

Julia Kinzler

»Video et Taceo«: Macht und Überwachung in Shekhar Kapurs Elisabeth-Filmen

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14635>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kinzler, Julia: »Video et Taceo«: Macht und Überwachung in Shekhar Kapurs Elisabeth-Filmen. In: Thomas Nachreiner, Peter Podrez (Hg.): *Fest-Stellungen*. Marburg: Schüren 2014 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 25), S. 127–135. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14635>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

»Video et Taceo«: Macht und Überwachung in Shekhar Kapurs Elisabeth-Filmen

»Video et Taceo« – Ich sehe und schweige.« In einem ihrer berühmten Leitsätze reflektiert Elisabeth I., Königin von England, das Wesen ihrer Autorität und verweist implizit auf die Bedeutung von Spionage und Überwachung. In der vorliegenden kulturwissenschaftlichen Diskussion wird die Repräsentation von Macht¹ und Überwachung² im historischen Film anhand von Shekhar Kapurs Elisabeth-Filmen (ELIZABETH, ELIZABETH: THE GOLDEN AGE)³ auf verschiedenen Ebenen und unter Einbezug von kulturhistorischen Diskursen untersucht. Beide Filme bedienen sich einer Rhetorik der Überwachung – sowohl auf der thematischen als auch auf der formalen Ebene.⁴

Film und Überwachung sind durch eine komplexe Geschichte und Beziehung verbunden. Als visuelles Medium verfügt Film über voyeuristisches Potential.⁵ Thomas Mathiesen beschreibt eine Komplementärbeziehung zwischen Massenmedien und Überwachungstechnologien: Beide entstehen im frühen 19. Jahrhundert. Während das paradigmatische Panopticon von Jeremy Bentham dadurch eine Kostenminimierung er-

¹ Die Filme präsentieren einen komplexen Nexus aus Souveränitätsmacht und Panoptismus bzw. Disziplinarmacht (vgl. Michael Ruoff: *Foucault-Lexikon. Entwicklung, Kernbegriffe, Zusammenhänge*. Paderborn 2007, S. 146–155). Durch die Fokussierung der Figur der Monarchin verbleibt die Repräsentation von Macht jedoch im Bann der Monarchie (vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M. 1977, S. 110). Die Elisabeth-Filme können als Beispiel dafür gelesen werden, dass nicht nur im politischen Denken und in der politischen Analyse (so Foucault) sondern auch in kulturellen (massenmedialen) Diskursen »der Kopf des Königs noch immer nicht gerollt« ist (ebd.). Als moderne Repräsentationen sind die Filme jedoch durchdrungen von Formen strategischer Macht wodurch die Figur der Monarchin sowohl zum Objekt als auch zum Subjekt von Macht wird.

² Obwohl sich Überwachung einer eindeutigen Definition entzieht, soll das Phänomen in der vorliegenden Analyse im Rahmen zentraler Diskurse der »Surveillance Studies« und im Anschluss an David Lyon als »Phänomen der Schaffung, Steuerung und Erhaltung gesellschaftlicher Ordnung« gelesen werden (Lyon in Nils Zurawski: Einleitung. *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*. In: Ders. (Hrsg.): *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*. Opladen 2007, S. 7–24; S. 9). Überwachung beinhaltet »routinemäßiges und systematisches Überprüfen und Beobachten persönlicher Daten durch Datenspeicherung aller Art, um zu kontrollieren, zu managen, Zugänge zu regeln oder Prozesse zu beeinflussen« (ebd.). Lyon betont, dass Überwachung stets im Zusammenhang mit einem besonderen Zweck steht (vgl. David Lyon: *Surveillance Studies. An Overview*. Cambridge 2007, S. 15). Außerdem deutet er auf die dem Phänomen inhärente Ambiguität hin, die dessen Faszination ausmacht: Das Überwachungskontinuum beinhaltet »care and control« und so kann beispielsweise die elterliche Sorge für ein Kind zum Einsatz von Überwachungstechnologien führen (Lyon 2007, S. 3).

³ ELIZABETH, GB 1998, R: Shekhar Kapur, B: Michael Hirst; ELIZABETH: THE GOLDEN AGE, GB 2007, R: Shekhar Kapur, B: Michael Hirst, William Nicholson.

⁴ Vgl. Thomas Y. Levin: Rhetoric of the Temporal Index. *Surveillant Narration and the Cinema of »Real Time«*. In: Ders. (Hrsg.): *CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe 2002, S. 578–593; S. 581.

