

Sikander Singh, Manfred Leber (Hg.)

## Literatur und Geschichte



*universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre

© 2018 *universaar*  
Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 15 11 50, 66041 Saarbrücken

ISBN 978-3-86223-268-0 gedruckte Ausgabe  
ISBN 978-3-86223-269-7 Online-Ausgabe  
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-1725

Projektbetreuung *universaar*: Matthias Müller

Satz: Muriel Serf  
Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Abbildung auf dem Umschlag: Darstellung der Muse Clio aus: Samuel van Hoogstraten: Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst. Rotterdam: van Hoogstraeten 1678. (Privatsammlung Saarbrücken).

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier durch readbox unipress in der readbox publishing GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

# Inhalt

Vorwort.....	7
Evangelien als faktuale Erzählungen – Narration und Geschichte. Von Martin Meiser.....	9
Die ‚tragische‘ Geschichtsschreibung des Hellenismus in Theorie und Praxis. Einige Beobachtungen zu Polybios und seinen Vorgängern. Von Christoph Kugelmeier .....	37
<i>facta</i> und <i>ficta</i> . Vom Umgang mit ‚Geschichte‘ und ‚Wahrheit‘ in mittelalterlichen Texten. Von Nine Miedema.....	65
Englands dramatische Geschichte: Shakespeares <i>Histories</i> . Von Lena Steveker.....	81
Wilhelm Tell – ein Held unterwegs. Von Michael Blatter.....	97
Schillers klassisches Werk: Geschichtsdramen oder Tragödien? Von Manfred Leber.....	117
Heinrich Heines geschichtsphilosophisches Denken am Beispiel der Geschichtsballade <i>Carl I.</i> Von Sikander Singh .....	151
Männer und Mythen – Theodor Fontanes Balladen über preußische Geschichte. Von Sascha Kiefer .....	163
Held oder hinterhältiger Schurke? Markgraf Gero I. in deutscher und slavischer Geschichtsschreibung und Literatur. Von Roland Marti .....	187

Die Kritik des Atomzeitalters in ‚Physikerdramen‘ der Moderne. Von Karl Richter.....	217
Geschichte erzählen. NS-Zeit und Krieg in Walter Kempowskis Roman <i>Tadellöser &amp; Wolff</i> (1971). Von Anke-Marie Lohmeier.....	231
„A Role for History“ – Das neue Paradigma des historischen Romans seit den 1980er Jahren und seine stilbildenden Texte (Umberto Eco: <i>Der Name der Rose</i> ; Sten Nadolny: <i>Die Entdeckung der Langsamkeit</i> ; Patrick Süskind: <i>Das Parfum</i> ). Von Hermann Gätje .....	243
Beiträgerinnen und Beiträger .....	265
Personenregister .....	267

# Englands dramatische Geschichte: Shakespeares *Histories*

Lena Steveker

Im Jahr 2012 machten Archäologen in der mittelenglischen Stadt Leicester eine spektakuläre Entdeckung: Sie fanden bei Ausgrabungen unter einem Parkplatz ein menschliches Skelett, bei dem es sich um die sterblichen Überreste Richards III. handelte, der von 1483 bis 1485 über England geherrscht hatte. Nachdem man mit Hilfe umfassender wissenschaftlicher Analysen die Identität des Königs zweifelsfrei hatte feststellen können, wurde Richard III. im Jahr 2015 mit großem Zeremoniell in der Kathedrale von Leicester beigesetzt. Der Bestattung ging eine Vielzahl von Veranstaltungen voraus, die sich über fünf Tage erstreckten und ebenso lang die Titelblätter der britischen Printmedien bestimmten. Während der feierlichen Prozession des Sargs zur Kathedrale säumten zehntausende Schaulustige die Straßen der Stadt. Die BBC übertrug die Feierlichkeiten in ausgedehnten Live-Reportagen, während die New York Times leicht verwundert konstatierte, man habe fast den Eindruck, als handle es sich bei dem Toten um einen Monarchen des 21. Jahrhunderts (Burns 2015) und nicht um einen König aus dem Mittelalter von zweifelhafter Reputation. Die Bestattung in der Kathedrale kam einem Staatsbegräbnis gleich: Geleitet vom Erzbischof von Canterbury erfolgte sie mit militärischen Ehren und in Gegenwart von Mitgliedern des britischen Königshauses. Zu Ehren des Toten wurde ein von der britischen Nationaldichterin Carol Ann Duffy eigens für diesen Zweck verfasstes Gedicht vom international bekannten Schauspieler Benedict Cumberbatch vorgelesen, der laut Medienberichten nicht nur ein entfernter Nachkomme Richards III. ist, sondern ihn auch in der TV-Serie *The Hollow Crown* verkörpert, mit der die BBC in den Jahren 2012 und 2016 Shakespeares Historien-dramen mit Starbesetzung fürs Fernsehen verfilmte.

Dieser englische König, der mehr als fünf Jahrhunderte nach seinem Tod mit Pomp und Glorie in der Kathedrale von Leicester seine letzte Ruhestätte fand, dürfte vielen bekannt sein als ein physisch deformierter und psychisch derangierter Tyrann, mit dessen Tod in der Schlacht von Bosworth im Jahr 1485 die blutigen Rosenkriege zu Ende gingen, die das Land drei Jahrzehnte lang zuvor mit Krieg und Chaos überzogen hatten. Richard III. gilt weithin als Usurpator der englischen Krone, der in seiner Machtgier nicht einmal vor dem Mord an seinen beiden minderjährigen Neffen, den legitimen Anwärtern auf die Königswürde, zurückschreckte. Urheber dieses wenig schmeichelhaften

Porträts ist niemand anderes als William Shakespeare. Seine Darstellung des letzten der Plantagenets in dem Historiendrama *King Richard III* (1592–1593) hat sich als so wirkmächtig erwiesen, dass im Jahr 1924 eigens die *Richard III Society* gegründet wurde. Diese Gesellschaft, deren Mitgliederzahlen mittlerweile in die Tausende gehen, hat es sich zum Ziel gesetzt, durch wissenschaftliche Forschung, zu der auch die Ausgrabungen in Leicester zählen, ein ausgewogeneres und vor allem historisch belegbares Bild dieses von Shakespeare als geradezu monströs dargestellten Königs zu verbreiten.

