur präsent ist und dadurch alle Handlungsstränge mit ihrer Person in Verbindung bringt, steht die Figur im Mittelpunkt des Films. Die Identität des Films liegt in der Inszenierung der Hauptfigur. Sie durchsetzt jegliche Geschehnisse, indem sie aktiv oder passiv auf alles Einfluss nimmt. Der Film kreiert einen, durch die Thematik bestimmten Heritage Film, der sich aber in seiner Bedeutung ausbreitet und den Identitätsanspruch umdefiniert. Die Figur wird zum Identitätsmerkmal, indem kulturelle Vorstellungen und Ideen einer vergangenen Ikone und Merkmal einer vergangenen Ära mit neuzeitlichen, modernen und menschlichen¹¹³ Elementen verbunden werden. Anspruch der Arbeit war es Sequenzen zu analysieren, welche beide Facetten aufgreifen und ein umfangreiches Bild von (neuartiger) Identität (im eventuellen Gegensatz zu früheren Heritage Filmen) schaffen.

¹¹³ Subjektive Gefühle der Figur

ANHANG

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Bergan, Ronald. *Film* (München: Dorling Kindersley, 2007)

Chion, Michel. *The Voice of Cinema* (New York: Columbia University Press, 2009)

Cook, Pam. *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema* (London: British Film Institute, 1996)

Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse* (Paderborn: Fink, 2008)

Higson, Andrew. *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford: Oxford University Press, 1995)

Higson, Andrew. *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980* (Oxford: Oxford University Press, 2003)

Hill John. *British Films of the 1980s* (Oxford: Clarendon Press, 2005)

Korte, Helmut. *Einführung in die systematische Filmanalyse* (Berlin: Schmidt, 2001)

Kuchenbuch, Thomas. *Filmanalyse: Theorien, Modelle, Kritik* (Köln: Prometh-Verlag, 1978)

Landy, Marcia. *The Historical Film. History and memory in media* (London: The Athlone Press, 2001)

Leach, Jim. *British Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004)

Monk, Claire, Sargeant, Amy (Hrsg.). *British Historical Cinema* (London: Routledge, 2002)

Oster, Patricia. *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte des Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären* (München: Fink, 2002)

Petrie, Charles. *The modern British Monarchy* (London: Eyre & Spottiswoode, 1961)

Rother, Rainer. *Sachlexikon Film* (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1997)

Schwerfel, Heinz Peter. *Kino und Kunst* (Köln: Dumont, 2003)

Valerius, Robert. *Weibliche Herrschaft im 16. Jahrhundert. Die Regentschaft Elisabeths I. zwischen Realpolitik, Querelle des femmes und Kult der Virgin Queen* (Herbolzheim: Centaurus, 2002)

Vincendeau, Ginette. *Film-Literature-Heritage. A Sight and Sound reader* (London: British Film Institute, 2001)

Voigts-Virchow, Eckart (Hrsg). *Janespotting and beyond. British heritage retrovisions since the mid 1990s* (Tübingen: Narr, 2004)

Von Ziegsaar, Detlef. *Großbritannien ohne Krone?* (Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1993)

Von Ziegsaar, Detlef. *Wie demokratisch ist England?* (Köln: Verlag Wiss. und Politik, 1991)

Sekundärliteratur

Davies, Fred in Donald, James (Hrsg). *Sentimental Education: Schooling, Popular Culture and the Regulation of Liberty*. (London: Verso Books, 1992)

Hall, Sheldon. „The wrong Sort of Cinema: Refashioning The Heritage Film Debate“, in *The British Cinema Book*, Robert Murphy (Hrsg) (Houndmills : Palgrave Macmillan, London : British Film Institute 2009 3. ed.)

Higson, Andrew. „English Heritage, English Literature, English Cinema: Selling Jane Austen to Movie Audiences in the 1990s“, in *Janespotting and beyond. British heritage retrovisions since the mid 1990s*, Eckart Voigts-Virchow, (Tübingen: Narr, 2004)

Lovell, Alan. „The British Cinema. The Known Cinema“, in *The British Cinema Book*, Robert Murphy (Hrsg.) (Houndmills : Palgrave Macmillan, London : British Film Institute, 2009, 3. ed.)