⁵ Vgl. Christian Metz: *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and Cinema*. London 1982.

möglichst, dass wenige Aufseher für den Gefängnisbetrieb notwendig sind, sieht Mathiesen diese Struktur symmetrisch in der Struktur von Massenmedien gespiegelt, wo in umgekehrter Weise eine große Anzahl von Menschen nur einige wenige beobachtet – Mathiesen nennt dieses Phänomen »Synopticon«. ⁶ Der technische Apparat des Films erfüllt als Aufnahme- und Speichermedium mindestens zwei Funktionen, die essentiell für jedes Überwachungssystem sind: die Analyse von Bewegung oder einer Situation (was passiert?) zum Zweck der Kontrolle (was soll passieren?). ⁷

Die von John Michael Archer in seiner kulturhistorischen Studie zu Souveränität und Spionage in der englischen Renaissance entworfenen Konfigurationen von Überwachung im elisabethanischen Zeitalter dienen der vorliegenden Auseinandersetzung als historische und theoretische Grundlage. Diesem Rahmen folgt die Analyse von Shekhar Kapurs Elisabeth-Filmen als filmische Diskussionen von historischen Überwachungsphänomenen. Dabei fügen die Filme dem Leitsatz der historischen Elisabeth eine weitere Dimension von Überwachung hinzu und entwerfen komplexe filmischen Repräsentationen von Macht sowie deren Subversion. Nachdem das Sujet der Filme in einer Epoche weit vor dem Informationszeitalter angesiedelt ist, demonstrieren sie außerdem die Existenz von Überwachungsdiskursen in einer Vielfalt von filmischen Repräsentationen. ⁸

»Wissen ist Macht« – diese Aussage wird für gewöhnlich dem frühneuzeitlichen Philosophen Francis Bacon zugeschrieben. Michel Foucaults Theorie zufolge produzieren Wissen und Macht sich gegenseitig. Im frühneuzeitlichen England waren, so deutet John Archer an, diese Bereiche durch die gegenseitig produktive Beziehung zwischen Souveränität und Spionage innerhalb einer Kultur der Überwachung verbunden. ⁹ Sowohl im mittelalterlichen politischen Denken als auch im Tudor-Stuart-England war der Souverän Archer zufolge mit »angelic intelligence« ¹⁰ ausgestattet, einer idealen Eigenschaft von intellektuellen Kräften, die für andere Sterbliche unerreichbar waren. ¹¹ In der Praxis war politische Macht jedoch stets mit fehlerhaftem menschlichem Wissen gepaart. Somit wurde aus einer »angelic intelligence« im Sinne des idealen Wissens des Souveräns in der Praxis Wissen als Folge von Spionage ^{12, 13} Infolgedessen waren Souveränität und Spionage in einer Kultur der Überwachung vereint, die hauptsächlich durch das Leben am Hofe, also durch dessen Praktiken und Gewohnheiten definiert wurde. Letztendlich lag

⁶ Thomas Mathiesen: *Silently Silenced. Essays on the Creation of Acquiescence in Modern Society*. Winchester 2004, S. 98.

⁷ Vgl. Dietmar Kammerer: Video Surveillance in Hollywood Movies. In: *Surveillance & Society* 2, 2004, S. 464–473; S. 464.

⁸ Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Überwachungsaspekten des Kinos siehe Kammerer, S. 464–473.

⁹ John Michael Archer: *Sovereignty and Intelligence. Spying and Court Culture in the English Renaissance*. Stanford 1993, S. 2.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Die Verbindung des Monarchen zur göttlichen Sphäre entstammt der platonischen Denktradition des Philosophen-Königs (vgl. Archer, S. 2).

¹² Archer spricht hier von »intelligence« als Spionage und Staatskunst, obwohl gleichzeitig das trügerische Versprechen von vollkommener politischer Einsicht zum Ausdruck kommt (vgl. ebd., S. 3).

¹³ Vgl. ebd.

frühneuzeitliche Spionage in den Händen von Aristokraten, die sich am Hofe der Königin befanden.¹⁴

Michel Foucaults *Überwachen und Strafen* (1977) zufolge, müssen die Konzepte Souveränität¹⁵ und Überwachung voneinander unterschieden und einander folgenden historischen Perioden zugeordnet werden.¹⁶ Für Archer drückt sich der Hauptunterschied in Foucaults Konzeption von Macht in visueller Form aus:

[...] the power of sovereignty rests in the display of the sovereign's person, [...] by contrast, the power of the modern state rests in the discipline imposed by surveillance, which renders the majority of its subjects visible while keeping its own operations out of sight.¹⁷