Shakespeares Theaterstück, das uns heutzutage als *King Richard III* bekannt ist, wird im *First Folio*, der im Jahr 1623 publizierten ersten Gesamtausgabe der Stücke Shakespeares, unter dem Titel *The Life and Death of Richard III* aufgeführt. Es ist das neunte von insgesamt zehn Stücken, die im *First Folio* als *histories* gelistet sind und somit der Gattung des Historiendramas zugerechnet werden, die „im Wesentlichen ein Phänomen der neunziger Jahre des 16. Jh.s. [ist] und [...] von Shakespeare maßgeblich geprägt [wurde]“ (Habermann/Klein 2000: 330). Shakespeares Historiendramen werden gemeinhin unterteilt in die acht Dramen der sogenannten York- und Lancaster-Tetralogien, zu denen mit *King John* (ca. 1596) und *King Henry VIII* (1603) noch zwei weitere Dramen hinzukommen, die als eine Art historischer Prolog bzw. Epilog der beiden Tetralogien fungieren (Weiß 2000: 69). Die Lancaster-Tetralogie, die nicht allein Shakespeare, sondern einem Autorenkollektiv zugeschrieben wird (Habermann/Klein 2000: 337), umfasst *King Richard II* (ca. 1595), den ersten und den zweiten Teil von *King Henry IV* (1596/1597) sowie *King Henry V* (1599). Die York-Tetralogie beinhaltet neben dem ersten, zweiten und dritten Teil von *King Henry VI* (ca. 1592) auch *King Richard III* (1592/1593). „Gegenstand der Historien ist die englische Geschichte des späten Mittelalters und der beginnenden Neuzeit, aus zeitgenössischer Sicht eine Phase von unmittelbarer Relevanz für die elisabethanische Gesellschaft“ (Habermann/Klein 2000: 330).

Gerahmt von *King John*, in dem Ereignisse aus dem 13. Jahrhundert dramatisiert werden, und *Henry VIII*, dessen Handlung im 16. Jahrhundert angesiedelt ist, erstrecken sich die Handlungen der beiden Tetralogien über einen kontinuierlichen historischen Zeitraum vom Ende des 14. Jahrhunderts bis zum Ende der Rosenkriege und dem Beginn der Tudor-Dynastie im Jahr 1485 (Habermann/Klein 2000: 329). Die Entstehungsgeschichte der beiden Tetralogien und die historischen Ereignisse, die in ihnen dramatisiert werden, sind einander gegenläufig. So entstand die York-Tetralogie vor der Lancaster-Tetralogie, aber die in der York-Tetralogie behandelten Ereignisse liegen chronologisch nach denen der Lancaster-Tetralogie. Somit fungiert die Lancaster-Tetralogie als *prequel* zur York-Tetralogie, um einen Begriff der Filmwissenschaften zu bemühen.

Für seine dramatischen Darstellungen englischer Geschichte nutzte Shakespeare eine Reihe von Vorlagen (vgl. Habermann/Klein 2000: 327). Eine seiner Hauptquellen für historische Stoffe sind die im 16. Jahrhundert populären *Tudor chronicles*, in denen nationale Geschichte in Form von narrativen Chroniken dargestellt wird. Als wichtigstes Werk ist hier Raphael Holinsheds *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland* zu nennen, das 1577 erstmals publiziert wurde und dessen 2. Auflage aus dem Jahr 1587 Shakespeare nachweislich kannte. Aber auch andere Chroniken wie die von Edward Hall (1543), Richard Grafton (1569) und John Stow (1580) haben dem Dramatiker als Vorlage gedient. Außerdem konsultierte Shakespeare für seine Historiendramen Versepen wie z. B. Samuel Daniels *The Civil Ware*, dessen erste vier Bücher im Jahr 1595 erschienen und das Daniel im Jahr 1609 mit acht Büchern vollendete. Als weitere Quellen gelten Biographien wie die von John Foxe gesammelten Lebensbeschreibungen protestantischer Märtyrer *Actes and Monuments* (1563) und Theaterstücke anderer Autoren wie das anonym erschienene Stück *The Famous Victories of Henry the Fifth*, das wahrscheinlich in den 1580er Jahren entstand und 1598 gedruckt wurde.