McKechnie, Kara. „Taking liberties with the monarch: the royal bio-pic in the 1990's.“ in *British historical cinema*, Claire Monk, Amy Sargeant (Hrsg), (London: Routledge, 2002)

Schaff, Barbara. „Still Lifes-Tableaux Vivants: Art in British Heritage Films“, in *Janespotting and beyond. British heritage retrovisions since the mid 1990s*, Eckart Voigts-Virchow, (Tübingen: Narr, 2004)

Internetverzeichnis

<http://www.nhmf.org.uk/Pages/default.aspx> am 30.04.2011, National Memorial Trust

<http://www.stuflesser.com/de/werke/statuen/maria-immakulata-statue-holz-bronze-marmor-unbefleckte-empfaengnis/1290.html> am 2.6.2011, Marienfigur

<http://religiose-artikel.com/prod.php?k=figur-maria-immaculata&IDCat=32&SIDCat=37&IDArticle=1460> am 2.6.2011, Marienfigur

Filmographie

ELIZABETH, 124 min **GROSSBRITANNIEN, 1998**

REGIE	Shekhar Kapur
DREHBUCH	Michael Hirst
KAMERA	Remi Adefarasin
MUSIK	David Hirschfelder
SOUND	Mark Auguste
SCHNITT	Jill Bilcock
PRODUZENT	Tim Bevan
PRODUKTION	Polygram Filmed Entertainment
BESETZUNG	Cate Blanchett, Joseph Fiennes, Geoffrey Rush, Richard Attenborough

ELIZABETH- THE GOLDEN AGE, 114 min **GROSSBRITANNIEN, 2007**

REGIE	Shekhar Kapur
DREHBUCH	William Nicholson, Michael Hirst
KAMERA	Remi Adefarasin
MUSIK	Craig Armstrong, A. R. Rahman
SOUND	Mark Auguste
SCHNITT	Jill Bilcock
PRODUZENT	Tim Bevan
PRODUKTION	Universal Pictures
BESETZUNG	Cate Blanchett, Geoffrey Rush, Samantha Morton, Abbie Cornish, Clive Owen

A Room with a View, Regie: James Ivory, 117 min. Goldcrest Films International. GB 1986

Another Country. Regie: Marek, Kanievski. 90 min. Goldcrest Film International. GB 1984

Braveheart. Regie: Mel Gibson. 177 min. Icon Entertainment International. USA 1995