Jedoch ist Archer zufolge Foucaults Konzept von Souveränität nicht ausreichend, um die Komplexität des politischen Lebens vor der Entwicklung des modernen Staates zu erfassen.¹⁸ Archer postuliert, dass sich Souveränität und Überwachung durch eine stärkere Kontinuität auszeichnen als Foucaults dichotome Periodisierung andeutet und dass Überwachung als eine Verfeinerung von Institutionen und Praktiken betrachtet werden müsse, die die Entstehung des modernen Staates ermöglichten.¹⁹ So lassen sich bereits in der frühen Neuzeit Disziplinierungsmechanismen in institutioneller Form nachweisen.²⁰ David Lyon bestätigt diese These in seiner Monographie *Surveillance Studies* (2007). Zur Verdeutlichung seiner Argumentation führt Lyon hier das Beispiel von archäologischen Funden an, die darauf hindeuten, dass eine Relativierung von Foucaults Behauptungen in Bezug auf den einzigartigen, modernen Charakter von Überwachung notwendig sei. Lyon erweitert sein Argument, indem er auf postmoderne und poststrukturelle Konzepte wie Dynamik und Fluidität rekurriert, die Vorstellungen von abgeschlossenen Zeiträumen aufbrechen und Periodisierungen infrage stellen.²¹

Überwachung im elisabethanischen Zeitalter stellt einen ungewöhnlichen Gegenstandsbereich dar, da es sich um eine besondere Phase in der Entwicklung des Konzepts handelt. Archer zufolge war es das Zeitalter, in dem es in England zu einem Wachstum von sowohl einer komplexen höfischen Kultur, als auch den ersten großflächigen Spionagenetzwerken kam.²² Michael Shapiro konstatiert, dass das elisabethanische England im 16. Jahrhundert eine Herrschaft des Staatsterrors erlebte, die teilweise durch den Bruch mit dem römischen Katholizismus provoziert wurde.²³ Dieser Staatsterror unter

¹⁴ Vgl. ebd., S. 3–4.

¹⁵ Foucault definiert Souveränität als zentriertes politisches Machtssystem, in dessen Zentrum z.B. die Figur des Königs steht (vgl. Ruoff 2007, S. 146).

¹⁶ Vgl. Archer, S. 7.

¹⁷ Ebd., S. 6.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Auch Tricomi vertritt die These, dass Disziplinartechnologien auf eine wesentlich längere Geschichte zurückblicken. Er fordert die Abkehr von Foucaults Periodisierung und plädiert für eine Methode, die auch Übergänge in kulturellen Entwicklungen miteinschließt (vgl. Albert H. Tricomi: *Reading Tudor-Stuart Texts Through Cultural Historicism*. Gainesville 1996, S. 42–43).

²¹ Vgl. Lyon, S. 57.

²² Vgl. Archer, S. 25.

²³ Vgl. Michael J. Shapiro: Every Move You Make: Bodies, Surveillance, and Media. In: *Social Text* 23, 2005, S. 21–34; S. 24.

der Leitung von Staatssekretär William Cecil führte zu der Etablierung einer frühneuzeitlichen Version des nationalen Sicherheitsstaates durch die Erweiterung seiner militärischen Operationen sowie durch die Entwicklung eines internen Sicherheitsnetzwerkes aus Informanten.²⁴

Laut John M. Archer war die elisabethanische Form der Spionage weit vom zentralisierten Ideal des modernen Nationalstaats entfernt. Es gab weder einen professionellen Geheimdienst noch einen systematischen Überwachungsapparat im In- oder Ausland. Vielmehr lässt sich der Bereich der Spionage als ein besonders obskurer Sektor des breiteren Feldes von Patronage²⁵ verstehen. Im Rahmen dieses Patronage-Systems erhielt die Königin Informationen von ihren mächtigsten Dienern und belohnte diese im Gegenzug mit Prestige und Autorität.²⁶ Im Zentrum der Regierung von Elisabeth I. befand sich der Staatssekretär. Zu den einflussreichsten Staatssekretären des elisabethanischen Hofes zählten William Cecil in den frühen Jahren der Regentschaft und Sir Francis Walsingham ab Mitte der 1570er Jahre bis zu seinem Tod im Jahre 1590. In ihren Aufgabenbereich fiel die Beschaffung von Informationen für Königin und Kronrat sowie die Überwachung der täglichen Staatsgeschäfte und der staatlichen Sicherheit.²⁷ Neben dem Staatssekretär trug eine ganze Reihe von Institutionen zur Kultur der höfischen Überwachung bei; diese reichten von Mitgliedern des Kronrats bis zu Bischöfen, die Spione und Boten für ihre Zwecke beschäftigten.²⁸