Durch Shakespeares Auswahl und Bearbeitung der historischen Stoffe, die er seinen Quellen entnahm, wird deutlich, dass im England des späten 16. Jahrhunderts die in Historiendramen verdichtete Geschichte dazu diente, die eigene Gegenwart zu kommentieren. Beispielhaft lässt sich dies am Stück *King Henry V* aufzeigen, das wiederholt in Bezug zur politischen Gegenwart seiner Entstehungszeit im Jahr 1599 gesetzt werden kann. So wird in der zweiten Szene des ersten Akts, in der König Heinrich seinen Frankreichfeldzug legitimiert, ausgiebig Bezug genommen auf die im Frankreich des frühen 15. Jahrhunderts angewandte *Lex Salica*. Wenn auch der den Chroniken entnommene verwirrende Detailreichtum, mit dem Shakespeare den Bischof von Canterbury dem König dieses Gesetz erklären lässt, eine Herausforderung für das Publikum dargestellt haben dürfte, so war man sich im elisabethanischen England der realpolitischen Implikationen des „law Salic“ (*Henry V* 1.2.11) deutlich bewusst. Im Jahr 1578 hatte Elisabeth I. Verhandlungen über eine Eheschließung mit dem Herzog von Anjou und Alençon, dem Bruder des französischen Königs aufgenommen (Gurr 2005: 17). Die Möglichkeit einer Eheschließung zwischen der englischen Königin und dem französischen Prinzen sorgte für Aufsehen, wurde sie doch als Bedrohung nicht nur für den Fortbestand der Tudor-Dynastie, sondern auch für die Souveränität Englands gesehen. Da der französische König kinderlos war, galt der Herzog als Anwärter auf die Krone Frankreichs. Gemäß der *Lex Salica*, die Frauen von der Thronfolge ausschloss, wären die Kinder aus Elisabeths Ehe mit ihm Franzosen gewesen und der englische Thron wäre an Frankreich gefallen (Gurr 2005: 17). Im August des

Jahres 1579 veröffentlichte der puritanische Prediger John Stubbs ein Pamphlet mit dem Titel *The Discoverie of a Gaping Gulf Whereinto England is Like to be Swallowed by Another French Marriage*, in dem er Elisabeth ausdrücklich vor einer Ehe mit dem Herzog warnte und sie aufforderte einen englischen Ehemann zu wählen („chuse a king from among thyne owne brethren“; zitiert nach Gurr 2005: 18). Zwar versuchte die englische Krone die Verbreitung des Pamphlets zu verhindern, für dessen Publikation sein Autor mit dem Verlust seiner rechten Hand zahlen musste (Gurr 2005: 17). Der Text fand aber dennoch weite Verbreitung und war maßgeblich daran beteiligt, dass die *Lex Salica* sich als Bedrohung für die nationale Souveränität im kollektiven Bewusstsein Englands verankerte (Gurr 2005: 19). Die langwierigen Heiratsverhandlungen zwischen Elisabeth I. und dem Herzog führten zu keinem Ergebnis, aber indem Shakespeare in dem knapp 20 Jahre später verfassten *King Henry V* den Bischof von Canterbury auftreten lässt, der in einem Monolog von mehr als 60 Versen die *Lex Salica* delegitimiert, hat er sicherlich den Nerv der Zeit getroffen.

Shakespeare verwendet historische Stoffe nicht nur als Kommentar auf die eigene Gegenwart. Er verändert geschichtliche Begebenheiten auch großzügig zum Zweck der Dramatisierung. So werden z. B. in *King Henry V* drei historisch verbürgte Frankreich-Exkursionen, die sich über ein Jahrzehnt erstreckten, zu einem einzigen Feldzug verdichtet, um so das heroische Potential dieses Königs zu erhöhen. Bei Shakespeare ist Heinrich V. ein charismatischer Herrscher, dessen Gefühlslosigkeit und Brutalität allerdings Zweifel daran aufkommen lassen, ob er wirklich die Verkörperung königlicher Tugenden darstellt, als die der Chorus des Stücks ihn wiederholt beschreibt.

Shakespeares König Heinrich ist die erwachsene, zum Herrscher gereifte Version des jungen wilden Thronprinzen Harry, dem wir in den beiden vorausgehenden Historiendramen (dem ersten und dem zweiten Teil von *King Henry IV*) begegnen. Auch für diese beiden Stücke hat Shakespeare Quellen wie die bereits erwähnten Chroniken von Holinshed bemüht und die historischen Fakten seinen Zwecken angepasst. So werden im ersten Teil von *King Henry IV* der Thronerbe Prinz Harry (der spätere Heinrich V. und im Stück auch Hal genannt) und sein Rivale Henry ‚Hotspur‘ Percy einander gegenübergestellt. Haupthandlung des Stücks ist die Rebellion der Percy-Familie gegen den Vater des Prinzen, Heinrich IV. Diese Rebellion ist historisch verbrieft, aber während der historische Hotspur wesentlich älter war als der Thronerbe, sind Prinz Hal und Hotspur in Shakespeares Stück gleichaltrig. Dieser kreative Umgang mit historischen Fakten ermöglicht es Shakespeare, die beiden Figuren Harry und Hotspur parallel zueinander zu konstruieren und somit ihre Rivalität zu akzentuieren. So erscheint Hotspur dem König zeitweise als der ehrenvolle und



tapfere Sohn, den er in Harry wegen dessen ausschweifenden und wenig prinzipiellen Lebenswandels nicht hat. Hotspur sei, so Heinrich:

a son who is the theme of honor's tongue,  
 Amongst a grove the very straightest plant,  
 Who is sweet Fortune's minion and her pride;  
 Whilst I, by looking on the praise of him,  
 See riot and dishonor stain the brow  
 Of my young Harry. Oh, that it could be proved  
 That some night-tripping fairy had exchanged  
 In cradle clothes our children where they lay  
 And called mine "Percy", his "Plantagenet";  
 Then I would have his Harry, and he mine.  
 (*I Henry IV* 1.1.80–89)

In der Übersetzung von Wieland nennt Heinrich (in Prosa sprechend) Hotspur einen Sohn,

dessen Namen der Ruhm stets im Munde führt; der gleich dem höchsten Baum in einem Hayn, über alle andre emporragt; der Liebling des Glücks, und ihr Stolz; in-deß daß ich mit ebem dem Blick, der seinen Ruhm übersieht, zügellose Schwelgerey und Schande die Stirne meines jungen Harry besudeln sehe. O könnt' es bewiesen werden, daß irgend eine nächtliche trippelnde Fee unsre Kinder in der Wiege verwechselt, und meinen Sohn Percy, den Seinigen Plantagenet genannt hätte! (*König Heinrich IV* 9f.)