Emma. Regie: Douglas McGrath. 121 min. Miramax Films. GB, USA 1996

Maurice, Regie: James Ivory, 140 min. Merchant Ivory Productions. GB 1987

Rob Roy. Regie: Michael Caton Jones. 139 min. MGM. USA, GB 1995

Sense and Sensibility. Regie: Ang Lee. 136 min. Columbia Pictures. GB, USA 1995

Sequenzprotokoll :Elizabeth

<u>Min‘ Sek.</u>	
00‘00	Exposition
01:45	(1) Kerker: Folterung von Protestanten- Scheiterhaufen
05:11	(2) Norfolk bei Queen Mary: Auftritte der späteren Verräter
07: 12	Erster Auftritt Elizabeth
07:12	(3) Wiese: Szene mit Elizabeth und Robert- verliebte Blicke
08:08	(4) <i>Im Haus/In Burg: Musik, Tanz E. und R.</i>
09:56	(5) Vor der Burg: Verhaftung E. durch Earl of Sussex wegen angeblichen Hochverrats
10:44	Tower
11:30	(6) <i>Tower: Verhör von E: Gespräch über Glaubensfrage</i>
13:50	(7) Tower: Einschluss ins Verließ
15:34	(8) Palast: Elizabeth bei Mary: Tumor, Gespräch über mögliche Nachfolge von E.
14:45	(9) Auftritt Walsingham: schneidet seinem jungen Liebhaber Kehle durch
25:14	(10) Palast: Tod Mary
25:51	Elizabeth wird Königin
27:05	(11) Wiese: Übergabe Königsring durch Earl of Sussex
27:41	(12) Kirche: Krönung
35:09	(13) Palast: Fest, Tanz zwischen Elizabeth und Robert Dudley
37:49	(14) Schlafzimmer: Hofdamen beobachten E. und R. im Bett
39:16	Ihre Herrschaft
45:39	(15) Zusammenbruch von Elizabeth nachdem Kindersoldaten nach Schottland geschickt wurden.
50:31	(16) Elizabeth übt Rede vor den Bischöfen
51:50	(17) Rede vor den Bischöfen, Konformität von Religion
60:09	Wendepunkt in Persönlichkeit
60:0 9	(18) Bootsfahrt: Parteien separiert auf den jeweiligen Booten: E+R, Verräter (Earl of Sussex, Duke of Arjon, Norfolk, Botschafter Spanien) – Heiratsantrag von Robert
60:03	(19) Bootsfahrt: Mordanschlag durch Pfeile
76 :00	(20) Palast: Tanz E. und R.- Streit- Wendepunkt in ihrer Beziehung
77:58	(21) Verschwörung Dudley mit spanischem Botschafter
91:03	(22) Schottland: Walsingham tötete Mary of Guise (Queen of Scots)
91:33	(23) Elizabeth pensioniert ihren Berater William Cecil
94:58	(24) Tödlicher Vergeltungsschlag an Verschwörern
105:10	(25) Haus Robert: Letztes Gespräch Elizabeth und Robert- er weint
108:17	Virgin Queen
108:17	(26) Kirche: Betende Elizabeth- Vergleich mit Jungfrau Maria durch Walsingham
109:45	(27) Zimmer Elizabeth: Haare werden abgeschnitten- Transformation in Virgin Queen
111:52	(28) Palast: Gang als Virgin Queen durch die Menge- Sitz auf Thron
114:26	Ende

Father-Issues

Einstellungsprotokoll Sequenz 15

Nr.	Min.	Kamera	Beschreibung	Ton
1	45:11	Groß (G)	Blutiges Fleur de Lile Tuch Liegt auf dem Tisch. Hand kommt und reißt es hoch.	Diegetische Geräusche
2	45:13	Vogelperspektive, KS nach rechts und links	Halle: E. und Zofen gehen schnell. E. lässt blutiges Tuch fallen.	Musik, Schritte
3	45:18	Totale von oben. KS nach unten	Riesige Säulen: E. kommt mit Zofen durch die Säulen ins Bild.	Musik, Dialog E: Where are my counsellors? Mann: I don't know madam. E: Where is Lord Robert? Mann: Lord Robert, madam, is gone hunting. E (zu Zofen): Leave me. Zofe: Madam?! E: GO! GO!
4	45:40	Kamerafahrt (Jolly) nach rechts, parallel mit E. Schritten	Elizabeth rennt durch dunklen Gang	Bedrohliche Musik, Sir Williams Stimme aus dem Off: Sir W.: I reget to inform...
5	45:42	Groß	Elizabeth geht schnell durch den Gang	Musik, Sir W.:... Your Majesty of our miserable...
6	45:43	Fahrende Kamera, Vogelperspektive	Elizabeth geht schnell	Musik, Sir W.: ..defeat in Scotland. The bishops...
7	45:45	Vogelperspektive, Totale des Raums	Elizabeth kommt in einen Raum	Musik, Sir W.: ...do demand Your Majestie's removal.
8	45:48	Medium Close- Up	Elizabeth verzweifelt und aufgelöst	Musik, Sir W.: Defiance afoot in every quarter.
9	45:52	Halbtotale, Zoom auf E.	E. hockt sich auf den Boden und schaut langsam hoch. Sie sieht etwas	Musik, Sir W.: Alas, madam, we are come already to catsatrophe.
10	46:08	Zoom auf Portrait von Henry VIII	Holbein Portrait von King Henry. Darüber verstaubte Tücher und Holzbalken stehen daneben Es wurde hier einfach abgestellt.	Musik
11	46:10	Zoom auf Elizabeth. Nah. Kamera fährt nach oben, Aufsicht	Elizabeth schaut schockiert zum Portrait hoch	Musik, ihr Schluchzen
12	46:22	Totale- ganzer Raum	E. von hinten. Schaut zum riesigen Gemälde ihres Vaters auf.	Musik
13	46:25	Vogelperspektive des Raumeingangs	Walsingham kommt in den Raum	Musik
14	46:27	Totale	Elizabeth dreht sich erschrocken um	Musik, E: How dare you come...
15	46:30	Vogelperspektive Eingang	Walsingham tritt ein paar Schritte zurück	Musik, E:... into my presence?
16	46:35	Nah	Elizabeth schaut wütend zu Walsingham	Musik, E: Why do you follow me here? W: It is my business...
17	46:38	Halbnah, langsames Zoomen auf Walsingham,	Walsingham schaut E. an	W:...to protect Your Majesty against all things.
18	46:42	Close-up	Elizabeth antwortet mit vertränten Augen	E: I don't need protection! I need to be left alone.