Shekhar Kapurs *ELIZABETH* und *ELIZABETH: THE GOLDEN AGE* können als filmische Repräsentationen von Überwachungsdiskursen gelesen werden. Überwachung und Verschwörung scheinen in beiden Filmen allgegenwärtig am königlichen Hof. Die Filme scheinen die allgemeine Paranoia heraufzubeschwören, die am historischen elisabethanischen Hof vorhanden war und laut Curtis Breight ein paradoxes Klima von Verschwörung erzeugte.²⁹ Dieses Klima der Verschwörung durchzieht sowohl inhaltliche als auch formale Aspekte des Films. Allerdings wird Überwachung in beiden Filmen anders repräsentiert und thematisiert: Während Überwachung in *ELIZABETH* die Machtbasis für die junge Monarchin bildet,³⁰ kann *ELIZABETH: THE GOLDEN AGE* als ein Beispiel von fehlgeschlagener Überwachung oder vielmehr von erfolgreicher Gegenspionage verstanden werden, die im Angriff der Spanischen Armada kulminiert.

Die vorliegende Analyse konzentriert sich auf drei spezifische Aspekte, die zentral für die Repräsentation von Macht und Überwachung in beiden Filmen sind: die Darstellung von Sir Francis Walsingham als Meisterspion und zentrale Figuration von Überwachung,

²⁴ Vgl. Shapiro, S. 24.

²⁵ Patronage bezeichnet hier eine bestimmte Form der Beziehung zwischen zwei Menschen mit unterschiedlicher Klassenzugehörigkeit und Ressourcen; der Förderer tauschte Prestige oder Geld gegen eine Dienstleistung des Geförderten. Archer zufolge entwickelten sich zwangsläufig Formen von Spionage aus diesem vielschichtigen System von gegenseitiger Verpflichtung (vgl. Archer, S. 45–46).

²⁶ Vgl. Archer, S. 4–5.

²⁷ Vgl. Stephen Alford: Some Elizabethan Spies in the Office of Sir Francis Walsingham. In: Robyn Adams, Rosanna Cox (Hrsg.): *Diplomacy and Early Modern Culture*. New York 2011, S. 46–62; S. 47.

²⁸ Ebd.

²⁹ Curtis C. Breight: *Surveillance, Militarism and Drama in the Elizabethan Era*. New York 1996, S. 51.

³⁰ Zurawski beschreibt Überwachung als integralen Bestandteil von Macht- und Herrschaftssicherung (vgl. 2007, S. 8).

die »Schlüssellochperspektive« die die Filme einnehmen und die Adaptation des *Rainbow Portraits* (ca. 1600), das einen Nexus von Wissen und Macht präsentiert.³¹

Die zentrale Figur der Überwachungsdiskurse in beiden Filmen ist Sir Francis Walsingham. Von Staatssekretär Sir William Cecil an den elisabethanischen Hof gerufen, um für die Sicherheit der jungen Königin zu sorgen, wird er zum Inbegriff von Überwachung und Spionage in beiden Filmen. Um Elisabeth als Verkörperung von Unschuld und Reinheit zu konstruieren – sie durchläuft später die Verwandlung zur ikonischen *Virgin Queen* –, verlagert der Film die vermeintlich negativen Aspekte von Macht wie Überwachung und Spionage auf die Figur Walsingham. Trotz dieser Verlagerung werden Überwachung und die damit verbundenen Techniken als legitime Elemente von Politik und Machterhaltung etabliert.³² In *ELIZABETH* ist Walsingham aber nicht nur ein Untergebener im Dienst der Königin. Er agiert als autonomer Drahtzieher hinter den Kulissen und stärkt die Position der Königin, indem er durch Observation und Spionage u.a. Verschwörungspläne gegen sie aufdeckt und deren Ausführung verhindert. Am deutlichsten wird dies in der Sequenz, welche die Verabschiedung der Uniformitätsakte – ein Gesetz zur Einführung des *Book of Common Prayer* – zeigt. Hier ist es Walsingham, der heimlich den einzigen politischen Erfolg der Königin, den der Film zeigt, sicherstellt. Zwar soll diese Sequenz die rhetorischen Fähigkeiten der jungen Monarchin betonen, doch ermöglicht sie auch einen Einblick in die verborgenen Machtmechanismen: Walsingham hat die potentiellen Gegner der Gesetzesvorlage gefangen genommen, um ein positives Wahlergebnis zu gewährleisten. Folglich wird er zum Motor des Triumphs der Königin, was wiederum die Bedeutung von Überwachung und Verschwörung im Kontext von Elisabeths Regentschaft bekräftigt. Somit kann die Figur Walsingham als Überwachungsmedium verstanden werden: Er hört ab, er überbringt Botschaften, befragt Informanten und Gefangene. Außerdem befiehlt er eine Gruppe von Spionen, die als zusätzliche Informationsquellen fungieren.