Zu des Königs Leidwesen verbringt Thronprinz Harry viel Zeit in Eastcheap, einem Geschäfts- und Vergnügungsviertel Londons, wo er in einer Kneipe ein zweites Zuhause gefunden hat. Dort trifft er sich mit dem fetten, trink- und raufsüchtigen Ritter Falstaff, der ihm als Ratgeber und Ersatzvater dient. Bei seinem ersten Auftritt im Stück fragt Falstaff den Prinzen nach der Uhrzeit, und die Antwort des Prinzen dient als charakterisierende Beschreibung des Ritters:

[Falstaff:] Now, Hal, what time of day is it, lad?  
 [Prince:] Thou art so fat-witted with drinking of old-sack,  
 and unbuttoning thee after supper, and sleeping upon benches after noon,  
 that thou hast forgotten to demand that truly which thou wouldst truly  
 know. What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless  
 hours were cups of sack, and minutes capons, and clocks the tongues of

the bawds, and dials the sign of leaping houses, and the blessed sun himself a fair hot wench in flame-coloured taffeta, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day.

(*I Henry IV* 1.2.1–9)

[Falstaff:] He, Hal, was für Zeit ists am Tag?

[Prinz:] Deine löbliche Gewohnheit, dich in altem Sect zu besaufen, zu fressen, bis du alle Knöpfe aufthun must, und den ganzen Nachmittag auf Bänken zu schnarchen, wiklet deinen Witz in soviel Fett und Schmeer ein, daß du so gar verlernst, recht zu fragen, was du recht wissen möchtest. Was, zum Teufel, hast Du mit der Zeit am Tag zu tun? Ja, wenn die Stunden Becher voll Sect wären, die Minuten Capaunen, die Glocken Zungen von Kupplerinnen, die Uhren Schilde von Häusern, und die schöne Sonne selbst ein hübsches roßbiges Mensch in feuerfarbenem Taft, dann liesse sich noch begreifen, warum du nach der Zeit fragtest.

(*König Heinrich IV* 11)

Während Shakespeare die Gattung des Historiendramas mit Stücken wie *King Richard II* zur Tragödie öffnete, erweiterte er sie mit der Figur des Falstaff wie auch mit den anderen Bewohnern von Eastcheap um Elemente aus der Komödie. Der von Shakespeare erdachte Falstaff ist witzig, schlagfertig, humorvoll; er trinkt, spielt, und verkehrt mit Prostituierten; er ist gerissen, opportunistisch und gleichgültig gegenüber Fragen von ritterlicher Würde, Anstand und Moral. Aufgrund seines Witzes und seiner Schlagfertigkeit zählt Falstaff als eine der komischsten Figuren Shakespeares, und auf der Bühne kommt dem sie spielenden Darsteller oftmals die heimliche Hauptrolle des Stücks zu. So wurde z.B. im britischen Feuilleton die Inszenierung der beiden Teile von *King Henry IV* durch die *Royal Shakespeare Company* im Jahr 2014 beinahe vollständig auf Antony Shers Darstellung des Falstaffs reduziert, der für seine schauspielerische Leistung als Shakespeares fatter Ritter gefeiert wurde (Billington 2014; Cavendish 2014).

Im ersten Teil von *King Henry IV* macht Falstaff die Kneipe, in welcher der Kronprinz mit ihm verkehrt, zu einem Ort des ewigen Spiels und Vergnügens, der dem von Pflicht und Verantwortung geprägten Leben am Königshof diame-tral entgegensteht. Durch die verführerische Welt des Exzesses und der Pflicht-vergessenheit, die Falstaff dem Thronfolger eröffnet, wird aus dem Stück nicht nur eine Darstellung englischer Geschichte, sondern auch eine Erzählung über einen jungen Mann und dessen Konflikte mit seinem Vater. Wie auch in den anderen Historien ist hier „Geschichte [...] für Shakespeare nie Selbstzweck, sondern immer Anlass für die Erkundung menschlichen Verhaltens in politischen Notlagen“ (Habermann/Klein 2000: 327). Die politische Notlage im

ersten Teil von *Henry IV* besteht in der Gefahr verschiedener Rebellionen: im Norden des Landes begehrt die Percy-Familie gegen die Autorität des Königs auf, und auch an den Grenzen zu Wales und Schottland rumort es gefährlich. In der Schlacht von Shrewsbury, die den Höhepunkt der Handlung bildet, erweist sich Prinz Harry als guter Sohn und würdiger Thronerbe, indem er seinem königlichen Vater das Leben rettet und seinen Rivalen Hotspur im Zweikampf tötet. Der Vater-Sohn-Konflikt ist somit beigelegt und England ist vorerst gerettet, wenn auch bereits in der Schlussrede des Königs auf die konfliktreiche Handlung des zweiten Teils von *King Henry IV* hingewiesen wird:

[King:] Then this remains, that we divide our power.  
 You, son John, and my cousin Westmoreland,  
 Towards York shall bend you with your dearest speed  
 To meet Northumberland and the prelate Scrope,  
 Who as we heare are busily in arms.  
 Myself and you, son Harry, will toward Wales,  
 to fight with Glyndŵr and the Earl of March.  
 Rebellion in this land shall lose his sway  
 Meeting the check of such another day;  
 And since this business so fair is done,  
 Let us not leave till all our own be won.  
 (*1 Henry IV* 5.5.34–44)