19	46:49	Halbnah	Walsingham dreht sich langsam weg	W: Majesty. E: I should never have been send to Scotland!
20	46:54	Totale	Elizabeth steht auf	E: My father wouldn't have made such a mistake. I have been proved unfit to rule.
21	47:03	Nah	Er schaut sie direkt an	E: Well, that is what you all think,...
22	47:05	Nah	Elizabeth schaut wütend	E:... is it not, Walsingham?
23	47:09	Nah	Er schaut sie ruhig an	W: It is not for me to judge you.
24	47:10	Amerikanisch	Elizabeth schaut Walsingham an. Sie ist bedrückt. Hinter ihr ist noch ein Teil von Henrys Gemälde zu sehen.	E: Why did they send such children?
25	47:15	KS nach links. Amerikanisch	Elizabeth ist aufgewühlt und fuchtelt mit den Armen	E: Why did they not send proper reinforcements? W: Because the Bishops would not let them.
26	47:21	Nah	Walsingham redet mit Elizabeth	W: They spoke against it in the pulpits.
27	47:23	Nah	Elizabeth schaut aufgebracht	E: W: Madam...
28	47:28	Nah	Walsingham spricht	W: ...the bishops are against you and have no fear of you.
29	47:30	Nah	Elizabeth	W: They do not expect..
30	47:33	Nah	Walsingham	W: ...you to survive.
31	47: 37	Totale	Walsingham und Elizabeth schauen sich an. Dahinter das Gemälde von Holbein	bedrohliche Musik

Elizabeth=Maria?Einstellungsprotokoll: Sequenz 26

Nr.	Minute	Kamera	Beschreibung	Ton
1	108:22	Totale, Aussicht	E. sitzt in einer Kirche neben einer Statue und einem Kreuz	E. zu W.: I have rid England of their enemies. What do I do now? Am i tob e made of stone?
2	108:26	Halbnah, Aufsicht	E. zwischen Kreuz und Statue. Blickt Wasingham an.	E: Must I be touched by nothing? W: Aye, madam. To reign supreme.
3	108:33	Totale	E. und W. schauen sich an. Zwischen beiden die Marienstatue und das Kreuz.	Musik durchgehend (Operngesang) W: All men need something greater than themselves to look up to and worship.
4	108:40	Halbnah, Aufsicht	E. faltet ihre Hände.	Musik
5	108:44	Medium shot	Walsinghama steht jetzt vor dem Kreuz und hat die Hände gefaltet. Er blickt E. an.	W: They must be...
6	108:49	Halbnah, Aufsicht	E. blickt zur Marienstatue auf.	W:... able to touch the devine.
7	108:54	Medium shot	W. schaut zu Elizabeth hoch.	W: Here on earth.
8	108:58	Halbnah, Aufsicht	E. schüttelt Kopf und schaut mit Tränen in den Augen zu Maria auf.	E: She had such power over men's hearts.
9	109:09	Großaufnahme	Mariastatue blickt auf E. herab.	E: They died for her.
10	109:16	Groß	W. antwortet ihrfast flüsternd und schaut sie durchdringend an.	W: They have found nothing to replace her.
11	109:20	Groß	Elizabeth schaut Walsingham an	Musik
12	109:24	Halbtotale, Aussicht	W. kommt auf E. zu und zögert sie zu berühren.	Musik
13	109:28	Halbnah, Aufsicht	E. schaut zu Maria auf und weint. Sie ist verzweifelt.	Musik
14	109:36	Groß. Kamera fährt über Marias Kopf hinweg und leitet den Match Cut zur nächsten Einstellung ein, wo die Kamera an Elizabeths Kopf vorne wieder herunter fährt. (Siehe Screenshot Beispiel- „Göttlichkeit“)	Marias Kopf.	Musik wechselt