In *ELIZABETH: THE GOLDEN AGE* wird Überwachung im Kontext des sogenannten Babington Plots und dem Angriff der Spanischen Armada repräsentiert. Auf ungewöhnliche Art und Weise verbindet der Film diese historisch disparaten Ereignisse kausal: Das Ziel des historischen Babington Plots war die Ermordung Elisabeths. Der Mordversuch schlug jedoch fehl und resultierte letztendlich in der Exekution von Maria Stuart aufgrund ihrer nachgewiesenen Verwicklung in das Mordkomplott. In *THE GOLDEN AGE* dagegen findet eine Verknüpfung von innen- und außenpolitischer Bedrohung statt, da in der filmischen Logik die Exekution Maria Stuarts zur Grundlage für die Invasion der Spanischen Armada wird. Diese Neuinterpretation hat fundamentale (narrative) Konsequenzen: Erneut steht Sir Francis Walsingham im Zentrum von Spionage und Überwachung am elisabethanischen Hof, diesmal jedoch in der offiziell legitimierten Funktion des Staatssekretärs. Seine Anstrengungen konzentrieren sich auf die Aktivitäten von Maria Stuart, Königin von Schottland und Elisabeths Cousine, die auf Fotheringhay Castle

³¹ Vgl. Renée Pigeon: »No Man's Elizabeth«. *The Virgin Queen in Recent Films*. In: Deborah Cartmell, I.Q. Hunter, Imelda Whelehan (Hrsg.): *Retrosvisions. Reinventing the Past in Film and Fiction*. London 2001, S.8–24; S. 14.

³² Aus Sicht der feministischen Filmanalyse bedeutet diese Aufteilung die Perpetuierung der traditionellen westlichen Blickökonomie, die das männliche Subjekt privilegiert.

gefangen gehalten wird. Sie steht dort unter konstanter Überwachung, da der Staatssekretär darauf wartet, einen Beweis für ihr verräterisches Verhalten zu finden. Aus diesem Grund wird die geheime Korrespondenz zwischen Maria Stuart und ihren katholischen Mitverschwörern, die mit dem spanischen König verbündet sind, von Walsingham und seinen Männern abgefangen, die sich in einer überlegenen Position wähnen. Sie werden jedoch von den katholischen Verschwörern überlistet. Der Plot der katholischen Verschwörer sieht vor, den alternden Staatssekretär Walsingham in die Irre zu führen und ihn von der Verwicklung Maria Stuarts in das Mordkomplott zu überzeugen.³³ Während der Zweck des historischen Babington Plots die Ermordung Königin Elisabeths war, zielt er in der filmischen Neuinterpretation darauf ab, den beabsichtigten ›heiligen Krieg‹ des spanischen (katholischen) Königs Philipp II (durch das vollstreckte Todesurteil Maria Stuarts) gegen die protestantische englische Königin zu legitimieren. Da Walsingham sowohl in die Beschaffung als auch in die Interpretation von Geheiminformationen involviert ist, sind keine Strukturen vorhanden, die eine Trennung der Bewertung von Informationen von der eigentlichen Politikgestaltung ermöglichen. Spionage ist somit eine politische Aktivität und das Sammeln von Informationen eng mit der Politik des elisabethanischen Hofes verbunden. Dieser Mangel an Distanz und Struktur führt zu fehlerhaften Einschätzungen und skrupellosem politischem Aktivismus, besonders in Zeiten von politischen Unruhen, die hier durch die konstante katholische Bedrohung entstehen.³⁴ THE GOLDEN AGE kann demzufolge als eine Illustration des Spannungsfelds zwischen Überwachung und Gegenüberwachung gelesen werden. Dabei ist es überraschend, dass der Feind aus diesem »spy game« als Sieger hervorgeht. Zwar endet der Angriff der spanischen Armada mit deren Niederlage und dem Sieg Englands, doch dieser ist nur durch die »göttliche Macht« der *Virgin Queen* möglich, die die Elemente zu kontrollieren scheint und die Schiffe der Angreifer an Englands Klippen zerschmettert.³⁵ Der Film präsentiert folglich die Koexistenz von verschiedenen Machtstrukturen. Im Rahmen des Babington Plots wird das Konzept Überwachung an sich problematisiert: Nach der Exekution Maria Stuarts erkennt Walsingham sein Versagen und muss die Überlegenheit der katholischen Verschwörer einräumen. Der Film konstruiert also ein fehleranfälliges Spionagesystem, wobei er Archers Argument aufzugreifen scheint, dass im frühneuzeitlichen England politische Macht stets mit fehlerhaftem menschlichem Wissen verbunden war und dass Wissen im Sinne des ›idealen Wissens‹ des Souveräns in der Praxis zu Wissen durch Spionage wurde.³⁶ Wie durch dieses Ereignis deutlich wird, verfügt die Figur der