[König Heinrich:] Nun bleibt nichts übrig, als unsre Macht zu theilen. Ihr, Sohn Johann und mein Vetter Westmoreland, sollt euch in möglichster Eile nach York wenden, um Northumberlanden und den Prälaten Scroop anzugreifen, die sich wie wir hören, mit großem Eifer zum Krieg rüsten. Ich selbst und mein Sohn Harry, werden nach Wales ziehen, mit Glendower und dem Grafen March zu fechten. Noch ein Tag wie dieser, wird der Empörung den Muth benehmen; laßt uns, nach einem so schönen Anfang, nicht ablassen, bis wir alles Unsrige wieder gewonnen haben.  
 (*König Heinrich IV* 121)

Wie auch die anderen Historiendramen Shakespeares ist das Stück von Heinrich IV. und seinem Sohn Harry zu seiner Entstehungszeit äußerst populär. Thomas Nashe schätzte im Jahr 1592, dass mindestens 10.000 Zuschauer den ersten Teil von *King Henry VI* gesehen haben, aber heutzutage geht man davon aus, dass es bereits in der ersten Spielzeit des Stücks eher 20.000 gewesen sein dürften (Rackin 2002: 76). Shakespeare war allerdings nicht der erste Autor, der sich der Gattung der Historie bediente. Als erstes Historiendrama gilt das Theaterstück

*Kynge Johan* von John Bale, das bereits vor dem Jahr 1536 entstand (Weiß 2000: 70). Aber wenngleich Shakespeare nicht als Begründer der Gattung gelten kann, so hat er das Historiendrama mit seinen zehn Stücken „einem künstlerischen Höhepunkt zugeführt“ (Weiß 2000: 70).

Die Entstehung der Gattung des Historiendramas steht im Zusammenhang mit dem Nationalbewusstsein, das im sechzehnten Jahrhundert in England erwachte. Der damit einhergehende Patriotismus lenkte die Aufmerksamkeit der Engländer auf die eigene nationale Vergangenheit (Weiß 2000: 69). So stieß z. B. die weithin bekannte Geschichte des König Johanns, dem Shakespeare mit *King John* ein eigenes Stück widmet, auf großes Interesse im sechzehnten Jahrhundert, weil dieser Herrscher wiederholt in Auseinandersetzungen mit dem Papsttum verstrickt war und daher von den Protestanten im elisabethanischen England als Vorkämpfer ihrer Sache gesehen wurde (Habermann 2000: 350–353). Der Reiz der Historiendramen lag für das frühneuzeitliche Publikum darin, gemeinsam die eigene nationale Vergangenheit erleben zu können und sich ihrer Bedeutung für die Gegenwart kollektiv im Theater zu vergewissern (Habermann/Klein 2000: 329).

Shakespeares Historien, deren Mehrzahl der Dramatiker in den 1590er Jahren verfasste, stehen in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu einem Ereignis, dass in England eine Welle nationaler Begeisterung und ausgeprägtem Patriotismus auslöste: der Sieg der englischen Flotte über die spanische Armada im Jahre 1588, der im sogenannten Armada-Porträt Elisabeths I. seine vielleicht bekannteste Darstellung gefunden hat. Dieses Porträt, das kurz nach dem englischen Sieg über Spanien vermutlich von George Gower geschaffen wurde (Montrose 2006: 145), zeigt im Vordergrund Elisabeth I., während der Hintergrund bestimmt wird durch Darstellungen der in Sonnenlicht getauchten englischen Flotte und der spanischen Armada, die sich in rauer See und unter dunklen Wolken befindet. Das Porträt zeigt Elisabeth als jungfräuliche Königin, als „Virgin Queen“. Ihre überaus schmale Taille macht deutlich, dass diese Frau noch keine Kinder ausgetragen hat, und ihr opulenter Perlenschmuck betont ihre Keuschheit. In diesem Bild wird der Körper der Königin in einen direkten Zusammenhang mit dem englischen Sieg über Spanien und der daraus resultierenden Unversehrtheit Englands gebracht (Montrose 2006: 146). Der jungfräuliche und damit ‚unversehrte‘ Körper der Königin wird besonders durch die Schleife mit der großen Perle visualisiert, die direkt über Elisabeths Scham hängt (Montrose 2006: 147). Dieser sogenannten Jungfrauenknoten symbolisiert nicht nur die Sicherheit des Inselreichs, sondern auch die Stärke und Integrität des englischen Staatswesens (Montrose 2006: 147). Wie viele andere ihrer offiziellen Porträts leistet das *Armada Portrait* einen Beitrag zum sogenannten ‚myth of Elizabeth‘. Dieser von der Monarchin selbst beförderte kulturelle

Mythos inszeniert Elisabeth als jungfräuliche Königin, die mit England vermählt ist und dem Land ein goldenes Zeitalter des Friedens und der außenpolitischen Größe ermöglicht. Eines der bekanntesten literarischen Werke, die zur Bildung und Verbreitung dieses Mythos beitrugen, ist Edmund Spensers Vers-epos *The Faerie Queene*, das wie auch Shakespeares Histories in den 1590er Jahren entstand. Das Gedicht war auf 12 Bücher angelegt, blieb aber mit sechs Büchern unvollendet. Spenser widmete *The Faerie Queene* Elisabeth I., die an mehreren Stellen im Gedicht selbst auch explizit genannt und gerühmt wird. Im 1. Buch wird Elisabeth z. B. direkt angesprochen:

And with them eke, O Goddess heavenly bright,  
 Mirror of grace and Majestie divine,  
 Great Lady of the greatest Isle, whose light  
 Like Phoebus lampe throughout the world doth shine,  
 Shed thy faire beames into my feeble eyne,  
 And raise my thoughts too humble and too vile,  
 To thinke of that true glorious type of thine,  
 The argument of mine afflicted stile:  
 The which to heare, vouchsafe, O dearest dred a-while.  
 (Spenser 1. Buch, proem 4)