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Gedanken von Identitätskonstruktion im Heritage Film. Dabei soll zunächst einmal geklärt werden, was der Heritage Film überhaupt ist. Die Bezeichnung ist komplex im Verständnis. Im weiteren Verlauf werden zwei Filme analysiert, die beide im Bezug zueinander stehen, da es sich um zwei Teile einer Geschichte handelt.

Die Filme sind *Elizabeth* und *Elizabeth-The Golden Age*. Beide Filme werden im Bezug zum Heritage Film gestellt und es wird an ausgewählten Szenenbeispielen erläutert, inwiefern die Filme einen Beitrag zum Identitätsbegriff liefern. Es war vor allem für meine Arbeit wichtig, die persönliche Entwicklung und Gefühlswelt der Hauptfigur ins Zentrum der Analyse zu stellen. Um meine Ergebnisse und Interpretationen besser nachvollziehen zu können, gibt es viele Screenshots, welche meine Argumentation visuell veranschaulichen.

Die Bedeutung der Arbeit ist relevant im modernen Verständnis des britischen Historienfilms und im eventuellen Unterschied zu früheren Filmen. Die Fragestellung der Arbeit lautet daher, welches Bild von Identität die ausgewählten Filme und die analysierten und interpretierten Sequenzen kreieren und wie es inszeniert wird? Dabei wird auch das Verhältnis zur Monarchie erläutert, da beide Filme royale Historienfilme sind. Die Schlussfolgerung der Arbeit ist eine neuartige Definition der Filme von Identität im Vergleich mit ursprünglichen Heritage Filmen, und welchen Zusammenhang es dabei mit der Gegenwart der Filme gibt.

Lebenslauf von Monja Prokscha

Zur Person

*14.Juli 1985 als Monja Vanessa Prokscha in Hamburg

Adresse: Kliebergasse 1/25, 1050 Wien

Telefonnummer: 0043/6505274551

Email: monja-prokscha@web.de

Familienstand

Ledig, keine Kinder

Staatsangehörigkeit

Deutsch

Schule

Seit dem 01.03.2007 Studentin der Theater, -Film- und Medienwissenschaft und der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

16.06.2005 Abitur am Gymnasium Willhöden Blankenese

1996-2005 Gymnasium Willhöden Blankenese

1992-1996 Grundschule Goosacker

Nebentätigkeit

2007 –2011 Servicemitarbeiterin Catering und Gastronomie

2007 und 2010 Korrekturleserin beim *beo Übersetzungsbüro* Hamburg

2006- 2007 Verkaufsassistentin bei Schlecker Hamburg

Bisherige Praktika

Juni-August 2009 Redaktionspraktikum bei *Public Address Presseagentur* in Hamburg

Januar-Februar 2003 Praktikum bei der *Hamburger Polizei*

Januar-Februar 2001 Praktikum beim *Allee Theatre* in Hamburg

Auslandsaufenthalte

September 2010 Reisejournalismus-Projekt in Edinburgh

August 2005- September 2006 Au-Pair in den USA

Mai 2002 Schüleraustausch nach England

Weitere Kenntnisse

Sprachen:	Englisch (fließend in Wort und Schrift), Spanisch (gute Grundkenntnisse) Französisch(Grundkenntnisse)
Computer:	Microsoft XP, Windows 7, Mac, Textverarbeitung, PowerPoint, Tabellenkalkulation, Internet
Führerschein	Klasse B

Private Interessen

Reisen, Lesen, Theater, Filme, Ausstellungen, Kochen