³³ Der geplante Mordanschlag auf Elisabeth sollte nie erfolgreich sein, sondern dazu dienen, Elisabeths Ratgebern die Grundlage für Maria Stuarts Todesurteil zu liefern. Obwohl Walsingham erkennt, dass die Waffe, die die Königin töten sollte nicht geladen war, ist er nicht in der Lage dazu, den vertrackten Plot der katholischen Verschwörer zu entwirren. Erst als es zu spät ist und die spanische Armada bereits gegen England in See gestochen ist, erkennt er, dass er in seinem eigenen Netz (von Spionage und Überwachung) gefangen ist.

³⁴ Vgl. Alford, S. 48.

³⁵ In Analogie zum *Ditchley Portrait* (Marcus Gheeraerts, c. 1592) positioniert der Film die Königin im weißen Gewand auf den Klippen bei Tilbury in erhöhter Position. Bildkomposition und musikalische Untermauerung führen zu einer Sakralisierung der Figur, der die Elemente (Wasser, Wind und Feuer) zu Füßen liegen und den spanischen Angreifer abwehren.

³⁶ Vgl. Archer, S. 3.

Königin nicht über »angelic intelligence«, weshalb der Sieg über die spanische Armada zu einem kontingenten Ereignis wird. Indem Walsingham als Verkörperung von Überwachung und Spionage konstruiert wird, zeigen die Filme eine Tendenz zur Reduktion des komplexen Systems von Patronage am frühneuzeitlichen Hof, das komplexe und effiziente Spionagenetzwerke beinhaltete.³⁷

Der zweite Fokus der vorliegenden Analyse liegt auf der paradoxen Form von Überwachung der Monarchin als Folge der »Schlüssellochperspektive«, die die Filme gegenüber der Geschichtsdarstellung einnehmen und damit den Zuschauer mit hinter die Mauern des Palastes nehmen und voyeuristische Einblicke in das Leben der Monarchin ermöglichen.³⁸ Foucaults Theorie zum Panoptismus fasst Überwachung primär als Relation zwischen dem der sieht und dem der gesehen wird: Der Beobachtete wird einem Blick unterworfen, den er nicht erwidern kann.³⁹ Die voraufklärerische Konfiguration von Macht beschreibt Foucault als charakterisiert durch die Ausstellung der Person des Souveräns. Die Filme jedoch, scheinen diese »culture of display« zu pervertieren. Sie appropriieren anachronistische (moderne) Vorstellungen des Öffentlichen und des Privaten, die die Vorstellung von Sichtbarkeit, die mit dem Konzept der frühneuzeitlichen Souveränität verbunden ist, komplizieren. In den Filmen erfolgt nicht nur eine öffentliche Darstellung der Monarchin, sondern auch eine Ausstellung des Souveräns in Situationen, die beim Publikum Assoziationen mit Privatheit und Intimität hervorrufen. Damit erfolgt eine Verschiebung der Blickökonomie und die Monarchin ist nicht länger die beobachtende Person, sondern die beobachtete Person, was auf der Rezeptionsebene zu einer verstärkten synoptischen Situation führt und die Macht-Asymmetrie umkehrt, die dem konventionellen Herrschaftskonzept zugrunde liegt. Aus feministischer Perspektive wird die neue Positionierung der Monarchin zusätzlich kompliziert, da sie sich nun in einer Position der »to-be-looked-at-ness« befindet und der Film damit erneut patriarchale Blickstrukturen aufgreift.⁴⁰