Elisabeth ist hier die im himmlischen Licht strahlende Göttin ("O Goddess heavenly bright"), die göttliche Majestät ("Majestie divine"), die große Dame des großen Englands ("Great Lady of the greatest Isle"), die mit ihren Strahlen die Augen des Dichters erleuchten möge, um ihn überhaupt in die Lage zu versetzen, ihrer würdige Verse zu schreiben. Im dritten Buch der *Faerie Queene* prophezeit der Magier Merlin dem weiblichen Ritter Britomart, die neben der abwesenden Faerie Queene die eigentliche Protagonistin des Gedichts ist, die Heirat mit Arthegall (Spenser 3.3.26). Laut Merlin ist Arthegall der Halb-Bruder des legendären König Artus, der wiederum ein direkter Nachkomme von Brutus ist, der als Urenkel von Aeneas der erste König auf der britischen Insel wurde und London als das neue Troia gründete. Merlin stellt Britomart in Aussicht, dass sie und Arthegall eine Linie gründen werden, die in der Herrschaft Elisabeths, der jungfräulichen Königin, gipfeln werde: „Then shall a royal virgin rain“ (Spenser 3.3.49). Diese Genealogie, die Elisabeth als Nachfahrin von Artus und Aeneas ausweist und für die Spenser auf mythische wie auch auf historische Quellen zurückgreift, dient dazu, die Herrschaft Elisabeths, die als Frau auf dem Thron im patriarchalischen England des sechzehnten Jahrhunderts als Anomalie galt, zu legitimieren.

Ähnlich wie Spensers Versepos haben auch Shakespeares Historiendramen legitimierende Funktion. Zwar bringen sie nicht Elisabeth selbst auf die Bühne, aber sie zeigen die Möglichkeiten einer imaginativen Nutzung historischen Materials im Dienste der Tudor-Dynastie. Shakespeares Historien, besonders die Lancaster- und die York-Tetralogie, zeigen die fast hundert Jahre, die vor der Machtergreifung des ersten Tudors liegen, als eine Epoche des Chaos, als eine drei Generationen andauernde Phase von dynastischen Konflikten und blutigen Bürgerkriegen. Henry Tudor, der als Heinrich VII. den englischen Thron besteigt, wird als Heilsbringer dargestellt, dessen Herrschaft eine Periode des Friedens, der Gesetzesherrschaft und des Wohlstands einläutet. Durch ihn wird die Schuld Heinrichs IV. gesühnt, der einen zwar schwachen, aber von Gott geweihten Monarchen entmachtete, wie es in *King Richard II* dargestellt wird. Die folgenden Dekaden werden als göttliche Straffaktion gesehen, die in der Tyrannei des Erzschatzen Richards III. gipfelt. Das letzte von Shakespeares Historiendrama thematisiert die Herrschaft Heinrichs VIII., dem Vater von Elisabeth I. In *King Henry VIII*, in dem wichtige Ereignisse und historische Figuren der Herrschaftszeit Heinrichs verdichtet werden, wird das Wirken einer göttlichen Vorsehung sichtbar, welche sich in der Geburt der – aus Sicht des Stücks – zukünftigen Königin Elisabeth manifestiert. *King Henry VIII* ist somit das letzte einer langen Reihe von Stücken, in denen Shakespeare am Tudor-Mythos mitschreibt und somit letztendlich auch Elisabeths Herrschaft legitimiert.

In einer gegenläufigen Bewegung können Shakespeares Historiendramen aber auch als Warnung vor der Gefährlichkeit weiblicher Macht und somit als indirekter Kommentar auf die Anomalie gelesen werden, welche Elisabeth I. als unverheiratete Königin im patriarchalischen England des sechzehnten Jahrhunderts darstellte. Beim Blick auf Shakespeares Stücke fällt zunächst auf, dass es nur sehr wenige zentrale Frauenrollen in ihnen gibt. Die Orte, an denen Geschichte gemacht wird, so wie der königliche Hof und das Schlachtfeld, sind den Männern vorbehalten. Wenn Frauen auftreten, werden sie oft als schwach dargestellt, wie z. B. die Herzogin von York in *King Richard II*, die der Lächerlichkeit preisgegeben wird, als sie den neuen König Heinrich IV. um Gnade für ihren Sohn bittet. Alternativ sind Frauen Opfer der englischen Helden, wie z. B. die französische Prinzessin Katherine in *King Henry V*. So wird Katherines Körper in einer Englischstunde Gegenstand sprachlicher Kolonisation. Außerdem vergleicht Heinrich die Invasion Frankreichs mit der Inbesitznahme von Katherines Körper und macht sie somit zum Opfer seiner militärischen und sexuellen Invasion. In *King Henry V* sind nicht nur Frauen schwach, sondern die männlichen Vertreter der Feinde Englands werden feminisiert und somit jeglicher Art von männlich konnotierter Macht beraubt. Wenn der französische Dauphin ein Sonett an sein Pferd schreibt, merkt er nicht einmal, wie man sich