Die Schlüssellochperspektive der Filme wird durch den skopischen Trieb der Filmkamera verstärkt, die in das Innenleben ihrer Subjekte blickt und die Unterscheidung zwischen privat und öffentlich unterläuft.⁴¹ Diese voyeuristische Perspektive ist ein charakteristisches Merkmal der jüngsten Monarchie-Filme, die, um die Figur des Monarchen zu entmystifizieren, dem Publikum Zugang zu den privaten Momenten des Monarchen

³⁷ Im elisabethanischen Zeitalter besteht Überwachung laut Curtis Breight nicht nur aus einem Spionagenetzwerk. Es umfasst Phänomene wie Gesetze über Verrat, Propaganda und Folter. Überwachung sei nicht einfach ein System, sondern vielmehr ein Diskurs, dessen institutionelle Manifestationen auf Geheimhaltung basieren und eine Quelle der Macht darstellen (vgl. Breight, S. 70). Beide Filme greifen diesen Diskurs auf und nutzen neben Spionagenetzwerken noch weitere Möglichkeiten der Informationsbeschaffung: Walsingham nutzt Folter als Methode, um an Informationen über konspirative Vorgänge zu gelangen, insbesondere in Bezug auf Figuren mit Verbindungen zum Lager der katholischen Verschwörer in *THE GOLDEN AGE*.

³⁸ Vgl. Pigeon, S. 14.

³⁹ Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1976, S. 258–260.

⁴⁰ Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen* 16.3, 1975, S. 6–18; S. 11.

⁴¹ Vgl. John S. Turner: Collapsing the Interior/Exterior Distinction: Surveillance, Spectacle and Suspense in Popular Cinema. In: *Wide Angle* 4, 1998, S. 93–123; S. 94.

verschaffen. Die Schlüssellochperspektive lässt sich auf Handlungs- und Rezeptionsebene der Filme feststellen. Auf Handlungsebene nimmt das Publikum in ELIZABETH am voyeuristischen Vergnügen von Elisabeths Hofdamen teil, die die Königin und ihren Liebhaber beim Liebesspiel beobachten. Dies wird durch die Ankunft von Cecil, dem Staatssekretär unterbrochen. Überwachung bleibt jedoch zentral in dieser Sequenz, da Cecil die Hofdamen instruiert, dass er die Bettlaken der Königin täglich inspizieren müsse: »Her majesty's body and person are no longer her own property. They belong to the state.«⁴² In Cecils Anordnung der »Kontrolle der Körpertätigkeiten« demonstriert der Film die Ausübung von Disziplinarmacht auf den Körper der Königin.⁴³

In THE GOLDEN AGE folgt der Zuschauer der Königin in die privaten Gemächer, wo man sie beim Ablegen ihrer Kleider und Perücken beobachten kann; daneben wird sie auch in einer vertraulichen Konversation mit ihrer Hofdame gezeigt. Außerdem nutzt THE GOLDEN AGE eines der intensivsten selbstreflexiven Verfahren der klassischen Narration: die hoch stilisierte, eigentlich unmögliche und allwissende Einstellung, die die Königin aus einer Perspektive, die innerhalb der Feuerstelle lokalisiert ist, dabei beobachtet, wie sie das Objekt ihrer Begierde, Sir Walter Raleigh, küsst.⁴⁴ Obwohl es ein traditionelles erzählerisches Verfahren ist, rückt es die inhärente Ambiguität der Position des Zuschauers in den Vordergrund.

Die Schlüssellochperspektive auf die Renaissance steht im Zusammenhang mit der filmischen Adaptation des *Rainbow Portrait* in ELIZABETH und THE GOLDEN AGE. Louis Montrose zufolge ist das zentrale Thema des *Rainbow Portraits* der Nexus aus Wissen und Macht.⁴⁵ Es zeigt die schönen und verführerischen Merkmale der Königin und eine Fülle von eigentümlichen Dingen, die sie umgeben und schmücken.⁴⁶ Die in diesem Kontext bedeutsamsten Symbole sind der Regenbogen, die in sich selbst verschlungene Schlange und die entkörperlichten Augen und Ohren auf dem Mantel der Königin. Montrose interpretiert diese als Embleme von Wissen und Staatskunst.⁴⁷ Während der Regenbogen die Einheit zwischen Gott und Menschheit verkündet, die durch Elisabeths Herrschaft sichergestellt ist, ist die Schlange das Symbol für Weisheit und die Augen und Ohren bezeichnen die Kontrolle über ihre Herrschaftsgebiete durch die Macht der Überwachung.⁴⁸ Folglich handelt es sich bei diesem Gemälde um eine Repräsentation von Überwachung, die als Attribut von Souveränität präsentiert wird.⁴⁹

Beide Filme adaptierten das Porträt; jedoch in völlig unterschiedlichen Kontexten und in unterschiedlichen Modi. In ELIZABETH rekurriert das Muster der Vorhänge am Bett der Königin auf die Ikonographie des Porträts, während sie eine Liebesnacht mit Robert Dudley verbringt. Die Adaptation des Porträts in dieser Sequenz ist eine Inversion der Bedeutung des Motivs. Die Blickökonomie verschiebt sich und die Augen und Ohren

⁴² ELIZABETH, GB 1998, R: Shekhar, B: Michael Hirst.

⁴³ Vgl. Foucault 1976, S. 175.

⁴⁴ Vgl. Levin, S. 589.

⁴⁵ Vgl. Louis Montrose: Idols of the Queen: Policy, Gender, and the Picturing of Elizabeth I. In: *Representations* 68, 1999, S. 108–61; S. 142.

⁴⁶ Vgl. Montrose, S. 140.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. Albert H. Tricomi: *Reading Tudor-Stuart Texts Through Cultural Historicism*. Gainesville 1996, S. 64.

blicken nun auf die junge Königin, was impliziert, dass sie sich unter konstanter Überwachung befindet – sogar in Momenten größter Intimität. Dies subvertiert die Souveränitätsmacht der jungen Monarchin. In *THE GOLDEN AGE* erscheint das Gemälde – diesmal in seiner ursprünglichen Form als Gegenstandsreferenz – erst zum Ende des Films nach dem Sieg über die Spanische Armada über dem Totenbett von Walsingham. Die Königin besucht ihren Staatssekretär und als sie den Raum verlässt, kann der Zuschauer das *Rainbow Portrait* über Walsinghams Bett hängend entdecken. Das Gemälde scheint über ihn zu wachen und die Komposition der Szene nimmt das Motiv der Augen und Ohren auf, denn die Präsenz des Bildes deutet auf die Dienste Walsinghams und seines Spionagenetzwerks hin.⁵⁰ Es kann angenommen werden, dass es auch aufgrund des nostalgischeren Grundtons des Filmes diesmal zu keiner Bedeutungsumkehrung kommt. Im Gegenteil, die Platzierung des Gemäldes über Walsinghams Sterbebett scheint die überlegene Position der Königin noch zu verstärken.

Der Titel dieses Aufsatzes zitiert einen Leitsatz der historischen Königin Elisabeth I. von England: »Video et Taceo« – Ich sehe und schweige.« Indem es auf akustische und visuelle Wahrnehmung Bezug nimmt, ist das Motto thematisch mit den entkörperlichten Augen und Ohren auf dem Mantel der Königin im *Rainbow Portrait* verbunden. Das gemeinsame Motiv umfasst eine geschlechterspezifische Dimension, die impliziert, dass die Königin das Schweigen aufrechterhält, welches als angemessen galt für eine Frau in einer Zeit, in der Frauen unerbittlich dazu angewiesen wurden, keusch, schweigsam und gehorsam zu sein.⁵¹ Das Motto wird also zum Inbegriff des paradoxen Zustands der zwei Körper der Königin, da es die königliche Macht ihres *body politic* mit der weiblichen Zurückhaltung ihres *body natural* kombiniert.⁵² In Bezug auf die analysierten Filme lässt sich abschließend feststellen, dass die Figur Elisabeth auf beiden Seiten des Panoptikons lokalisiert werden kann: einerseits befiehlt sie ein Netzwerk aus Spionen und nutzt Techniken der Überwachung zur Erhaltung der eigenen Macht; andererseits ist sie Überwachungsobjekt. In verschiedenen Situationen wird sie von anderen Figuren oder dem Publikum beobachtet bzw. überwacht, manchmal sogar in privaten oder intimen Momenten. Deshalb handelt es sich bei *ELIZABETH* und *ELIZABETH: THE GOLDEN AGE* um komplexe Repräsentationen von Überwachung, in denen sich die (partielle) Subversion der Souveränitätsmacht der Königin und die Präsenz von strategischer Macht bzw. Disziplinarmacht manifestiert, sodass Elisabeths I. Parole wie folgt zu modifizieren wäre: »Video et Videor« – Ich sehe und werde gesehen.«

⁵⁰ Vgl. Archer, S. 4.

⁵¹ Vgl. Mary Thomas Crane: »Video et Taceo«. Elizabeth I and the Rhetoric of Counsel. In: *Studies in English Literature, 1500-1900* 28, 1998, S. 1–15; S. 2.

⁵² Vgl. Montrose, S. 145.