auf englischer Seite über ihn lustig macht. Auch die anderen Vertreter Frankreichs erscheinen ‚verweichlicht‘ und damit ‚verweiblicht‘. Laurence Oliviers Verfilmung von *King Henry V* inszeniert diese ‚Verweichlichung‘, indem die französischen Ritter bei ihren Vorbereitungen auf die kriegsentscheidende Schlacht von Agincourt als affektiert, frivol und schlichtweg lächerlich dargestellt werden: So ergehen sie sich in überzogenen Höflichkeitsritualen, die in einem Heerlager deplatziert wirken, und sie können ihre Pferde nur mit Hilfe von Kränen besteigen. Die Inszenierung der Franzosen unterscheidet sich fundamental von der Darstellung der Engländer, die sich gefasst und ernsthaft auf die Schlacht einstellen. Im Gegensatz zu den französischen Heerführern, die weintrinkend auf den Beginn der Schlacht warten, arbeiten die englischen Soldaten gewissenhaft an ihren Verteidigungsstellungen. Als ein Ausbund männlicher Heroik formt der englische König Heinrich seine Armee rhetorisch zu einer „band of brothers“ (*Henry V* 4.3.60; einem „Häuflein Brüder“, wie es in der Übersetzung von Schlegel/Tieck heißt) und verleiht ihnen somit Mut und Zuversicht. Wie auch Shakespeares Darstellung der siegreichen Schlacht von Agincourt, welche die englischen Truppen trotz zahlenmäßiger Unterlegenheit gewannen, steht auch Oliviers Adaptation ihrerseits in einem spezifischen historischen und kulturellen Kontext. Entstanden während des zweiten Weltkriegs, ist der Film Teil der britischen Propagandabemühungen der 1940er Jahre. Die Hervorhebung englischer Stärke, die sich positiv von der Schwäche der Franzosen abhebt, ist somit auch im Kontext dieser Zeit zu sehen, als Großbritannien sich im Krieg mit einem scheinbar übermächtigen Nazideutschland befand.

In Shakespeares Histories gibt es nur wenige Ausnahmen, in denen Weiblichkeit nicht mit Schwäche gleichgesetzt wird. Eine dieser Ausnahmen ist Margaret von Anjou, die Frau von Heinrich VI. Sie ist die einzige Figur – egal ob männlich oder weiblich – die in allen vier Stücken der York-Trilogie auftritt. Margarets Hochzeit mit Heinrich VI. wird im zweiten Teil von *King Henry VI* direkt zu Beginn als Bedrohung dargestellt.

[Gloucester:] O peers of England, shameful is this league,  
 Fatal this marriage, canceling your fame,  
 Blotting your names from books of memory,  
 Razing the characters of your renown,  
 Defacing monuments of conquered France,  
 Undoing all, as all had never been.  
 (2 *Henry VI* 1.1.95–100)

In der Übersetzung von Schlegel und Tieck sagt Gloucester:

Pairs von England! schmäählich ist dies Bündnis,  
 Die Eh' verderblich; euren Ruhm vertilgt sie,  
 Streicht eure Namen im Gedenkbuch aus,  
 Verlöscht die Züge eures Preises, stürzt  
 Des überwundnen Frankreichs Monumente,  
 Vernichtet alles, als wär's nie gewesen.  
 (*König Heinrich VI* 2015: 111)

Heinrichs Ehe mit der französischen Prinzessin droht Englands heroische Vergangenheit, in der Heinrich V. Frankreich besiegte, auszuradieren. Im weiteren Verlauf des Stücks wird Margaret wiederholt als maliziös und ränkeschmiedend, aber auch als mutig und kriegerisch dargestellt. Sie ist eine gefährliche und mächtige Frau und stellt als solche eine deutliche Bedrohung der englischen Männer, die die eigentlichen Protagonisten des Dramas sind, dar. Sie verstößt gegen alle Normen und Regeln. Sie hat eine Affäre mit dem Duke of Suffolk; sie ersticht den Duke of York auf dem Schlachtfeld; sie ist eine bessere Kämpferin als ihr Mann. Und obwohl sie sich dem Kampf ihres Ehemanns, des englischen Königs, verschreibt, stellt die Figur der Margaret dessen männliche Autorität in Frage. Ihr kriegerischer Mut wird als monströse Anomalie dargestellt, die von den Normen weiblichen Verhaltens negativ abweicht. So sagt York zu Margaret im dritten Teil von *King Henry VI*:

Women are soft, mild, pitiful, and flexible;  
 Thou stern, obdurate, flinty, rough, remorseless.  
 (*3 Henry VI* 1.4.141f.)

Weiber sind sanft, mild, mitleidvoll, biegsam;  
 Du starr, verstockt, rau, kieselhart, gefühllos.  
 (*Heinrich VI* 2015: 237)

Yorks Worte gegenüber Margaret machen beispielhaft deutlich, dass starke Frauen in Shakespeares Historiendramen als unweiblich und unkeusch kritisiert werden. ‚Tugendhafte‘ Frauen sind hingegen hilflose Opfer wie die oben erwähnte Herzogin von York oder die französische Prinzessin Katherine.

In der Figur der Margaret, die als Bedrohung männlicher Autorität und der englischen Nation dargestellt wird, kommt ein kulturelles Unbehagen gegenüber mächtigen, kriegerischen Frauen zum Tragen. Dieses Unbehagen ist bemerkenswert, wurde es doch in einer Zeit auf die Bühnen Londons gebracht, in



Das oben erwähnte *Armada Portrait* ist ein Beispiel für eine dieser Inszenierungen. Elisabeth war sich ebenso bewusst, dass das kollektive Erleben nationaler Geschichte im Theater ein soziales Ereignis von potential großer Wirkmächtigkeit war. So ließ der Graf von Essex im Jahr 1601 am Vorabend seiner geplanten Revolte gegen Elisabeth Shakespeares Stück *King Richard II* vor seinen Anhängern aufführen. Er wollte wohl seine Anhänger mit Hilfe dieses Stücks, in dem die Absetzung eines gesalbten Herrschers gezeigt wird, davon überzeugen, dass seine Revolte richtig sei. Elisabeth hätte sicherlich keine Schwierigkeiten gehabt, sich selbst in Richard wiederzuerkennen, oder dessen Absetzung auf der Bühne als politische Forderung nach ihrer eigenen Absetzung zu lesen. So soll sie sich ihrem Historiker William Lambard gegenüber als Richard II. titulierte haben: „I am Richard the Second, know ye not that?“ (zitiert nach Habermann/Klein 2000: 326)

Auch heutzutage bewegt die Inszenierung nationaler Vergangenheit auf britischen Bühnen immer noch die Gemüter, zumindest die der Mitglieder der eingangs erwähnten *Richard III Society*. Als nämlich im Mai 2017 bekannt wurde, dass Shakespeares Historiendrama *King Richard III* in der Kathedrale von Leicester aufgeführt werde, schlugen die Wogen hoch. Es gab zahlreiche Protestnoten, in denen man in mehr oder weniger höflichen Worten die Tatsache bedauerte, dass der historische Richard, dessen Reputation die *Richard III Society* von ihrer Shakespeareschen Färbung befreien will, mit dieser Aufführung weiterhin diffamiert werde (Brown 2017). Letztendlich wird sich aber wohl herausstellen, dass diese Aufregung folgenlos bleiben wird. Denn selbst wenn man die Inszenierung im Juli 2017 hätte verhindern können, so wird die Darstellung Richards III. in der bereits erwähnten Fernsehserie *The Hollow Crown* wohl größere kulturelle Durchschlagskraft haben als eine einzige Aufführung in einer mittelenglischen Kathedrale. Für alle Interessierten und über Ländergrenzen hinweg verkörpert Benedict Cumberbatch in dieser Serie den Inbegriff des bösen Tyrannen und des wahnsinnigen Herrschers, zu dem Shakespeare Richard gemacht hat. Wie auch immer die Geschichte dieses Königs wirklich gewesen sein mag, Shakespeares dramatische Geschichte wird ihre Deutung auch weiterhin mitbestimmen.

## Bibliographie

Billington (2014): Michael Billington: Henry IV Parts I and II review – Antony Sher’s magnificent, magnetic Falstaff. In: The Guardian, 14. April 2014. (URL: <https://www.theguardian.com/stage/2014/apr/17/henry-iv-parts-i-and-ii-review-antony-sher-falstaff>; zuletzt aufgerufen am 18. Oktober 2017)

- Brown (2017): Mark Brown: Richard III staging in Leicester Cathedral condemned. In: *The Guardian*, 8 May 2017. (URL: <https://www.theguardian.com/uk-news/2017/may/08/richard-iii-staging-in-leicester-cathedral-condemned>; zuletzt aufgerufen am 18. Oktober 2017)
- Burns (2015): John F. Burns: Richard III Gets a Kingly Burial, on Second Try. In: *The New York Times*; 26 März 2015. (URL: <https://www.nytimes.com/2015/03/27/world/europe/king-richard-iii-burial-leicester.html>; zuletzt aufgerufen am 18. Oktober 2017)
- Cavendish (2014): Dominic Cavendish: Henry IV Parts I & II, RSC, review: ‚full-blooded life‘. In: *The Telegraph*, 17 April 2014. (URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/10772492/Henry-IV-Parts-I-and-II-RSC-review-full-blooded-life.html>; zuletzt aufgerufen am 18. Oktober 2017)
- Gurr (2005): Andrew Gurr: Introduction. In: William Shakespeare: *King Henry V*. Hg. v. Andrew Gurr. Aktualisierte Auflage. Cambridge: Cambridge University Press, S. 1–63.
- Habermann (2000): Ina Habermann: King John. In: *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. 4. Aufl. Hg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Alfred Kröner, S. 349–354.
- Habermann/Klein (2000): Ina Habermann u. Bernhard Klein: Die Historien. In: *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. 4. Aufl. Hg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Alfred Kröner, S. 324–380.
- Montrose (2006): Louis Montrose: *The Subject of Elizabeth. Authority, Gender and Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rackin (2002): Phyllis Rackin: Women’s Roles in the Elizabethan History Plays. In: *The Cambridge Companion to Shakespeare’s History Plays*. Hg. v. Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 71–85.
- König Heinrich IV (1993): William Shakespeare: *König Heinrich der Vierte*. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. Hg. v. Hans Radspieler u. Johanna Radspieler. Zürich: Haffmans.
- König Heinrich VI (2015): William Shakespeare: *König Heinrich VI. Erster, zweiter und dritter Teil*. Übersetzt v. August Wilhelm Schlegel. Hg. v. Karl-Maria Guth. Berlin: Contumax-Hofenberg.
- 1 Henry VI (2007): William Shakespeare: *The First Part of King Henry IV*. Hg. v. Herbert Weil/Judith Weil. Aktualisierte Auflage. Cambridge: Cambridge University Press.
- Henry V (2005): William Shakespeare: *King Henry V*. Hg. v. Andrew Gurr. Aktualisierte Auflage. Cambridge: Cambridge University Press.

- 1 Henry VI (1990): William Shakespeare: The First Part of King Henry VI. Hg. v. Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press.
  - 2 Henry VI (1991): William Shakespeare: The Second Part of King Henry VI. Hg. v. Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press.
  - 3 Henry VI (1993): William Shakespeare: The Third Part of King Henry VI. Hg. v. Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spenser (2007): Edmund Spenser: The Faerie Queen. Hg v. A. C. Hamilton. 2. überarb. Aufl. Edinburgh: Pearson Longman.
- Stump/Felch (2009): Donald Stump u. Susan M. Felch (Hg.): Elizabeth I and Her Age. New York: Norton.
- Weiß (2000): Wolfgang Weiß: Die dramatische Tradition. In: Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. 4. Aufl. Hg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Alfred Kröner, S. 48–71.
- Williams (1988): Neville Williams: Elisabeth I. von England: Beherrscherin eines Weltreichs. Übers. v. Liselotte Mickel. 6. Aufl. München: Heyne.